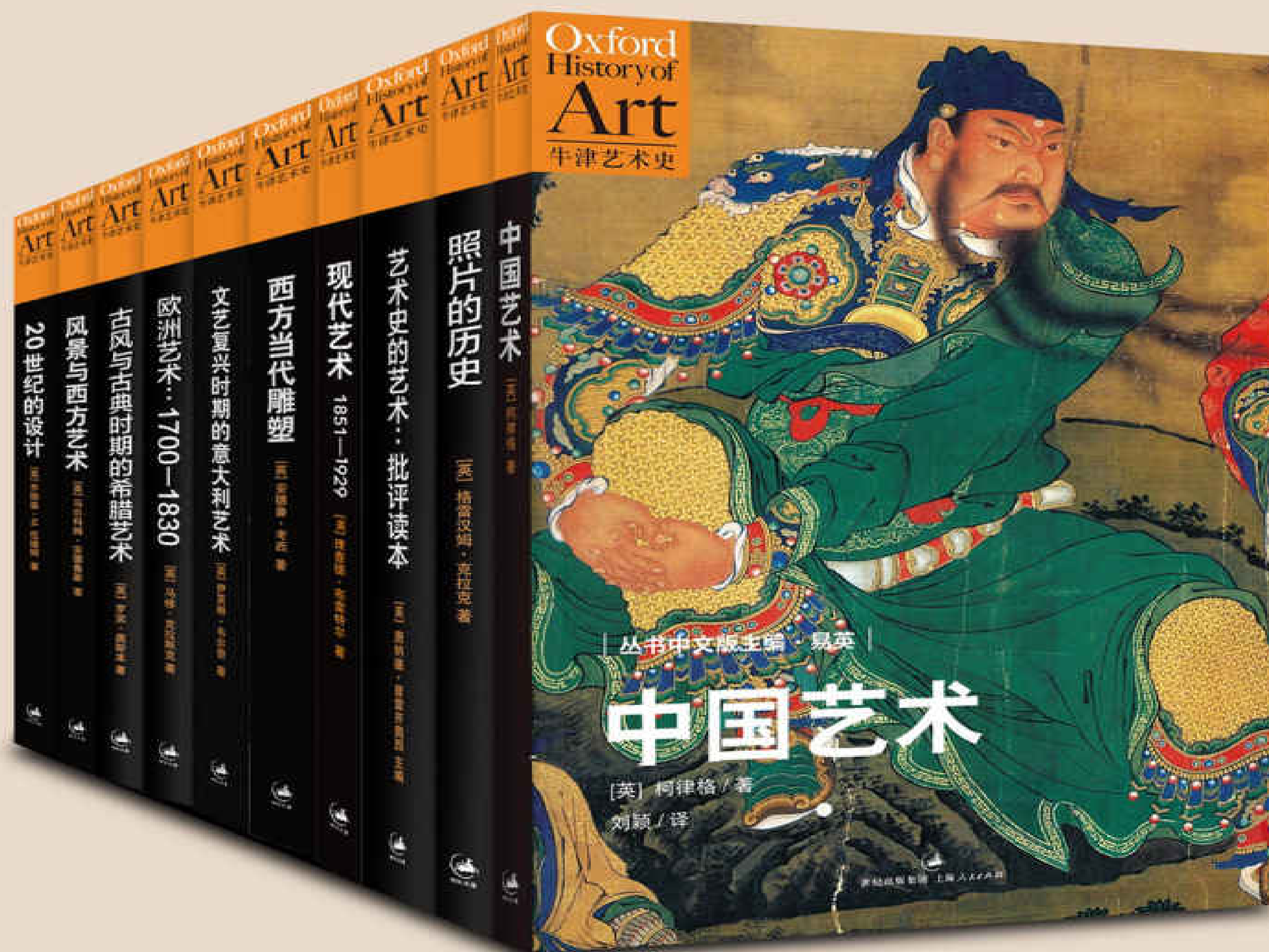
Oxford History of Art
牛津艺术史

牛津艺术史

牛津大学出版社倾力奉献
中文版首次引进



文景

Horizon

总 目 录

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

中国艺术

[英] 柯律格 / 著

刘颖 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Art in China

中国艺术

[英] 柯律格 / 著

刘颖 / 译

世纪出版集团　上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国艺术 /（英）柯律格（Clunas，C.）著； 刘颖译. —上海：上海人民出版社，2012

书名原文：Art in China

ISBN 978-7-208-10807-3

I. ① 中… II. ① 柯… ② 刘… III. ① 艺术史-研究-中国 IV. ① J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第125408号

书名：中国艺术

作者：[英] 柯律格（Clunas，C.）

译者： 刘颖

排版：山东源齐数媒信息技术有限公司

ISBN：978-7-208-10807-3

文
景

Horizon

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编・易英

古风与古典时期的希腊艺术

[英] 罗宾・奥斯本／著　胡晓岚／译

文景

Horizon

上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

| 丛书中文版主编·易英 |

文艺复兴时期的意大利艺术

[英] 伊芙琳·韦尔奇 / 著

郭红梅 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

[英] 马修 · 克拉斯克 / 著　彭筠 / 译

欧洲艺术：1700—1830

——城市经济空前增长时代的视觉艺术史

上海人民出版社

文景

Horizon

Oxford History of Art

牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

现代艺术 1851—1929

[美] 理查德 · 布雷特尔 / 著

诸葛沂 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

西方当代雕塑

[英] 安德鲁 · 考西 / 著

易英 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

风景与西方艺术

[英] 马尔科姆 · 安德鲁斯 / 著

张翔 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

|丛书中文版主编·易英|

中国艺术

[英] 柯律格 / 著

刘颖 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

20世纪的设计

[英] 乔纳森 · M. 伍德姆 / 著

周博 沈莹 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

照片的历史

[英] 格雷汉姆 · 克拉克 / 著　易英 / 译

文景

Horizon

上海人民出版社

Oxford History of Art
牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

艺术史的艺术：批评读本

[美] 唐纳德·普雷齐奥西 / 主编

易英 王春辰 彭筠 等 / 译

上海人民出版社

文景

Horizon

牛津艺术史系列

古风与古典时期的希腊艺术

文艺复兴时期的意大利艺术

欧洲艺术：1700—1830

现代艺术：1851—1929

西方当代雕塑

风景与西方艺术

中国艺术

20 世纪的设计

照片的历史

艺术史的艺术：批评读本

“牛津艺术史”是西方当代前沿、权威、体量巨大的艺术史系列丛书，全系列中包括了八个分系列，已出版三十余种，并仍在不断组稿和出版中。系列每一本均由当今世界顶尖学者撰写，以前沿的研究方法，深入浅出地阐述了艺术史的核心问题，并配以上百幅精美图片，给予读者全新的角度和观念去看待和理解艺术，被誉为“ 面向新世纪的艺术史入门经典”。

作者简介

柯律格Craig Clunas

英国牛津大学艺术史系讲座教授，中国美术史及物质文明史重要学者。曾任职于伦敦维多利亚与艾伯特博物馆远东部，长期负责中国艺术品研究及策展工作。2006年，因在中国文化和艺术史研究领域中的成就和贡献，被提名为英国人文社会科学院院士。著有《长物志：早期现代中国的物质文化与社会地位》《雅债：文徵明的社会性艺术》《明代的图像与视觉性》等。

导言

图62局部

“中国艺术”是新创造的词汇，它出现的时间不足百年。虽然本书中出现的纺织品、书法、绘画、雕塑、陶器以及其他艺术品来自5000年的漫长时代，但是按材质进行分类并命名为“中国艺术”仅是非常短暂的历史。尽管中国有漫长而富有经验的书写艺术的传统，世世代代贵族文人爱好收藏、陈列以及消费艺术品，但是在19世纪以前，无人将这些物品视为同一领域的组成部分。确切说来，“中国艺术”一词产生于19世纪的欧洲和北美洲。“中国艺术”在西方是作为与纯粹的“艺术”对比研究的对象而存在，“艺术”实际上是欧洲传统，并且扩展到美国和世界其他地方。伦敦“国家画廊”（National Gallery）和华盛顿“国家美术馆”（National Gallery of Art）的名称隐含了包容性的主张，然而它们没有接纳来自中国的艺术品。

19世纪创造的“中国艺术”一词使得描述一些器物的样式并判断它们的价值归属成为可能。这些描述都或多或少地涉及“中国”本身。19世纪的德国思想家黑格尔视艺术为人类的精神，他的观点与东方学者的中国观点完全吻合，黑格尔认为它们的本质只有那些非中国人才能了解和描绘，由此而产生了书写“中国艺术”的特殊方法。它通常以牺牲变化为代价而强调连续性，以牺牲同一事物有争议的用途为代价而强调和谐性，以牺牲差异性为代价而强调必要的同质性。更确切地说，是强调中国与“西方艺术传统”的差异，而在中国实践领域里跨时空的差异性显得不是那么重要。可是，中国是一个地理疆域广阔的大国，跨越了多个气候地带和生态环境。在那里，社会和宗教的观念、统治精英的民族成分、政治权力的地理分布以及人口主要聚集区都曾经历过诸多的变化。

这本书有意取名为“艺术在中国”（*Art in China*），而不是“中国的艺术”（*Chinese Art*），因为它的书写不遵循任何既定的统一原则或要素，囊括了大范围的艺术作品，它们分属不同的类型、不同的时代、不同的材料以及完全不同的创作者、观者和使用背景。因为插图和文字的数量受到作者的精力、读者的耐心和出版的财力限制，所以选择哪些作品进入本书，或者放弃哪些作品至今仍是偶然的。“什么是中国艺术（art in China）？”这一问题可以转述成“是谁在何时将何物在历史上把它们称为中国艺术（art in China）？”如果本书不能完满回答这一问题，本书至少希望将其抛出。因为即便是快速浏览现有文献也会

发现，任何关于“中国艺术”（Chinese art）的定义中都存在诸多的异常现象和内在矛盾。它永远都不能被理解为一个稳定的、不变的统一体，我们只有将编目者和他的立场纳入考虑当中，才能由此完全地接近它。例如，近一千年来中国文人定义的“艺术”（art）总是将书法放在第一位，然而西方的研究一般趋向于留给雕塑更多的空间而不是书法。雕塑在西方后文艺复兴（post-Renaissance）传统中就被确立为“美术”（fne art），其实它本身就是一个有争议的领域。法国学者维克多·谢阁兰（Victor Segalen，1878 — 1922），开拓性著作《伟大的中国雕塑》（*The Great Statuary of China*）的作者，拒绝涉及中国的佛教雕塑（在所有的机构中收藏有大量的佛教雕塑），基于它“非真正中国”的理由，确切地说是来自印度的“外国”文化输入，它给那些他极度赞赏的纯粹本土作品带来了彻底的伤害。[1]

我在本书里有同样鲁莽的决定，如果受到读者的质疑是很寻常的事。例如，在接下来的讨论中没有涉及建筑物。20世纪之前，还没有关于作为中国美术（fine arts in china）之一部分的“建筑”（architecture）的论述，但是这并不意味着关于建筑（buildings），没有如本书涉及的其他（同样是未理论化的[under-theorized]）门类那样的美学思考。本书内容的选择和放弃受制于出版的版式，但是却不能仅以此对内容取舍加以解释。

因此，读者不必认为书中列举的约120件作品是历史悠久的经典杰作的代表，或者是一张被认可的艺术珍品的目录。更准确地说它们代表了多样的与众不同的生活历史。一些作品早在制作的当时当地就被视为艺术品，并且在随后的记载中继续被认为是杰出的作品，一直延续到当下，而其他一些作品的艺术身份则是我们这个时代强加的。有一些作品恰好不属于传统而经典的“重要”艺术品，它们因未能符合品质需求的标准而在这类介绍性著作中面临着挑战。我选择它们的原则是作品可以支撑著作的背景，它们在中国从古至今都被视为艺术品。其中许多作品已经是英文类创新学术研究的主题，详细内容见注释和参考书目。它们仅仅是一个起点，不是不偏不倚的范例。本书论述了跨度巨大的中国艺术，其中大部分作品已经遗失，即便是这样，一本现代标准的参考书还列举了13000多名画家。[2]我曾经试图花些篇幅讲一下一件作品在它产生的时代是如何被明确地称为艺术品的，享有特权的书法和绘画在一定程度上的意义，但是我也意识到，在中国和其他地方一样，“中国艺术”现在包括各种类别的材质，无法弄清楚它们的关

系，而自觉的审美感受是主要的价值。这就证明了将世俗的和宗教的石雕都包括在内是正确的，除了能够建构起幸存的物质证据之外，事实上对它们的赞助人我们一无所知，对创作者也完全不了解。

需要简略说明本书的结构，因为它既不是完全按年代顺序也不是按主题编排，但我不需要觉得抱歉。没有参照框架是自然的。本书利用的支撑材料绝不比其他的著作更少或者更多。它站在自己的出发点利用背景材料，即创造和使用这些艺术品的社会和物质环境。关于这点的争议之一是，在中国艺术的研究中这一方面此前很少受到关注。事实上，在中国和西方的知识传统中，“艺术”和功能的问题直到最近才有了相互独立的范畴。19世纪以来，一件艺术品不具有实用功能，或者被视为移除或者隐藏了功能的物品。

纪年

本书的纪年采用公元前（BCE）和公元（CE）的形式。书中涉及“王朝”，历朝帝王统治家族，在中国历史中通常运用它来建立纪年。王朝的名称不是帝王家族某个人的名字——例如唐代皇帝姓李。早期王朝的名称有地理位置的意义，通常是这个家族登上王位之前拥有的头衔。最后三个王朝的名称有象征意义。元、明、清的意思分别是“首要”、“光明”和“澄清”。王朝纪年表，包括本书列出的纪年表，造成一种不真实的有序的历史进程，每个王朝无间隙地追随着前一王朝。当政治权力在统治家族间分裂时，它们仍能精确地表现那些时期。一位皇帝的统治时期包括数个“年号”，每个时期都有吉祥的名称。从明朝（1368 — 1644）开始，每位皇帝只有一个年号，有时也随意地用来标识某个皇帝，如“清乾隆皇帝”（1736 — 1795年在位）。20世纪以前，王朝的名称是描述纪年的主要方法。图31上的题款是“大明宣德年制”，也就是在1425 — 1435年间。宣德是年号的名称，不是人的名字，意思大概是“宣扬美德”。每个年号没有西方历法中精确的连续日期，而是从阴历年的第一天开始计算。图37中题款的日期是“雍正元年”，就是1723年，事实上它只包括1723年的部分时间和1724年初。图40中使用的纪年是另外一个系统，用天干和12地支符号组合成60年为周期的纪年。图中文字“光绪丁酉仲春中浣御笔”，“光绪丁酉”相当于1897年。

图31局部

图37局部

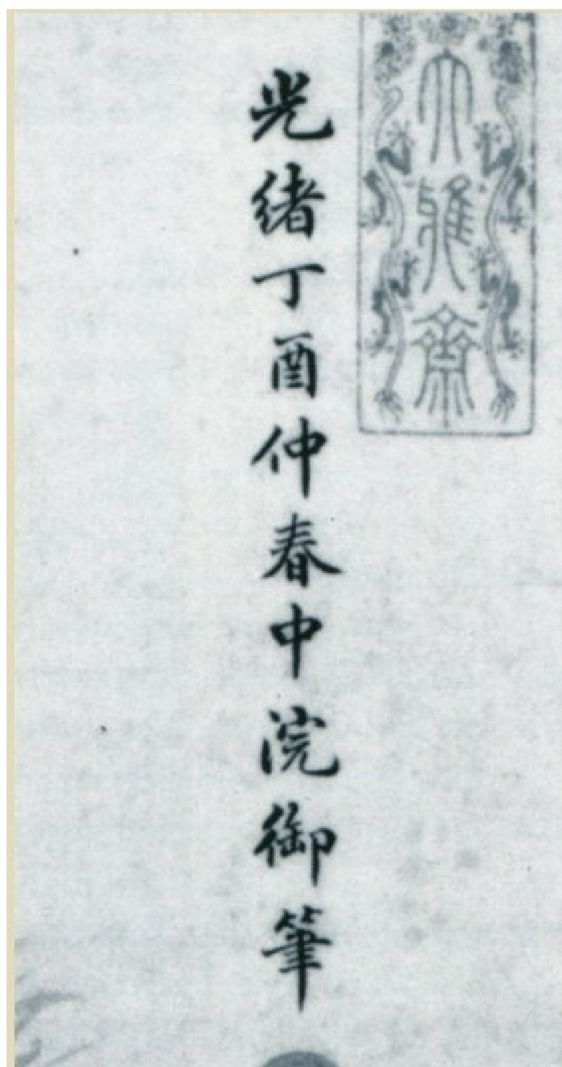


图40局部

名称

书中的中文字用罗马字体的拼音表示。需要牢记的是，这些是现代的标准读音，在过去它们表达的意义有很大不同。中国人的名字是姓在前面：米友仁是米芾儿子。上层社会的男性有多个名谓，根据他们的社会背景而分别使用（上层社会的女性也有这种习俗）。艺术家可能有多个名谓为人知晓，本书中一般只记载了最正式的名字。佛教徒和道教徒有专门的名称，取自他们的宗教职务。书中提到明代以前的皇帝用的是他们的“庙号”，只在过世以后使用，诸如“太宗”。明、清皇帝以年号称呼，如“乾隆皇帝”。地名一般使用的是现代的名称，或者用早期的地名，附上相应的现在的地名。

接下来的章节涉及墓室艺术遗迹、统治者的宫廷、举行宗教仪式的寺庙和祭坛、社会生活和上层社会的相互影响，以及市场理念等内容。我认为它们之间不是相互排斥的：许多作品可以在几个主题下进行讨论，实际上一些作品多次被提到。我会优先说明一件特定作品的意义的诠释是怎样随着时间而改变的。在本书中它作为“艺术品”出现，可能是一系列类型中最新的一个，其中每一个类型都代表一个主题。

---

[1] V. Segalen（tr. E. Levieux）*The Great Statuary of China*（Chicago and London，1978）.

[2] E. J . Laing，“Women Painters in Traditional China”，in M. Weidner （ed.），*Flowering in the Shadows： Women in the History of Chinese and Japanese Painting*（Honolulu， 1990），81 - 101（p. 81），based on YuJianhua，*Zhongguo meishujia renming cidian*（Beijing，1981）.

第一章 墓室艺术

帝舜
舜二妃娥皇女英
舜父瞽叟
周太姜
周太任
周太姒

图13局部

新石器时代至青铜时代：前2500 — 前200年

在不同的时期，多重的含义悄然隐含于中国的美术作品中，恰好可以从一件目前收藏在台北故宫博物院的玉圭里发现这种情形 **[图1]** 。石料呈乳黄色，因为年代久远而天然包含了一些灰色和赭色的物质，被磨制成梯形薄片，在较窄的一头有钻孔。精致的浅浮雕部分，一面雕刻正在跳跃捕食的鸟，图像轮廓清晰，另一面则是一张神秘的程式化的脸，有突出的双眼。据考古发现的证据，我们推测，这件作品大概制作于公元前2500 — 前2000年之间，为龙山文化（约前3000 — 约前1700）的产物，在此时期龙山文化在距离黄河出海口不远的今山东省的位置繁荣起来。工匠在金属使用之前制作了它，而玉石对他们来说无疑是极为重要的制作工具和兵器的材料，也是在已经确立的阶级社会中一些人的身份显赫于他人的证明。玉圭上有纪年为1786年的铭文，是一位中国帝王的题字，在他大量的古代藏品中，在那年此物证明了它自身的存在。他给玉圭两面的装饰提供了奇特的解释，理解为鹰和熊的象征，是给勇者的一种古老奖励，并将玉圭归入中国古代最早的两个历史王朝，商（约前1500 — 约前1050）或周（约前1050 — 前256）。

这很容易和"中国人好古"（the Chinese love of antiquity）联系起来，它描绘了一些人以某种方式沉浸于阐释他们自己长久而辉煌的过去，把过去想像成完整一体的，其他文明不能与之匹敌。我更想强调这件古代作品（实际上比题字的帝王所确定的年代更为古老）的创造性挪用，它插入到一个实际的新语境中，也就是皇家藏品中。而且皇帝声称的正统性是通过使用权力的古代象征物来实现，在这点上与许多其他的文化系使用有威望的建筑形制、艺术作品或收集以往的财宝去支持眼前计划的行为并没有根本的不同。实际上玉圭出现在本书中作为"中国艺术"的一个实例，它所在的台北故宫博物院同样表现了玉圭铭文装饰的新语境、新含义，想必与乾隆皇帝富有想像力的流露一样。我们可以尝试阐释这件作品最初是怎样被构想的，但是无从了解它"真正的意义"。

公元前6000 — 前5000年，玉石，或恰好是软玉，首先被中国新石器时代的一系文化所使用。它是硬度极大的一种矿石，无法用金属刀片切割，但是可以用研磨砂，按照一定的程序进行切割和钻孔，并需要耗费大量的时间和工艺。因此，在很早的时期，它便与权力结合在一起：世俗的权力，财力之上的控制意识，以及用于精神性权力的扩张。龙山文化时期，距今4000多年前，人们利用附近的石材制作出高水平的玉器，中国的某地那时已经拥有长久而独特的玉器制作历史。我认为，如果说这片疆域内的所有文化都属于"中国人"，或者说是今天中国人的祖先，这种说法仍是一种推断，有一种政治性的假设色彩。他们没有留下任何文字的记载，虽然很少有人提出反对意见，但是用几千年后写下的中国文字去阐释如此久远的作品的含义及用途是极度可疑的行为。正如图中的圭，这是一件用于特定场合的"祭祀玉器"。它是在中国新石器墓葬中发现的大量的式样之一，没有任何显而易见的用途。或许这类与众不同的器物是在更早的偏南方的良渚文化（约前3300 — 约前2250）遗址中发现的。这里出土了一些平的盘状物，尺寸变得相当大，以及分割成段的中空筒状物，在转角处刻有人类形象，是这个地方最早的人类图画之一。这些不能和日常工具对应，有人指出它们可能表示"其他"的王国，指向超越世俗的力量。它们出现在墓室中（墓室大约有100余件玉器）暗示与世间辨识身份地位的标志的某些联系，但是我们不能推测得更远。在晚些的中国礼仪性文献中有这些玉器的名字（现在圆盘状物称为璧，筒状物称为琮），同时解释了它们在天地崇拜中的功能。它们也是贵族阶层等级秩序的标志。但是这些文本对新石器时代的环境的实用性确实很小。接受关于如此古老的器物阐释的有限性更为可取，而不是力图使物质文化的证据适应于（晚得多的）文字证据。

图1 新石器时代玉圭，约公元前2500 — 前2000年。玉石仿制的兵器和工具等众多器形之一。当时已经在使用玉石这种最珍贵的材料。玉圭上的孔表示原来可能是固定在木质支架上，但是已经不知道是按怎样的角度装置。木座与题款均为18世纪作品。

值得注意的是，在从事中国广阔范围的农业和其他地面活动的过程中，人们很可能不断地发现这些新石器时代的玉器。它们通常被解释成具有重大意义的器物，是意义的载体。已经改变的是其真实的含义，尽管非权威的文字材料为其提供了神秘而且似乎无穷尽的迷人指南。

自公元前1000年初以来就未曾中断的文本记录，作为文化和政治的正统来源享有很高的威望，字里行间似乎容纳了中国早期历史进程的清晰画卷。首先出现的是许多独特的文化英雄般的统治者，像大禹一样的人类恩公，他制服了中国大河中难以驾驭的洪水，而其他人发明了文明生活的必需品（衣服、房屋、农业，最重要的是文字书写）。在历史进程中，中国历史上第一个王朝或统治家族是夏（传统的纪年为前2205 — 前1818），它被商王朝（前1500 — 前1050）所灭，之后周王朝（前1050 — 前256）又颠覆了商。在周的统治下，为了使他们的统治合法化，相关的文献被记载下来。20世纪初对这些记述的疑虑广泛流传，直到发现商代晚期王室的首都安阳遗址，它们才重获新生。发现的刻辞里有商王询问神圣权力的事，商王的名字与那些现在被证实的古代历史材料的记载相符。安阳仍是惟一出土了大量用最早的中国语言文字记载刻辞的早期遗址，刻辞刻画在乌龟的外壳或者动物的骨头上，它们充当了从世俗之地进入神圣世界的入口。此外，此遗址出土的青铜器上也有铭文。

一些考古学家认为开始使用青铜—铜和锡的合金—制作器物，代表着中国文化的成立时刻。毋庸置疑的事实是，用这种贵金属制作容器和兵器，是由成群的技术熟练的工匠来完成，他们的技艺可能代代相传，这些展示了早期统治者及其家族可以调用的资源种类的扩张。美国学者罗伯特·贝格利（Robert Bagley）提出，约在公元前1500 — 前1300年[1]，模制青铜制造工艺首先在中国北方平原发展起来，这片区域以及它的附属国享受着黄河水的灌溉。商代早期，政治权力从这里向南方扩展。安阳时代之始，公元前1300 — 前1000年，商王朝的政治势力削弱了，缩小到它的核心地区河南。南方的青铜器，通常是虎

和象之类的动物形象，并不依赖于安阳，在相互影响的早期阶段南方适应了独立发展而区别于北方。

地理和文化上统一的早期中国，拥有强大而富裕的中心地位，它的影响向外扩展到相当大的区域，安阳遗址的发掘展现了它的盛况。1928年开始由国民政府出资，中国第一代专业考古学家实施了发掘。正是古代中国用可资利用的过去满足了全新的而又常常四分五裂的民国的需要。尤其是它支持了最早的文献中关于早期历史的叙述，它某种程度上解决了渴望"现代性"与不舍抛弃几十个世纪的文字遗产之间的紧张状态。构成考古学组成部分的科学论述是"现代性"的表示。如今，一幅更异类的、迥然不同的、缺少民族纯正血统的古代中国画卷正围绕在发掘出的非同寻常的发现周围，考古发现揭示了确定无疑的古老文化及其复杂性，它远离人们从传统意义理解的中国文化的核心地带。对很多人来说，多中心的古代中国对当前的需求更具有雄辩力，胜过古老叙述的大一统。

这些遗址中没有一个比四川成都附近的广汉三星堆更具有对权威记述的潜在破坏性。三星堆发现于1986年，它颠覆了之前所有的早期中国文化、考古以及艺术的模式。在这里，与商代安阳同时代的用泥土夯起的城墙之外，设置有两个祭祀坑。第一个年代在公元前1300 一前1200年，第二个晚了几十年。在大量的被焚烧过的动物遗骸中考古学家发现了金器、青铜器、玉器和陶器，它们的样式完全不为人知，现代人的眼睛见到的最壮观场景是第一个祭祀坑出土的一组与真人同样大小的青铜头像和高达262厘米的巨型单体青铜像**［图2］**。在工艺上，这些青铜像类似，甚至超过在安阳制造的所有器物，长期以来人们视安阳为"中国文明的摇篮"。然而，它们的美学标准有惊人的差异，许多学者第一次见到这些器物的反应是，他们看到的是"非中国"的。换句话说，它们看起来不是用于建构"中国式"观念的器物。此前人们不知道这个时期以如此规模表现人类形象，且不用说与众不同的庞大，以及广汉头像上凝视的双眼和线条分明的鼻梁，或者是绷紧的站立姿势，双臂塑造成正握着某件木质或象牙的器物，现在已经丢失。

没有文字记载提到这支文化繁荣的时代。我们不知道他们把自己想像成谁，或者他们与其他同时代的位于今天中国其他地区的王国之间的关系。他们确实与长江流域沿岸的青铜文化联系紧密，可能从那里引进了青铜器。我们不知道是怎样、在哪里，或者又是谁在使用广

汉青铜像。这些祭祀坑既不是人类的墓葬，又不像在安阳发现的人殉坑。包括青铜铸造在内的运作规模和玉器制造暗示了统治者的权力与财富。他们不是以安阳为“核心”的“外围”的一部分，在研究其文化区别于安阳的方式当中（没有制造青铜容器和编钟，主要是人类形象），不必以商文化为标准而认为广汉文化偏离了这个标准，这点很重要。

图2 三星堆青铜立人像，尺寸大于真人，公元前1200年。1986年发掘出土，在祭祀坑里铜像可能被故意打破、倾倒在地，坑里有祭祀动物的遗骨。

在安阳，新的发掘极大地扩展和复杂化了商代的早期景象和文化。尤其是，它提供了非青铜和玉石的其他材质的器物的阐释，它们在最初的解读中占据了主导。涂上红色和黑色的灰泥墙碎片也被复原，它暗示在商代统治者的生活中，视觉文化环绕在他们周围。但是更多的证据仍然来自围绕在死者身边的陪葬品。1976年，商代王室贵妇妇好（武丁妻子）的墓室被发现，墓室未曾被盗，年代约在公元前1200年。除了依靠墓室中的陪葬品之外，我们没有办法了解这位女性的身份和生活。墓室采用的是大型竖穴墓，可能修建有地面建筑保护它，为进行祭祀活动提供空间，并且在王室陵墓中宣告它的存在。陪葬品很丰富，有200多件青铜器，加上兵器和700余件祭祀玉器以及个人饰物。其中有件独特的象牙敞口杯 **[图3]** ，雅致的凹形筒身镶嵌绿松石，这种样式和装饰与青铜器物有某种联系，但并不是直接复制其他任何已知的范例而来。青铜的耐久性正好将其置于所有从历史和现代的角度理解中国早期艺术的中心，但是这件敞口杯显然丢失了什么，应该是木质或其他容易腐烂的材料，它们的价值可能与主人的身份相符，那将永远无法为我们所知。青铜器是根据主人的不同身份成组制造，器物有相同的样式、不同的尺寸以及精心制作的装饰，在人们的观念里，它们不是单独的器物而是整套器物的组成部分，其使用限制在一定范围内，用在王室典礼上，供奉祖先的祭祀中，以及葬礼场合中。单件的奢侈器物对拥有者来说可能承载了更多的特定意义，这件独特的敞口杯可能是外来物品。象牙在本地是难得之物（3000年前中国的气候更温和，大象生活在比今天更靠北的地方），而且绿松石也从遥远的地方进口。如此说来，它仅仅是妇好收藏的财富中众多的新奇物品之一，这些藏品还包括"古董"，特别是玉器，前文谈到的新石器文化的器物在她生活的时代已经很古老了，也有当时古代器物的仿制品。

敞口杯有鸟状的把手，并且装饰恐怖的兽面纹。这些是商代青铜器上最常见的母题之一，有时候被辨识为后来才被命名的"饕餮"，意思是像近几百年的语言中的一种"凶恶贪吃的野兽"。这些面部有角，一双凝视突出的眼睛，具有特色的是它有两部分，各朝两边水平伸展。释读此纹样和其他母题近年来在学者中成为再度兴盛的议题。有些学者主张，在我们几乎完全不了解的此时期的口头或文本文学作品和宗教

仪式中，它可以被诠释为商代神话和文化的象征，它代表了发源于别处的某种信仰。他们运用结构主义的方法论（在结构主义中，完全不同的现象反映了意义的潜在结构），尝试以现存的青铜器的物证来重建这个信仰的体系。其他学者，因为与美术史传统的关系顺理成章地被理解为“形式主义”，他们认为越过物品本身特征的任何讨论都应该严厉排斥，只有铸造过程的工艺特征，以及风格发展的内在规律，跨越了物质证据本身才对此类及其他母题产生影响。虽然无需争辩这些母题都没有意义，但是有些学者倾向这样的观点，认为我们不可能从表面装饰的视觉特征去解读已经消失的信仰。因此，他们承认我们永远不可能明白像妇好一样的王室贵妇是怎样使诸如这件象牙容器之类的器物上的装饰纹样概念化，与之相对的是她会怎样考虑对这些器物的拥有的关于权力与威望的内涵。

图3 镶嵌绿松石象牙杯，商代妇好墓出土，公元前1200年。和其他个人物品一起放置在盒子中，直接放在棺椁上，可能是日常使用的珍品，和在祭祀典礼上使用的青铜器不同。

商代青铜器大量被保存下来是因为它们被埋藏在许多男人和女人的墓室中。在被制造的时代它们主要用在祠庙的祭祀中，为王室祖先供奉食物。它们和主人埋葬在一起，为了他们自己在死后还能继续为更高层的权力者献祭，并且他们也转而成了祖先。器物是权力的证物，这在周以后突然成为了重点，周王朝是来自商王国西部的一支民族，它约在公元前1050年灭商。周王使用了这些青铜礼器，也必然使用金属铸造青铜器，作为奖励分配给他的拥护者。从这个时期开始，越来越多的事件在青铜器上以铸造铭文的方式记录下来。在此，青铜器与玉器、兵器以及战车配件没有任何区别，都是贵族生活方式的附属物，作为等级的承载体，通过家族继续传承其显贵。最早的青铜铭文强调了这些"重器"是要"子子孙孙永宝用"的事实。这样的铭文可能抄写了祭祀典礼中的惯用语，在祭祀中食物都奉献给祖先。周早期的铭文铸在容器里面，在使用时它们被覆盖，原因可能是他们打算在祖先眼前一样给活着的参与者留下深刻印象。

我们可以建立起商和周贵族怎样理解这些青铜器的事实，并且，对于它们是怎样铸造的，我们也可以谈论很多。制造者的名字彻底被忽略了。青铜器上从来不会记载工场组织里每位工匠的名字，虽然我们能够以类推的方法从后来的资料中指出是一群代代相传的专业工匠制造了它们，但是我们对此并不确定。考虑到青铜器的神圣性，以及在许多相似的文化背景下金属制造工匠的特殊身份，我们推测，那时可能有像祭司或者巫师这样的人物，他们能够促使器物成为统治者集中关切的重点，但是也没有任何资料记载。我们也不知道制造它们的工场是怎样的组织，例如，他们是否采用分工的某种形式，不同的工匠负责生产程序中的不同阶段。较容易理解的是早期青铜器制造经过了非常复杂的铸造程序。利用完工的容器制作阴模，分成几个部分，然后极为仔细地装配在一起（即便如此，金属制品上永恒的"合缝线"说明了合范结合的部位）。把一个泥芯放入模具中，熔化的金属灌入泥芯和外范之间。最后，拆除外范，锉掉多余的金属，器物就完成了。当还是全新时，商周青铜器应该是亮光闪闪，而没有现在已成为它们美感魅力之一部分的氧化铜绿锈。尽管从理论上来说这个程序提供了重新使用模范的可能性，但让人惊讶地是没有证据证明曾经这样做过。

商周青铜器在样式和装饰母题方面表现出的相似性，直到最近人们才明白，这些相似性掩盖了它们在使用方式上的显著差异，很大程度上可能是使用者的理解方式不同。这实际上发展成约公元前900年发生的"礼制革命”（ritual revolution）。青铜器在装饰方面变得朴素，并且出现大量铭文（这时有时候铭文是刻在器物外），因为代替纹饰的清晰的文字同样是所有者权力与威望的重要标记。一些不同外形的青铜器完全失去了实用性。成组的青铜器仍然被埋入墓室中，但是它们变成了不同类别的储藏物，储藏的财宝，与人的葬礼无关，器物呈现完全不同的面貌，不是特定的祭祀器物的一部分。图中的巨大青铜酒器 **[图4]** 是出土的最大的储藏财宝中的一件，1976年在陕西省扶风庄白发现了103件。埋藏坑里装满这个文官家族珍贵的祖传遗物，他们属于微史家族祖辛，约埋藏于公元前900 — 前800年，是为了保护它们远离当时政权不稳定带来的危险，此后未能再被发现。作为来自他们祖先祭坛的器物，这些藏品由一组现在还能使用的器物组成，还有一些对此家族有重要意义的更早的器物。这件酒器是件古董，铭文上说在周昭王十九年铸成，根据传统的纪年方法相当于大约公元前964 — 前962年。因此当它被埋葬时已经有了几百年的历史。它与令人敬畏的祖先联系在一起，所以被保存下来，除此之外，它的纯粹审美范畴难以确定，当然并不意味着完全缺少这些方面的意识。有的青铜器明显比其他的制作更精美，更宏大，铭文繁多，装饰精良。人们差不多是这样理解它们，与合乎逻辑的意义相联系，在这样的辨识中我们有了艺术概念起源的必要条件。

图4 青铜酒器，公元前964 — 前962年。青铜组器之一，为某贵族家族的四代子孙铸造。它包括当时还能使用的器物和在典礼中非实用功能的器物，可能因为与前辈祖先的关系而被保存下来。

当公元前一千年发展进程的考古报告日渐丰富，它为进一步将青铜器从宗教仪式中解脱出来提供了证据，因为它们反而与炫耀和奢侈消费的范畴联系起来。在中国以后的历史时期中，从春秋时期（公元前770 — 前476）向战国时期（公元前475 — 前221）的更替中，这些名称来自这一时期的编年史，是对周王中央集权的、神圣权力的尊崇逐渐衰微的表征，许多大小不同、相互对抗的诸侯国之间残酷而持久的政权冲突成为周的接替者。文化的竞争扩展到物质领域，许多地方王室的奢侈之风成为维护统治者的威望和在盟友与敌人面前保持脸面的方式之一。

这类王室文化的某些部分可以通过曾侯乙墓室中的内容来重建，那是在今天湖北省的一个小国家，曾侯约在公元前433年去世（侯，类似公爵或其他的头衔，所指相当于中国统治阶层的头衔）。他被埋葬在一个精心制造的木质彩绘棺椁中，陪葬了大量的奢侈品，有青铜器、兵器、一套青铜编钟，以及乐器和木漆家具之类的物品，还有金器与玉器。这些用贵金属制作的幸存物品更清楚地展现了青铜怎样适应了整个文化系统，它仍然是此系文化的重要金属，然而它们仅仅是奢侈器物中的一类，而不是和商周时期一样，是文化意义和威望的独特权力承载物。图中器物来自曾侯乙的陪葬品，是一套青铜尊和盘，均为技艺纯熟的铸造品，它的表面布满扭曲的龙和虎，装饰在排列紧密的卷形饰物中［图5］。这是一种繁复之美（aesthetic of excess），“越多越好”（more is more），有些部分可能采用“失蜡”铸造工艺制作。这是制作小型立体金属器物较为实用的方法，复杂和精确的雕刻使得传统的组合泥范很难或者不能被移除。考古学证明最早使用失蜡法是在公元前6世纪，首先用蜡制作铸造器物的模型，然后覆盖泥制成外范。当灌入热金属熔液时，蜡熔化并流走（因此而得名）；打破外范取出金属器物，外范不能再使用。有明显的证据证明，战国时期青铜器变成了奢华的商品，可以从独立的工场里买到，也不再被王室统治者牢牢控制，可以服务于更广泛的顾客群。例如，在公元前6至5世纪晋国的都城，陕西省南部的侯马发掘出一个青铜铸造遗址，说明在相同的时间段内在同一地点制造了品质各异的器物。[2]制造青铜器的工艺特征表明当时采取了以最大限度增加产量的措施

来服务广大的市场，以及采用便捷的方式和重复使用模范图案印模来提高效率。

如果进入流通市场的金属容器在数量上确实有增加，有必要呼吁关注此时期的青铜器；它们必须格外巨大（侯乙墓中最大的一件高126厘米，金属重327. 5公斤），或者不得不借助其他手段，诸如镶嵌铜、金、银线或者其他珍贵金属，因为青铜器自身的意义已经经历了转变。现在这种材质的器物不得不与色彩丰富的漆器和丝织品竞争，正如重要遗址中引人注目的陪葬器物。在墓室中发现的被称为鼎的三脚容器，仍然是为了满足祭祀活动的需要，现在是相当地朴素和平淡。而在明确的非宗教活动中使用时，例如宴饮或者陈列，器物就被繁缛地装饰起来。

图5 青铜尊盘，约公元前430年，曾侯乙墓出土。装饰部分采用失蜡工艺制作，铸造成可以拆卸的部件，连接在器身上。这件器物可能是酒器，或者在典礼中用作清洗的器皿。

侯乙青铜器是墓室陪葬品的一部分，因此在1978年发掘之前，它们经历了两种截然不同的使用环境。墓室中这些器物的存在维系了墓室主人生前享受的地位，在死后继续发挥此种功能，由此意义看，两个不同的国度里（地上与地下）存在连续性的身份。尽管上层阶级成员埋葬数量巨大的陪葬品的习俗在中国由来已久，但是上层贵族墓室中的陪葬品在公元前5至前4世纪经历了重要的变化。尤其是屠杀人类或动物仆从去陪伴过世的男主人或女主人的习俗逐渐消失了，这曾经是商代王室大墓葬的特征。侯乙有18位女子陪伴，可能是乐伎，这种情况在他生活的时代已经很罕见。泥或木头摹制的人、动物和器物的形象开始成为替代品。这些变化伴随着上层阶级宗教信仰的改变，并在墓室陪葬品的布局中反映出来。商代王室墓葬，诸如妇好墓，是单室墓，一般很深。另一方面，侯乙墓为死者提供了多间居室，装有门，允许从一个空间进入另一空间，房间中布置的物品仿佛是在现实生活中。现在，墓室是居住空间，为了在下一个千年或更长的时期里一致接受将墓室建造成人生活中居住的空间，增置了代表日常生活中最细枝末节的东西。所做的这些同样是通过图绘、仿制物品或放置物品本身来实现。

但是，在一扇通向身后世界的门前，约公元前500年同时期的文学作品中对此有非常清晰的想像，长生不死、拥有强大神力的生命居住在那里，他们能在生者与死者之间相互影响。长生不死的生命以动物或类似人的形象显现，重要的是他们不是已故的祖先，而被视为被恳求精神力量的独立之物，因此从这个时代开始他们也变得很重要。他们在墓室中的出现标志着信仰的清晰转变，他们并没有代替对祖先表示尊敬的习俗，相反增加了新的方式去理解这个世界、另一个世界和两者之间的神秘性。

在青铜容器上看不到更多的新观念，它们的神圣目的可能助长了设计方面的保守主义。新观念主要体现在全新的工艺形式上，尤其是木漆和丝绸纺织品。简单说来这些被保存下来的器物水平较高，使得它们看起来更重要。我们知道商代宫廷里有丝绸纺织和雕刻、彩漆木制品，但是我们不知道这些物品看起来是什么样，即便它们和青铜器、玉器共享审美和设计语言（尽管青铜器和象牙杯之间亲近的类似

关系使得这种可能性非常大）。总的来说，好像我们今天归类为不同的"艺术形式"在受尊重的层次上发生了变化，主要的受益者之一是纺织品。

养殖蚕蛹的技术，拆解、纺纱、编织蚕茧的技术，至少在公元前3000年的新石器时代就已经很完善。至于纺织机械，更重要的是重复纺织同一种图案，对于任何审美意识来说纺织机的重要性都不能被过分强调，然而谈及中国最早的纺织品是什么样，因为缺乏证据而留下了推测空间。商和周早期残存的碎片告诉我们，那时的技术已经可以制造相当复杂的自配图案丝织品，人们利用刺绣作为创造更自由的图案设计的手段。也是在最近几年，我们才有大量的来自公元前3世纪的完整丝织品，通过它们开始分析当时丝织品的作用。

证据都来自墓室，因此我们不能依赖它们作为了解上层阶级生活服饰的源头。我们看见的图案可能是专用的丧葬视觉文化的一部分，例如，这是约公元前300年的湖北省马山墓室出土的35件锦衾和锦袍中的一件**[图6]**，（但是也存在这种可能性，是死者生前穿过的外衣改制的寿衣。）马山妇，这位约40岁的无名上层女性自己可能就扮演过巫师，是一位有威力的宗教人士，能够超越现世的王国在灵魂里游走，促成上界与下界的交流。相互交织的虎、龙和凤鸟是这个王国里的动物群，是墓室中的长住者，而不是她日常生活中的代表物。

与青铜器一样，可以合理地假设有专业的纺织工场存在，可能与王室有联系，但是逐渐脱离了他们的直接控制。我们不可能知道这些工场是否按性别分隔生产线。已经发现的当时的男性墓室中出土了青铜器但是很少纺织品，而这个女性单人墓中塞满纺织品却未见青铜器，这或许有，也或许没有重大的意义。

纺织和刺绣，虽然现在都归类为纺织品，但实际上是两种相去甚远的工艺，清楚的区别之一在于它们与绘画表现的关联性。中国和世界上的其他地方一样，在近代以前纺织很大程度上独立于绘画，在马山可能从来就没有为纺织品而做的"设计"。而刺绣与其他表现形式关联的可能性至少出现过，即使没有任何方式暗示绘画在当时的中国是高等级身份的必需品。在缝缀之前，图案可以直接绘制在丝绸上，或者放在薄纱的下面，这足够清楚以导引针线。

图6 刺绣寿衣局部，约公元前300年，湖北省马山。刺绣采用链形缝法缝制，有复杂的编织图案，是马山出土物中大量纺织品工艺品的代表。

第一帝国：前221 — 220年

20世纪70年代，考古发现揭开了秦始皇的部分墓室，墓室的部分场景震惊了世界。秦朝的第一位皇帝（秦始皇，公元前221 — 前210年在位）声名显赫，因为他既是破坏者又是在这个基础上的建立者，他是一代代中小学生都熟知的"焚书坑儒"的可怕的人，他的形象是残忍的暴君，他的军队击败了所有劲敌，终结了战国七雄的时代，开创了中央集权化的帝国统治（他是第一位享有"皇帝"[imperial sovereign]头衔的人）。中央政府统一了度量衡、文字，建立了与众不同的防御工事，就是闻名于世的长城。"秦朝艺术"则明显表现出矛盾性。

近年来，中国考古发现之一，陕西省西安市附近临潼县的"兵马俑"**［图7］**吸引了大众的想像力，并且改变了这一切。它以巨大的规模复制了墓室建筑和陪葬品，在之前的500年里它们是财富和权力的标志。过世的帝王应该居住在宫殿中，在这里陪伴他的是强大的军队的模型，这些真实的军队到公元前210年而告终。已经发掘的部分墓室中最为独特的是泥塑战士的数量与尺寸，他们组成护卫遗体的军队。

图7 兵马俑一号坑局部，他们围绕在秦朝第一位皇帝陵墓的周围，他卒于公元前210年。此坑内约有7000件真人大小的泥塑人像，到目前为止仅发掘出1000件。

古代统治者控制了诸如青铜、玉石之类的稀有物资，并且陪葬了这些标志他们身份的物品。但是只有一位皇帝有能力以前所未有的规模调动资源，从而制造出这个不可思议的军队。不是因为是珍贵的材料或者古老的遗物（在中国北方平原上有充足的制作人像的泥土），而是运作的规模。烧制泥像需要950至1000摄氏度的温度，可以确信在此过程中使用了成堆的柴火，修建了无数庞大的炉窑，调用了大批工匠，来创建这支军队。虽然我们的注意力都集中在形态栩栩如生的战士身上，但是至少还有一点吸引人的是，制作兵马俑使用了批量生产的工艺，也就是我们称为重复使用预制部件的模具系统。[3]这支军队是集权统治与艺术的双重胜利。

每个站立的人像高约180 — 190厘米，由几个部分组装而成：底座、腿、躯干、两支手臂、两只手和头。所有这些人像仅有几种有限的样式，三种底座、两种样式的腿、八种躯干和头，此外它们被进一步制作成有面貌特征和毛发个性化的模型。使用模具是为了提高某些部件的生产速度，尤其是手，由很小的预制部件构成。通过巧妙地处理和组装这些部件，组合成了几乎变化无穷的形象。有可能存在给各部件涂上底层颜料的处理方法，增添了特殊效果，其目的不是为了单纯的美感，因为这些人像绝不是打算呈现给活人看的。让今人欣喜的逼真性是为了获得人的基本功能的效果，他们越是形如生人，在地下的世界里扮演守护君主的角色就越出色。在秦朝艺术中如此尊崇"写实主义"是受到实用与宗教的引导，而不是艺术的驱使。

类似的宗教需求促成了帛画的创造，它是今天最有名的中国早期作品之一，也是最具争议性的作品，是1972年在湖南省长沙市郊区马王堆墓中出土的约公元前168年的帛画**［图8］**。对此件神秘物品的意义有众多而相互矛盾的解释。有人认为是象征性的外衣，在死后的"招魂"仪式中使用，有人认为是在葬礼仪式进行中举持的旌旗，仪式之后再放置于墓室中。更有说服力的是解释为"铭旌"，在哀悼仪式中表达了家人对逝去亲人的尊敬。[4]争议集中在图像与当时的文献中记载的仪式和宗教信仰的关系上，它究竟要表达一种什么样的关系。人们的观点大多赞同图像上辨认出的四个层次。最上层的是天界，太阳和月亮里分别画有它们的象征物，蟾蜍和金乌，同时龙和仙人在天空中跳跃

舞动。接下来的两层是世俗世界，墓室的主人是位老妇人，由侍女搀扶着，周围仆从围绕，覆盖着寿衣的遗体两侧摆放着祭祀器物。最下层是地下的世界。帛画画家的目的明显不在于准确表现观察的对象，而有很大可能是忠实于合乎规则的图像程序，实现了图像的表现，不管这种图像程序是公认的还是老妇人自己的喜好。此外，必须明白一点，帛画不是一件单独的"艺术品"，而是贵族葬礼复杂仪式中的一部分，也是墓室自身的礼仪，它表现的内容仅是视觉可见的部分。

图8 马王堆一号墓出土帛画，约公元前168年。帛画使用了六种颜料：矿物色朱砂、赭红、银粉、靛蓝、植物色青黛和动物色蛤粉。

虽然对马王堆帛画的集中讨论远胜于近年来发掘的其他中国早期美术作品，但是它远远不是阐明此时期的艺术服务于身后生活的惟一作品。接下来的发现来自第二个统一王朝的帝王陵墓，西汉（前206 — 公元8）制造了像鎏金银熏香炉之类的奢侈品，铭文说明它来自汉武帝的姐姐阳信公主的府邸 **[图9]** 。汉武帝于公元前140 — 前87年在位统治。熏炉的柄铸成竹节状，主体是微缩的山的模型，山间有穿透的小孔，当燃烧腹内的熏香时，烟雾在山间袅绕。这不是真正的山，可能是公主死后灵魂居住的仙境，有神兽和仙人的陪伴。她想保留陪伴她的这片乐土的意图也体现在另一件器物上，一件汉王室陵墓出土的白玉微雕作品，一位仙人骑在欢腾跳跃的马上 **[图10]** 。在马王堆的棺柩上、马山的丝织品上以及其他许多汉代墓葬艺术品上出现的此类人物与仙人联系在一起，长有羽状双翅，跳出了生者世界的束缚。所有这些为葬礼仪式的特殊目的而制作的作品容纳了逐渐渗入上层阶级文化中的图像。尤其是仙境的图像表达为山水画的表现铺垫了道路，不过此观点还存在争议。山水画在随后的几百年中成为中国艺术重要的门类之一。[5]

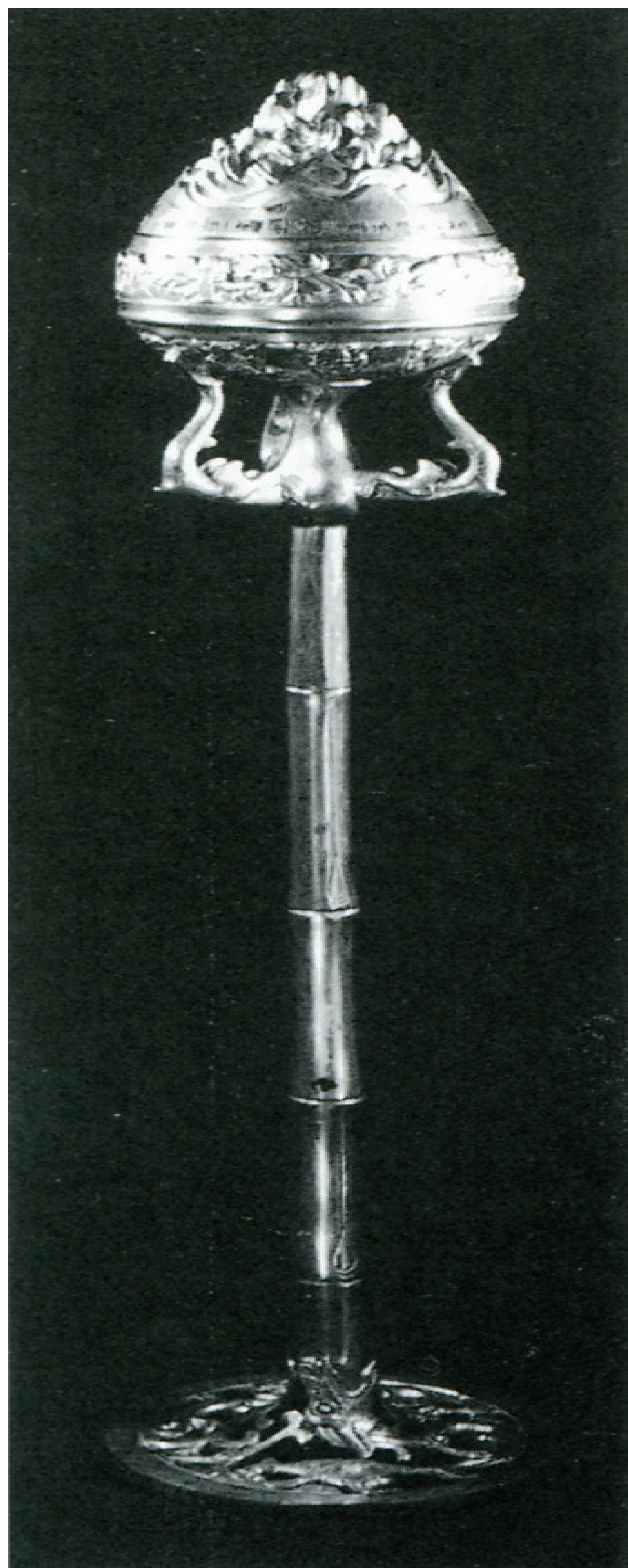


图9 鎏金银香炉，汉阳信公主墓出土，约公元前153 — 前106年。从熏炉口外侧的铭文辨认出它的主人。

图10 白玉骑马羽人，汉昭帝陵遗址出土，约公元前70年。当时，玉是来自中亚的珍宝，中国帝王的权力第一次延伸到那里。

在发现马王堆和近年来发掘的数座汉代帝王陵和王侯墓之前，汉代早期墓室艺术的重要遗迹是在北方发现的几处画像石。近年来人们再次对这些画像石产生了兴趣，集中关注复杂的意义阐释，虽然有时存在很大分歧。对武梁祠的一组画像石有最集中的研究。武梁祠是151年为武氏的一位上层社会男性修建，是武氏家族祭祀仙逝的祖先的几座祠堂之一，位于今天山东省西南部的嘉祥县。它不是墓室，武梁也没有埋葬在这里。但是雕刻工匠与此时期墓室艺术的工匠们有共同的兴趣（雇佣了同一批雕刻工匠），因此它们可以被看作同类型的图像。

公元1世纪，葬仪和宗教信仰方面的巨大转变得到巩固。由于王室和豪族势力加强，尊崇的核心从祖庙转移到墓室本身。在商周时期祖庙曾经是如此的重要。现在是在墓室或附近的祠堂举行祭祀。值得注意的是，这些祠堂（如武梁祠）被当作是公共的空间，供人参观。观者的思想意识必然会影响到刻画在祠堂墙壁上图像的类型，同时也加速了向更耐久的石质材料的转变。

独立的画面以浅浮雕的方式雕刻在构成武梁祠的每个房间的石壁上，早在一百年前的中国和西方就已经在深入研究它们的含义。学者们都集中关注视觉印象最深刻的场景，例如"桥头攻战"**［图11］**，画像石可能来自武氏家族早期成员武斑（卒于147年）的祠堂。许多画像石上附有识别人物的简短榜题。人们通常能辨认出这些人物与古典著作有关，其中有古代哲学家孔子的名字。汉代帝王将国家意识形态的核心地位赋予了孔子及其弟子的著作，儒家思想的主题开始在这个时代的艺术中出现。现代学者巫鸿对武梁祠进行了最全面的研究，他强调整体解读的重要性，而不是毫不相干的一系列"图像"[6]。例如，战争场面是这个祠堂里很普通的画面，也出现在同时期的中国北方墓室中（实际上它在武梁祠中不止出现一次）。祠堂里表现的许多人物来源于诸子或神话的传统，这一传统与孔子弟子追随的完全不同，试图采用过多的思想意识的一致性去解释其中包含的多样性可能会导致错误的理解。因此巫鸿的解读集中在祠堂的装饰功能上，将灵魂和来世的理想与世间理想的社会秩序联系起来，把宇宙观与人类的历史两种因素放置到同样突出的地位，武梁自己恰好体现了两者的和谐一致。

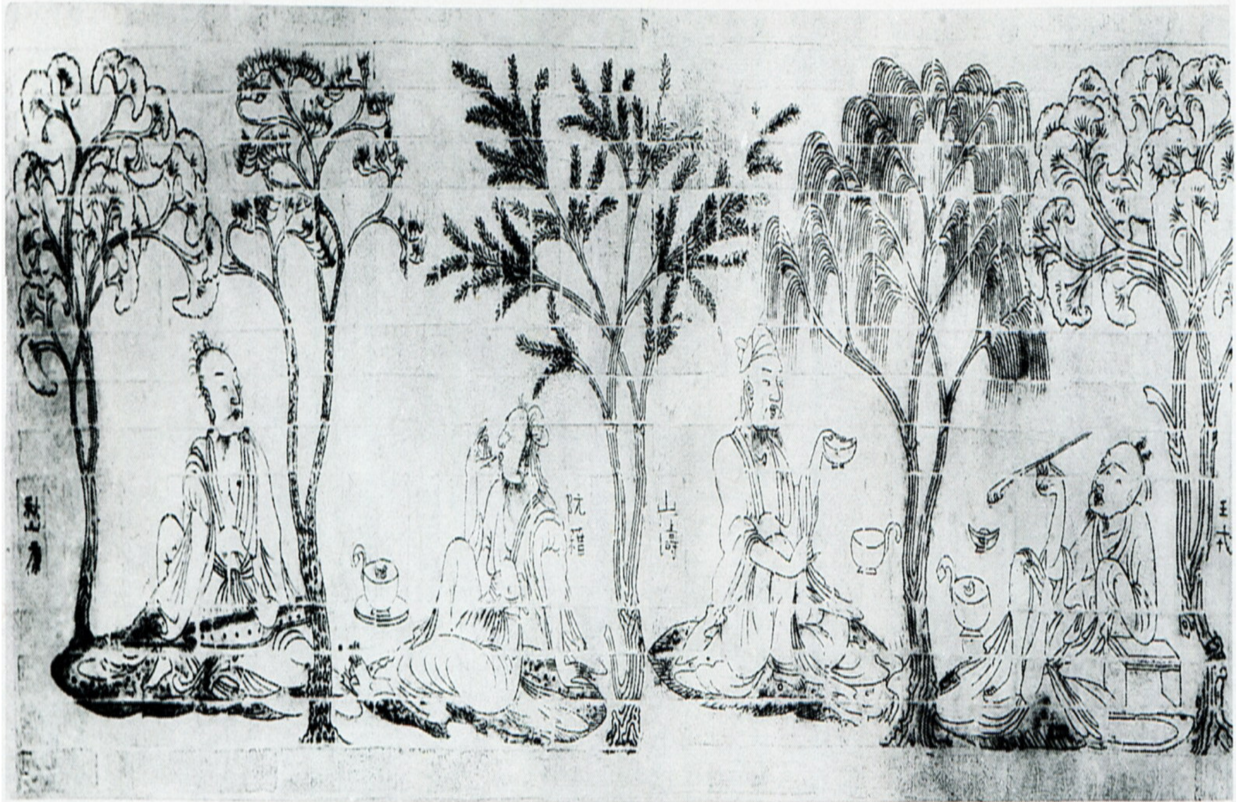
图11 武斑祠画像石，约公元147年。表现的是人类历史中的一个场景，武氏家族过去的传奇故事，是图像化的精神之旅的祭祀仪式，或者是死者精神上混乱与秩序的力量之间纯粹的象征性冲突。

武梁祠使用的石材在中国文明的早期阶段不是可以随处寻找到的，这一点与汉代（前220 — 206）的新倾向相一致。石材反映了追求永恒和永远纪念的观念，此观念与来世生活的观念以及其中个人空间

的变化联系起来。武梁祠的雕刻风格可能与同时期宫殿或者贵族府邸中使用的现在已经不存于世的壁画有关系，虽然这有可能是正确的，但事实是使用的材质不是彩绘的灰泥或者木头，而是在能长久保存的石材上雕刻了有特殊意义的场景。

北方和南方：220 — 589年

墓室装饰与生者欣赏的艺术之间的差异性在一座精致的砖墓中表现出来，这是东晋贵族夫妇的墓葬，于4世纪末至5世纪初埋葬在南京附近**［图12］**。南京是诸多王朝的都城，这些王朝在汉代分裂之后统治了中国南半部，而北方被其他一连串的统治家族占领，他们中许多人不是来自汉族。在这些南京的宫廷中，曾经统治中国数个世纪的许多文化形式第一次有了转变。例如，一流的画家被指派在这里作画，在墓室修建时，顾恺之也有可能是参与其中的人物画家。


嵇康
阮籍
山濤
王戎

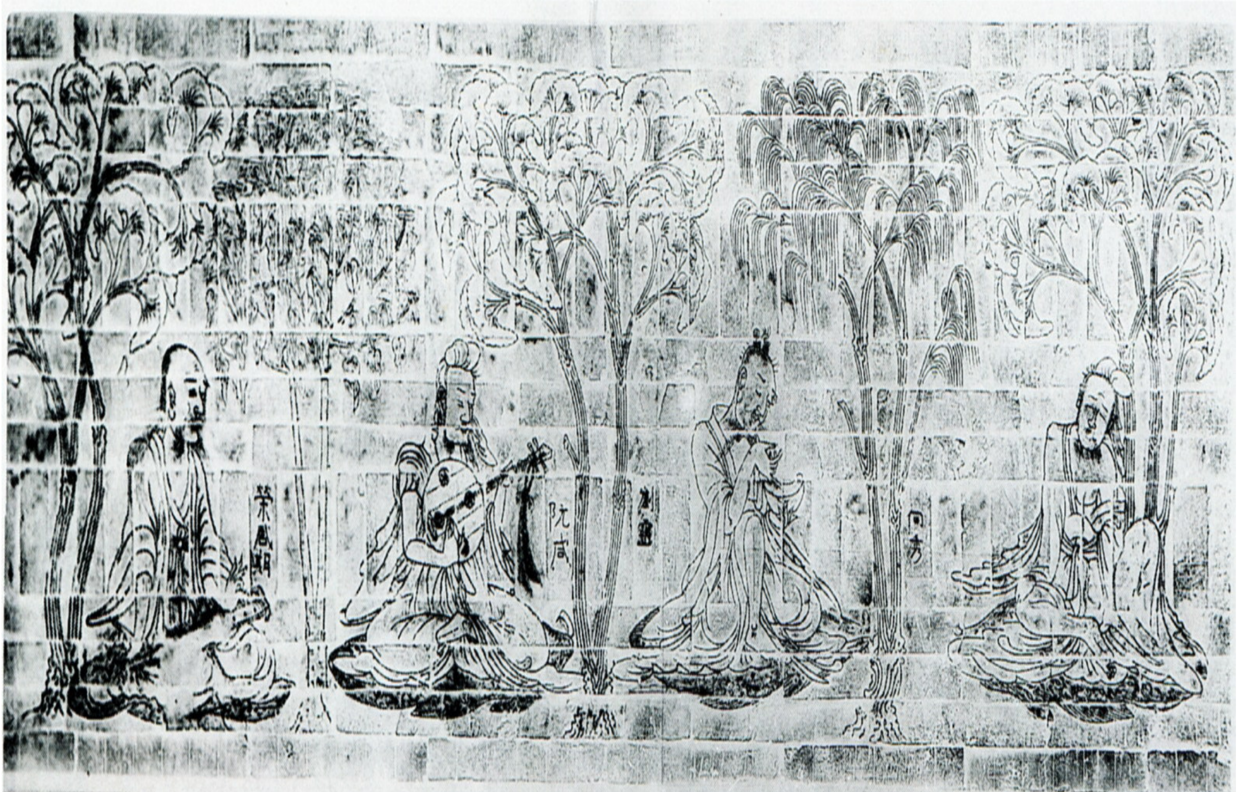

榮啓期
阮咸
向秀

图12 墓室壁画拓本，约380 — 420年，南京西善桥。壁面装饰的壁画是先把墨稿画在木板上，然后切割，把每部分雕刻成模版。用模版制作泥砖坯，然后分别烧制，再组合成砖画。

墓室发现于1960年，有争议的是墓室壁面装饰的复杂而精美的贵族人物画像，被称为"竹林七贤与荣启期"。这些不是墓室主人的精神向导，也不是来自另一个世界的人物，而是真实的历史人物，他们因诗文天赋而著名，因崇尚放达和高雅的理想化的上层社会生活方式而闻名。这些人物表示这对去世的夫妇从活着到死去都有品行高尚的人士陪伴。在接下来的一个世纪里，至少在三座王室墓室的壁面上出现了同样的人物组像，暗示了墓主人对该题材的特别需求，因为它与杰出而高尚的文化结合在一起。

雕刻的方式与武梁祠画像有相当大的差异。人物形象高大，数量少，看起来他们居住在一个几乎平面的空间中。然而，雕刻没有强调空间感，而是在有限的空间里通过姿态、衣着、面部表情刻画人物的个性。他们没有用已有的早期中国卷轴画的方式处理三维空间，同时我们清楚地认识到两面砖墙上的线刻和上层贵族日常生活中欣赏的绘画之间的密切关系。这些变化体现在其他墓室出土的两件器物上，时间晚了约100年。

第一件出自司马金龙墓，他死于484年，在她妻子姬辰去世后10年，她是拓跋鲜卑少数民族，拓跋氏在中国北方建立了统治政权北魏。司马氏声称是南京晋朝早期皇室后裔，在降附于拓跋氏之后而备受宠信。当时民族的差别和北方上层社会的文化融合反映在司马金龙的墓室中。墓室发掘于1965年，出土了大量的陶质士兵俑和男女侍从俑，最令人瞩目的是双面漆画的木质屏风残件，原本放置在棺台前**［图13］**。屏风可能不是专门制作的墓室陪葬品，而是墓主夫妇在住宅中使用的家具之一。

舜後母燒廩

虞帝舜

周太任

图13 木漆画屏风，司马金龙墓出土，他卒于484年。当时中国社会各阶层人士都是席地而坐，就像日本一直保持到近代的习俗，高80厘米的屏风反映了这一现象。

屏风表面被分隔成四块相等的区域，用漆书写的文字和绘制的题材大都取材于公元1世纪的著作，刘向的《列女传》（模范女性的传记）。这些传记最初被绘制在皇室宫廷的屏风上，也成为适用于贵族墓室壁面的题材（例如，出现在武梁祠画像石上）。屏风从上往下绘制，有关于往古贤帝舜的生活的三个场景（现在被认为是神话故事，在绘制屏风画的时代不这样认为）、周代三位贤良的母亲的故事、"鲁师春姜"和班婕妤拒绝与君王同乘辇的故事，她拒绝的原因是认为行为端庄的臣僚更适合陪伴明君。这些历史故事，取材于上层社会中广泛流传的著作，选题主要集中在德行高尚的王室妇女，尤其是她们服从男性的美德，她们的谦逊和善良，她们的角色犹如精英文化传统的母亲和拥护者。

在发掘时，屏风画立即被辨认出来，因为可以与遗存的一些较早的绢本卷轴画对照。如果屏风的四块区域是横向的而不是从上向下排列，那么屏风画与卷轴画的样式相似。这些作品包括大英博物馆收藏的《女史箴图》和中国故宫博物院收藏的《列女仁智图》。两件都被认为是顾恺之（约345 — 约406）的作品，后来被尊为中国人物画的基石。虽然现在保存的可能是6至8世纪的摹本，但是司马金龙屏风画将不断被复制受人尊敬的《女史箴图》卷放置到新的背景中，作为一件准确地反映4世纪绘画风格的作品，它的说教性得到强化。[7]更重要的是题材的一致性，当时许多绘画都强调教化作用，无论是屏风画、壁画还是卷轴画，都为男人和女人提供了理想行为举止的典范。这些一致性成为认定顾恺之在南朝其中一个国家的都城进行绘画创作的有力证据，以及面对北方"夷狄"的统治时对汉代文化的自觉继承，那时姬辰的亲戚拓跋氏在北方建立了政权。在此时期，南北方文化彻底分裂的早期模式被融合与交流的兴趣代替，表现出"南北朝"视觉、宗教和文学的时代文化特征。

在南北方之间艺术的赞助人方面一个连续的更为复杂的证据来自一座石棺，可能属于一位元氏妇女，522年她被埋葬在洛阳附近**［图14］**。石棺装饰浅浮雕，表现因为孝敬父母而著名的人物故事画。这一题材当然是由画家创作的，其中就有顾恺之。绘画与雕刻确实分享了某些传统的表现手法，包括被称为"二元化"的画像，也就是在同一画

面中向观者展示同一场景的两面。在现实中，理所当然不能同时看见一件物品或人像的两面。此时，第一批绘画理论家们正在写下他们的见解，见解表现出他们对所有绘画的鄙视，因为绘画仅仅只是记录下眼睛看见的。他们坚持，这不是艺术。只有其他来自艺术家思想的元素，我们称为“想像”的东西才能创造出绘画艺术。这些全新和超前的美学理论适用于元氏石棺的工匠们的实践行为。我们没有必要假设理论在先而实践在后。或许南北朝的美学理论家更愿意放下对这些图像合理化的文字解释，开始观察他们周围的环境。这些实践行为最初可能不是来自宫廷画家，而是创造这些作品的无名工匠。

图14 元氏线刻石棺，她卒于522年。线刻画像表现的是孝子故事，孝是孔子在教育中极为重视的道德价值。道德模范是早期画像艺术中常见的教化题材。

墓室雕塑：400 — 650年

我们清楚地知道，大约在公元500年，墓室不再是完全独立的艺术空间，它有自己的题材和风格，在生者生活的空间永远见不到。墓室的重要性并没有减弱，但是墓室中的陪葬品所具有的视觉形式部分减弱。墓室艺术中受到汉代的变迁永久性影响的，就是大型石雕。在早期阶段，这些都不为人知晓。秦始皇的兵马俑**［图7］**就是埋藏在地下而不是在地上。首座大型石雕陪伴着宫殿近郊的大型墓葬，这始于公元1世纪的中国。它们通常被安置在"神道"、仪式的中轴线上，中轴线带来了一种墓葬的新样式。后来出现的实例**［图15］**是被称为"麒麟"的神兽，是辟邪的守护神，此件作品来自南朝宋统治者文帝（424 — 453在位统治）的墓地。仅有王室家族才能使用这样的石雕神兽，并且严格按照等级指定使用特定的动物——只有皇帝能使用有胡须、带翅膀的麒麟。这些神兽继承了汉代墓室中，（如马王堆）想像的动物图像，但是它们彻底地等级化，作为王室权力的象征，赋予了它们完全不同的意义。南方的帝王们是狂热的佛教赞助人，但是因为各种不同的原因，他们的王国没有像同时期的北方那样创造出巨大的宗教石雕。制作雕像的无名雕塑家可能还创作了其他作品，现在已经无迹可寻，因为它们不像帝王陵墓可以保存如此精细的雕塑传统，所以虽然在美学理论家眼里墓室雕塑永远不可能在艺术形式方面获得地位，但是此传统在中国一直保持到12世纪。这并不意味着墓室雕塑与更受尊敬的绘画等艺术之间完全没有联系。在雕塑当中可以建立起这种联系的是唐太宗（627 — 649在位统治）的著名石雕昭陵六骏**［图16］**。当时中国的军事力量深入亚洲腹地的程度远胜于前代，作为大唐王朝（618 — 907）的第二位皇帝，他成年之后的大部分时间在军事战役中度过。对他和他的朝臣（男女一视同仁）来说，马的重要性是力量与气势的象征，也是界定主人地位与个性的财产。它们也是艺术创造的焦点，太宗曾经命令宫廷画家阎立本（卒于673）画他最喜欢的战马，这件画作像阎立本的其他作品一样，也没有流传下来。人们按惯例一致认为这些绘画（可能是壁画，不可移动）是石刻的粉本。在名为飒露紫的马身上可以见到这种现象，它安静地站立着，而太宗最喜欢的一名大将丘行恭正从它的侧腹拔箭。这些动物不是像麒麟一样的早期

帝王墓室的守护者。它们也不是简单地作为等级的象征，如古老的统治者的兵马俑。更确切地说，它们是个人传记中让人回忆往事的特殊事件，等同于艺术品的珍贵财产，太宗选择了它们和他一起埋葬。墓室是居住空间的观念现在已经稳固地建立起来，并且被视为个人的居住空间，个人的趣味在此之后将持续发展。

图15 神秘畏兽（麒麟），守护着宋文帝（卒于453）陵。在南京地区有30余座可以确认的南朝皇帝陵墓，但是在众多的陵墓中仅存此一件纪念性石雕。

图16 唐太宗（卒于649年）的六匹战马之一，墓葬石雕。石雕安放在陵墓祭殿前被掩埋的庑廊两侧。

中国早期绘画理论

古代贵族、政治思想家韩非（卒于前233）的著作里记载了一则故事，齐国国君问随从中的画工画什么最难。画工说画犬马最难，画鬼怪最容易。他的理由是：“夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。”（摘自S. Bush和Hsio — yen Shih的*Early Chinese Texts on Painting* [Cambridge，Mass.，and London，1985]，24）。这本则故事身就是一件趣事，除了告诉我们公元前3世纪的国君侍从中有画工之外，它获得了奠基中国美术史的

神话故事地位，揭开了中国早期艺术的表现、描绘事物之间的关系、观察与想像等等问题，并从某种角度暗示贵族阶层在一定程度上开始关注绘画。

更广泛地定义绘画，关注绘画表现可以追溯到一本中国最古老、有威望的神秘著作，在中国人人皆知的《易经》或《周易》，它的英文名字是"*Book of Changes*"。这本占卜书不仅用于预测未来；而且是古代中国宇宙观重要的理论化阐释。尽管这些内容可能要回溯到大约公元前1000年的时代，但是它涉及的事物和我们现在已经了解的公元前200 — 前100年间的类型一样。非常难以解释的是，《易》（*Changes*）这部分，尤其是《系辞传》，为后代的中国思想家提供了核心的技术词汇，如图（"图示"[diagram]或者"图画"[picture]）和象（有不同的翻译词汇"图像"[image]、"表现"[representation]、"形式"[form]和"画像"[fgure]），它们使得后代的思想家详细地阐释了视觉理论，与最强大、最长久的中国哲学实践研究手段紧密结合。后代著述者反复引用"传"（Commentary）中讲述的故事，讲述神话英雄伏羲氏（也叫庖牺）"王天下，仰观象于天，俯观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情"。（W. J. Peterson，"Making Connection"，*Harvard Journal of Asiatic Studies*，42[1982]，67 — 116，[at p. 111]）。

这则关于古代中国艺术传统的故事影响了后来的两千年，如同柏拉图的洞穴或者"模仿"（*mimesis*）一词的阴影笼罩在另一地理范围内的特殊传统。不用说，理论与实践之间同样是互补的关系。

图6局部

---

[1] R. W. Bagley，“Changjiang Bronzes and Shang Archaeology”，in *International Colloquium on Chinese Art History，1991，Proceedings：Antiquities，Part1*（National Palace Museum；Taipei，1992），209 - 256.

[2] R. W. Bagley , "What the Bronzes from Hunyuan Tell Us about the Foundry at Houma", *Orientations* (Jan. 1995) , 46 - 54.

[3] L. Ledderose , "Module and Mass Production" , in *International Colloquium on Chinese Art History , 1991 , Proceedings : Paintings , Part2* (National Palace Museum : Taipei, 1992) , 821 - 848.

[4] Wu Hung , "Art in a Ritual Context : Rethinking Mawangdui" , Early China , 17 (1992) , 111 - 144.

[5] L. Ledderose , "Te Earthly Paradise : Religious Elements in Chinese Landscape Art" , in Susan Bush and Christian Murck (eds.) , *Theories of the Arts in China* (Princeton, 1983) , 164 - 183.

[6] WuHung , *The Wu Liang Shrine : The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989) .

[7] The"Admonitions"scroll has been reproduced and discussed many times , including Hsio-yen Shih , "Poetry Illustration and the Works of Ku K'ai-chih" , *Renditions* , 6 (Spring1976) , 6 - 29. An important reassessment of the artist is provided in A. Spiro , "New Light on Gu Kaizhi", *Journal of Chinese Religions*, 16 (1988) , 1 - 17.

第二章 宫廷艺术

唐至宋初：618 — 960年

作为艺术生产的中心，中国皇室宫廷很早以来就体现出显而易见的重要性。皇帝们拥有人才和金钱等资源去进行大规模的艺术项目。他们需要意识形态的合理化来支持他们的统治，艺术作品的象征意义通常能满足这样的需求。在他们周围高智商的才子们阐释这个体系，同时记录艺术家和他们的作品，品评等级。那时很少有可供选择的大规模非宗教艺术的赞助中心。在唐代以前，关于中国艺术的文献记载非常稀少，从某种角度看它们几乎与宫廷背景毫无关系。

唐朝时，长安（今天的西安）宫廷保持着不变的吸引力，吸引艺术才子从日渐扩张的帝国各地来到长安。文献记载了一些有个性的艺术家，丰富的记载足以告诉我们他们进行创造的一些情况，以及他们追求的理想，即便是他们的作品已经完全遗失。《历代名画记》是张彦远（约815 — 875之后）在847年写成的著作，记录了370余位活跃在约500年之前的画家，编撰了画家的传记逸事、作品题材与风格的特征，并根据个人的才能品评等级。

图19局部

张彦远采用了品评朝廷官员的等级制度，但他不是第一位以这种方式品评画家的著述者，他强调在他生活的时代已经形成的社会地位与个人拥有的艺术好评之间的紧密联系。他定义了"伟大的艺术家"、"开山之祖"的标准，他们对中国后来的画家来说始终是至关重要的，即使他们的作品早已丢失。举个例子，是张彦远让我们认识了在后代的美术史著作中记载的3世纪的杰出画家顾恺之，他谈论绘画的文章保存在《历代名画记》中。此书传达了早期著述者的主要理论构成。其中最重要的一部著作是谢赫的《古画品录》。

谢赫的六法

谢赫（活跃于约500 — 535）提出的绘画"六法"可能是中国艺术史著作中讨论最多最激烈的文献。它们指出了艺术作品或者艺术家的六条理想属性，并且不断地被引用和再阐释，贯穿整个中国绘画史。有许多供选择的英文译文，以下是威廉·艾克尔（William Acker）1945年翻译的内容：

一、气韵生动；二、骨法用笔；三、应物象形；四、随类赋彩；五、经营位置；六、传移模写。（引自Susan Bush和Hsio-yen Shih的*Early Chinese Texts on Painting*，第40页。）

艾克尔的译文多次受到质疑。Bush和Shih提供了多种译文，并且讨论了翻译涉及的复杂问题。

在张彦远生活的时代，他眼见初唐的优秀绘画作品遭遇毁坏，受到刺激而撰述。大约是在845年的短暂灭佛期间，寺院被摧毁，寺院的造像被打碎或者熔化，大面积的壁画也全部被彻底摧毁。绘制壁画仍然是初唐著名画家们的主要活动——阎立本、李思训（651 — 716/718）、王维（699 — 759）、吴道子（活跃在约710 — 760）、周昉（约730 — 约800）等。无论是宗教的还是世俗的人物画，都成为这些画家获取声誉的题材。

许多他们的作品摹本，有或多或少的真实性，一直都在流传。在后来的几个世纪，每个人都"知道"（knew）吴道子或者阎立本的作品看起来是什么样，即使当时没有真品保存下来。和这些后来的摹本一

样，接近唐代宫廷画家的艺术的另一种方式是通过遗存的少数杰出艺术家的作品，它们或者是宗教作品，或者是留存在墓室中。例如唐太子李重润（682 — 701）墓，因为墓室未能绘制完成而具有特殊的意义，揭示了当时在灰泥墙上绘制大型壁画的工艺流程**［图17］**。在涂上大面积的色彩之前，画工或者一组画工首先在准备好的干灰泥墙上描出相当粗略的底稿轮廓，再用白色颜料和石灰、胶制成的黏合剂定型。我们知道，对宫廷行家来说，描线被认为比上色更“艺术”，当时人们认为完成后面部分的画工助手身份更低下。

图17 懿德太子李重润墓甬道未完成的壁画局部，700年。画中是两位尊贵而优雅仕女，她们是贵族生活场景的组成部分，还包括狩猎和运动的场景。这些是唐代皇家墓室壁画中的典型题材。

在唐代，壁画的地位在走下坡路，人们更加喜欢立轴或卷轴画。这样的作品不是为永久展示而设计，而且注定是为少部分、有选择的观者而创作。这些仅有少数人偶然见到的绘画样式大受欢迎并发展起来，成为后来中国艺术史中的辉煌之处，它的发展勾联着画家、观者和赞助人三者之间的关系。唐代末年以及后来政局混乱的时期（称为五代，907 — 960）以来，当时存在的卷轴画证实了这是宫廷爱好者所喜好的绘画样式。《簪花侍女图》是一幅横向的卷轴画，表现宫廷妇女和各种宠物、鸟类嬉戏的场面 **[图18]** 。虽然作品没有署名，中国的鉴定家认为这是唐代宫廷画家周昉（活跃在8世纪末到9世纪初）的作品，在文献中被称赞为此类题材中最杰出的作品。有人依然坚信此鉴定结果，但是近年来它再次成为争论的主题。有人证实作品的主题相当特殊，在春天的"花朝节"里，妇女们头戴大朵纸或绢做的头花，手执团扇追逐蝴蝶，在景色如画的地方举行野餐。[1]妇女们的装束也很特别，是10世纪的时尚装扮。此画可能是在五代一个短命的宫廷里绘制，它流露出的文学性和视觉文化满载着对已经逝去的唐朝的怀旧之情。难以推测的是非常简单的问题，谁在什么时候观看这些画。仅仅是在它表达的年度节日时欣赏吗？是向妇女展示她们自己，提供理想化的礼仪模范和自然美吗？或者是给男性观赏的女性图像，在当时的社会环境下，品行端正的男女之间的隔离更加严格地推行，真正的宫廷美人越来越少或难以见到？这些问题现在只是刚刚提出，难以自信地回答。

图18 《簪花侍女图》卷，绢本，传为周昉（约730 — 约800）画，但可能是10世纪的作品。在被装裱成现在的样式之前，此卷可能是像图13那样一幅幅纵向排列的屏风画。

另一幅仕女画是宋代皇帝仁宗（1023 — 1063在位）的四位皇后中一位的肖像画，可以欣赏它的观者也同样有限 **[图19]** 。不知画家姓名。作品的目的不在于表现人物的个性特征，而是在于她的角色。画家或画家们小心翼翼地关注长袍和朝冠的细节，皇后高大的身形远胜于两侧站立的侍女。这可能是源自宗教绘画的传统手法，皇后占据了佛教神明的角色，两侧的侍女看起来像是供养人，在稍早些时侯，他们的形象通常聚集在佛教绘画底部的角落里。3/4视点是传统的表现手法，不是源自宗教绘画，而是已经失传的传统宫廷肖像画法，至少可以追溯到汉代，到此时这种表现手法已经完全被正面视点代替。相对于宋代的美学理论来说，这些形象的写实性开始看起来很不可信，

僵硬的形象看起来缺少生命的活力，生命活力创造的是艺术而不仅仅是肖像画。但是，这类绘画作品的礼仪性质使得正式的肖像画法在宫廷中一直流传，直到帝国统治结束。

图19 《宋仁宗之曹皇后》图轴，无款，绢本，约1040 — 1060。此画是一套皇室肖像画之一，它们在统治家族手中保存了900年。此画最初可能是为在宫殿中膜拜祖先而创作。

中国画的样式

按照它们出现的顺序，传统中国画的主要形式有：壁画（始于约前1100）、屏风画（始于约100）、手卷或横卷画（始于约100）、挂轴或立轴画（600之后）、圆形扇面画和长方形册页（均始于约1100）以及折扇（始于1450）。布面油画始于1780年。卷起的卷轴画都用布包裹，存放在防蛀虫的木质盒子里。较大的卷轴画有时存放在立式的瓷器瓶中。

a. 手卷

b. 立轴

c. 地杆

d. 月芽杆

e. 天头

f. 引首

g. 尾子

h. 地头

i. 双面册页

j. 对开册页

k. 蝴蝶装对开册页

l. 团扇

m. 折扇

画上的印章和题款

中国最早的绘画一般包括识别画中人物的榜题[图13]。文献记载，8世纪时一些壁画上出现了画家的长篇题跋，但是直到11世纪诗画才开始结合为一个整体。遗存最早的作品之一是米友仁的画作（图25是他没有题款的一件作品）。到13世纪，诗画结合在文人画家中流行甚广，图57就是一例。钱选（约1235 — 约1300）因进一步推动诗画结合而得到赞誉。

米友仁也是最早规范地在画卷上题写款识和纪年的一位画家。在画卷上特别注明创作的背景以及为谁创作，这些都是在14世纪初期才发展起来并广泛流行。遗存最早的实例应该是赵孟頫1302年的画卷。图75是另一幅早期的画卷，是他妻子的作品。

观者和所有者在作品上补写"题款"在明代（1368 — 1644）广泛流行。横卷可以用纸或绢添加到画卷两端，为书写更多的题款扩展出足够的空间。

印章，通常是红印，从7世纪开始作为所有者的标记印在画卷上。到11世纪，画家在创作时或者后来的鉴赏家以及收藏者都将自己的印章压印在画卷上。

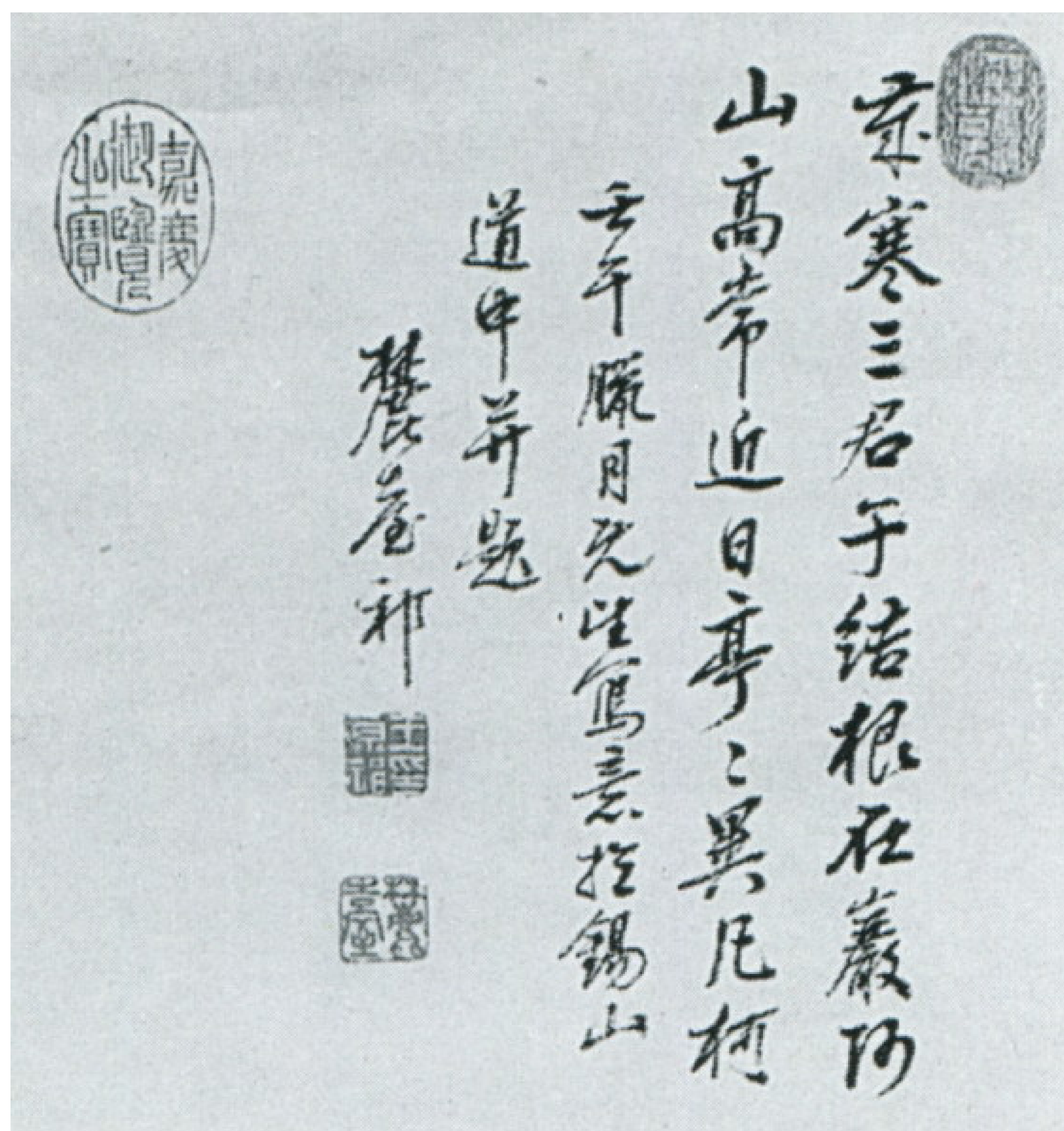


图35局部

图26局部

北宋（960 — 1127）的皇帝们统治了整个国家，在那时发生了意义深远的文化与社会的变化，这些变化至少可以追溯到晚唐。尽管今天的学者们可能为这些变化的性质而争论，但大多数人赞同上层社会中女性的地位以及她们的政治力量权限在减弱（年轻的女性以缠足的方式被残害，此习俗在这个时代开始流行）。“文化”本身的定义也在发生变化。重要的是，在北宋初年，视觉艺术第一次被看作更宽泛的种类的一部分。北宋的建立者太祖（960 — 976）声称他的统治策略建立在“斯文”（this culture of ours）的具体化和传播基础之上，这一概念最后又回到了孔子身上。他通过新的印刷方法赞助文字书籍的传播，推崇儒释道，建立了规模空前的皇室图书馆。他在977年和981年敕令收集书法范本和拓片（例如，**图70**），也收集画作。这些是第一次为防范文化传统衰退而进行的大规模文化活动的组成部分。同时，上层社会对“斯文”的理解也开始转变，从维护文化和哲学的传统是统治者的职责转变为它们应该积极地反复宣扬道德规范。这有助于理解视觉和文本“文化”的含义，本书将在第四章讨论此问题。

北宋宫廷艺术：960 — 1127年

稍后出现的北宋宫廷艺术被看作是整个中国文化传统的重心。表现岩石、树木以及其他自然物的笔法、构图对后来的几个世纪产生了巨大的影响。郭熙（1000以后 — 约1090）的《早春图》就是在此背景下产生的作品，它在以后的几百年中相当重要，几乎出现在所有现代中国美术的著述中，不管它们表达了什么样的观点**［图20］**。此卷创作于1072年，当时郭熙供职于一个专门管理绘画和书法的宫廷机构，在英语中就是Academy。北宋宫廷有相当规范的雇佣画家的机构，这一点做得比前代要好，尽管它的组织结构经常发生变化，而且陷入官僚机构的派系斗争中，但是这个时代比之前的任何时代都更适合使用“宫廷画家”这一词。

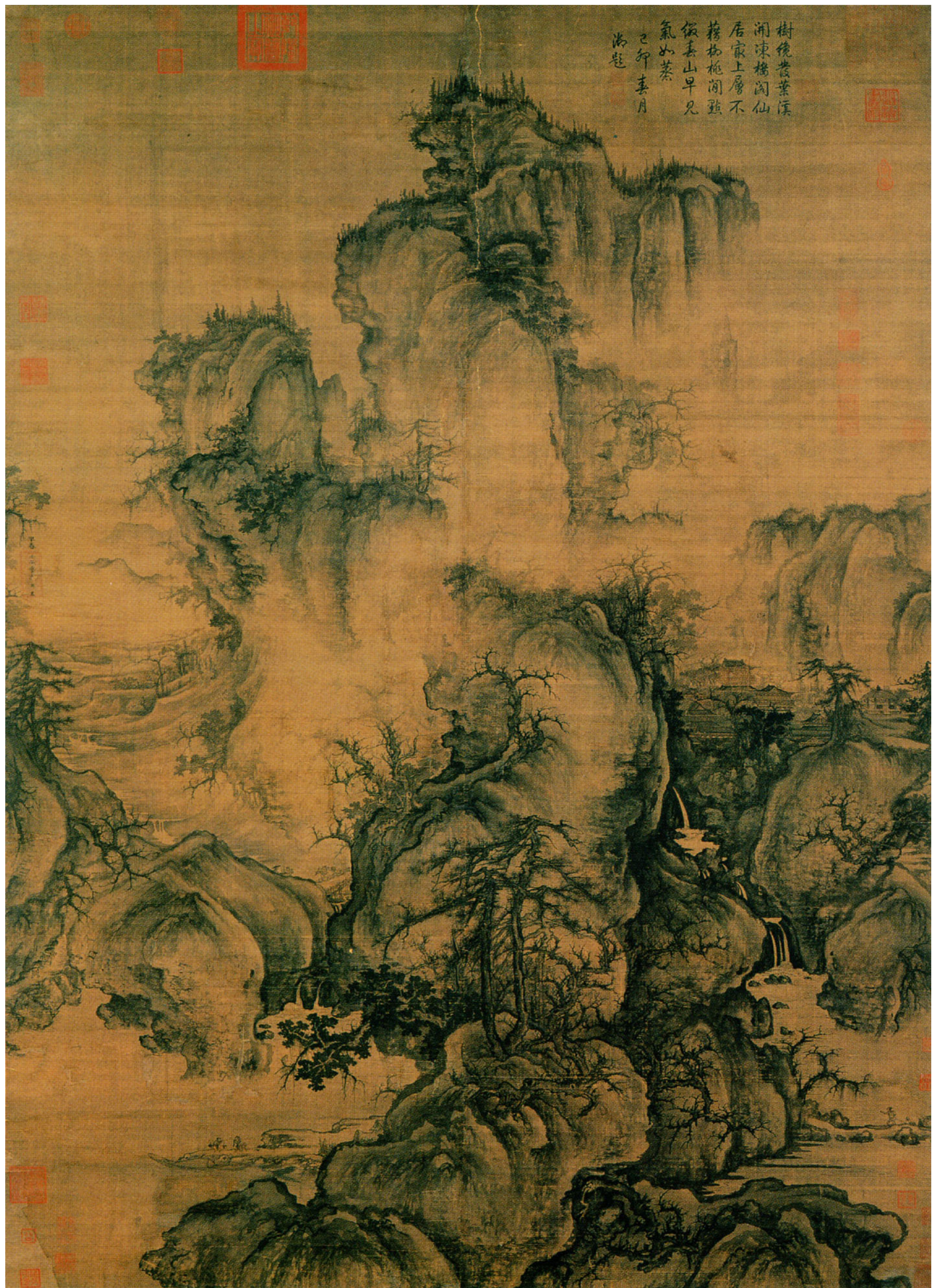

樹纔發葉溪
開凍樓閣仙
居最上層不
藉柳桃閒點
綴春山早見
氣如蒸
己卯春月
御題

图20 《早春图》轴，郭熙（1000以后 — 约1090），1072年作。绢本。这是遗存最早的水墨画之一，没有其他颜色。从文献记载知晓，这种绘画技艺始于8世纪（左页）。

在中国艺术中，山水画起源和发展的初期受到的关注超过其他任何题材，因为在以后的几百年中此类绘画具有特殊的性质。此领域的学术研究受到早期山水画所遗留作品极少的阻碍，造成对敦煌佛教绘画中山水画因素和对所有约公元1000年前绘画作品的后代摹本（时间有多晚还有争议）的依赖。这使得考古学家发现的如图21这样的作品显得更加重要。它从一座妇女墓室中出土，她生活在辽代（907 — 1125），一个非汉族人的统治政权，她大约是在10世纪的后半叶被安葬。画卷是一件没有署名的绢画。对这件珍贵画卷的阐释倾向于认为画面表现的不是真山水，而是道教神仙居住的圣地，它悬挂在亡妇的墓室中表达了她对来世安宁空间的向往。[2]它提供了很重要的证据去思考人们怎样理解当时创作的如郭熙的《早春图》一样带有更多纪念碑性的著名山水画。

图21 山水图轴，无款，绢本，从一位生活在10世纪下半叶的贵族妇女墓室中出土。这是中国山水画的起源及其社会功用的重要新 证据。

尽管现在被装裱成立式悬挂的卷轴画，《早春图》有可能曾经是为中轴式屏风绘制，打算永久地装裱在木质画框中。和唐代的前辈画家一样，郭熙也在北宋都城开封的宫殿、寺院绘制壁画。这样一位画家在宫廷中受到尊重的事实通过画作上画家的署名、钤印以及题款年代体现出来（在左侧边缘下方，右上方的题款是后来补写）。

区别郭熙与唐代画家的标志之一是题材。几乎所有唐代画家都画人物画，不管是宗教的还是世俗的。但是我们不能证明郭熙画过山水画之外的题材。从某种意义上来说，中国的赞助人和画家从来没有停止过对人物画和神灵画的需求，但是当郭熙和其他宫廷山水画家活跃在画坛时，山水画上升到受尊崇的突出地位明显体现在11世纪的画评中。

郭熙著述的画论显然区别于唐代前辈画家，它帮助我们深入地解读他少之又少的遗作。他的著作《林泉高致》强调画家如同崇高的造物者般的自由灵感，认为要创造出伟大的艺术作品，画家的个性是决定性的因素，这也是现代流行的观点。他认为绘画不是来自观察外在的世界，而是深藏于画家的内心（但是人们推测郭熙年轻时进行过自然写生）。他也创造了品评绘画的专门性词汇，例如，他提出"三远"（高远、深远、平远），现在论及作品构图仍然在使用。这些观念（这决不是郭熙的独特见解，而是形成了宋代关于绘画的普遍观点）对后代产生了深远的影响，提升了画家的完美理想，如同浪漫主义的自由精神。务必牢记的是这些有特殊意义的完美理想只能这样理解，而不能理解为是对发生的事实的描述。例如，关于郭熙画论的研究指出他在画作中写下了自己当时感受到的东西，但是宫廷画家的身份可能从各方面束缚了他。

在研究《早春图》这类题材的作品时，理想与现实之间的差距可能就会体现出来。在宫廷观者眼里此画非真山水，是道家仙境中理想化的山水，而不是理解为画家钟爱的自然山水的抽象表达。我们已经知道郭熙是道家神秘思想的信仰者，这就说明了他描绘山川的方式是从神山之巅由远及近、自上而下，类似图9中看到的贵金属制成的仙山。另一种解释认为中间高耸的山峦是君权的象征（一位学者认为这幅画中间大部分被后代重绘，造成扭曲的不稳定的空间，因此这件不

是原作。如果我们接受这位学者的观点，就支持了后一种解释[3]）。郭熙可能尝试表现宇宙哲学的图示，在那里主题清晰地表现了“春天”的季节，而不是在三维空间中描绘具象。四季变迁被认为是驱使宇宙大规模变化的部分力量，对郭熙来说可能很重要，对他的皇室赞助人来说也一样，并且他因绘制系列四季山水而闻名。《早春图》不是今天意义上的“宗教”画，后代的评论家也不这样认为，对他们来说《早春图》是早期传统山水画的不朽典范之一，而对画家和最初的观者来说精神性因素完满地表现于其间。

此卷宫廷小品绘画是大收藏家、唯美主义者宋代皇帝徽宗（1101—1125在位）的真迹。人们推测徽宗不喜欢郭熙的作品，把他的大部分作品收归储藏，可能是因为尺寸太大，或者因为他认为绘画题材没有足够的价值或者象征意义。徽宗的亲笔画作大多尺寸较小，工笔重彩，如《瑞鹤图》，是为纪念发生在1112年的祥瑞事件而画。在上元之次夕那天，有20只白色的仙鹤飞鸣在宫殿上空，天空中的祥瑞盛况吸了引宫人、百姓驻足观看**［图22］**。画作是否真是徽宗御笔并不那么重要，重要的是它出现的背景，是一系列“瑞应”图像的背景之一，是宇宙力量对徽宗统治权力的认可与赐福的吉兆。在天空出现的征兆、奇怪的动物、纹理或者瑞石都是瑞应。原作可能只有皇帝自己和亲近的侍从目睹过，但是因为特殊的偶然机会，画作被复制到幡上，骄傲地向大众展示。仙鹤是神圣祝福最有力的象征，它们在天空盘旋，伴随着庄严的音乐，真正地与宇宙和谐融为一体。

图22 《瑞鹤图》卷，绢本，宋徽宗（1082 — 1135，1101 — 1126在位）1112年的御笔之作。作品可能表现了数百个祥瑞图像，此图是其中一部分，册页装裱。

运用图像意义支持皇权的合法性在徽宗朝可能得到新的强化，此时的宋朝不断受到来自北方政权辽的压力。中国北方的区域和蒙古陷入了异族的统治，1125年又被女真族代替，他们的政权在中文中称为金。1126年金灭掉了辽，接着攻陷开封并掳走徽宗。徽宗在位时，祥瑞迹象尤其受欢迎，有如军事力量般急切地象征着对宋帝国的支持。除了创作瑞应这样的图像之外，徽宗朝围绕宫廷庞大的艺术藏品进行了重要的目录编撰工作。确立品评佳作的准绳，这对后来几个世纪的中国艺术影响甚大，激起了其他统治者和收藏家对拥有藏品的渴望。另一大制作是编撰了宫廷收藏的铜器，如**图4**之类的器物目录。徽宗收藏了大量的器物，他急切地渴望得到它们，似乎表明他所拥有的这些东西已经被看作是古代文化的遗产。拥有古代遗物意味着取得和古代明君同样的地位。徽宗编撰的铜器目录《宣和博古图录》以木版印刷的方式记载了古代珍宝，帮助人们理解数百年前的过去。

除了画家与收藏家之外，徽宗朝还支持各种各样精美的工艺品制作，此时期开始出现专门为宫廷制作的器物，这些器物被保留下来不是通过墓葬，而是从一位皇帝传给另一位皇帝。都城附近的瓷窑定制的瓷器在后来获得了高度赞扬，后代的鉴定家称之为"汝瓷"**［图23］**。烧制汝瓷仅有40年左右的时间，1127年因北宋灭亡而停止，使得这些装饰简洁、色彩精细的瓷器异常珍贵，并且价值不菲。现在保存完好的藏品不足100件。很难了解在制造的年代这些瓷器在宫廷中的地位，在所有器物中它们的地位可能相当低下，但是后来的某个偶然的机会，它们开创了宫廷对瓷器的兴趣以及赞助瓷器生产的重要传统，这一直持续到帝制时代结束。

图23 “汝窑”瓷碗，汝窑因汝州而得名。瓷碗大约烧制于1100 — 1120年，为宋代宫廷专用。1986年才确定瓷窑的具体位置，在河南省宝丰清凉寺。

南宋宫廷艺术：1127 — 1279年

宫廷迁移到长江以南的杭州之后，比起南宋（1127 — 1279）势力范围的削弱，政府面临的更大的问题是对帝王合法性的质疑。当皇室仓皇逃往南方时，前代的大量绘画及古物藏品消失殆尽，皇室肖像画 **[图19]** 这种带有祭祀性质的重要作品被转移到新的都城。宋高宗（1127 — 1162在位）在全面南迁的溃败中获得挽救王朝的些许荣誉，但是向金人退让并在1141年签订了屈辱的和平条约之后，面临着更大的压力。在他长期的统治下，艺术与文化事业蓬勃发展，目的之一在于说服政治精英服从于他的统治。学者对其中一项艺术活动进行了深入研究，是宫廷画院给《诗经》绘制了一系列的插图（《诗经》是享有极大声望的古代诗歌总集，收集了自西周以来的诗歌，可能编撰于前1000 — 前600年） **[图24]** 。这些诗歌被视为规范道德行为的重要准则。此活动只是众多的活动之一，宫廷画家根据文化经典的核心文本绘制插画，或者根据历史事件暗示皇室对于过去与现在的理解，以及维护皇室宣称的保护文化经典的主要保障。

画卷上的书法传为高宗亲笔，插图被认为是宫廷画家马和之（活跃于12世纪中期）手笔。但是可以看出非同一人所为，与其说是个人的艺术创造不如视为多种形式的"编撰本"更有助于我们思考。此件作品可能是以皇帝的书法与马和之的纸本作品为基础，而事实上是由宫廷画院的无名画家完成。此项活动可能没有全部完成，确定的主要原因是主持者的去世。

图24表现讽喻诗《株林》，描绘的人物是品行恶劣的陈灵公，是警示统治者的事例。画卷面对的所有假定观者都熟记这些诗歌，以及使他们自觉适应眼前的社会环境的传统阐释。这是一种国家思想的表现，不是广泛的公众思想，仅仅直接针对宫廷贵族。可能高宗打算把这些画卷当作礼物，因为呈现于其上的皇帝亲笔书法是宠爱的惟一标志，为宫廷和各府官员所珍爱。

图24 《陈风图》卷局部，绢本，《陈风》是《诗经》的一部分。原卷由马和之设计。今天，在不同的博物馆分别保存有20卷。古代的《诗经》有诗305首，画卷中的诗和配图约占其中的1/3。

我们知道，高宗曾经把另一位活跃在宫廷中的画家、官员米友仁（1074 — 1151）的画作 **[图25]** 当作赏赐的礼物。米友仁担任过宫廷艺术藏品监护人之类的职务，而且他的绘画风格与他父亲米芾（1052 — 1107）以独特的方式相联系。米友仁的部分工作是保证他父亲的画作与书法的真实性。米芾与“院体文人画”的发展联系密切，这个术语描述了当时正统画家的社会地位与他所追随的相一致。在中国

晚期艺术史中，米友仁大多被归入文人画家一类，他们远离世俗的烦扰，不应他人的要求而画，只在灵感激荡时乘兴而作。但是，现在所有指向米友仁的证据都表明他是宫廷画家，在皇室赞助人与皇帝赏赐礼物的关系之间作画。他获得的文人身份需要追溯到过去。画家有些含混的社会身份证明了该时期宫廷美术与非宫廷美术之间的界限的模糊，此界限在后来的几个世纪中日渐强化。

图25 《云山图》卷，纸本，米友仁，12世纪40年代作。采用了比绢更吸水的宣纸，纸的使用被认为是自然而优雅的"文人"艺术风格的标志。

《云山图》中"文人"风格的标志之一（初步地根据画卷的个性化程度，是纸本而不是绢本），是人物形象的完全缺失。所以它是中国画中纯粹风景画的代表之一。即便如此，广泛的政治因素或者象征意义都可以由此题材传达出来，知情的观者从远处云雾环绕的山峰体味到健全而又稳固的朝廷象征，这是皇室宫廷和统治阶层的官僚们都希望读出的确定寓意。宫廷的文化经典因为有了像米友仁这样的人物而更具吸引力。马和之的绘画不是带有明确寓意的程式化的作品，而是具有宫廷所理解和欣赏的最前卫的美学价值的保证。当时宫廷品评绘画是高雅心灵的产物，而不仅仅是技艺的创造。南宋宫廷艺术包括不同类型的作品，视觉效果差异很大，但是荣誉都归于王朝和皇室的荣光。

为宫廷服务的"画院"在南宋都城杭州再次出现，画家继续在官僚机构中获取职务级别，佩戴诸如金腰带和其他徽章之类的皇帝喜爱的特殊标志。在画院任职通常是世袭，儿子继承父亲的家学，大概因为各家族有不同的风格和题材的训练。最成功的世袭画家属于马氏家族（与马和之无关），大约从1100年（南迁之前）到1250年有五代画家为宫廷绘画而闻名。家族中最有名的是较晚出现的马远（活跃于约1190 — 1225）。另一群成功的画家来自与马远同时代的夏圭（活跃于约1195 — 1230）的家族。宋代著述中几乎没有保留宫廷画家的传记材料，这是画家社会身份相当低下的标志，他们也没有留下任何与自己有关的文字记载。

后来的评论家试图证明"马夏"派与众不同的本质，事实上他们拥有共同的特征。这些画家的作品大都画在绢上而不是纸上。大多是纵向的卷轴画、小型册页或者是圆形扇叶画，横向的卷轴画很少见。画卷大多没有题款，如果有的话，一般是简单的署名和日期。

绘画题材很广泛。画家依据要求而画，代表了皇室男女对各类题材的兴趣。杨皇后（1162 — 1232）是书法家和诗人，她的作品丰富，世人皆知她曾经是马远的特殊赞助人。[4]马氏家族的画家们为宫廷绘制山水、历史、宗教事件（尤其是与佛教禅宗有关）以及花鸟等题材。马远的十件小品册页（可能取自一套大画册）以表现"梅花盛开

时”为主题 **[图26]** 。这些不是自然景观的写生，可能是据贵族官员张镃（1153 — 1211以后）写下的一组关于花的对偶诗联而作。宋代上层社会在文学作品中用梅花象征女性的美丽和文人理想化的孤寂情景。和米友仁的山水画一样 **[图25]** ，这类题材不是在宫廷中发展形成的，而是与马远社会身份不同的画家所为，册页表达了与宫廷文化相一致的理想，这些理想是在其他地方第一次表现出来。宫廷为艺术提供的指导越来越少，即使宫廷仍然占据着艺术赞助人的中心。

图26 《观梅图》册页，左侧“明月”，右侧“晚霞”。绢本，宋代宫廷画家偏爱的在绢上作画。

即使能从画中看到很多东西，我们依旧难以重建创作册页时的原始情景。著述中讲到宫廷画家在皇帝面前照本宣科地创作，可能其中一些画作是因为皇帝以此为娱乐而产生。南宋皇帝的宫室中收藏了大量的绘画，他们也将画家们的作品当作礼物赏赐给朝臣、亲属及官员。赏赐的礼物可能是画卷，也可能是12世纪末至13世纪涌现的带图画的纺织品**［图27］**。虽然这件刺绣现在是作为藏品被装裱成册的，但它原本是一幅扇面，底部有竹子、象牙或其他材料的直手柄。画面表现道家仙人造访仙境的题材，此时借祝寿之际将图像与美好的祝愿结合为一体。起伏的山峰聚集在画面的右下角，上部是大面积的开阔空间，完全不对称的构图带有宫廷画家“马夏派”的艺术风格，至少后代的鉴赏家们这样理解。有极大的可能性画院画家负责为刺绣或者羊毛丝织挂毯提供画稿，即使不是他们的主要职责。我们现在很难洞察当时绘画与刺绣之间的价值关系，但是我们不能理所当然地认为绘画享有更高的地位。我们也不能假设制作者或享用这些作品的人的性别。上层社会的妇女确实都有针线活的训练，但是把刺绣与妇女的关系绝对化则太过局限（稍后解释男性为中心的艺术史中对女性的忽视）。

图27 刺绣绢扇，约1250年。虽然在几个世纪以前就已经有刺绣的宗教图像，但不管是编织还是刺绣，仿效此类绘画风格的织物是南宋时期的创新。

元代宫廷艺术：1279 — 1368年

虽然后来的研究大多集中在南宋宫廷艺术，但是当时的北方统治者同样需要艺术服务于他们声称的正统性。辽和金（1115 — 1234）宫廷注重发展艺术，并与南方艺术有千丝万缕的联系（他们的艺术得益于劫夺的北宋皇室艺术藏品），不过他们的艺术集中满足统治民族的特殊需求。一些题材在北方得到发展，包括一些宫廷文化中至关重要的与季节性狩猎仪式有关的题材。其中携鹰猎雁或者天鹅成为绘画、玉雕、纺织品以及其他艺术形式的题材，贯穿了整个12世纪 **[图28]** [5]。此题材成为宫廷画坊的特殊成就（南宋的都城存在同样的现象），该题材一直流行到不再进行这种特殊的仪式。出现此现象是因为北方的蒙古族，在1234年灭掉了中国北方的金，继而在1279年征服南宋并统一了中国。

图28 《猎鹰捕鸭图》，无款立轴，13 — 14世纪。此题材根据12 — 13世纪金代宫廷的"春山"狩猎仪式绘制。此题材也表现在织物和玉雕中。

通常认为元代蒙古帝王是艺术赞助人的观点很牵强，但是这种偏见近来被彻底地纠正。目前我们清楚地知道，尽管缺少正式的画院，位居北京的元代宫廷见证了大规模的宗教与世俗艺术的生产。不仅有绘画，还包括陶瓷、纺织等手工艺品，为此蒙古人从庞大的帝国西部（今天的伊朗和阿富汗）引进技术熟练的纺织工匠。卓越的佛教艺术开始发展，绘制与**图19**类似的祭祀肖像画，宋代画院的风格与题材在一定范围内延续，像赵孟頫一样的"文人"画家也根据要求绘制与**图22**相同的祥瑞图像。壁画在此时仍然很重要，我们知道重要的宫殿曾经都绘有壁画，现已消失殆尽。壁画的题材大多是宣扬宫廷对传统的皇权至上观念的支持，例如鼓励发展农业，力图维护汉族统治阶级对新（偶然出现的异族）皇帝的支持。当元代统治者将自己在庞大且数量占主体的多民族心中的统治地位合法化时，他们非常擅长利用各种不同的艺术。

一些蒙古贵族，如仁宗（1312 — 1320在位）姐姐大长公主祥哥剌吉是其中最突出的一位，他们广泛地收集早期艺术作品（图72就是她的藏品），同时以都城为中心支持艺术的发展，她的行为如同汉族皇室血统的女性。王振鹏（活跃于1280 — 1329）是元代最成功的宫廷画家之一，他在皇室馆阁中的职位为他开始接触宫廷藏品提供了方便。他研究那些现在已经遗失久远的作品，包括强调细节、用墨线描绘局部的宋代宫廷画。一些白描画可能原本是同样大小的壁画底稿。王振鹏将白描技法运用到卷轴画《维摩不二图卷》中［**图29**］，于1308年奉未来的皇帝仁宗之令而作，此画临摹了小有名气的金代画家马云卿（活跃于1230前后）的同类题材画作。

画家写下的长篇题跋清楚地说明绘画主题取自佛经。表现右边虔诚而又博学的居士维摩诘和左边的文殊菩萨辩论佛经教义的场面。他们中间站着一位佛弟子和一位持花天女，佛弟子在辩论过程中摆动身体演说佛经，不二法门像"男人"和"女人"一样都是虚幻的。许多著名画家都画过此题材，包括顾恺之、唐代的吴道子和王维以及李公麟（1045 — 1105/1106）。李公麟最为著名的是白描人物画，他在元代获得了巨大的声誉。拥有他的作品、雇佣师法李公麟的风格进行创作的画家的行为将蒙古皇帝推到了强大的传统赞助人的位置，这些画卷

与他们推崇其他艺术形式处于平等的地位。**图29**和**图60**都是"佛教"绘画和宫廷作品，绘制的时间相近，但它们面对的观者不同。

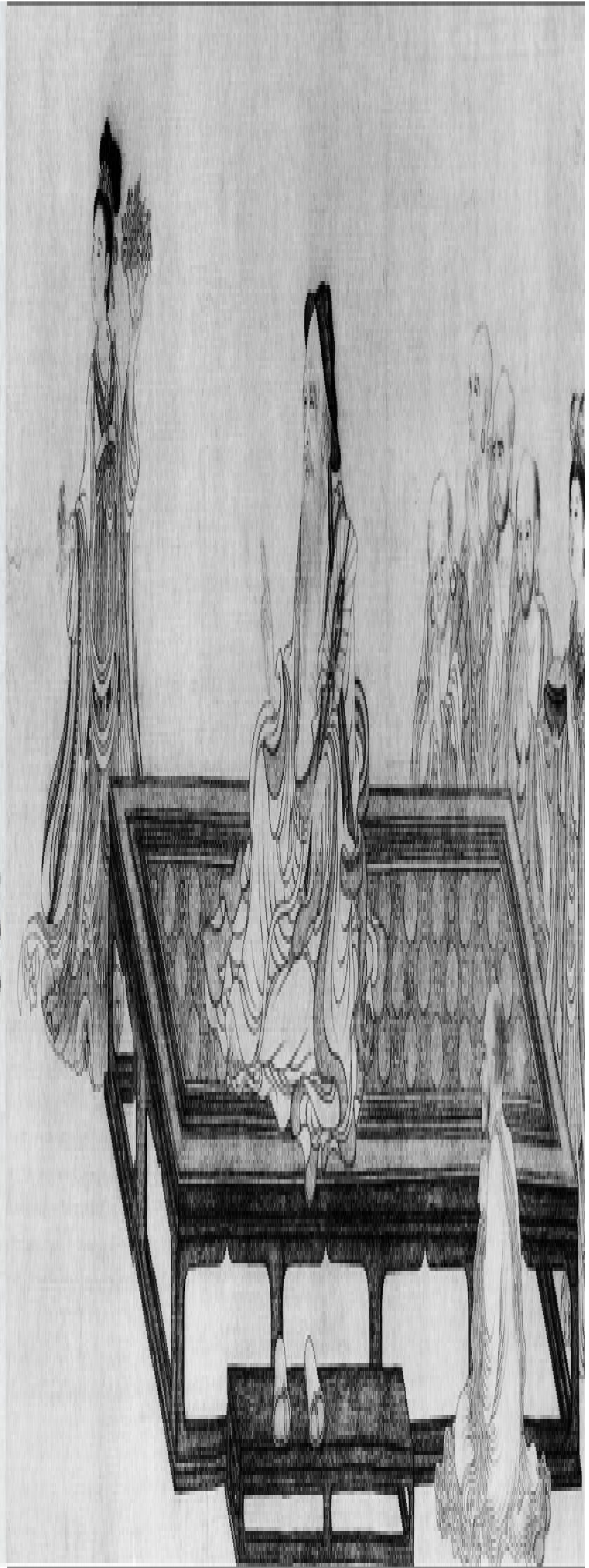


图29 《维摩不二图卷》局部，王振鹏（约1280 — 1329），水墨绢本，作于1308年。虽然是佛经插图，但不是用于供奉。某些宗教情节世俗化或者为展示过去受赞誉的熟悉风格而采用此类题材，这些都是中国传统的组成部分。

明代宫廷艺术：1368 — 1644年

1368年，经历长期混乱的内战之后，汉族王朝明在南方城市南京建立政权定都南京，直到1420年明朝的第三位皇帝迁都北京。明朝在都城以及周边地区开始着手庞大的建筑工程，包括修复和装饰大量的佛教寺院。重新建立宫廷直接管辖的手工作坊。最有意义的手工作坊之一名为果园厂，它专为宫廷生产木漆家居和其他用品。

保存完好的带抽屉的木漆桌独具特色，是宣德年间（1426 — 1435）的作品，装饰豪华的龙凤图案，层层漆雕 **[图30]** 。一层层上漆再进行雕刻的工艺在13世纪的南宋发展起来，但是在北方较少运用，而是在长江入海口的富庶地区蓬勃发展。仅仅只需诏令工匠们为朝廷服务，漆雕工艺就能流传到北京，这是明代宫廷意在成为生产奢侈品的中心，享受自己的权力，而不只是消费在其他地方生产的物品。

图30 红漆雕木桌，宣德年间制（1426 — 1435）。混合了透明清漆的红色颜料是一氧化硫，也被称为朱砂。

明代初期的陶瓷手工业集中在遥远的南方城镇景德镇，制作上等瓷器必需的原材料将其束缚在这里。这并没有妨碍宫廷控制部分产品，尤其是专门为祭祀或日常使用设计的瓷器，以及定制成套的瓷器，数量都很大。象征新年的“岁寒三友”就是为宫廷制作的有特色的题材之一，现在看到的这件瓷碗采用钴蓝釉下彩的工艺装饰，是14世纪瓷器手工业最重要的工艺变革之一［**图31**］。为明宫廷服务的工匠们成功地将来自不同稿本的装饰主题组合成和谐的视觉语言与皇权结合在一起，直到20世纪君主政体结束。例如，自古以来各种样式的龙就常常出现，但是只有在明代它们变得无所不在，从纺织品到玉雕，也只有在明代它们与固定样式的花卉结合在一起，这些花卉是吐蕃风格遗迹的一部分，是从14世纪驻留在中国的许多异域工匠那里学来。

图31 瓷碗，宣德年间（1426 — 1435）为明朝宫廷烧制，装饰《岁寒三友图》：松、竹和梅花。此件是当时新建的北京宫廷中的餐具。

漆雕桌和瓷碗（后者是显而易见的）两者都有款识，标明它们是明朝统治时期的作品。这类标记最早出现在出自宫廷作坊的器物上，在明朝之前几乎见不到这样的款识，在后来的500年里则广泛地运用到各类工艺品上。这可能是从宫廷绘画领域移植而来，就定制这些物品的人而言，它暗示人们对确定的时间以及确定时代的器物的看法在改变，但是我们几乎完全没有调查过这种看法。

和元代一样，明代皇帝没有为画家建立正式的画院机构。有几位皇帝自己就是多才多艺的画家，并有作品遗存，它们被断定为宣德（1425 — 1436）、弘治（1488 — 1505）和正德（1506 — 1521）年间皇帝的御笔。另外，在宣德初年，他们雇佣画家为宫廷作画。画家们被授予名义上的锦衣卫职衔，画家商喜（活跃于15世纪初期）的情况就是如此，他曾绘制巨幅的卷轴画，以前可能是一幅屏风，名为《关羽擒将图》 **[图32]** 。这是选自3世纪三国时期混战纷呈的历史题材，三国时期的历史为元至明初中国最伟大的白话小说之一《三国演义》提供了写作素材。商喜的人物画画法接近元代和明初的宗教壁画，尤其是俘虏变形的肌肉和身着铠甲、面无表情的大将军之间的对比，他还吸取了蒙古人统治下的吐蕃画家带到北京地区的风格特征。墨笔涂绘的岩石，树木和丛竹与铠甲色彩平涂的技法不同。这些都仿效了马夏派画家的风格，马夏派在南宋覆灭之后仍然在杭州流传。

图32 《关羽擒将图》卷，商喜（活跃于15世纪早期），绢本。历史上的勇士关羽是宗教崇拜的对象，在明朝宫廷中尤其受欢迎。

从17世纪到近代，中国艺术理论家不看好明代宫廷画风格。许多明代宫廷画上有假冒的签名，通常是南宋画家的姓名，并且在市场上公开出售。学者们在最近的几十年才开始欣赏这些作品，开始研究和了解这些作品是怎样被创造和消费。像商喜这样的画家，他的生活我们几乎一无所知，他也是到现代才被写入中国艺术史。戴进（1388 — 1462）、林良（活跃于1450 — 1460）、边文进（约活跃于1400 — 1430）和吕纪（活跃于约1490 — 1510）等明代宫廷中与他同时代或者稍晚的著名画家的遭遇也同样如此。

画史研究对1500年以后的明代宫廷艺术的忽视更加严重。晚明皇帝并不热爱艺术品收藏，似乎更乐意敕令处理一定数量的皇室藏品，由归属礼部的太监管理这些事务。直到17世纪初期，他们都一如既往地慷慨支持佛教寺院，但是整个皇室的趣味与长江下游三角洲的上层社会的趣味似乎大相径庭。长江三角洲地区不仅经济繁荣，而且日益要求在整个国家行使文化主导权。这幅巨大的画卷按照惯例绘画史并不被记载，它表现嘉靖皇帝（1522 — 1566在位）乘坐皇家游船出游的场面，他的四周围绕着侍从——画中915位人物占据了98%的画面**［图33］**。[6]部分原因可能是此画没有署名。到16世纪，任何自称具有艺术地位的作品必须有画家款识，在不断高涨的商业化艺术市场中，除了其他因素之外，题款保证了作品的价值。从商喜的作品看，作品中画人物的方式与程式化的画风景的方式之间有些不同，尽管作品无款，但是可能不止一位画家参与了绘画。

图33 绢本长卷局部，表现嘉靖皇帝（1522 — 1566在位）在龙舟上，一批不知名的画家绘制，约1536 — 1538年。

在中国，绘制皇帝出行图至少从唐代到12世纪初期一直未曾间断（遗作中有南宋作品），曾经一度成为宫廷艺术的重要组成部分。华丽的场面中没有普通百姓的形象，作品也不在百姓中流传。皇帝的肖像并没有作为君权象征出现，例如君主时期的钱币只有文字，从来没有皇帝的头像。嘉靖出行图可能只有皇帝独自一人，或者在亲近家属

和贴身侍从的陪伴下愉快地欣赏。可能有明确的目的驱使皇帝下令创作了此图，表现他从水路返回都城的场景，画面附加部分则表现皇帝身着铠甲策马前行。按照惯例，出行时人物由右向左前行，出行返回时则在画面中从左向右穿行。

中国画的材料

根据外观，中国绘画的表面材质主要有以下几种：灰泥墙（始于前1200）、绢（约始于前300）、纸（约始于1000）和画布（18世纪）。在远古时代，工匠们已经了解了竹、木头和其他材质的表面。绢和纸裁成合适的大小，在使用前涂抹明矾，并且用明矾水固定层层涂绘的水溶性墨和颜料。画家仍然在使用的笔与书写中国书法的笔完全不同。笔有竹或木质的笔管，笔管上夹有吸水性不同的动物毛，顶端逐渐变细为一点。人们约在公元前1200年开始使用毛笔。墨是来自动物或者植物的黑烟灰，用胶凝固成块状，在石头上和水一起研磨，磨成需要的墨汁。画家使用一些提取自矿物或植物的水溶性颜料，这些颜料需要花费时间调制，到18世纪中叶才有现成的颜料出售。

图99局部

作品图绘皇帝在1536 — 1538年间多次出游湖北郑店，去祖先陵墓祭祀的活动，当时皇帝刚三十出头。这些行为在宫廷政治背景下颇具争议。明代前朝皇帝（武宗）过世时没有后嗣，嘉靖皇帝不是他的儿子，而是从皇室旁系家族中挑选的。在即位时，他被过继到皇帝家族中。皇帝和他的群臣就如何尊崇和分别为养父母与亲生父母举行祭

祀仪式进行了长久而激烈的争论，皇帝将自己异常渴望到亲生父亲陵墓前虔诚祭奠的行为以视觉形式表现出来，画面注重表现王权的标志、礼仪袍服、铠甲、折扇、马车帽子等细节，这些对注重自我形象的明朝皇帝来说都是不可或缺的重要配饰。他自己的形象比随从要大得多，而且是正面的姿势，这是15世纪以来皇帝肖像画的标准样式。虽然表现出艺术化的刚毅与自信性格的皇帝肖像画被鄙视为仅仅有照片式的记录作用，但是它们的产生有一定背景，明朝宫廷就属于这样的情况，记录的功能使它们在早先的几个世纪保留了一些尊重。

清初宫廷艺术：1644 — 1735年

自1600年以来，除了支持佛教组织以外，宫廷各种形式的赞助在数量上持续减少。无可否认的是当时著名的宫廷画家稀少，因为经济危机，从景德镇瓷窑定购的瓷器数量也急剧减少。1644年之后，从明朝过渡到随后的清王朝（1644 — 1911），艺术在许多其他方面硕果累累，当然不是宫廷赞助的艺术。17世纪80年代，随着清朝统治逐渐稳固，在康熙皇帝（1662 — 1722在位）的统治下，新宫廷（仍旧定都北京）对定制艺术品产生了浓厚的兴趣。

手工艺品和艺术组织在清内务府的管辖下形成了拥有从事各类职业的艺术家庞大机构，即使不断有变动数量仍维系在数百。关于这些作坊的文献和著录大量保存了下来，使得我们能够了解宫廷艺术生产的详尽细节，这在之前的王朝是不可能的事。虽然一些职业画家可能一直服务于宫廷，但是很少有工匠长期在北京当差（在清朝末期，也就是20世纪初期以前，文献中没有雇佣女艺术家的记载）。从事象牙、玉石以及贵金属工艺的工匠可能轮流被传召到宫廷当差，之后又回到原籍从事自己的商业事务。17世纪时，宫廷在一定范围内依附于受市场引导的艺术生产环境，商业化的艺术品与工艺品获得了一定的地位。

清廷最早的可以确认的艺术活动之一就是用绘画记载了康熙六次出巡中的第二次，那是康熙皇帝在1689年巡访中国南方的文化中心**［图34］**。该地区公开反对满族人的统治，或者消极对抗，或者搞“国内移民”，与清廷的关系长期以来处于极度紧张的状况，这次南巡的目的就是为了多方面地彰显皇帝的镇静与自信，同时让皇帝有机会通过恩赐与仁慈的行为影响百姓。工匠和画家们因为特殊任务聚集在一起，表现康熙皇帝“南巡”的一套十二幅画卷（仅存九幅）就是其中最大型、最复杂的作品之一。此画名义上是在画家王翚（1632 — 1717）的指导下进行创作。他出身南方汉人上流社会家族，作为一名山水画家他已经在长江下游地区的故乡获得了相当成功的声誉。人们认为他继承和维护了以董其昌为代表的艺术血脉，他成功地将所有前代山水

画的艺术表现风格融合为独特的"乃为大成"。因此1690年他来到北京时是享有巨大声望的文人画家，第二年他由上层贵族的私人关系推荐到宫廷。王翚指导大批画家的创作（他们擅长画人物、建筑、鞍马、山水以及其他题材），在此画的创作中他直接服务于宫廷，没有证据表明他不曾考虑到此事的重要价值和带来的巨大荣誉。但是"文人画家"的理想意味着不成为"受雇工匠"是保持声望的重要之处（这里需要强调一下，王翚是职业画家，他的一生都在接受别人委托作画，收取银两报酬）。如果他仅仅是"宫廷画家"，对宫廷来说他的价值就丧失掉了。更有意义的是，他并没有居住在创作绘画的宫殿庭院中，而是客居在负责此事的高级官员家中。

图34 绢本长卷局部，表现清康熙皇帝在1689年“南巡”的情景。此画表现了人群拥挤的城市，一群画家在王翚的主持下用明亮的矿物质颜料绘制，保留了早期皇帝出行图的特征[图

33]，例如皇帝的形象比其他任何人都要稍高大些。

当时的文献记载王翚仅仅只是在画上“添加了寥寥几笔”，这确实与他画的有款识的山水画的面貌有很大区别。这些是画在绢帛上的，和所有渴求声望的“业余文人”画家一样，王翚很少在绢上作画。此件作品画幅巨大，原来的十二幅画长约2. 13米。大多数画家都不知名（和明代的画卷一样）。有意思的是那些知名画家不是专事工笔人物和界画的宫廷画家，而是专擅山水画的王翚的学生（像杨晋[1644 — 约1726]和古方[活跃于1700]）。

这幅卷轴画［图34］是此套画作中的第九幅，表现皇帝在1689年3月巡幸绍兴城外的大禹祠。人们相信（传说）中的皇帝大禹（惯用的年代为前2205 — 前2197）是第一位驯服中国大河中的洪水的人，第一次使陆地成为可以居住的地方。因为南巡的公开目的是视察河防工程，是封建统治时期最重要的工事之一，重点突出这次出巡是理所当然的。皇帝自己可能有浓厚的兴趣为这件画作选择表现的内容，（和明代的作品一样）他几乎也是世界上绘制的这种最大最复杂的画卷的惟一观者。

如果说王翚不是“宫廷画家”，而是其威望在某种情况下可以被宫廷利用的画家，那这种情况在同时代的年轻画家王原祁身上有更明显的体现。两位画家之间没有血缘关系（王是中国非常普通的姓），王原祁是王翚的老师王时敏的孙子，但是他与王翚的关系至关重要。清朝的理论家把他们都归入“四王”的行列。和王翚不同，王原祁官运亨通，同时作为画家活跃于画坛，从1690到1715年过世之前他是北京清政坛中一位突出的人物。他深受康熙皇帝赏识（和之前的郭熙和米友仁一样）**［图20和图25］**，监管宫廷艺术藏品，鉴定画作，在1708年负责编撰历代绘画、书法大型收藏类书。《佩文斋书画谱》是美术史著述中的官方经典之作，在一定程度上确立的书画门类影响至今。

王原祁还监管和参与了一项绘画创作活动，与他自己的作品相去甚远，那是表现1713年康熙皇帝六十大寿的一组绘画，是绢本的细腻工笔之作。他当时以山水画闻名，多作纸本水墨画，师法董其昌并有所发展，具有“院体”的“正统派”艺术风格。立轴画卷**［图35］**画的是“岁寒三友”，作于1702年新年前的几周，当时王原祁在南方城市无锡游玩。有可能是新年的礼物之作，或者是答谢殷勤好客的人情。这可能不是“为”皇帝而作（尽管这件作品在1800年时是宫廷藏品）。如果

这样的流行题材是为宫廷而画，而且王原祁在当时的宫廷中享有特殊的地位，那么将它与清宫廷背景下的绘画样式与风格相比较，如"南巡图"，我们看到的情况就相当有趣了。比较两幅作品，对现代人来说获得的是完全不同的视觉印象，比较结论之一是文献中没有记载《南巡图》。而另一方面，《三友图》有画家款识，是构图的一部分，是"文人的"绘画不可缺少的东西。

歲寒三君子結根在巖阿
山高帝近日亭亭異凡柯
壬午臘月既望寫意於錫山
道中并題
麓臺祁

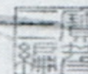


图35 《岁寒三友图》，王原祁，纸本水墨立轴，作于1702年。松、竹、梅的组合与新年节庆有关，此画也是为新年而作。

康熙皇帝统治时期，度过17世纪的政治与经济困难时期之后，艺术品和手工艺品再次引起了宫廷的兴趣。宫廷与景德镇瓷窑工场的接触是清楚的事实，1683年一名官员被派往景德镇复兴瓷器工场。雍正皇帝（1723 — 1735）在位的短暂时期，瓷器发展规模更加庞大，为了宫廷定件，南方的瓷窑增加了复杂的釉上彩瓷器 **[图36]** 。1729年内务府员外郎唐英在景德镇为官，新工艺的发展与他有关联。新工艺不仅使瓷器彩绘更接近绘画，而且有意识地努力恢复明代初期的宫廷瓷器工艺水平，此后有目共睹地超越了清宫廷视为瓷器工艺楷模的那个时代。其他许多的工艺品也得到发展。例如，在雍正皇帝统治下，南方港口城市广州的象牙雕刻工匠最先被诏令到宫廷中展示他们娴熟的技艺。

图36 瓷茶壶，装饰珐琅彩和青花《岁寒三友图》，清雍正年间（1723 — 1735），釉上彩和釉下彩结合为斗彩，工艺上很难获得成功。

清宫廷中引起西方学术研究关注的一类艺术家，是偶然融入到皇室工场中的欧洲天主教传教士，可能在一定程度上有些不融洽。其中最有名是意大利耶稣会修士郎世宁（Giuseppe Castiglione，1688 — 1766），他漫长的艺术生涯跨越了康熙、雍正和乾隆三位君王统治时期。在被派往中国之前，他专门被训练成宗教画家。1715年，当一些耶稣会士被承认是数学和其他学科的专家时，他先被引荐到宫廷，在后来的50年中他一直很活跃，珐琅金属工艺家、壁画家、油画家、绢纸画家，甚至是欧洲风格花园的设计者。即便不是惟一的，他也是最成功的欧洲传教士，他发展了满足皇室趣味的绘画样式，改变了在优雅主题中注重阴影、体积和空间表现的西方传统。他绘制皇帝肖像，若干的出行图，战争场面、鞍马、狗和界画等。出行图仍然是皇室主要委托绘制的画卷。在版画上，他能复制出部分布面油画的效果。

在17至18世纪，中国文人名流对西方绘画的透视技术产生了兴趣，在特定的情景下为中国画家所运用。郎世宁的赞助人乾隆皇帝对作品的诸多评价都被记载下来（通常是题写在画作上），表现出他很享受雇佣来自异国传统的外国画家并拥有他们画作的心情，同时他确信异国传统本质上是次于真正的绘画，次于通过可见的"笔迹"表现自我和个性的绘画。

这是郎世宁的一件绢本绘画，是已知年代最早的作品之一**［图37］**。作于1723年，雍正皇帝即位的那一年，他不像他的父亲或者儿子那样赏识耶稣会士。画面以两支稻穗的形式表现吉利的预兆，正适合新君王统治的开端。这类吉兆包括数世纪前宋徽宗藏品中表现祥瑞的作品，皇帝和画家都能在皇室藏品中见到用绘画记载的吉兆。稻穗与花卉和枝叶组合在一起，形成一种精心设计的视觉与文字的双关语。"花瓶"一词听起来与"和平"谐音（都有"平"，虽然是不同的字），"稻穗"与"岁"谐音，而"莲"一词听起来像"连"。如此煞费苦心的图像比喻肯定不是移民五年时间的意大利人能理解的，由此表明当时有其他的宫廷画家为郎世宁设计绘画方案。在清朝，选用双关意义的题材，主要是植物，在某种特定的背景下很常见，诸如庆贺新年和祝寿的绘画。

图37 《聚瑞图》立轴，郎世宁，绢本。郎世宁曾经培养了一批宫廷画家学习油画和欧洲风格的焦点透视画。

乾隆时期：1736 — 1795年

乾隆皇帝在位的时间很长（1736 — 1795），他极大地控制了整个中国艺术的研究，一直以来他对以自己的名义进行的艺术活动很感兴趣。在此期间，皇帝的收藏达到最大规模，有的是进贡的礼品，或者是查没的大量各类早期艺术品。有争议的是如此众多的作品远离流通环境，对后来中国绘画的发展历程产生了恶劣的影响，因为除了宫廷画家之外，其他画家丧失了观赏郭熙或者黄公望**［图20或图77］**画作的机会。可以确定的影响是皇帝的收藏形成今天也难以摆脱的“主流”作品的标准。皇帝的收藏品构成了后来的北京故宫博物院和台北故宫博物院的核心。通过控制18世纪宫廷收藏品构成的感受力，我们理解中国艺术的能力在很大程度上被过滤掉了。当时被认为重要的画家在今天的教科书中仍然是非凡的艺术家。被排斥在收藏之外的艺术家很难研究。本书中有相当大比例的绘画和许多其他的物品都属于18世纪皇帝的藏品（**图1，图18，图19，图20，图22，图23，图25，图26，图31，图32，图33，图34，图37，图38，图68，图71，图72，图73，图75，图77**等，都是出自皇帝的收藏）。大量的收藏品上，从新石器时代的玉圭**［图1］**到米友仁的《云山图》**［图25］**都印有乾隆皇帝的玺印，仿佛是为了确定毫无疑义的皇帝藏品的事实。不止一次，这位皇帝在他收藏的画作上增添自己的笔墨，或书写文字（**图20**），偶尔画上小幅图画（**图68**王珣书法左侧画的小树和山石）。

宫廷艺术品的收藏达到前所未有的规模，而且宫廷艺术家也创造出大量的新作品，他们经常轮流利用收藏品中早期的题材**［图67］**。为了与许多其他的学科同步发展，宫廷开始编撰大型收藏目录。[7]首先编撰的是宗教艺术的目录。有一点很重要，而且和早期的皇室收藏品，如宋徽宗的收藏不一致，目录命名为《秘殿珠林》，分列佛教美术和道教美术，著录了1744年夏天以前完成的作品。皇帝收藏在北京诸多宫殿中的其他绘画和书法作品的首部目录编撰耗费了一年时间，1745年秋天才完成，名为《石渠宝笈》。1793年又为以上目录编撰了续编目录。1749年编撰了另一套特殊的皇室肖像画**［图19］**目录，这

些肖像画分别收藏在不同的宫殿中。最后，从12世纪以来的古代青铜器藏品的目录于1749年完成，这部《西清古鉴》反过来成为仿照古代风格制作新器物的样书。

这些目录书籍中的定论一直到今天还在持续影响艺术史。简单地说，《石渠宝笈》目录中编撰的绘画和书法作品受到“中国艺术”的集中关注。直到今天人们才将注意力集中在宗教艺术和肖像画等不同目录中编撰的资料上，几乎可以肯定的是当时分开编撰目录是因为它们的重要性，而不是因为它们不重要。

《大禹治水玉山》揭示了皇帝的收藏、宫廷作坊和乾隆皇帝个人对称誉其统治的视觉形式的兴趣之间相互作用的事实**[图38]**。这件玉雕是存世作品中最大的一件。文献中极为详细地记载这件玉雕，参与人员的姓名和决定制作的日期都一丝不苟地记载下来。[8]用于雕刻的巨石高2. 24米，重约5330公斤，于18世纪70年代晚期采自中国遥远的西部、和阗附近。和阗是清朝主要的玉石来源地。向宫廷提供玉石突出了清王朝对和阗地区的政治征服，这是在20年前才最后完成的功绩。这块珍贵的石头花费了三年时间才运抵北京，由一辆套有上百匹马的巨型马车运载，并且派遣上千名劳工协助修建公路和桥梁。然后皇帝选择了雕刻的主题，模仿《石渠宝笈》目录中无款的宋代画轴，表现远古帝王大禹治水的内容。于是，这位先王的圣迹与当朝统治联系起来。乾隆皇帝的祖父曾在1689年拜访过大禹的祠庙**[图34]**。

图38 大禹治水玉山，1787年完成，由清宫廷工匠雕刻。

选定主题之后，内务府的艺人们图绘了石头四面的草图，用于制作等大的蜡模以完成雕刻。1781年夏天，皇帝亲自查看并同意了雕刻方案。他认为北京作坊的玉雕匠人不能应付如此重要的任务，因此又用船将玉石运到南方的扬州，那里有工匠专为富人制作各种奢侈的工艺品。为避免蜡模因众所周知的扬州酷暑而溶化，又给南方送去了另一件木质的模型。一队玉雕大师耗费七年零八个月的时间完成了这件庞大的作品，总共15万个工作日。同时，木雕模型被送回北京，以便在不同的地方进行试用，直到皇帝满意为止。真正的玉雕在1787年送回北京，在那里一位宫廷工匠又花了一年的时间雕刻皇帝手书的长篇铭文。铭文颂扬大禹的功德，玉石的奇异，都与乾隆皇帝的辉煌统治联系在一起。玉雕仍然矗立在他最后选择的地方。在制作过程中占用的庞大资源，协调画家、雕塑工匠、玉雕工匠以及运输等复杂的事务，这些与此事件有关的重要事务是前所未有的领土扩张和文化统治的有力证明。

晚清宫廷艺术：1796 — 1911年

乾隆皇帝统治的辉煌常被视为中国艺术"尾声"的前奏。19世纪的宫廷文化被看作（如果全面来看）是"衰落"的尴尬时代。所以，在清王朝最后的几百年里宫廷赞助的艺术几乎没有作品完成。但是随着乾隆皇帝在1795年（他在1799年过世）退位，艺术活动并没有突然终止。1816年，在他的儿子、皇位继承人嘉庆皇帝（1796 — 1820）的统治下，当时《秘殿珠林》和《石渠宝笈》的书法和绘画目录都编撰了另外的增补本，自1793年以来，2000条目录增补到后来的非宗教目录中。国人的起义和外国帝国主义的攻击带来了经济衰弱以及对清王朝统治的直接打击，这一切削弱了宫廷支持大型艺术建设的能力。从更宽泛的意义说，清王朝一直在赞助艺术。例如，在19世纪，宫廷对剧院的兴趣使得英文中称为"京剧"（Peking opera）的戏剧一跃而起，到今天还被人们喜爱。

为宫廷绘制的统治者肖像画仍然由不知名的宫廷画家完成。他们创作了表现道光皇帝（1821 — 1850在位）在儿女们的陪伴下的画卷**［图39］**。他们的绘画方式保持了人物画和山水画融合的传统，这至少要追溯到明宫廷早期**［图32，图33，图34］**。在宫廷里，这类表现富有情感的家庭生活的绘画作品可能是宫廷画家受到西方肖像画艺术传统的影响——郎世宁曾经应诏绘制了多幅乾隆皇帝和他的孩子们的画作。19世纪初期，宫廷画家继续创作这类情感文化的视觉图像，好像在满族贵族中尤其流行。情感文化在1791年出版的杰出小说《红楼梦》中表现得最淋漓尽致。作品中两位格格画在皇帝右边，他独自坐着练习书法，五个儿子在他的左边，三个小的孩子在放风筝。左起第二个人物是继任皇位的咸丰皇帝（1851 — 1862在位），完全正面的姿势表示他的地位高于他的兄弟恭亲王奕　（1833 — 1898），恭亲王掌管了中国19世纪末期的外交政策。这是一种新样式的皇室肖像画。横长方形的构图样式可能是从输入中国的欧洲绘画样式而来。更重要的是，在同一幅画面的空间中表现65岁的皇帝和年少的孩子们（当时太子的年龄约16岁）的关系是相当新颖的绘画题材，总之展示了宫廷画家的看家本领。

图39 此卷表现的是道光皇帝和他的孩子们，无款，宫廷画家作，绢本，1840年。虽然在比例上类似于手轴，但是此画尺寸较大，意味着它是挂在墙上的。在18 — 19世纪这类画作很常见。

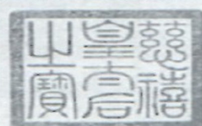
在清王朝末期，创作视觉艺术是为了粉饰和颂扬宫廷。在中国理论家和鉴定家眼里它们处于不值一瞥的低下地位，而且仍然原样保存在北京宫殿中的大量画卷已经被仔细地研究过。曾经受到一定关注的皇室赞助人是不同寻常的孝钦显皇后，一般称她为慈禧皇太后（1835

— 1908）。关于她冷酷地维护自己的政治统治地位的记载通常会提到她无节制的修建项目，作为她乱挥霍的证据，尤其是她重建的遭遇英法联军劫夺和焚烧的宫殿，据说是她挪用组建海军的经费修建而成。关于她的行为的另一种观点认为她是懂得用象征角色维护统治地位的统治者。她第一次试图建立百姓瞩目的统治者肖像，她端坐着让欧洲外交使团的女画家为她画肖像，雇佣宫廷摄影师拍摄她的私人戏剧表演，她喜欢在剧中扮演观音菩萨的角色。她资助技艺高超的手工艺人，像刺绣大师沈寿，一位在国际博览会上获得金奖的女性。国际博览会是19世纪晚期国际文化竞争的重要部分，中国自1873年开始参加展览。

慈禧太后也明白统治者扮演着艺术创造者的传统角色，她自己也是勤奋的书法家和画家（她年轻时也会刺绣），并用她的作品作为礼物博取欧洲使团的好感，或者奖励皇室成员。这些作为礼物的画卷实际上可能是近侍女画家为她代笔而作，诸如缪嘉蕙和阮玉芬（都活跃在19世纪晚期至20世纪初期）。《瑞松图》作于1897年，纸本，题款有“御笔”字样，保证她积极参与了绘画创作**［图40］**。画面表现的是松树和称为灵芝的一种真菌，两者都与“长寿”有关，画中的松树和灵芝扭曲成中文“寿”字的形状，“寿”的意思是长寿。就此看来，这全然是一幅类型化的绘画作品，对接受者来说因为和太后的力量有关而使得一切具有更大的价值。

慈禧太后去世后四年，中国成立了共和国，作为赞助中心的宫廷就此消失。但是，在“紫禁城的黄昏”那15年里，部分皇室藏品逐渐秘密地向外流散，一度影响了北美和欧洲的许多中国艺术品收藏。然而大量的皇室艺术藏品进入到新中国领导下的博物馆，这最后的转变保障了皇室赞助在后来中国艺术发展中的核心作用，并有助于理解中国艺术遗产。宫廷趣味的影响，尤其是乾隆皇帝的爱好，仍然活跃在艺术市场上和艺术史的课堂中。

鴻疇錫壽



光緒丁酉仲春中澣御筆

图40 《瑞松图》轴，慈禧皇太后，纸本立轴，作于1897年。

---

[1] E. J. Laing，"Notes on *Ladies Weareing Flowers in their Hair*"，*Orientations*，21/2（Feb. 1990），32 - 39.

[2] J. Cahill，*Three Alternative Histories of Chinese Painting*（Te Franklin D. Murphy Lectures，9；Lawrence，1988），43 - 46.

[3] S. Bush and Hsio-yen Shih，*Early Chinese Texts on Painting*（Cambridge，Mass.，and London，1985），168 - 169. On the reworking of"Early Spring"see J. Stanley-Baker，"Looking Beneath the Surface：Some Notes on Retouching"，in *International Colloquium on Chinese Art History*，1991：*Proceedings*，*Painting and Calligraphy*（2 vols.，Taipei，1992），ii，849-872.

[4] W. Fong，*Beyond Representation：Chinese Painting and Calligraphy*，*8th - 14th Century*（Princeton Monographs in Art and Archaeology，48；New York，1992），264 - 275. J. Hay，"Ch'ien Hsuan and Poetic Space"，in A. Murck，and W. C. Fong（eds.），*Words and Images：Chinese Poetry*，*Painting and Calligraphy*（New York，1991），173 - 198（p. 181）.

[5] J. C. Y. Wat，*Chinese Jades From the Collection of the Seattle Art Museum*（Seatle，1989），65.

[6] Na Chih-liang，*The Emperor's procession：Two Scrolls of the Ming Dynasty*（Taipei，1970），127.

[7] H. Lovell，*An Annotated Bibliography of Chinese Painting Catalogues and Related Texts*（Michigan Papers in Chinese Studies，16；Ann Arbor，1973），49 - 58.

[8] ZhuJiajin，*Treasures of the Forbidden City*（Harmondsworth，1986），214 - 217.

第三章 寺观艺术

早期佛教艺术

公元前6世纪，佛教在北印度的平原上兴起。公元1世纪，佛教信徒经由陆路和海路到达中国。据说，中国人称为安世高的佛教僧人在148年定居都城洛阳，在那里帮助外来人士，争取宫廷的皈依者。印度王子释迦牟尼（约前563 — 约前483），又名乔达摩·悉达多，后来被尊称为佛陀。在他生活的那个时代形成的深奥的宗教、道德、伦理思想和教义传播到中国之后，演变出丰富而复杂的宗教思想与实践，对后来两千年的东亚文化产生了无法估量的影响。全新的佛经教义进入到中国人的生活中，带着对王权的新主张，隐居和独身的僧尼们倡导的生活新方式，新的绘画表现方式、表现对象以及供他们居住的建筑新样式。所有这一切逐渐地并且不可逆转地融入到中国社会的各个阶层。

这一发展进程既不是单一的也不平坦，在一定程度上受到阶级、性别以及到今天还知之甚少的地方宗教情感等因素的限制。在艺术与物质文化传统方面尤其遭遇到所有这些境况，中国的工匠和使用者首先将佛教因素挪用到图像中，使用的方式与严密而精微的佛教思想关系微乎其微。在早期阶段，将佛教艺术主题挪用到已经存在的文化环境中的典范是这件上釉陶瓷罐 **[图41]** ，约250 — 280年在中国东南沿海地区的吴国烧制而成，吴是汉代220年分裂之后建立的三国之一。有人认为这是一组在丧葬中使用的陶罐之一，死者的躯体已经遗失（这在3世纪是很寻常的事，因为许多汉人为了躲避西边的异族而慌忙移居南方）。一些给灵魂居住的陶罐还刻有铭文或贴塑佛像，通过头光可以辨认出来。

图55局部

图41 陶罐，前250 — 前80年，除了模塑佛像之外无装饰，通过佛头周围的头光可以辨认。

佛教

佛教是个人解脱的宗教，它倡导摆脱无尽的轮回与痛苦。从它在中国的修行实践方式来看，佛教没有专一的集中组织，也没有统一的领导集团。但是，自10世纪以来刻版印刷了大批受人尊崇的佛经（有些许变动）。有些佛经是用中文写成，而最重要的"真经"，就像它们被命名的那样，是在200 — 800年间从印度语翻译过来。佛教里不止一位"佛陀"或者"觉悟的人"。在难以计算的遥远的过去，佛陀生活在世间，并将在未来再次出现。释迦牟尼，历史中的佛陀，是真实存在的人物，也是他们当中仅有的一位。也有一些是宇宙中的佛陀，他们生活在我们无法接近的宇宙中。佛已经摆脱了轮回，这使得通过祈祷难以接近他们。信仰的焦点集中在几身"菩萨"身上，他们极度慈悲，延迟自己最终的涅槃直到众生得到解脱。佛和菩萨在艺术中以人的形象出现，与佛弟子罗汉、苦行僧一样。

中国的佛教宗派相互之间经常竞争，他们各自强调不同的宗教修行实践或者经本传统，有的注重禅定（例如禅宗），有的重视重复模式化的祈祷语（净土宗），有的强调复杂的仪式（密教）。所有的宗派都把寺院当成中心，出家男女居住在那里。所有的宗派共同信仰我们生活的感官世界的本质是虚幻。

佛像作为单独的图像广泛出现在各地上层社会墓室装饰中，在制作这些陶罐之前中国已经四分五裂。就墓室装饰（不管是壁画还是浮雕）和陶罐来说，把它们当作纯粹的佛教信仰的证据是不明智的。确切地说，佛像最初被纳入到原有的宗教和丧葬习俗中，等同于如西王母一样的其他神仙，马王堆帛画上就出现了她的形象**［图8］**。这样的融合现象在东南一带尤其多见，当地的文献记载第一尊独立的佛像制作于193/194年（在印度佛教雕塑出现后不久）。现在是佛陀，而不是西王母，守护着灵魂并引导着它从早期沙门的领地通向佛教的净土天堂，但是这一切行为是在祭祀祖先、福佑后人的仪礼性背景下进行，这些思想在印度正统佛教中并不被重视。

由此看来，陶罐的宗教和艺术功用与现存最早的有明确纪年的中国佛像不同**［图42］**。这尊鎏金铜禅定佛坐像的年代是338年，在后赵铸造。后赵是一位残酷的暴君建立的短暂政权，都城在今天的洛阳。石勒政权的危险环境保护了中国佛教早期阶段一些非常成功的造像。如果吴地的魂瓶证实了在最高统治集团之外的百姓接受了佛教，那么这尊小佛像证明了宫廷以及宫廷环境允许进入中国的重要性，这

使外来宗教建立自己庞大而兴旺的文化与艺术的赞助制度。3世纪的统治者给予佛教高僧很高的赞誉，在连续战乱的年代，僧人像巫师术士一样活动，迅速成为有抱负的君王的思想武器。

图42 鎏金铜佛像，338年。这尊像和传入的印度佛像关系密切，既有宗教图像的形式特征，如佛头上的肉髻，又体现了用铸造金属表现织物褶皱的传统。

在中国没有出现印度早期的造像，但是肯定有供工匠们模仿的外来造像的原型，工匠们可能在印度僧人的直接指导下创作，并且接受了先进的宗教（可能也包括图像的）训练。最早的中国佛教文献中描述佛陀是体格雄伟的金人，浑身散发出金光。除了急于用珍贵的材料装扮尊崇的偶像之外，这也解释了给佛教人物涂金粉的重要原因。佛陀的光辉不必直接照耀在信徒的身上。佛光普照的佛像可能是想像出来的，不是寺庙祭坛上的供奉物，而是作为保护供养人或国家以及统治者的发愿物而被掩埋。佛像意味着是有所为（do）的东西，而不是用来观看。

佛教艺术：约450 — 约580年

在以创建者的名字命名的宏伟而壮观的昙曜五窟中，佛像的实际功用体现出巨大的影响力。昙曜五窟雕刻和彩绘在云冈陡峭的岩石上，在今天的大同附近，建造于460 — 493年**［图43］**。尽管在中国偶尔也有早期的宗教石雕出现，或许也包含了一些佛教因素，但是这种规模的石窟寺建筑群的概念源自印度。而且之前没有人尝试过如云冈这般庞大规模的石窟，或者如此紧密地与统治家族的发展进程联系在一起。

图43 阿弥陀佛巨像，山西省云岗石窟第20窟，460 — 493年雕刻。原来洞窟的前部坍塌，佛像暴露在外。

昙曜五窟建造在北魏（420 — 534）都城外。北魏是鲜卑征服者建立的政权，一些汉人贵族，如司马金龙，都臣服于它，从5世纪到6世纪初期它统治了中国北方平原。北魏统治家族中的男女都是佛教的大供养人，在他们的支持下，广泛修建佛教寺院，以至于在政权范围内建立起多达13272座寺庙。沙门统对赞助的报答是发展了视天子为佛陀的理论，凿建这5座巨大的佛像石窟可能就是为了更好地支持这些理论。444 — 451年间爆发了残酷而短暂的废佛事件，皇帝颁布诏令，任何人"敢有事胡神及造形象泥人、铜人者"处死。当倡导者过世之后，这项禁令就被取消。汉族沙门昙曜建议修建石窟补偿罪过，直接设计了超过西行游历者记述的印度或中亚的巨型塑像，巩固了北魏统治家族支持佛教的中心地位。修建石窟耗费了巨额的经济资源，造成收支紧张。

虽然五身佛像可能代表了北魏在此以前的五位皇帝，但是新理论认为整个事件是为保护北魏政权而精心策划的护身策略。石窟建立起神秘的图像谱系，包括过去、现在和未来佛，这可能源自克什米尔传统（昙曜就曾拜克什米尔僧人为师）。[1]当时的实际情况是凿刻石窟的山崖正好在控制从西通往都城的主道要塞下方，而且建造了在当时难以见到的巨大佛像，这些都支持了上面的理论。此外，不管造像的主要目的是什么，设计者没有设想众多的信众前来参拜。不像其他的石窟寺，在这里不可能进行绕像礼佛的宗教仪式。

宫廷发起了在云冈的造像，社会其他阶层继而效仿。在近10年的时间里，483 — 490年，石窟建造突然极度活跃，在长达1400米的区域内凿建了大大小小的石窟53个。分析自北魏以来的供养人题记，其中12%的题记与包括男女信徒在内的宗教团体有关，33%与尼姑和优婆夷有关，55%与僧人和优婆塞有关，也包括宫廷贵族在内。这些人大部分与宫廷没有任何关系，许多人的地位相当低下（一些事实说明有些人一起凑钱制作大小适中的造像）。题记是为供养人自己的家庭祈福，而不是为皇室家族。云冈成为能够满足广大人群需求的圣地，既能满足纯粹精神的需求，又是女性发挥突出作用的竞技场地，在那里人们通过石头上永存的题记和雕刻成群供养人像看见自己作为供养人被表现出来。

通过题记，我们了解更多的是谁出钱营造了云冈佛教雕像，远胜于我们了解是谁制作了雕像或者他们怎么制作雕像。在551年前，严格说来雕刻工匠之类的艺人们是国家的奴隶，他们只有在完成国家的任务之后才能为其他顾客服务。我们可以在遗址本身的证据中发现一些事实，例如建造石窟的标准模式都是从顶部开始凿刻，再依据要求凿建壁面。柔软易碎的砂岩意味着需要经常修补破损的地方，一些洞窟（但不是昙曜五窟）受到亭阁建筑的加倍保护，它们修建在山崖前面并固定在崖面上。雕刻工匠的作坊在专门为宫廷制作之外，也为个别顾客雕刻小洞窟，这些小洞窟在匆忙之间完成，相比较而言是以较轻松的态度来营建的。不同风格的造像出现在云冈，人们努力去考察风格演变的顺序并回答外在的动因。例如，486年，朝廷诏令所有北魏官员着汉式服装，放弃拓跋少数民族服装，这是造成佛像穿上系缎带的汉式袍服而不是印度式袈裟的原因。但是近来石窟研究者提出云冈的不同风格并不代表不同的时代，而是意味着不同类型的供养人以及对规定严格的图像的不同兴趣。[2]由此看来，穿"印度"服饰标志着外来影响的造像没有很快地被本土汉式艺术人物代替，而是在更晚些时候，反映出更复杂的信众群体对宗教正统观念的外在穿着形式的强烈热情。

494年，北魏迁都洛阳，云冈石窟的建造就此停止。它们既不是第一个也不是最后一个这样的石窟群，虽然它们与朝廷的关系密切。远离宗教、艺术与政治生活都市中心的敦煌莫高窟就是这样一处遗迹，它位于遥远的西北甘肃省。在这里，大型的佛教寺院在众多的民族、语言和宗教多元文化的背景中。这些石窟不仅是重要的朝圣之地，僧人社团分布在它们周围，前去拜访的不但有在中国和西亚的陆路间往返的旅行者（在20世纪这条路被称为丝绸之路），而且也有专程去参拜神圣造像的信徒。朝圣是佛教文化实践的另一方面，为中国人所接受，并对中国后来的艺术创造产生了重要影响。

地理位置遥远使得敦煌石窟留存下来，干旱的环境保护了彩绘壁画，壁画绘制在抹有灰泥底的砂砾岩崖壁上以及用木架造型的泥塑表面，云冈石刻雕塑表面曾经也可能画有彩绘。敦煌石窟最初的建造几乎与云冈同时，但是在留存的492座石窟中（开窟高峰时期有1000余座，这是其中一部分）仅有一窟保存了清晰的纪年。就是285窟，由榜题而断定为538/539年建成**［图44］**。壁面精心设计的画面包括日天和月天，表述了佛陀前世的生活和西方净土的美妙场景，佛教信徒期

望在那里获得重生。有人断言此窟中的壁画是中国出现“密教”的最早证据，壁面上天人的布局与复杂的风水理论保持一致，此理论源自印度原始宗教吠陀[3]。石窟中的主室、壁龛或者包括其中的礼拜堂可能是僧人进行高深的参禅静思的地方，和其他众多的洞窟一样不是为朝圣而建造。

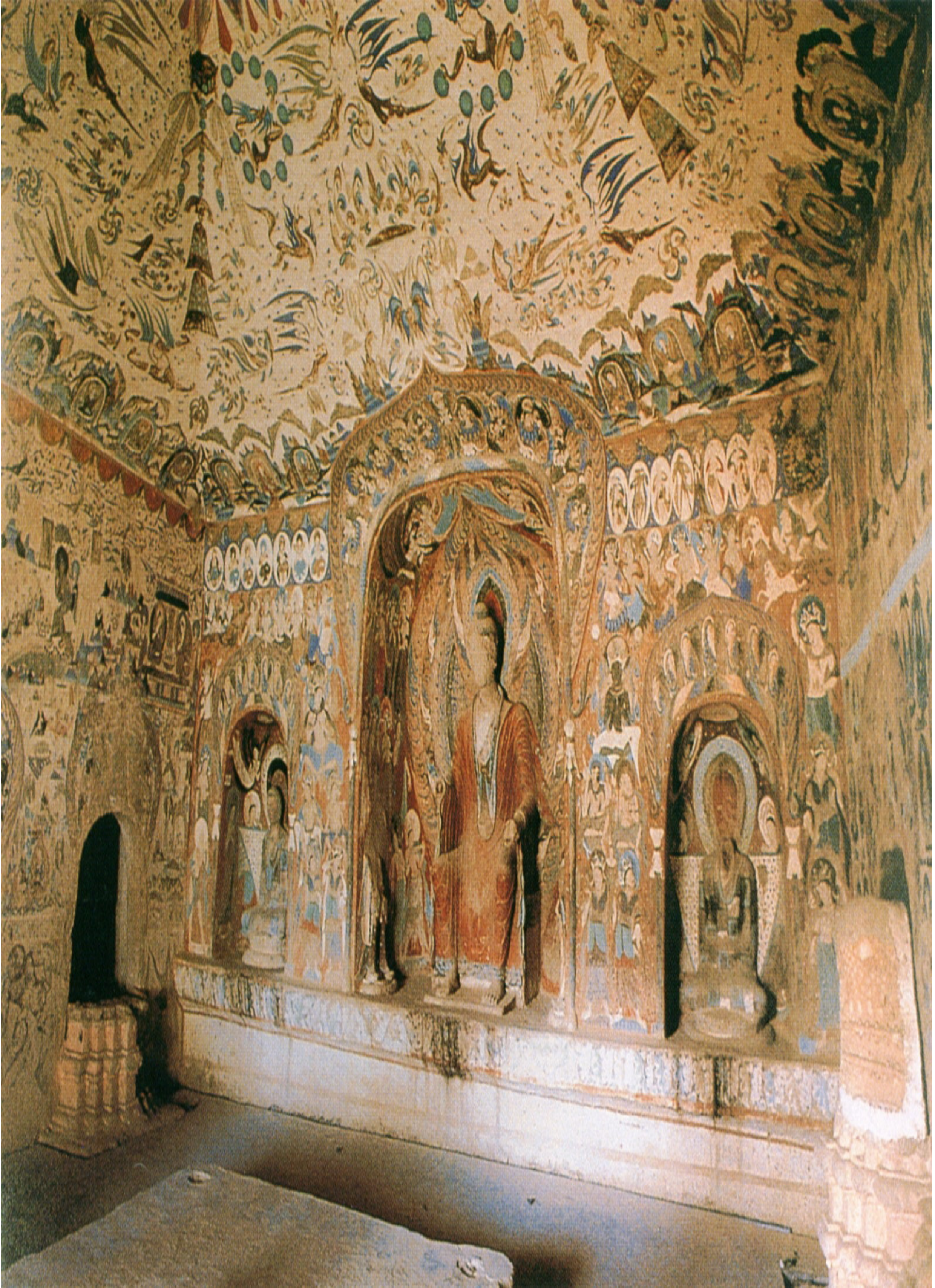


图44 甘肃省敦煌莫高窟第285窟内景，538/539年绘制。绘制敦煌石窟壁画的11色颜料包括从遥远的地方进口的贵重矿物质颜料。这一点证明了此地全盛时期的繁荣。

因为1900年后不久发现了封存于约1000年的杂物密室，所以我们了解了敦煌壁画家的技艺。这些发现物按照现代的分类体系被分为"文献"和"艺术品"，从此被人为地分开收藏在伦敦、巴黎、柏林、彼得堡以及欧洲其他城市的图书馆和博物馆中。这些独一无二的绘画藏品提供了该地区社会生活的方方面面，包括它的艺术生活。其中一些比285窟的年代要晚得多的文献，为石窟画匠的技艺提供了证据。他们广泛使用画稿和干粉。画稿绘制在较厚的纸上，在人物轮廓线上刺上一排小孔。将画稿铺放在要装饰的灰泥底上，再将粉末撒在画稿上，纸上的轮廓线转印到墙上，画家就可以按照轮廓线绘画。此技术通过将同样的设计反复使用加速了复杂的壁画图案的创造，也保证了表现某类人物形象的图像准确性。

虽然不再存在国家奴隶，但是在早期阶段，敦煌的画工们保持着世袭手工工匠的身份，他们的身份由父亲传给儿子，而且为官府提供无报酬劳动被作为一种缴税形式。在唐代（618 — 906），画家和雕塑家成为自由的独立承包人，与各种客户交易。画家绘制旌旗一类的小件收取银两，制作大件（可能占用一年或者更多的时间）时可能收取面粉或者油作为报酬，价格依据设计的复杂程度和尺寸来决定。雇主需要提供绢帛和颜料之类的原材料，如果由画家提供则要另外支付费用。敦煌文献提及画家和"他的助手们"，但是我们不知道这样的团队究竟有多大。相关寺院的僧人也协助画家，但是他们是事实上的画家还是掌握佛教图像细节的顾问并不清楚。僧人可能在壁画完成之前检查草图和画稿，以保证宗教礼仪的正确性。[4]到9世纪时，艺术家们获得了雇主的一些尊敬，即便远离都城也是这样。

隋（581 — 618）唐（618 — 906）的宗教艺术

虽然敦煌石窟给人的视觉印象深刻，但是与帝国繁荣富庶地区辉煌的宗教团体相比较则可能显得平凡，这些团体的建筑、壁画、纺织品以及祭祀用具现在大多已经不可见。仅有少数留存下来，通常是在寺院法事中的奉献，或者在灭佛期间为保护圣物而被有意掩埋。隋开皇四年（相当于584年）以后制作的一组鎏金铜雕像被保存下来的背景就是因为灭佛，1974年在当时的大都会长安，今天的西安郊外被发掘**［图45］**。作为约300年之后重新统一南北的第一个王朝的首都，长安成为财富、贵族文化的中心以及与佛教团体相互密切合作的政治赞助人。它是世界上最大的城市，在接下来的几个世纪中它远远地超过了与它实力相当的对手巴格达和君士坦丁堡。

图45 阿弥陀佛及胁侍鎏金铜像，584年。群像底座带栏杆的建筑仿照寺院建筑的栏杆，将微缩的群像和信徒熟悉的大型整体雕塑联系在一起。

群像中间是阿弥陀佛坐像双手结印，是复杂的佛教手印中的一种，手印集中代表了佛教雕塑的意义，此手印表示"无畏"意思。佛陀两侧侍立两身菩萨，他们是完美的众生，曾经发誓在世人全部获救之前自己不进入极乐世界。通过圆形头光可以辨认出来前面站立着两身天王，守护着佛法，前面各有一只咆哮的狮子保护天王。铭文揭示了制作雕像的目的。铭文提到雕像的供养人是叫董钦的高官，为新王朝的皇帝和他的家人祈福，希望他们都可以"具闻正法"。之后是一首诗，强调善行和"诸含识"是在阿弥陀佛的净土世界中获得来生的基本途径。

至少还有另一件相同样式的雕塑，刻有类似的为统治家族祈福的铭文，这样的方式允许供养人在一件作品上同时兼顾了宗教热情和政治忠诚。尽管制作的时间非常相近，但这两件580年间的圣物（另一件收藏在波士顿美术博物馆）在外表上看起来不一样，波士顿雕像的人物僵硬而瘦削，西安雕像的人物姿态柔和，塑造成圆雕。这些区别反映了隋朝皇帝结束分裂以前地方雕塑传统的发展状况。和体量差异相反，两件作品的供养人有意识地提升了风格、鎏金和铸造的品质以及图像的准确性等，这些方面的发展程度令我们费解，但这是未来研究中一个潜在而丰富的课题。供养人不是西安本地人。但是，这个新的统一的中央集权帝国的极富魅力的政治之都吸引他来到这座城市，正如大规模的寺院修建工程吸引了制作铜雕像的技艺熟练的手工艺人一样。这些寺院建筑曾经成为巩固隋皇帝统一帝国的一部分。

西方净土主佛、阿弥陀佛崇拜在5世纪的寺院中开始流行，并逐渐适应了本土的文化背景，成为中国最强大有力的佛教信仰之一系。描绘西方净土的佛经为社会各阶层广泛知晓，净土信仰者遍及宫廷和民间。供奉阿弥陀佛的日常寺庙可能采用各种不同的材料建成，体现出不同层次的艺术水平。此件豪华雕塑的样式广泛流行，专为某位显贵而铸造。

石雕可能不适用于国内所有的环境，仅仅局限在寺院中，但是由世俗供养人支付费用的事实将家庭与寺院联系在一起，供养人的（一般是很多人的）名字有时刻写在石雕上。虽然石雕可能规模巨大**［图44］**，但是有必要记住它表现得很朴素，仅仅是为满足生活在资源有限远离宫廷地区的信徒们的需要。山西省长治县的一件彩绘石龛**［图**

46] ，制作于7世纪，它可以被视为比董钦鎏金群像朴素得多的相当典型的佛教雕塑。它们明确地讲述了他们的理解，制作成功而有影响力的图像需要表现些什么。同样也是一身坐佛（这是未来佛弥勒佛），两侧各一身印度王子装扮的菩萨，而且天王也由穿僧人袈裟的弟子代替。仍然是狮子守护着偶像。它们使用的材料和艺术工艺都不相同，大概因为它们应对的供养人处于完全不同的阶层造成。长治龛是件"上品"雕像，直到近代在转变为一件艺术品之前，它依然是供奉的对象。当时雕塑形态的地区差异性正在减弱，因为独特的都城文化和艺术影响力逐渐强大，它的无名雕塑家就在这样的大环境下工作。这些年来它多次被彩绘，这一事实提醒我们不仅中国的雕塑（和古代希腊一样）最初大多装饰了自然主义的彩色（并且这里至少有些是原来的彩绘），而且诸如此类的宗教图像的流传和地方性或者个人的虔诚紧紧联系在一起，并竭尽所能表达自己的虔诚。

图46 未来佛弥勒及胁侍石造像碑，600 — 700年雕刻。彩绘已经被多次重绘，但是仍然让我们了解了这类雕塑原来的彩绘模样。

我们轻易地认为佛教在公元后一千年内完全主导了中国的宗教生活，很大程度上是因为出现的大量被称为艺术品的东西，遗存的艺术品塞满了博物馆和关于中国艺术的书籍。但是另外一种传统可以说是精神生活的核心，即使今天已经很少见到它的物质痕迹。这就是被称为道教的宗教，以中国的道字命名，其字面意思是"道路"或者"通道"。虽然它的基本观点源起于战国时期的思想世界，吸收了个人对永恒的追求，并与汉代墓葬艺术中得到证明的仙人有关系 **[图8，图9，图10]** ，道教与佛教同时发展为人们所接受，两种宗教之间的关系很复杂。通常它们是公开的敌对，在共同的民众和帝王那里争夺赞助人和皇室的支持。被认可或者不被认可的思想、图像以及文化与宗教实践的借用有很多。

道教最初特别重视远离仙人图像。虽然独立而自由的仙人图像偶然在南北朝时期出现，但是就在唐代（618 — 907）开始大规模地制作道教雕塑。自从唐代帝王们宣称自己是老子的后裔之后，他们慷慨地支持佛教与道教——尤其是后者。他们认为老子是战国时期的哲学家和神秘主义者，是《道德经》的作者，把他尊崇为理想化的宇宙之主。

道教

道教是中国本土的宗教，它的名称取自“道”字，“道路”的意思。它源自战国晚期（前4世纪 — 前3世纪）著作，但它是在220年汉代衰落之后才迅速产生影响。它的身份是在和外来佛教的冲突中形成的，它借用了佛教的许多东西，同时也给予了佛教很多。它从来没有专门的集中的规定性教义，它的经典跟随它的历史而变动。

道教倡导通过一系列的宗教修行获得个人解脱，现在大多是由训练有素的道士代表世俗信徒完成修行：这些活动包括诵读经文祈祷，炼金术和治愈术，仪式之舞和典礼。道士也主持宗教仪式。道教仪式通过维护宇宙的和谐而追求社会的得益，并将其作为它完整的体系。道教向信徒宣扬成为“神仙”的可能性，不死之人居住在各种仙境之中。道教崇拜众多的神仙，但是核心人物有三位，称为三清。像佛教一样，有几个道教修行派别，他们强调不同的传统体系。道家修行的男女在人群中独身居住，也居住在道观建筑里。

唐代天官神仙造像**［图47］**明显适应并发展了佛教雕塑传统，甚至有可能是从事佛教造像的工匠制作了此像。从中央的人物坐像到衣纹折叠的表现方式，都明显与佛教寺院的造像艺术相关。同样，塑像上刻有一位赵姓赞助人的姓名以及开元元年（719年）11月10日的纪年，这种铭文纪年形式也是来自佛教造像。但是雕像又别具一格，例如佛陀没有三组叉状的胡须，塑像右手拿的羽扇也是这类仙人的专有特征。塑像过去供奉在现在的山西运城附近的寺庙中，寺庙现在已经被毁坏。它相对温和地提醒大家，当时一定造就了不计其数的道教造像，这些规模盛大的造像的赞助者既有城市官员，也有皇帝本人。

图47 天尊石坐像，道教神仙祠庙的人物之一，719年。天尊两侧原本有两位站立的侍从，与佛教雕塑甚是相似。

在皇室赞助人的直接支持下，河南省洛阳城外的龙门石窟和云冈一起成为巨大的宗教性综合建筑遗址，见证了唐代佛教事业的辉煌成就［**图48**］。龙门石窟的建造始于北魏迁都洛阳的494年，从那时开始持续开窟四百年。皇室相继在这里着手开窟造像的活动，反映出佛教宗派集团多变的命运。对供养人题记的分析揭示了流行信仰主题的转变，从历史上的佛陀，释迦牟尼到未来佛——弥勒佛，再转移到阿弥陀佛和菩萨，后者是具有无上慈悲心的菩萨，他“听到了世界的哭泣声”。后两者尤其与佛教中的净土宗派相关，追求个人解脱。佛教教义的改变反映在新的图像组合中，到7世纪，在云冈占优势的单身像和群像被**图45**和**图46**中典型的五身组像代替，佛陀两侧胁侍菩萨和弟子（中文叫罗汉），象征着大乘教义或者包括小乘在内的解脱状态。或许并不是社会各阶层人士都能理解这些教义的微妙思想，但是赞助大规模的造像活动的贵族们则可能有深入地理解。佛教教义直接影响了艺术的发展，自从不同宗派不只强调佛教寺庙的不同元素之后，他们有各自不同的宗教修行行为，需要不同类型的物质文化为之服务。

图48 佛教的天王和力士大像，雕刻在洛阳附近的奉先寺寺壁，完成于675年。可以看见雕像头部后面的榫眼，曾经用来托起宽36米的洞窟屋顶横梁。

五身群像是龙门石窟的主要部分，称为奉先寺，从石窟的建造样式看，窟前曾经建有屋顶，但现雕像在都暴露在外。奉先寺在宫廷的要求下于675年完工，由都城的三位宗教人物监管，还有一组雕刻工匠，至少已知其中三位领头工匠的姓名：李君瓒、成仁威、姚师积。虽然名义上的主要赞助人是唐高宗皇帝（650 — 683年在位），但是和许多其他事务一样，在此事件中他也顺从了令人敬畏的妻子，武则天。她曾经剃度为尼姑，是佛教事业热情而忠诚的赞助人，通常带有她自己草创的特征。她尤其尊崇真言宗，此宗派的特点在于高度复杂和神秘的仪式，需要奢侈的仪式及豪华的用具，它复杂而神秘的思想并不向广大信众传播，仅在小圈人群中传授。

图48展示的不是龙门奉先寺的主像，而是石窟的北侧壁。主像是一尊巨大的（17. 4米高）法力无边的毗卢遮那佛，传说佛像带有武后的面貌特征。左侧的天王身穿当时军队武官的铠甲，手托宝塔，右侧力士的装扮带有更多的印度风格，他身体紧绷，手姿是真言佛教的一种专门手印。他们的姿态是唐代宗教艺术的典型样式，尤其是现实手法的曲折方式，试图捕捉运动中身体的韵味，和早期佛教雕塑直立而无动感的人物形象大不相同。塑造这些具有守护能力的塑像意图不止一个。建造龙门寺院的明确目的是为了回应吐蕃军队在中亚取得的胜利，给唐朝军队带去超自然的援助。

在已经消失的屋檐下举行的仪式需要大批的物品：纺织品、法师的法衣、供奉的法器以及各种宗教仪式器具，现在大部分已经丢失。仅有偶然的幸存品暗示了现在的想像力无法企及的光彩壮丽。当时的器物和图像流传到日本，在那里一直保留下来，填补了一些缺陷。例如这件非常精致的青铜磬，是710 — 784年日本帝国首府奈良寺院的遗物［**图49**］。雄狮身后升起一根六边形柱，支撑着一对相互缠绕的雌雄巨龙，它们之间悬挂着圆形磬，磬上装饰着莲蓬和莲瓣。当时磬旁有位现在已经消失的木雕侍从，手持木棍支撑着它，平台上升起的龙爪所持的器物现在也已经丢失。尽管丢失了许多配件，但它仍然保留了有价值的证据，在运动与静止中证明了为佛教服务的最上乘的工艺水准，以及当时审美鉴赏的潮流。这股潮流重视处于运动或静止中的人类与动物肌肉的表现。

图49 带支架青铜磬，8世纪作品。仅在表面留下鎏金的痕迹，现藏于日本的寺院。一些时代更早的中国佛教艺术品自制作完成之后就收藏在这里了。

神秘的意义更胜于纯粹的美学标准，几乎明确地附载在磬的装饰元素上，不管是单体还是整体。1987年在唐朝都城西部的扶风法门寺发现了一组具有突出神秘意义的佛教器物。这座重要的寺院于532年在皇室赞助下建成，它的重要性归功于它拥有的佛陀真身舍利，是无法预知的精神力量的遗物。唐朝时，真身舍利曾几度被迎入皇宫，然后随同成批的非凡供品返回原地，许多供品都是由贵金属制成。从874年到发掘时，它们一直被安静地埋葬在地下"宫殿"中。[5]

一些唐代的世俗银器留存下来。这些银器在上层社会中广泛使用，并且大多采用来自西亚地区的造型和装饰主题，这和唐朝与此地区有商业与外交往来有关。法门寺遗物中的121件金银器是如此与众不同，包括这件跪在莲花座上的鎏金银捧真身菩萨**［图50］**。题刻的铭文记载是皇帝在871年亲自敬造，祈愿国家长存，子孙兴旺，四海皆降服于他的统治。这是9世纪时的虔诚愿望，到晚唐时皇室宫廷在割据政权面前日渐无能为力，但是政治的衰弱丝毫没有影响佛教信仰的减弱，或者减少在颂扬和尊崇最神圣的遗物上的花费。出土的所有纺织品和贵金属器物第一次展现了宫廷赞助的重要佛教场所获赠的一系列财富，这可以与我们认识的佛教艺术中石刻造像保存更完好和特殊而又有影响力的敦煌遗迹相媲美。

图50 鎏金银佛真身盛器，871年作品，皇帝赏赐给陕西扶风法门寺的供奉品。

如果它们展现在皇帝面前，我们可以合理地假设，这些金银器站立价值体系的顶端，这一价值体系在宗教赞助领域中支配了对我们所谓的“艺术层次”的认识。至少，在维护赞助行为的重要性方面，材质可能与通常构成艺术史研究核心的风格特征关系重大。银佛像是比铜质或石质佛像更虔诚的赠礼。制作的难度以及制作器物需要耗费的劳动量可能决定了它的重要性，以作为衡量供养人的虔诚度。在这样的背景下，绘画和刺绣佛教图像的相对关系就值得我们去思考，两者在敦煌遗物中均有发现，尽管前者在数量上远远超过后者。图51展示的刺绣作品不是来自敦煌，但是在工艺方面它与那里发现的重要刺绣作品相似，而且自从8世纪输入到日本之后它就一直保存在那里。它表现佛陀端坐在精致的宝座上，正在为集会的菩萨、罗汉和弟子说法。我们假设作者是位专业的刺绣工，他在此件作品上花费了巨大的心血，有可能此件作品在崇拜的层次方面居于绘画性之上，尽管现在它们已经作为“纺织品”被列入单独的目录。虽然当时的非宗教刺绣作品几乎完全没有保存下来，但是我们知道它也被运用到山水画表现的绘画技艺中。

图51 丝绣佛说法图，8世纪作品。刺绣上没有捐献的铭文，但是最下层角落里的人物可能就是捐资绣像的供养人。

珍贵的材料仅仅是供养人表现虔诚的一种方式。另一种方式是散发各种各样的宗教经典和宗教造像，这种行为导致了一种最重要的技术发展，带来的不仅是中国艺术与文化的发展而且是世界文明的发展，那就是印刷术的发明。虽然自7世纪以来木版就用于大量印制图像，但是保存下来的印刷品，包括文字印刷品，是8世纪的作品，而且出自韩国。764—770年间在日本皇后的诏令之下，印制了100万件佛教符咒，展示了印刷的规模。并非所有的经典都以如此巨大的数量印制，世界上最早的保存完整的印刷书籍仅有一本，就是868年刻印的一部重要经典《金刚经》，此经也体现了净土信仰的思想。1907年考古学家斯坦因（Aurel Stein）将其从敦煌遗物中掠走，如今保存在伦敦大英博物馆**［图52］**。书籍的装订样式还不是当时的标准样式，佛经是长6米的纸卷，开卷有插画，同样表现了佛陀说法的姿势。经卷末尾的落款透露是一位身份不明名为王玠的人出资印制，“为二亲敬造普施”。信奉净土宗的僧人与信众是积极的倡导者，在社会各阶层寻觅皈依者。此经卷可能是留存下来的第一件印刷书籍，这应该不是巧合。

凡欲讀經先念淨口業真言一遍

脩唎脩唎　摩訶脩唎　脩脩唎　娑婆訶

奉請除災金剛　奉請辟毒金剛　奉請黃隨求金剛

奉請白淨水金剛　奉請赤聲金剛　奉請定除厄金剛

奉請紫賢金剛　奉請大神金剛

金剛般若波羅蜜經

如是我聞一時佛在舍衛國祇樹給孤獨園與大比丘眾千二百五十人俱爾時世尊食時著衣持鉢入舍衛大城乞食於其城中次第乞已還至本處

图52 《金刚经》扉页木版画，868年，发现于甘肃敦煌藏经洞，是世界上最早的印刷书籍。

868年的《金刚经》经文和插画在设计与制作方面远胜于敦煌发现的一些拙劣的木版印刷品，这说明印刷品的质量和印刷的数量一样，关键在于赞助人（可能也反映了花费的成本）。宗教与非宗教绘画作品持续的统一性在此件作品中表现出来，因为是以3/4角度表现了佛陀，而同一视点看到的前方物象集中的部分则显得更平面化。木版印刷技巧在复制墨笔绘画技艺特征方面的适应性在这里也能清楚地看到，尤其是佛陀左侧天王的躯干和腿部的表现，以及佛陀头上的云彩，不同粗细的笔墨线条如实地被复制在木版上。我们不知道是谁在哪里印刷了《金刚经》，但是显然不可能是第一次尝试印刷的插画，反而是发展到相当成熟阶段的产物，至于它的初期阶段我们今天只能猜测了。

印本中模仿的笔墨线条在这件敦煌10世纪的绘画中清晰可见，可能是聚集在朝圣之地周围的某间作坊印制**［图53］**。画面表现了与方位有关的四天王之一的北方天王，身穿铠甲，在众多随从的陪伴下穿越海洋。这可能曾经是一组画卷的一部分，但是财富有限的供养人可能只愿意支付一位天王的报酬。右上部的漩涡纹装饰没有着色，这种情况在敦煌画卷中大量存在。虽然原因还不完全清楚，但是它暗示这些作品可能是在作坊中生产，在出售时题写上供养人的姓名，而不是接受的定制画卷。至迟到1000年时推动赞助佛教艺术的动机变得多样化：个人的虔诚最重要，除此之外也为子孙后代，为长寿，为父母获得解脱，为维护某人拥有的政治权力以及为某人还不曾获取的力量而祈福。作为供奉佛道寺观中的主像及随从的供养人，男人和女人同样重要。这些佛道寺观接受了皇后和百姓们等人的赞助供养。如果说我们对前者的行为了解更多，那是因为他们大规模地捐赠物品，这些物品永久地留存下来。

图53 敦煌立轴绢画，表现北方天王漂洋过海，10世纪作品。右上角的矩形方块是空着的，可能在作品出售以后再补写榜题。

北宋宗教艺术：960 — 1127年

太原附近晋祠的研究曾经相当成功，圣母殿是11世纪初期关涉皇室赞助的实例，尤其是皇室家族中的女性。[6]高度写实和自然主义的彩绘泥塑是主殿中接受礼拜的焦点，它表现的既不是佛教人物，也不是道观中与之竞争的神像，而是远古的王后，西周武王的妻子邑姜**［图54］**。近来的学术研究揭开了此处交错复杂的赞助模式。晋祠直接修建在三处泉眼之上，它们是晋水的源头，而晋水是中国北方的主要河流之一。当初祠庙是奉献给武王和邑姜的儿子，晋国的创立者唐叔虞，晋国大概邻近今天的山西省。龙门奉先寺的赞助人、唐武后的原籍恰好也在此地，她为自己赢取了圣母的称誉，与古代的贤妻和帝王之母平起平坐。崇拜圣母的最早证据来自北宋（960 — 1127）初期的1023年，当时另一位原籍此地的刘皇后代表他年少的儿子仁宗皇帝（1023 — 1063）行使权力。受到争议的是极为逼真的人物形象强化了现实中的刘皇后和远古的邑姜之间的联系，因为有如此尊贵的人物的供奉，对邑姜的崇拜代替并超过了她的儿子。塑像传递出基本的政治信息是为面对敌视皇后的男权化宫廷机构而寻求支持的力量。因为这个原因，邑姜居于负责河流灌溉资源的雨神和送子娘娘之上，但是，这样的思想只针对小范围的上层人士，未必被广大的支持者理解。晋祠圣母殿前柱头上装饰的八条巨龙类似于皇宫的象征物，并且暗示龙的职责在于负责带来生命之水和时雨。因此上层赞助人士意欲通过圣像崇拜传递忠诚于宋皇室（确切地说是当时的主子刘皇后）的信息，而圣像崇拜适应了广大信众的各种不同目的（一直到近代继续保持着朝拜之地的作用）。晋祠的雕塑作品隐含宽泛而重要的意义。一尊单身图像的多种用途和不同的信众从中读取的多重意义在其他地方也可能出现，或者涉及到其他的单身画像和雕塑作品，即使目前在许多其他的实例中缺少同样充足的证据。

图54 圣母及侍从像，泥塑彩绘，山西太原晋祠，1050年作品。服饰以当时宫廷贵妇的服饰为模型，个性化的面部说明可能是对真实人物的描绘。

南宋宗教艺术：1127 — 1279年

随着都市化程度的加速和人口大规模的增长，宋代中国的商业文化开始发展，致使都市人群扩大，使得以追求宗教理想为目标的艺术赞助成为可能。新的艺术形式和创造艺术的新方法与信徒一起逐渐形成。这些通常都受到宗教学说自身发展的控制，不管是道教"全真派"的发展还是佛教信仰与实践中，地下世界都日益重要。

地狱十王（他们源自各种宗教和地区的神明）的思想是中国9世纪佛教的创新，并且迅速成为社会各阶层众多民众流行的观点。地狱十王主管地狱，罪恶的人将被流放到那里。重要的是，这些教义在佛经经典中几乎没有原文记载，反而被绘画和雕塑代替，视觉手段使之在人群中广泛传播，并使惩罚者、被惩罚者和惩罚方式的图像标准化。地狱图像早在6世纪就出现在寺院中，而且是唐代宫廷壁画家吴道子等人擅长的题材。此类壁画意在解脱委托绘制壁画的人们的精神痛苦，它既担当了寺院中佛教僧侣禅定静思的对象，又恐吓了世俗观者，规范他们的行为。[7]当时的文学资料证明宗教故事的俗讲人在公众中展示了地狱图画，他们可能在集市中召集听众，展开一些画轴。最后，一部名为《十王经》的佛教伪经（没有被正式地列入佛经目录的经典）在10世纪形成。这就是表现在一幅立轴画卷上**[图55]**，表现罪恶之人受苦的一套图像。在这里他们将投生成负重的畜牲，他们因为前身虐待有情的生命而受到惩罚。

图55 地狱十王图轴之一，水墨设色，绢本，浙江宁波金大受画坊1150 — 1195年间的作品。地狱图像不只局限在寺院环境中，这类绘画也在由佛教僧人主持的家庭仪式中使用。

《十王经卷》约在1150 — 1195年绘制，出自港口城市宁波的一间手工作坊，是众多几乎相似的作品中的一件，当时它们流传到日本寺院并被保存下来。绘制它们的作坊明显采用了画稿来提高绘画的速度以及生产出标准化的作品，至少在一百年间画稿在一间间作坊里流传。制作这些市场化的佛教图像的另一种工艺是在绢的两面涂绘颜料——中国画家一般在需要特别清晰的视觉效果时采用这种技法。此类作品几乎完全可能是出售"现成品"，它们是为特定的宗教建筑绘制。上面文字与其说是画家个人的签名，不如说标记有作坊的题款或印记，来作为消费经济增长时期产品水平的保证。日益发展的消费经济开始期望通过标记制造者的姓名来验明商品的可靠质量。宁波的地狱画卷是纯视觉的，没有附注文字，设计成独立展示的样式。它们运用了特定的审美观、服饰、面部表情和刑具等细节来说服观者相信地狱的真实，并相信画面准确地表现了地狱。同样，它们把自己定位在与高度发达的审美理论完全不同的位置上，尽管在当时先进的审美理论已经占有优势，在它那里"形似"已经不再是重要的艺术标准。

在这几个世纪里，供养人对他们赞助的佛教造像的强烈愿望通过写实性的表现形式、各种各样的天神图像广泛散播。他们的愿望尤其直接地表现在观音菩萨的形象中。观音是信仰实践的核心形象，信仰他的目的在于个人解脱，不断增加的观音信仰者遍及中国社会各个角落，自10世纪以来，还包括了在帝国疆域外受异族统治的民众。在10世纪至13世纪之间，这位救世主的新形象出现了，它延续了唐代龙门石窟和其他地区姿态自然的样式，将这些样式与来自南亚和东南亚佛教文化圈内的雕塑融合在一起，组合成新形象**[图56]**。插图中的木雕观音端坐在突出的岩石上，右膝上屈，右前臂搁置在上面，而整个身体的重量似乎靠左臂支撑。这种姿势是当时雕塑中的创新，明显表现出源自斯里兰卡和其他地方的佛教以及印度教神像的特征，这些国家通过海上贸易路线与中国往来。作为救世主，尤其是海上冒险航行者的依靠，观音受到许多从事海上贸易的人们的崇拜。"水月观音"或者"南海观音"信仰很快传播到包括南部沿海地区在内的广大地区，而事实上许多保存完好的造像都来自北方，北方与印度的陆路往来仍然畅通。

《木雕观音菩萨像》于1200年左右在北方的山西省雕成，是寺院宗教场景的重心**[图56]**。可能表现的是观音坐在圣山之巅，向下凝视着信众，周围侍从环绕。关于这尊单身像的研究清楚地揭示了制作尊像的无名雕塑家的技艺。雕像是由多件泡桐木拼接而成，然后抹上一层黏土和动物胶，制作出光滑的底层方便高度写实的彩绘。雕像的肌肤呈粉红色，头发深蓝。装饰金色的宝冠和璎珞，蓝色的披巾绕过双肩，红绿相间的裙袍上绘有仿刺绣的纯金图案。所有这些元素添加到受崇拜的直观的形象上，但是大约在三百至四百年之后的明代（1368 — 1644），当雕像仿照鎏金金属造像涂绘金色之后，一些地方原来的模样被掩盖了。审美观的变化和人们对一件成功的造像应有形象的理解的变化紧密结合在一起，不同时代流行的信仰观念和至今仍难以理解的宗教人士的态度都有不同程度的改变。

图56 木雕观音菩萨像，1200年作品。雕像的服饰是中国信徒想像的印度王子装束，袒露上身，披长巾，头部装饰贵重的珠宝。

南宋僧人与文人

在中国从来没有自成一系的"佛教艺术"，正如没有集中化的佛教组织一样，同样也没有全身心皈依到佛教生活的人而不和其他社会成员相互影响的模式。如果将**图55**之类的绘画与几乎同时代的来自佛教氛围中的其他图像相比较，就会很明显。残卷《山市晴峦图》是僧玉涧的作品，年代不详，只知他大约生活在1250年前后**［图57］**。不止一位同名的释门画家生活在那个时代，对这件特殊作品的画家的鉴定也存在争议，它是留存的13件有款识的作品之一。此画为水墨纸本，表现了《潇湘八景图》八幅山水画的美景之一，此题材最迟在11世纪时开始在世俗文人画家中流行。13世纪时，许多文人私下与禅僧和佛教天台宗往来密切，玉涧就是天台宗僧人。他们之间的关系通常表现在明显带有宗教主题的诗文和绘画的创作与交流中，诸如禅宗创始人的画像，或者间接表现通过冥想静思而顿悟佛理。冥想静思是禅宗（日文中称为"Zen"）信仰与修行的重要行为。顿悟表现的是这样的画面，一位行旅者正在雨雾弥漫的山川中攀登，玄秘的诗文与之相配，诗文中梦想与酒醉的意象引领对"家"的渴望顿然实现。[8]这完全不是世俗的家，而是更高层次的精神家园，是智慧之人追求的精神家园。此意象出自上层社会的诗文化，诗文化的参与者熟记大量可以追溯到几百年前的古典诗文。此意象仅仅只对少数人有意义，或许只对那些生活在诗文写作时代的人们和当初的读者有完备的意义。恰当的笔墨中带有不同墨色的细微差异，创作时运笔的明显痕迹以及缺少对形似的关注不仅用于支撑当时的世俗文人理想，而且也支持了佛教哲学对感官世界的鄙视。在佛教里，感官世界是虚幻的假象。在僧人与文人作为平等的社会人而相遇的背景下，这些因素相互渗透。一些禅画可以通过非常模糊的笔墨画法来辨认，由于画面中形象的不真实面貌，在12世纪时被称为"鬼"画。他们没有任何完整的表现，屋顶和人物一样仅仅是一些随意涂抹于纸上的笔触，此画风在后来的品评家那里获得了"泼墨"的名称。

雨拖雲脚斂長沙
隱々殘虹帶晚霞
最好市橋官柳外
酒旗揺曳客思家
山市晴嵐

图57 山寺晴峦图，僧玉涧（活跃于13世纪中期）1250年作品，纸本水墨，此横卷现在被装裱成挂轴。

诗和绘画在这里结合为一个整体，不是相互的"图解"或"说明"，两者最终都支持偶然而有限地表现自我的观点，永远不是完满的表现。虽然这些观点在中国成为所有艺术理论的普遍观点，但是类似此画的作品无论如何也不能进入杰作的行列——在中国几乎没有留存禅僧的画作。然而正相反的是，在日本保存的许多作品（包括此画）都是在完成后不久由佛教徒带去的。虽然文人继续赞助佛教徒的宗教修行，继续与个别僧人保持往来关系，但是这些谜一般的绘画在它们兴起之后的那几个世纪里没有受到艺术理论家和收藏家的钟爱，在后来的几个世纪里又成为稀有的珍品，因为许多僧人画家的画风为世俗文人接受。

另一类艺术现象根源于佛教禅院，但是在中国大部分已经丢失，在日本反而保存下来，那就是宗教肖像画。这类肖像大多是绘画，但是可能也有采用雕塑的形式。这些肖像的重要作用在于提供了师徒之间亲密的私人关系的物质证据，通过这种关系，宗教的神秘性得以传承。受人尊敬的大师圆寂之后借用这些无名者制作的肖像来表现，有时泥塑雕像里包裹了真身遗体。若干肖像画已经公之于众，如《高僧群像》 **[图58]** ，就收藏在日本的禅院中。此画表现了三位重要的中国僧人。中间形象稍大的僧人是高峰原妙（1238 — 1295），以及他的继任者中峰明本（1260 — 1323）和断崖了义（1263 — 1334），三位禅宗传人聚集在浙江省天目山的大寺院，许多日本僧人都到这座寺院去朝拜，他们从那里带回了类似此画的作品。这些肖像画采用的形式写实主义可能在当时普通人的肖像画中同样受到重视，并在祭拜祖先的活动中使用这些肖像画，但是由于审美价值的原因它们在文人中受到排斥。然而世俗的视觉文化和杰出佛教人士从来不曾完全分离，高峰原妙坐着的床榻上的彩绘面板就是小的证据，画面中出现的水墨树木和岩石正是刚刚崭露头角的"文人"风格。中峰明本受到宫廷的尊崇，更重要的是他与后来被尊为"文人"画之祖的赵孟頫私下为友。

图58 高僧群像，绢本，无款，1330年作品。此肖像是佛教禅宗的重要画卷，证明了宗教传播的正统性。这件作品上部的题跋为1400年一位日本僧人所加。

元代佛教艺术：1279 — 1368年

在元朝蒙古族的统治下，中国与臣服于元朝的中亚和西亚地区重新建立了往来关系，在13至14世纪，增进了中国佛教与日本和朝鲜之间的联系。这时佛教修行实践和与之相关的视觉文化发展出多种类型的图像与表现风格，在中国开始产生重要影响。手工工匠和僧人（他们通常集中在同一人身上）从尼泊尔和吐蕃来到今天的北京，活跃在宫廷中，他们从绘画（现在大部分已经遗失）开始，通过印刷品与雕塑传入了不同材质的新风格。这些外来的佛教艺术工匠首领中最重要的是尼泊尔的阿尼哥（Anige，1234 — 1306），1260年他受邀来到中原。

尤为重要的是出现了全新的完整的印版佛经《大藏经》，它具有方便传播的优点。它的制作自宋1225年开始到1322年完成，耗费了近一个世纪的时间。印版在苏州城附近碛砂岛上的一座寺院中刻成，**图59**展示的经页于1301年印刷，当时采用的藏地造像风格正是其高度发达时期，众多的藏族艺术家也来到中土。他们可能带来了造像的原型，但证据不过是作为汉人的扉页插画的设计者和善款的捐赠人。

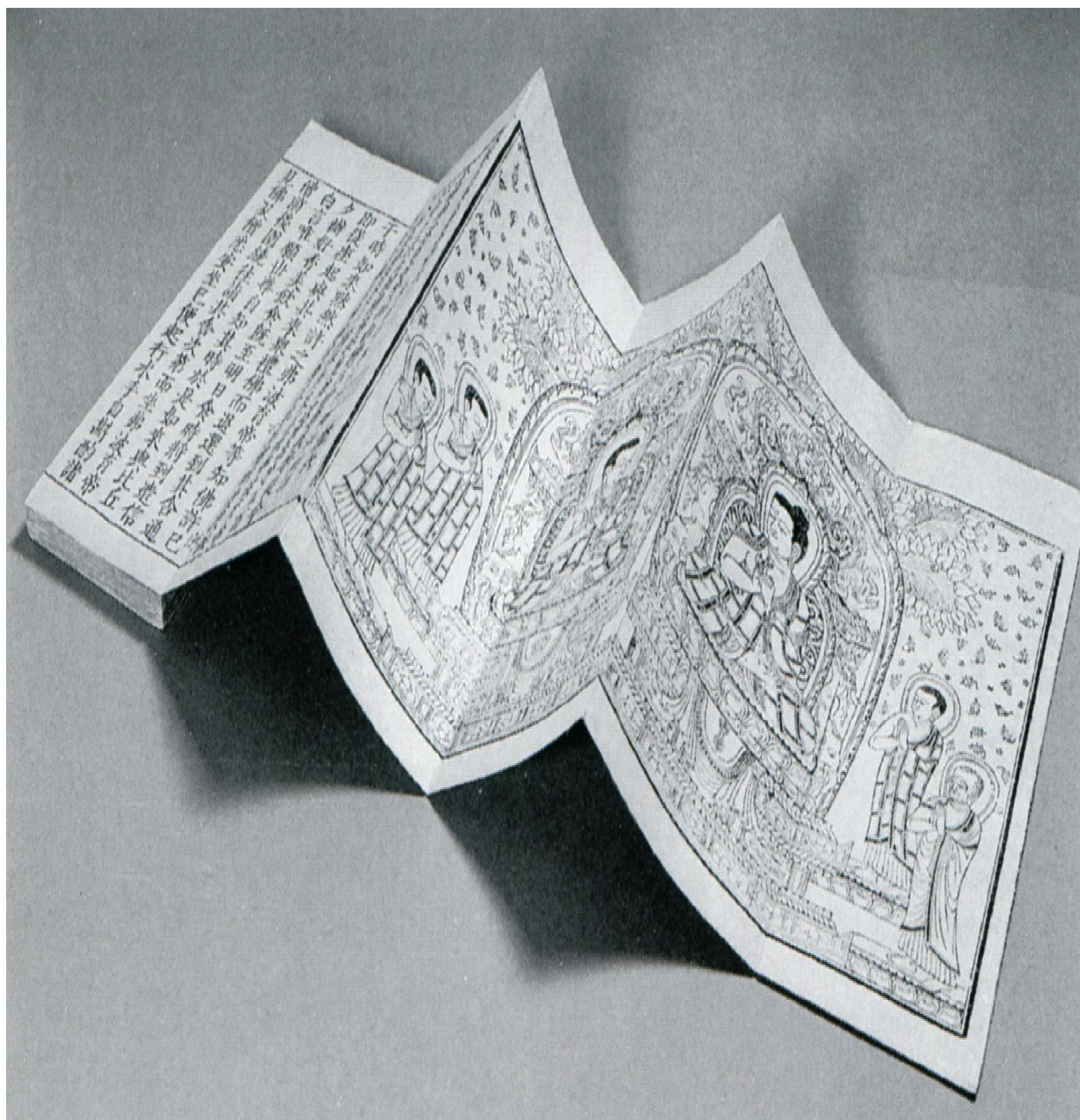


图59 佛经经卷，木版印刷，耗时长久，1225 — 1322年。此卷在1301年印刷，但是扉页版画的时间稍晚一些。经卷旋风装或者经折装在当时只用于宗教书籍。

在藏传宗教绘画中更为可靠的证据是这张巨大的丝织挂毯 **[图60]** ，是在皇室的直接赞助下完成，挂毯下部两端的角落里是供养人像，是元代文宗皇帝（1328 — 1332）、他的兄弟以及他们的妻子（妻子们在右下角，穿戴着蒙古族妇女的服饰）。这幅宗教画，包括供养人的表现方式可以追溯到大约敦煌壁画时期，但是挂毯上供奉的

尊像是全新的。画面表现的是一种宇宙的空间图示或者是曼荼罗，与藏传佛教的密教有关。天神和圣人的神秘体系必定由藏族佛教徒传来，同时缂丝的纺织工艺交由直接为宫廷服务的来自少数民族的手工工匠负责。汉族僧人和藏传佛教僧人之间的关系时常很紧张，他们都在争取蒙古统治者的宠信。紧张的关系不但来自语言的障碍和不同的宗教学说立场，而且源自不同的视觉传统。藏传佛教艺术风格在后来的中国佛教修行实践中一直保持着突出的地位，尤其在后来所有王朝的宫廷中，对中原统治者来说与藏地宗教和世俗首领保持良好的关系一直都很重要。

图60 佛教曼荼罗丝织挂毯，以大威德金刚为中心，1328 — 1329年作品。挂毯可能是为元代皇室成员皈依密教的入会仪式而制作，皇室成员在画面底层的角落里。

14 — 15世纪的宗教绘画

和佛教一样，道教也受到中国蒙古统治者的大力扶持，同时也受到社会各阶层的支持。14世纪时，道教全真派成为中国北方最具优势的派别，同时掀起了"八仙"崇拜。八仙最初是一组各种各样的神仙，在后来的800余年里他们成为中国艺术中最流行、表现最广的神仙。其中一位神仙（其中一些人原本就是真实的人物）据说出生在山西省的永乐小镇，1262年人们在那里为他修建了一座道观。在第二个世纪里，道观四壁装饰了壁画，像敦煌石窟寺一样一侧留下了壁龛。这些装饰几乎是此类壁画最早和最好的证据，它们通常出现在宗教建筑和宫殿中，但是遗存的数量之少与它们原本的重要性很不相称**［图61］**。山西省一直以来都是壁画的中心，永乐的画工是传统的继承人，但是曾经受到高度重视的传统现在已经消失殆尽。壁画连同僧人或者道士的遗迹和圣物是所有寺观中具有吸引力的重要部分。山西的壁画传统不同寻常地与画家吴道子的名字联系起来，他为唐代宫廷和宫廷赞助的寺院绘制的作品都没有保存下来，实际上在好几个世纪以前就已经无处可寻了。但是他设计的画稿通过复制的粉本和石刻拓本图像继续流传，而且人们认为可以通过线条的粗细和笔力加以辨别（彩绘由不知名的助手完成）。这是永乐宫壁画所处的传统绘画语境。

图61 《天宫参拜》壁画局部，山西省永乐宫道观1325年作品，供奉神仙吕洞宾。由马君祥（活跃于14世纪初期）带领画工绘制。

永乐宫主殿的壁画完成于1325年，是由来自洛阳的马君祥和他儿子马七带领的一队职业画工绘制。绘制430平方米壁画，花费的金钱由社会各阶层的男女信徒捐赠。四壁壁画表现了约286位仙人及其随从的集会，所有人都装扮华丽，前往天庭朝谒道教主神三清。三清像没有出现在壁画中，而是以雕塑的形式表现。其他殿内四壁壁画表现了神仙吕洞宾或者全真派12世纪的始祖的生活和神话事迹，运用壁画表现全真派的历史和教义，以教训指导朝觐者。

最大的殿堂是用于举行重要的宇宙净化和获得新生的道教供奉仪式的场所，仪式由几百名道士在特定的时间举行，世俗信徒可以参与或者旁观。壁画在仪式中起到重要的尊崇作用，通过大量的礼仪化的神仙人物来实现。他们的存在是必须的，因为大殿中央的仪式就是为他们而举行，并且按照当时的仪式制度准确地排列了他们的位置。西壁，就是现在看到的插图，被六天帝之一和两位帝后的巨像占据，他们是星宿的化身。

山西省另一处壁画组像进一步证明了壁画对道观中举行的宗教仪式的积极作用，它们比永乐宫壁画晚一个世纪。壁画构成了复杂的佛教仪式的中心装饰（而且恰当地吸收了一些道教元素），持续一周时间的仪式被命名为水陆法会**［图62］**。仪式在10到13世纪之间变得繁缛，这被认为是为无数转生成“饿鬼”的不幸的人祈祷和供奉。皇室赞助法会可以追溯到远至唐代，作法事通常因为自然灾害或者战败，由此看来绘制这组图像可能与朝廷在1449年和蒙古人的战争中遭遇惨重损失的事件有关，道观遗址距离战场不远。庞大的寺观中的图像表现了宇宙空间中各个阶层的人物形象，从佛陀和菩萨到力士、天神以及一大群各色人等：远古帝王、帝后、圣贤、诸子、炼金术士、村夫和手工工匠等。摹本画卷表现了从事各种流行艺术的人士，左上角是算命先生、眼科医生、公共书写员，下部画有剧团演员、卖力击鼓的杂技演员和壮汉，还有一位舞狮人。左上部的榜题不仅注明了主题，而且按顺序清楚的布置，以保证画卷在仪式中展示时悬挂正确。从西方博物馆收藏的残卷和河北省石家庄毗卢寺壁画也可以了解这个庞大的图像体系。画匠姓名都不得而知。吴道子这样的尊贵而闻名的艺术家自己负责整个图像体系的那个时代无疑到15世纪时已经是遥远的过去

了。文人士大夫赞助人的品位和期望也已经改变。17世纪初，上层社会掀起的佛教信仰高潮反映在重新修饰大量的寺庙，重修寺钟和鎏金铜像，但是已经不会再有更多的新壁画了。

百家諸士藝術衆
第五十七往古九流

图62 《往古九流百家诸士艺术众》，绢本立轴，用于佛教仪式“水陆法会”的139幅画作之一，明皇室宫廷约在1460年左右赏赐给山西省右玉宝宁寺。

明代宗教艺术：1368 — 1644年

在帝国统治末期，不管艺术理论家的观点如何，为宗教信仰服务仍然是生产各类艺术品的重要催生物。重要的职业画家都创作宗教作品。仇英的女儿仇珠（活跃于1550 — 1580）和陈洪绶都各有所长。中国古代美术文献谈到了后来几个世纪中宗教艺术的“衰落”或者根本未能提及宗教艺术，这些文献真实地反映了一种艺术理论家的优势，他们的观点主导了绘画评论，本书将在第四章讨论他们。在流行的实践层面，即使在皇室宫廷和文人士大夫日常的家庭生活中，对宗教实践的各种图像和器具需要的狂热仍然是丝毫未变。印刷书籍、陶瓷雕塑、纺织品和所有材质的雕刻品，而不是绘画或者纪念性雕塑，它们证明了世俗男女深厚的宗教信仰。

在明代，新的宗教艺术题材出现了。新的技艺加入到为宗教信仰服务的行列，它们共同扩大了16世纪的图像印刷，批量生产图像，对制作更昂贵的图画带来了诱惑。考虑到中国艺术的标准，这些图像少有遗存，一件非常珍贵的版画是1578年的作品《普贤菩萨出山图》，画中的菩萨骑着大象 **[图63]** 。图像最初于1544年设计，在这次印刷之后，和遗存的最早的印刷经文一样 **[图52]** ，至少凭借“信徒董周”的虔诚行为重新印刷过一次，并免费散发。[9]此事件可能发生在苏州，此地即使不是惟一杰出的印刷中心也是当时最重要的印刷地。一张宽约1. 2米的纸张上可以排列印刷五张木版，然后在木版画上手工上色，至少运用了七种颜色，尽可能地创造出接近绘画的效果。我们只能推测，至少在繁荣的城市中心，这些珍贵的版画是曾经一度大量流行的宗教艺术，并且影响到社会下层百姓。

普賢菩薩出山像

图63 彩绘木版画，《普贤菩萨出山图》，1578年作品。

可以假定这些木版画都是在家修行佛教用的图像，而不是用于寺院环境中的图像。从16世纪开始，各种材质数量众多的图像都是为家庭环境而存在，没有比观音画像数量更多的其他图像了，尤其是"送子观音"。这种样式的神仙有着母亲般的外表，被描绘成手抱男婴的高贵女性。最近有人让人信服地指出，这尊神像在16世纪末到17世纪期间非常流行，原因部分归功于中国画家、纺织工匠、刺绣工匠和手工工匠运用各种各样的材料从基督教圣像圣母玛利亚那里挪用而来。[10]基督教圣像在明朝时由西班牙和葡萄牙的天主教传教士带入中国，在宗教艺术流行的西南沿海地区产生了独特的影响。福建漳州港发展了制作福寿像的工业，在进口的象牙上雕刻许多流行的佛道神仙像。女性化的观音成为最流行的设计图样之一 **［图64］** 。手工工匠将雕像做出飘动的帛巾和层叠的发型，这些是明代理想的女性美的部分，雕像明显带有许多世俗化的表现，创造了一位在现实世界中可以被认识的、亲切的、平易近人的神仙。对她的膜拜集中在浙江沿海岛屿的朝圣中心普陀山上，她尤其成为妇女信仰的核心，妇女可能构成了前去朝拜她的尊像的主要崇拜者。一位像仇女士一样的女性艺术家因为彩绘这类奢华的雕像而闻名。这些塑像采用不同价格的各种材料制作而成（**图56**就曾上漆、鎏金，类似往昔对待雕塑一样），体现出商业与宗教变化的相互影响，这些变化确保了在帝国晚期佛教艺术在大众人群中持久的生命力，即使文人雅士明确的美学体系促使他们不再赞助宗教。

图64 彩漆鎏金象牙“送子”观音像，可能1580 — 1640年在福建漳州制作。

虽然在19世纪以前天主教教徒的数量少得不值一提，但是约在1600年之后新进入中国土地的基督教传统带来了新的艺术机遇和问题。**图65**是《天主降生出像经解》的插图，1637年由意大利耶稣会传教士艾儒略（Giulio Aleni）在福建省晋江市出版。艾儒略带来了1595年在安特卫普出版的《圣经》插图版画，附有杰罗尼莫·纳达尔（Geronimo Nadal）的注释，无名的中国插图画家完整地复制了经卷中的这些版画。单一视点透视被完全复制下来，但是为大众展示的安特卫普版画和中国木版画的表现技艺完全不同，尤其是岩石部分的清晰表现（例如左下角骑手的马蹄）。铜版版画中用交叉线条画出的阴影在这里被平行的线条代替，平行线条的表现归根结底来自绘画技法，采用晚明书籍插图的标准样式雕刻在木版上［比较**图65**，**图98**和**图99**］。欧洲绘画传统的技法特征到中国几乎没有表现出文化转移的问题。更多难以解决的问题在于题材。对潜在的信徒解释耶稣受难这个人与神的历史上的重要而又令人悲伤的时刻不是一件容易的事，中国的艺术标准完全拒绝承认这样的艺术主题。（所以从强调耶稣转而到圣母和圣子的形象，以至于17世纪知识渊博的中国文学家都“知道”西方的神是抱着婴儿的妇女。）问题是更社会化的，耶稣会会士试图影响中国社会的精英阶层，他们没有意识到传播说教的宗教图像像带插图的书籍中的图像一样，目的在于解释教义，在文化精英的心目中注定了他们的计划失败。对耶稣会会士理想的受众来说，在欧洲反宗教改革中极为重要的“教化艺术”的概念无疑是矛盾的。作为移植性宗教的教义它对这一社会环境来说带有重要的隐含意义。它从来不曾突破几个世纪以前佛教在中国精英那里获取的赞助，当时对绘画为何而作的理解全然不同。

耶穌被釘靈蹟疊現

甲耶穌爲贖萬民罪甘受釘于十字架上

乙惟時萬物哀主日月掩光渾天幽暗

丙同釘一盜認耶穌爲天主悔罪而即蒙赦

丁聖堂帳幔自裂顯露內堂之奧

戊大地全震而山崩

己石枉裂而石相擊

庚古塚自啟

辛兵將見諸靈異驚愕讚嘆

壬惡黨亦知痛悔捬心垂首以歸

癸兵卒敲折二盜髀以速其死

子耶穌既沒一卒持戟刺其右脇水血流出

丑聖母諸聖痛望諸狀

見行紀七卷二十四

图65 《耶稣受难图》，《天主降生出像经解》插图，1637年木版印刷的基督教义书籍。

清代宗教艺术：1644 — 1911年

赞助宗教活动需要的奢侈品生产贯穿整个君主统治晚期，可能受到新兴阶层的支持，他们拥有财富但是被排斥在审美理论的文化范围之外。这些赞助人为华美的刺绣品支付报酬，例如**［图66］**这件制作于1650 — 1700年间的道士礼袍，礼袍上神仙列队而立，有的身旁写有姓名，让人想起永乐寺的壁画**［图61］**。和它们一样，刺绣上人物的数量和位置的布局肯定带有明显的礼仪性意义，但是我们的研究才刚刚开始尝试将礼袍放置到宗教中进行。[11]可以肯定礼袍不是在寺观内制作的，而是由虔诚的信徒捐资从专业的刺绣工匠那里购买而来。刺绣工匠的作坊也为非宗教市场生产各种各样的商品，宗教直接参与性的减弱在制作过程中可能导致多变的图像体系，并且很少与具体的经文保持准确的一致。于是在近几个世纪一直到现在，即使在大众层面，宗教偶像的制作数量并不比我们研究更多的早期阶段少，但是它的宗教实践向心力已经削弱。

图66 丝绣道士礼袍，1650 — 1700年作品。一些神仙人物注有姓名。

在最后两个王朝统治时期，另一个赞助和生产宗教艺术的重要来源就是自15世纪初期在北京城建立的皇室宫廷。明清时期，附近地区的佛道寺观得到了慷慨的赞助，佛道宗教仪式也在皇宫里举行。两个统治家族都与西藏保持外交往来，他们从那里获取了一些宗教艺术品和仪式用品，同时吐蕃僧人也在北京当地制作这些艺术品。特别是满人最初从蒙古人和吐蕃人那里学到了佛教知识，在他们统治下，内陆亚洲风格的图像在宫廷内尤其流行。西藏和蒙古的佛教图像在满清皇帝们与这些地区的政治和文化关系中发挥了重要的作用。他们或多或少地承认了封建君主的统治，输入了与众不同的宫廷佛教文化艺术。然后这些又散布到中国的其他地方，虽然方式不同。**图67**是宫廷佛教艺术的范例，是佛教人物长卷画（16米多），但不是为寺院绘制，1792年由黎明带领一队宫廷画家完成［图67］。此卷明显临摹了12世纪的著名画卷，原作是在中国南方与吐蕃接壤的大理国绘制，后来也成为皇室藏品。就此画而言，画卷中的图像传达出这是一件同时表现宗教虔诚和文化虔诚的作品，保持了艺术作品和宗教作品的优点。插图中的局部画面描绘的是佛说法，菩萨、罗汉、守护天神聚集听法的场面，同样的主题又见于**图51**和**图59**。在此，第一次向世人宣告佛教教义的重要时刻以平面的方式表现，彩绘宝石般的色彩，并奢华地使用金色高光。佛和菩萨白皙而温柔的脸是18至19世纪佛教艺术的经典样式，画卷的许多风格特征通过大众媒介印刷术一直在今天的汉语世界里广泛传播。在中国信仰的语境中，和道教一样，佛教是数百万人的生活信仰。当代佛教的流行图像更多地归功于在帝国统治的最后几个世纪里由宫廷赞助的绘画以及其他艺术的风格，它们超越了久远的时代，当时艺术家在宗教崇拜的背景下第一次创造了风格和图像的词汇。

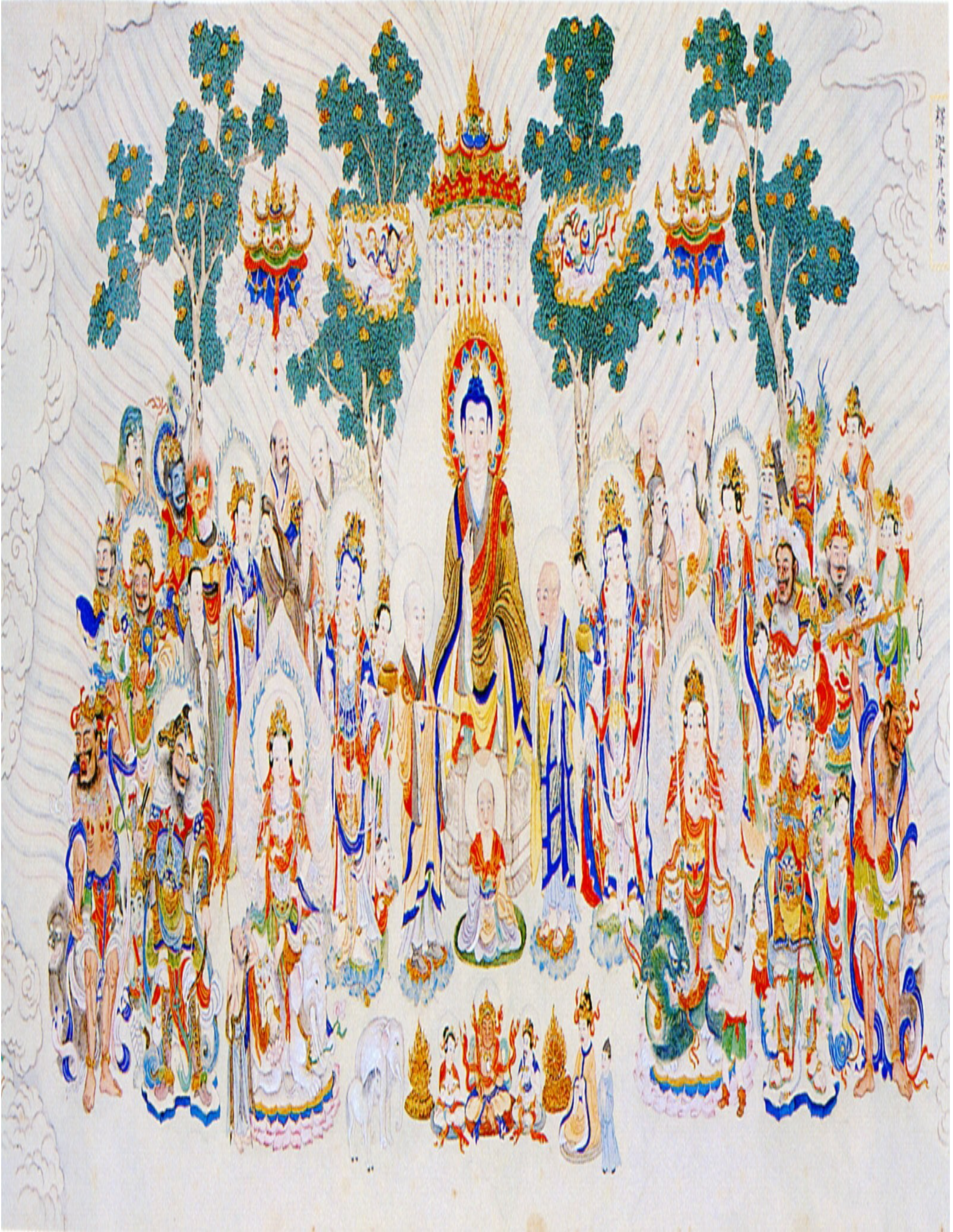

釋迦牟尼佛會

图67 长卷局部，表现了宽大的佛教圣殿，以黎明（活跃于18世纪晚期）为首的宫廷画家集体绘制，1792年作品，此部分表现的是佛说法的情景。

---

[1] J. C. Huntington，“Te Iconography and Iconology of the‘TanYao Caves’at Yungang”，*Oriental Art*，NS 32/2（Summer 1986），142 - 160.

[2] J. O. Caswell，*Written and Unwritten：A New History of the Buddhist Caves at Yungang*（Vaocouver，1988），p. 48.

[3] Jao Tsung-yi，“Te Vedas and the Murals of Dunhuang”，*Orientations*，20（Mar. 1993），71 - 76.

[4] Zhang Gong，“Painters of the Tang Period in Dunhuang and Turfan”，in Frances Wood（ed.），*Chinese Studies*（British Library Occasional Papers，IO；London，1988），108 - 113.

[5] Zhu Qixin，“Buddhist Treasures from Famensi：The Recent Excavation of a Tang Underground Palace”，*Orientations*（May 1990），also Roderick Whitfield，“Esoteric Buddhist Elements in the Famensi Reliquanry Deposit，”*Asiatische Studien*，44/2（1990），247 - 266.

[6] A. McNair，“On the Date of the Shengmudian Sculptures at Jinci”，*Artibus Asiae*，49（1988 - 1989），238 - 253.

[7] S. Teiser，*The Ghost Festival in Medieval China*（Princeton，1988），193 - 194，discusses public reactions to wall painting.

[8] Te painting and poem are discussed in Luo Qing，*Shui mo zhi mei*（Taipei，1991），67 - 77.

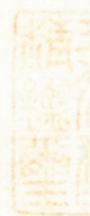
[9] R. T. Paine Jr.，“Wen-shu and P’u-hsien：Chinese Wood-Block Prints of the Wan-Li Era”，*Artibus Asiae*，24（1961），87 - 91.

[10] By Derek Gillman，in W. Watson（ed.），*Chinese Ivories from the Shang to the Qing*（London，1984），35 - 50.

[11] V. Wilson，“Cosmic Raiment：Daolst Traditions of Liturgical Clothing”，*Orientations*，26/5（May 1995），42 - 49.

第四章 文人生活中的艺术

文人艺术——书法



依山築閣見平
川夜闌箕斗插
屋椽我來名之

图72局部

在中国历史上，所有艺术瑰宝中最有价值的是4世纪某些贵族的书法作品，包括他们之间往来的非正式书信。书法产生的过程很漫长，与3至7世纪的宗教发展有关，也与上层社会生活中书写的功能、个性的观念以及个性的视觉表达紧密联系在一起。它也依赖于宫廷的赞助行为，杰出的书法作品的标准形式，以及此标准在上层社会中的广泛传播。许多因素促成了书法的创作，书写汉字的不同形式成为中国杰出的艺术形式。众多书法家出类拔萃，到现在还拥有的卓越地位。所有受过教育的男女都是此类艺术传统的广泛参与者，数量远远超过从事所有绘画种类的人士。

汉字书写体最早的形式要追溯到商代，那时已经在使用尖的书写笔。在周代，古人已经从《易经》中明白了文字和图绘图像之间的亲密关系，将最复杂的哲学问题赋予汉字并加以讨论。但是，书法作为艺术形式的观念可能直到1世纪初期才出现。它和艺术家作为独立个体的观念的出现有关，他们的个人品质为创作高质量和高价值的作品准备了艺术资源，作品的高品质和高价值（在美感和商业意识方面）超过了普通书法家的作品。书法艺术的观念也和缺少棱角的字符形式的发展有关，它易于迅速地书写，因此在英文中被称为“草书”（cursive）。早在2世纪时人们就认为书法揭示了书法家的精神品格和个性特征。最后，它与大约在公元100年开始使用纸张作为书写载体的发展有关，纸张的吸收能力使得它能够比绢或更早的竹简书写表面更有效地捕捉书法家每一丝细微的用笔。

书体

一直以来，中文字的字符有多种书写形式。以下列出近几个世纪里主要的五种形式：

●篆书：在历史上出现最早（约前1200年），大约公元前200年在秦朝中央集权的统治下形成的文字体系。从那以后，主要在印章或者是其他正式的铭文上使用，到18世纪时再度流行，成为一种艺术形式。本书插图中可以见到，包括所有的压印，也就是雕刻的印章印本，如图1，图25，图26，图37，图40和图73。图74和图89中可以看到用笔书写的篆书，而图90茶壶上部区域的铭文运用篆书字体刻在泥坯上。

●隶书：公元前200年之后出现的字体，最初用在官方文书中。也是主要在铭文中使用的正式字体，大约从1700年开始同样经历了以艺术为目的的复苏。本书插图见图9，图11和图99（左边的书页）。

●楷书（真书、正书）：在200 — 400年间发展起来，是印刷用的基本字体，今天仍然在广泛使用。本书插图见图13，图14，图31，图40，图52，图65，图74（主体部分），图83和图92。

左：图26局部。上：图92局部

●行书：发展于4世纪，用于表达艺术情感的主要字体样式之一。本书插图见图20，图57，图68，图70 （中央部分），图82，图91，图101，图102，图109，图113和图117。

●草书：书写最迅速的字体，也是最后出现的字体，只在7世纪时很流行。本书插图见图69，图70（最左边的部分）和图108（中间偏右的题跋）。

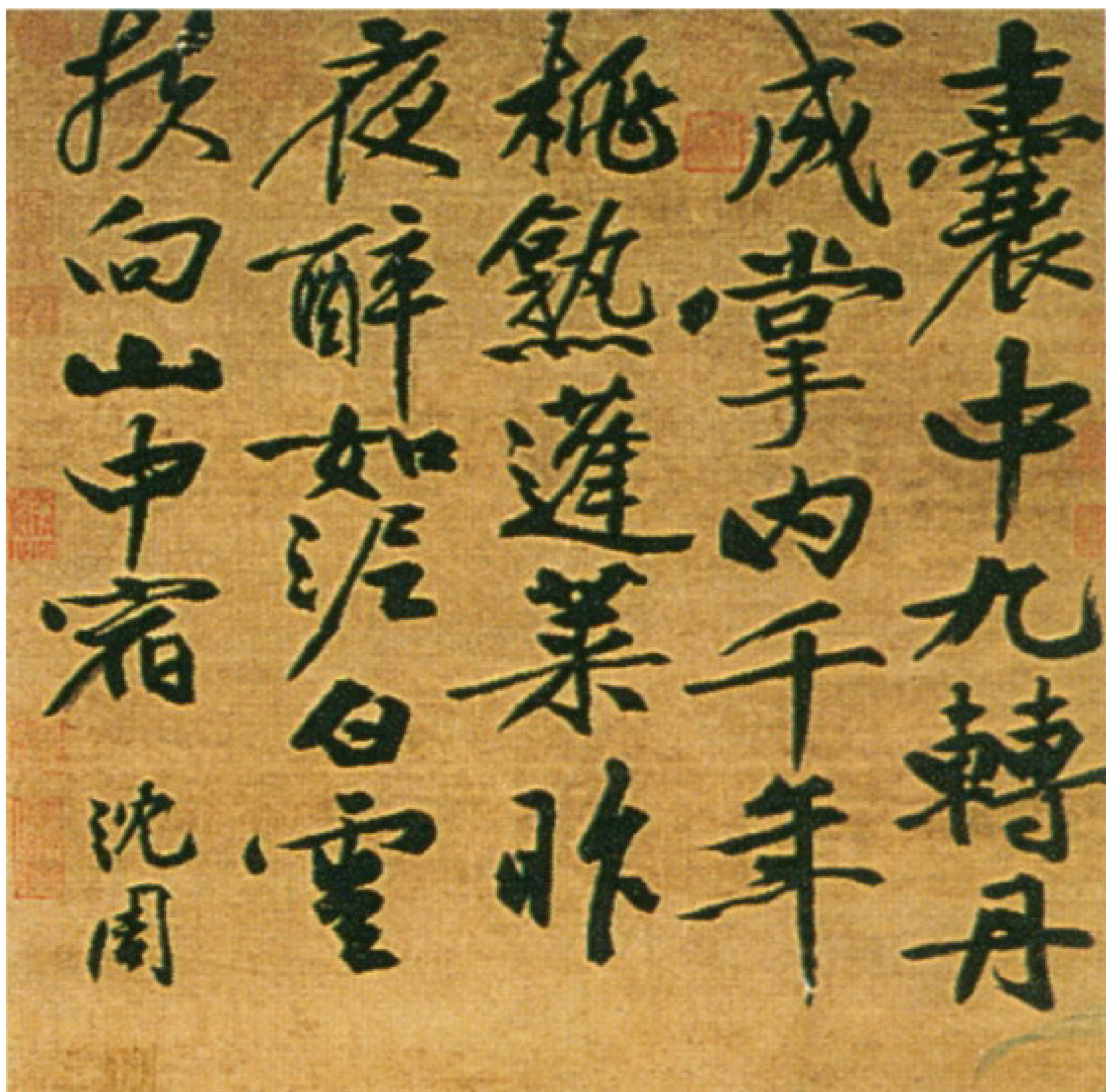


图101局部

后来，王羲之（303 — 361）被历代尊为最杰出的书法家，他受到卫铄的教导，人们称她为卫夫人（272 — 349）。他们都是汉代以后分裂时期的士族，生活在以南京为都城的晋朝。当时流行的自觉、闲淡的士族理想淋漓尽致地表现在**图12**的人物中。当时许多书法中也有更深的宗教追求。自商代以来，书法就被视为是与更高精神力量交流的一种形式。在王羲之曾经生活的社会里，在道教的宗教习俗中，人们运用书法作为获得启示的途径。来自神灵的谕嘱以新形成的草书体书写，而且作为讨论书法的新方式是产生自鉴别这些神圣字符所必须的文本。

卫夫人没有书法作品传世，但不能因此而忽视了上层社会妇女在早期阶段对传播和发展书法艺术的作用。现代学者承认王羲之也没有作品传世，数百年来被尊为他的真迹的作品都是摹本中最好的摹本。同样的情况也出现在几乎和他齐名的儿子王献之（344 — 388）的作品中，北京故宫博物院的院长声称王羲之的侄子和学童王珣（350 — 401）的一封书信《伯远帖》是4世纪惟一的真迹。魏晋是声望最高和被仿效最多的书法时代，在今天书写中文的世界里仍然有数百万人在学习那一时期的风格**[图68]**。

图68 《伯远帖》，纸本，王珣行书作品。只有五行大字是王珣的手迹，旁边的小字左边是董其昌（1555 — 1636）手迹，右边是乾隆（1736 — 1795在位）的御笔。绘画部分也由皇帝补画。

对后来的鉴赏家来说，这样一件书法作品的内容是无关紧要的——给伯远的一封简短的社交信件，书法家因自己生病不能和好友相见而感到遗憾。王羲之的传世作品包括了文人雅士社会交往的闲聊话：评论天气，匆忙间写成的和作为礼物的橘子一同送出的便条，也有长篇的道教文本，以及纪念社交聚会的散文。但是在后来的数百年里，人们感悟到它们非常饱满的个人性情而拉近了观者和书写者之间的距离，这就是置于书法实践核心的与古人“神交”的理想。

在后来的时代中，王羲之和他儿子（合称为“二王”）的书法声望甚高。以至于人们惊讶地意识到回到他生活的时代，当时人们认为他们的书法“太”好了。6世纪的一位士族文人的忠告切中要害，他劝告儿子们要防备他们因书法进步而掩盖了自己的文学才能，而事实上文才对社会和政治的进步更为重要，他列举王羲之就是不幸因书法而名世的人之一。[1]在唐代（618 — 906），皇帝对王羲之风格的支持强化了它转变成最接近“官方”书写风格的进程。太宗皇帝（卒于649年）将王羲之最有名的《兰亭序》（书于353年）和他一起下葬，因此几乎使它成了一件被传说得神乎其神的作品。后来的宫廷继续成为仿效王氏书法的中心，王氏书法在乾隆皇帝的收藏中到达了顶点，几乎所有的杰出作品都收纳其中（包括**图68**），它们收藏在宫殿中专门的房间里，并和皇帝自己的评论和绘画一同装裱。

如果皇室宫廷是这样的环境，在那里书法风格被合法化，并且最后被认可为广泛仿效的标准，那么他们就不具备创作书法作品必要的环境了。这一点可以在佛教僧人怀素（活跃于约730 — 780）的《自叙帖》中看到，今天它和王氏家族的任何一件作品同样著名，但是自唐代书写完成以来，它仅仅是难得地、断断续续地被皇室收藏**［图69］**。今天留存的仅仅是原来三纸长卷（纵：28. 3厘米，横：775厘米）的一部分，写于777年，以相当迅速的笔迹书写，称为草书。尽管它声名远扬，但是它的真实性仍然受到质疑。[2]怀素生前大部分时间生活在长江以南，远离在西安的唐朝宫廷，772年以前他不曾到此处造访。在他的一生中，他获得的广泛声誉基于他把草书发展到极致，被称为“狂草”，它的价值在于自发的情感冲动，但字迹的可读性却极为有限。他自己利用从酒中获取的灵感，燃烧了他风驰电掣般的笔触。因为字符形式的规则变得有规律并且众所皆知，受过良好教育的人士能够凭借想像识记这件令人印象深刻的作品，重新体验创作的真实情感。

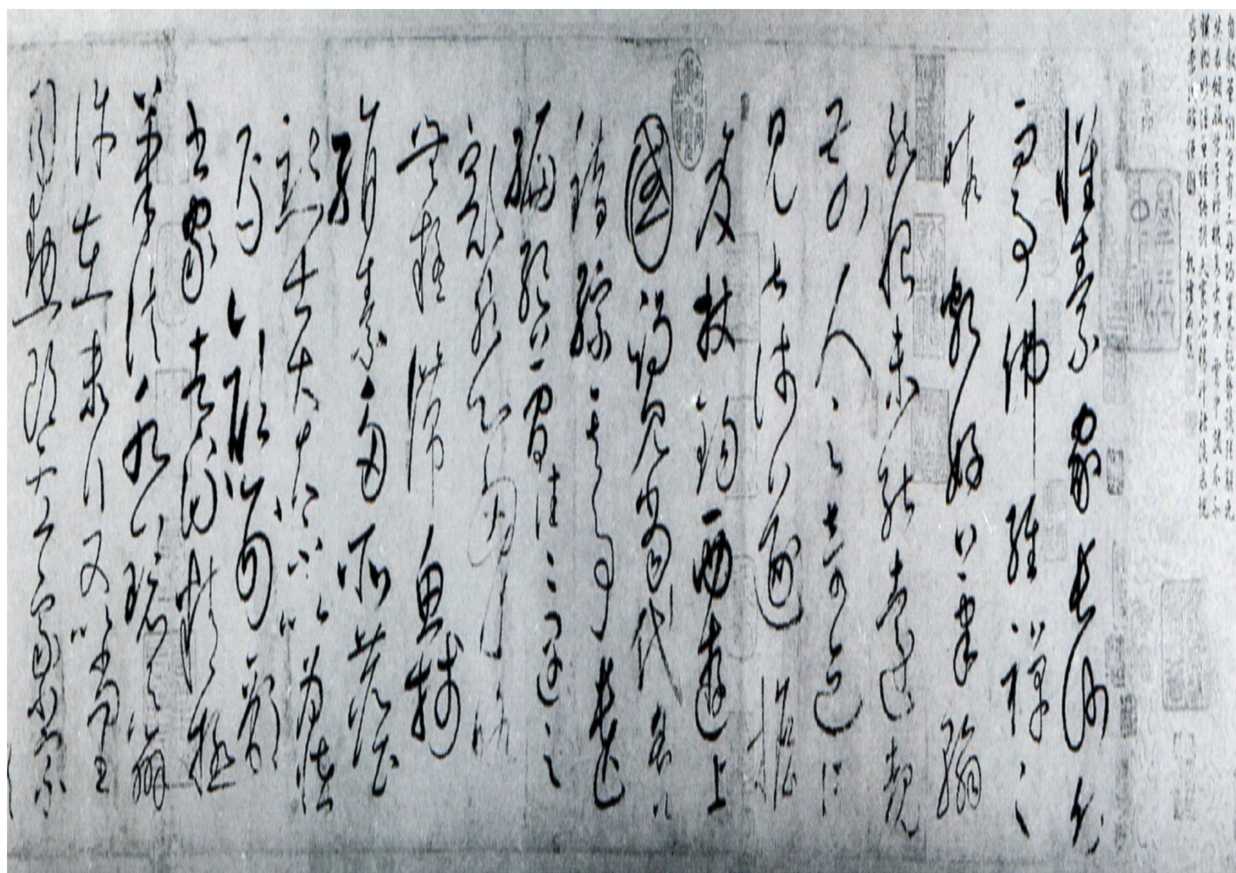


图69 《自叙帖》，纸本，僧怀素草书作品，书于777年。书卷是由15张纸连贯装裱而成。

毫无疑问，在现代博物馆时代之前，很少有人亲眼见到王珣的《伯远贴》和怀素的《自叙帖》，那么它们以及像它们一样的作品是怎样被广泛临摹、仿效以及改写的？工艺技术的发展带来多样化的书法作品摹本。从很早开始，著名的书法作品被复制到木板或石头上，一般采用描摹原作的方式，最迟到6世纪时，这些石刻摹本就用于墨本拓印。如果一张薄纸平放在石刻的表面，用浸满墨汁的布垫轻轻敲打各处，一件黑底白字的细致入微的书法作品拓本就完成了。

992年，正是宋文化体系更新的初期，皇室宫廷下诏将419件纸笺和书信等书法作品摹刻成木版，再以纸拓印，其中王氏家族的书法占大部分 **[图70]** 。这套《淳化阁帖》，共十卷，是第一部书法帖本汇编，迅速成为极为珍贵的物品，翻刻本也一样难得。本书插图可能完全来自原版，但是拓本晚于刻版一世纪，拓印的是梁（502 — 557）贵族官员王筠的一封信。此卷可能是在米芾生活的时代拓印，米芾当时

既是理论家，也是书法家和画家。他广泛地研究了归属于“二王”名下的作品，构成了中国早期书法杰作的标准，无人与之匹敌。在这里使用“杰作”这个术语是相当谨慎，因为宋代目录编撰事件的结果是将艺术的高超技艺和男性美德连接起来，女性的作品则排除在考虑范围之外。

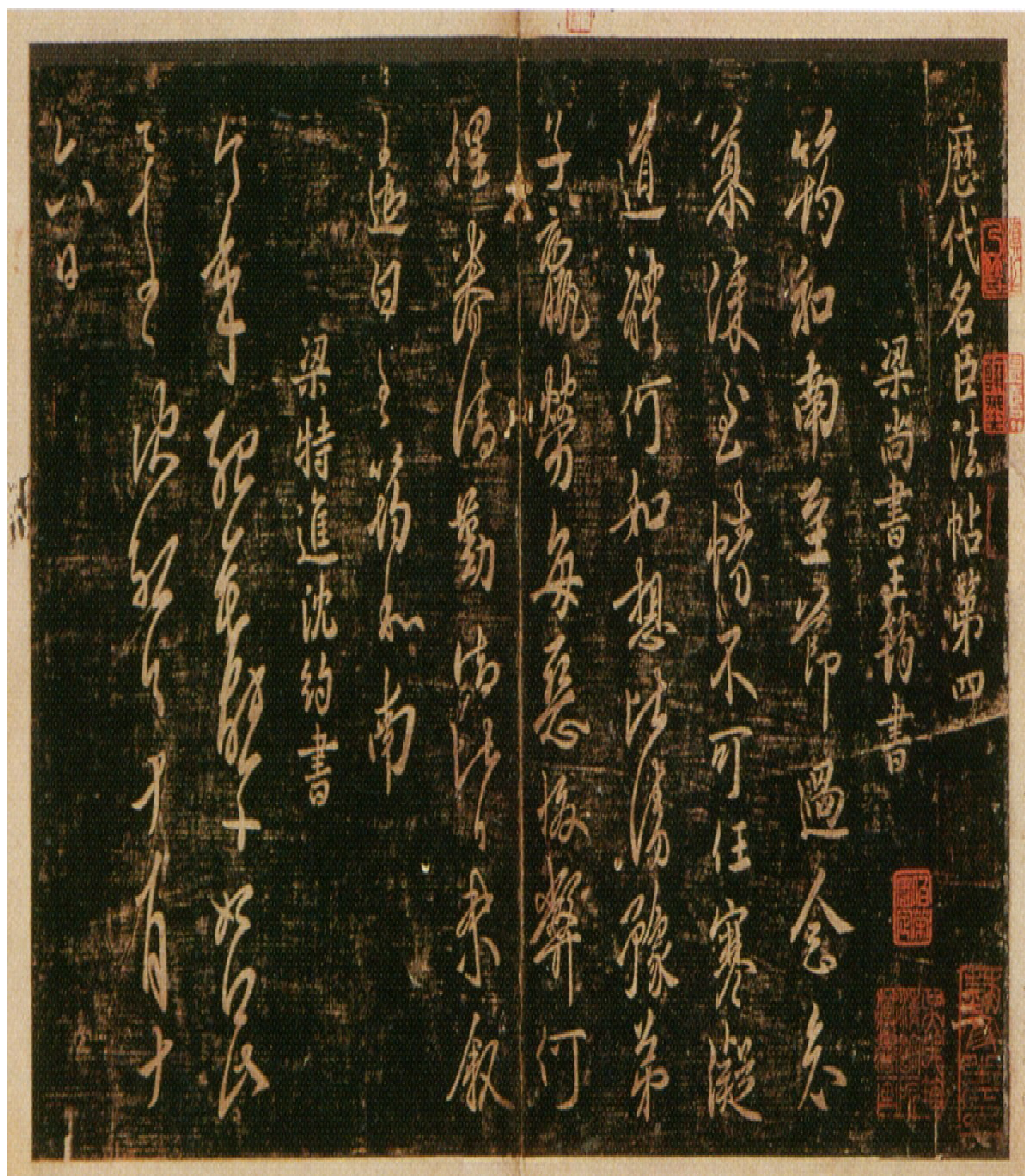


图70 书法刻本拓片，选自《淳化阁帖》，源自992年摹刻的木版。

作品传记

图69局部

中国关于艺术作品的记载有很久远的传统，添加在作品上的压印和题跋，使得在经历了漫长岁月之后我们还有可能去追寻它的独特轨迹。根据何传馨的研究（《怀素自叙帖在明代之流传及影响》，International Colloquium on Chinese Art History，1991：Proceedings，Painting and Calligraphy [2 vols.，Taipei，1992]，ii. 661 — 698），我们了解了唐代僧人怀素《自叙帖》流传的大事。从10世纪末期到12世纪初，书卷经历了朝廷高官苏氏家族四代人的传承：苏易简（957 — 995）、苏耆（987 — 1035）、苏舜钦（1008 — 1048）、苏泌和苏沂。到1096年，书卷归属另一位官宦邵叶。1132年，北宋都城陷落之后，书卷落入吕辩的手中。钤印明示在12世纪末至13世纪初它由金内府收藏（1115 — 1234），之后流传到南宋政客贾似道（1213 — 1275）那里，此人因南宋溃败于蒙古人而遭受后人斥骂。此后书卷消失了两百年。

1470年代，它出现在徐泰（1429 — 1479）手中，并传给后嗣徐溥。1499年徐溥卒，书卷转移到收藏家吴俨（1457 — 1519）和陆完（1458 — 1526）手里。1561年严嵩（1480 — 1565）收藏了此卷，据说他是当时最富有、最腐败的高官。在他失势之后书卷由朱希孝（1518 — 1574）收藏。1573年左右，大收藏家和艺术赞助人项元汴（1525 — 1590）花费巨资600两白银购得《自叙帖》。在他过世之后，书卷一直由他的后人收藏。后来项氏家族以1000两白银的价格将书卷卖给了安徽收藏家程季白（卒于1626）。程季白又卖给了姚汉臣，姚汉臣在1693年出售给徐乾学。

1700年之前，安岐（约1683 — 1744之后）购得此卷，他是朝鲜商人，可能是当时最大的收藏家。1748年他的后人可能在胁迫之下"赠送"给乾隆皇帝内府收藏，这件艺术品后归属中华民国，保存在北京故宫博物院，随后流传到台湾岛。除了收藏家之外，曾经见过此作品的理论家和艺术家的印章和题跋也吸引了现代学者们去研究书卷的使用方式以及渗入其中的后代书法传统。

这套拓本远远不是皇室赞助下的最后的刻帖，类似的刻本开始由私人刻印，激起了宋代书法鉴藏的高涨，这些珍贵的刻本哪一本（如果有的话）是真迹这一问题引起了激烈地争论。这些拓本的经济价值相当可观，也和它们的真实性相关，而且进一步强化了书法和艺术家

个人风格之间已经很牢固的联系。作品和艺术家之间的这些联系在绘画中也日益加强，由此而形成了这样的观点，一件伟大的无名作品越来越不可能成为流行的艺术著述谈论的对象。

北宋的艺术与理论

宋代统治阶级的构成和唐代不同，他们和艺术创造的关系也不一样。一般来说，强调继承出身地位的贵族精神特质让位给这样一个由儒家经典考核体系来衡量的道德和文化精神，也是统治权力的保证。男男女女们关注的唐代贵族兴趣如鞍马和狩猎衰落了。然而，可能过分地强调了宋代的“文人”统治阶层和唐代先辈之间的差异。他们都依赖于土地所有权，那是获取财富的来源，对两者来说，都是通过君主国家和王朝而在国家层面接近政治权力。

11世纪的自觉意识导致了“文人”艺术与“工匠”艺术理论上进一步地分化。我们已经看到对技巧的质疑，当时王羲之因为他的书法技巧而使文章本身被忽视。张彦远关于唐代艺术家的叙述中有一件有名的逸事，朝廷官员阎立本（卒于673年）因为皇帝突然诏令他去图绘池塘中一只珍贵的鸟而深感屈辱，以至于警告他的儿子无论如何也不要从事绘画艺术。张彦远在9世纪的著作中的主张与所有的事实证据相反：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振玅一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”[3]确实有证据表明早在4世纪贵族男女就将从事绘画作为高雅的娱乐活动，但仅仅在11世纪时才创造了普遍性的绘画理论，它第一次详细地阐述了业余“文人”画家和职业“画工”之间的区别。

该理论的主要创造者是聚集在苏轼（1037 — 1101）周围的一群人，他是那个时代有争议的重要政治人物，他在诗词、书法和绘画方面也取得了极高的声誉。苏轼是第一位使用“士人画”这一概念的人，在谈及表兄弟文同（1019 — 1079）的文章中使用了这个术语**［图71］**。他强调许多主题：绘画和士人诗文艺术之间的关系，真正的士人画家的简淡之心，士人不应为获取报酬而画，以及内在冲动的创造远比矫揉造作的技艺优越（此观点与佛教禅的思想有明显联系）。他提出了表现外在的真实的重要问题，表现“形似”和捕捉永恒原则相对的问题，此术语将他置于当时重要的哲学争论当中。绘画理论只是他的著作中很小的一部分，绘画对苏轼来说也只是伟大的文化事业中相当

次要的环节，此事业的主要目的在于为男人（非为女人）提供一套形成道德责任感的实践行为。

图71 《墨竹》，纸本，文同。

被苏轼视为有助于男人成长的这类绘画的典范是他表兄弟画的竹，他在自己的作品中也表现这个题材。画卷完全用有细微差别的水墨来表现，依赖于对生长的丛竹的实际观察，同时在表现技法上远离了同时代的郭熙《早春图》中见到的绘画方式。苏轼赞赏的“文人”品质一定程度上与绘画的题材相关。后来的传说将墨竹图的起源与10世纪的贵妇李夫人联系在一起，但是到宋代，竹在诗文中代表士人“不屈不挠”的品质，然而运笔的方式与声望甚高的书法艺术形式很接近，每片竹叶一笔写成。12世纪初，“墨竹”作为单独的艺术门类列入画论中。11世纪时创造这些艺术的环境也是全新的：上层社会男士的社交集会经常以郊游远足的方式举行，集会中绘画占有与书法和诗文同等的位置，是艺术家抒发自我的艺术，这没有行为规范的束缚，并从对可见世界的真实外在的庸俗执着中解放出来。

这是一种理想。作为理想，它极大地影响了中国后来九百年的士人文化，同时也造就了艺术理论和艺术实践。但是，苏轼和同时代的文人在诗文中表达的精神力量不应看作是对他们生活现实的描述，或者对那个现实中艺术功能的描述，而事实上更加复杂。举例如下，不是只有苏轼和他周围的士人在社交和智性层面专注于佛教，他们和许多僧人也保持亲密的友好关系。而且我们知道在苏轼的妻子过世之后，她成为复杂的“水陆法会”仪式的主角，法会中扮演核心艺术角色的陈设的完全区别于文人画的视觉表现。此外，苏轼与同时代的士人和皇室宫廷之间的关系较为密切，而且远比后来简单的划分的那样更错综复杂。与其把在绘画中表达的文人理想看作是“中国艺术”的同义词，不如视其为仅有的和社会特权相关的视觉艺术门类，与其他的艺术共存并相互影响。

毫无疑问，此时的书法、诗文和文人画之间的关系变得更加亲密。就在11世纪，苏轼的社交圈内第一次将“诗画”结合，各部分在艺术作品中享有同等的地位。在后来的数百年里，诗画结合发展到在人们看来为文人画家身份呼吁的人也不能缺少其他两种技艺的程度。这种事反过来却不一定发生，一位伟大的诗人和书法家不一定会画画，这种情况出现在11世纪那一代人中的黄庭坚（1045 — 1105）身上。在以后的几个世纪中他最著名的作品是他自己的诗文《松风阁诗》纸本长卷，在1101至他去世的1105年间写成**［图72］**。此卷以行书写成，非常接近王羲之和王氏家族其他人的作品，它的内容也很精彩，是当时著名诗人的诗文片断。和黄氏的其他所有作品一样，它是极具

自我意识的创造。黄氏精明地意识到什么是他遵循的（诗文和书法的）传统，哪些是他应当排斥的，以及怎样通过控制用笔来获得他追寻的特殊效果。我们知道他曾经师法怀素的《自叙帖》**[图69]**，并且广泛地研习能接触到的早期书法原作，无论是拓本还是石刻。只有享有特殊社会地位的人才有可能近接近这些珍宝，因此身份和卓越的书法技艺之间的关系进一步得到加强。

松風閣

依山築閣見平川夜闌箕斗插屋椽我來名之意適然老松魁

图72 《松风阁诗》，展开局部，纸本，黄庭坚，作于1101 — 1105年间。

南宋（1127 — 1279）和元（1279 — 1368）

在南宋，苏轼和当时文人的理想逐渐成为文人雅士艺术论著的标准，而且在杭州宫廷中越来越有影响力。像米友仁**［图25］**一样的画家属于"宫廷"或者"文人"还是一个问题，这个问题不可能有一个简单的答案，事实上或许不过是一个错误的问题。南宋"文人"艺术的复杂背景体现在南宋晚期的另一幅作品中，它的作者在后来的几百年里被非常坚定地归入"文人画家"的阵营，一般都不认为他是"宫廷画家"，但是他至少和宫廷环境有些偶然的接触。像赵孟坚（1199 — 约1267）这样的皇室家族的远亲，增加了寻求用纯粹风格化的术语在宫廷画院"职业"画家和"文人"画家之间划分严格界限的难度，而实际上这种做法是毫无意义的。他大约在1260年创作的纸本墨笔松、竹和梅花册页是现存最早的表现此类题材的画作，后来称为"岁寒三友"**［图73］**。册页在纸上采用水墨技法，到南宋时这是画家获取较高声誉的风格之一，而且和书法的运笔体系紧密相关。人们已经习惯将此类题材与文人的而非宫廷的传统联系起来，并将画中的植物诠释为男人正直的精神品格象征（这些植物在严酷的气候环境中也不会屈服），这些观点肯定也出现在宋诗中。但是它们组合在一起的意义无论如何也难免与新年祝福的观念有很大的关系，当其他地方举行盛大的欢庆活动时宫廷里也在用此类题材作品庆祝新年。事实上此题材第一个实例是出现在一位年轻妇女的刺绣衣袖上，她在1243年被安葬，此题材后来与宫廷器物紧密联系在一起**［图31，图35，图36］**。[4]就赵孟坚与宫廷的关系而言，他反对根据他人的订件进行绘画的偏见可能与相关的所有记录都相反，而且事实上的情况可能更复杂。

图73 《岁寒三友图》册页，纸本，赵孟坚，作于1260年。

同样复杂的情况也发生在赵孟頫（1254 — 1322）的身上，他是宋代开国皇帝的远亲。1279年，当蒙古人占领都城杭州时，他已经是禁军将领，在接下来的十年里他几乎都居住在附近的庄园里，和来自家乡吴兴的几位著名文人一起学习。正是因为他在儒学经典方面的深厚造诣，1287年他被推荐给朝廷，并前往京城。随后，他在那里和中国的其他地方完成了漫长的仕途，同时作为书法家和画家获得了杰出的名声。在晚年时代他和宫廷的关系尤为密切。他和先朝皇室的亲属关系，按照蒙古皇帝的要求绘制粉饰太平的画作，以及转而效忠新的外来王朝的（多少有些）不可靠的事实都没有妨碍他在后来成为有影响力的“文人画家”之一。他无疑是在蒙古人的统治下重新统一中国艺术的主要受益人之一。北宋和南宋的宫廷收藏自然在同一地点相聚，皇室的亲信们正好有机会在北京见到这些藏品。南北之间的交通往来恢复，上层社会的艺术家们得以见到之前的200余年里另一半土地上发生的变化。

各种各样的供奉铭文必然需要一位著名的书法家兼重要的政治人物，**图74**仅是赵孟頫身前书写的许多作品当中的供奉文之一。《湖州妙严寺记》的作者不是赵孟頫本人，而是宋代隐退的官员牟巘（1227 — 1311）。文章书写在方形的纸上，和石刻的形式很相似。它描述了浙江一座重要的佛教寺院和它的主要历史。赵孟頫和他妻子都是佛教徒，不用怀疑这种真实的虔诚行为，他们的虔诚行为在一定程度上表达了赞助人和寺院之间的关系，寺院应该很乐意公开宣扬和两位有如此声誉的人士（他们的头衔写在文章前）之间的关系。赵氏在卷首以古代字体“篆体”写下六个字的标题，来源于他自己对4至5世纪早期石刻铭文的研究。其他部分采用“楷体”书写，主要以王氏家族为模仿典范，这是他最擅长的书风。

御製妙巖寺記

御製妙巖寺記

前朝奉大夫大理少卿牟巘記譔

中順大夫揚州路泰州尹兼勸農事趙孟頫書并篆額

妙巖寺本名東際距吴興郡城七十里而近曰徐林東接烏戍南對涵山西傍洪澤北臨洪城暎帶清流而離絶囂塵誠一方勝境也先是宗

图74 《湖州妙严寺记》局部，纸本，赵孟頫写于约1309 — 1310年间。早在14世纪，赵孟頫的书法风格就已经是木版印刷刻工使用的典范，并且成为书籍印刷最流行的风格样式。

赵氏是第一位明确主张绘画和书法"同源"的理论家。至少使得他自己以画家而著名，他的作品涉及各类题材和风格，重绘了一些受北宋宫廷喜爱的早期作品。由于他在北京，宫廷绘画的地位再次得到提升便出现了自相矛盾的情况，元代"文人"画的发展在后来几百年中被视为艺术成就的最高峰，可它却依赖于宫廷的收藏资源。毫无疑问赵氏画风的社会背景，从某些角度上看来并不依赖于统治者的行为或者态度，而是在于中国文人士大夫之间的相互影响。这就是自觉继承早期的绘画风格（赵氏称其为"古意"）和文人士大夫的社交圈交集的结果，尤其是模糊不清的所谓的"文人画"团体。

这是社会中相互影响的一种形式，在14世纪运用更加广泛的一种艺术形式。它带来了各种新的绘画题材，通常和个人或者文学相关，这种相关性可能只有最初引领它的少数人群能充分理解。一种新题材的出现和管道升（1262 — 1319）有关，她是赵孟頫的妻子。在有才华的女性当中她的画艺并没有特别之处，但是人们认为她是第一位画水墨丛竹的人，这是后来常见的经典绘画题材 **[图75]** 。单纯的竹枝象征着男人的美德 **[图71]** ，但是此处暗含的意义可能完全不同，它代表了传说中圣贤的君主舜忠贞的妻子们，她们使湘河岸边的竹枝染上了斑斑泪痕，她们自己投入湘河，伴随舜一同逝去。因此，一般来说水边的丛竹代表了对婚姻的忠贞，不过管道升的绘画之类的作品，（即便要）从中重新获取艺术家个人的真实用意是绝对不可能的。她和赵孟頫结婚较晚，艺术化的传奇故事使他们成为真诚地相互挚爱的夫妻，他们有时还一同作画。她在画上题款并署明日期，差不多是在1308年初夏，用简短的题款写明创作的情景已经成为一种标准。画卷是在碧浪湖的船上写成，是为像她自己一样的上层社会妇女"楚王后妃"而画。因而此画首先是一件礼物，不是纯粹为了表达画家深厚的个人情感，而是为了表达她和同阶层的成员之间的关系，这些微妙之处现在已经消失，或许在作品完成之后很快就消失了。几乎从画卷完成的那个时代开始，画卷创作意义的遗失推动了对这类绘画的研究转而集中在风格和笔法等形式问题上。

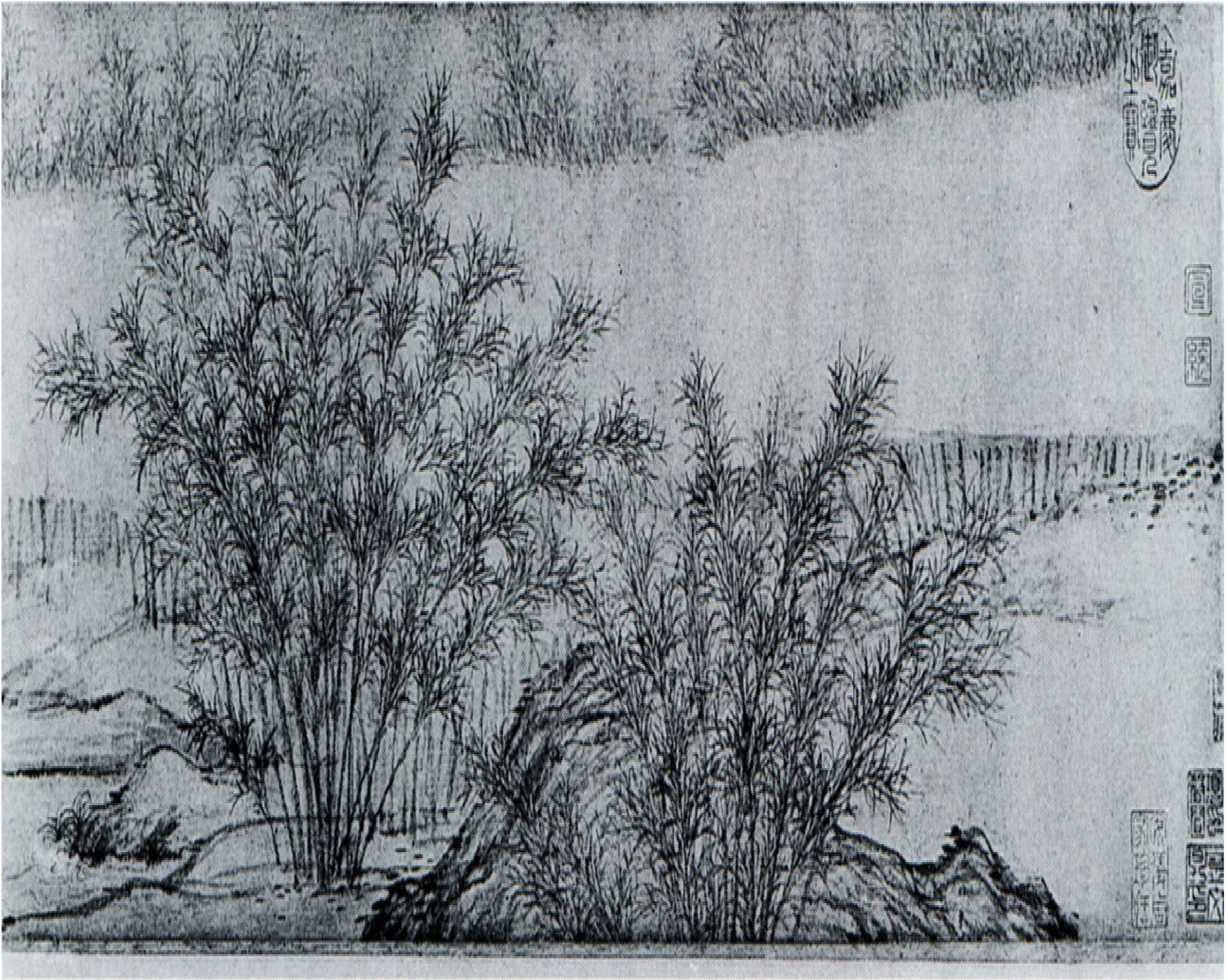


图75 《烟雨丛竹图卷》局部，管道升作于1308年。现在此画与元代其他艺术家的作品装裱在一起。

中国画的名称

我们今天知道的中国画的名称有几种来源。有的写在画卷上，有时是长篇题跋的一部分。有时将它们写在单独的小纸片上，贴在卷好的画轴外面。这些名称大都不是当初的命名，而是产生自收藏者以及管理者识别个人作品的需要。例如，管道升的此画[图75]就是台北故宫博物院将它命名为《烟雨丛竹图卷》。18世纪的收藏家安岐收藏它时，他取名为《云雾万竹图》。人们不知道画家最初的命名，甚至它当时是否有正式的画题名称也不得而知。

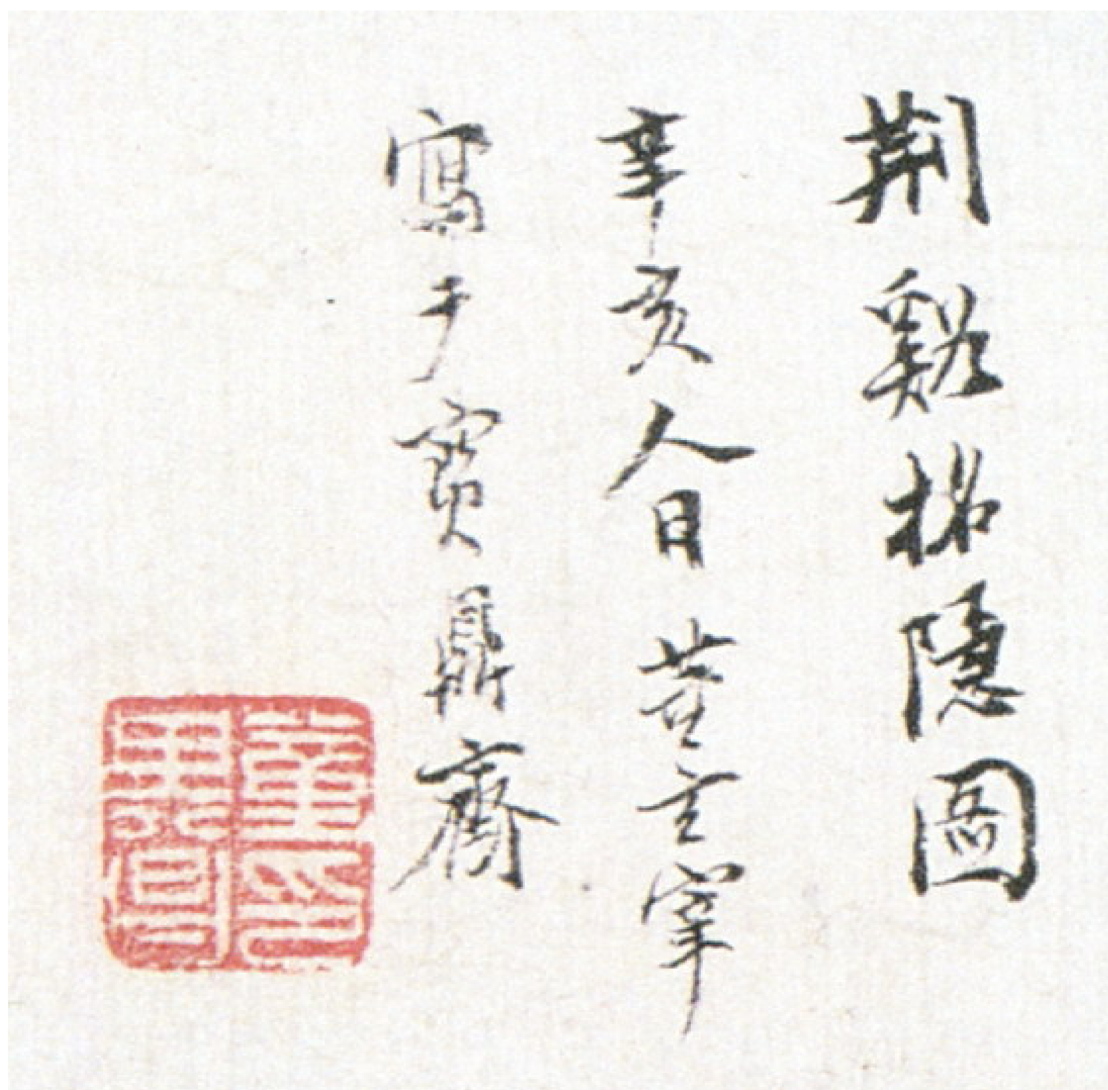


图85局部

管道升还在佛教寺院绘制壁画，应蒙古族皇帝仁宗（1312—1320在位）的诏令题写书法。然而，那时在上层社会中越来越多的人从事专为少数人群或者个别观者创作画卷。这对任仁发（1255—1327）来说是如此平常的事，他享有成功的仕途，晚年退居在上海一带的家族庄园里。他尤其以画马而著名**［图76］**，和他同时代的赵孟頫也因同样的题材获得了声誉。皇室宫廷收藏了任仁发的此画，但是画卷显然不是为宫廷而作。相反，他的作品是文人士大夫交往圈的一部分，是作为官僚机构中的往来礼物而画。如此看来，它们是适用于迎合观者的图像材料。画中肥马代表了对有才干的人的评价，而瘦马代表了反对世故圆滑和腐败的正直官员。

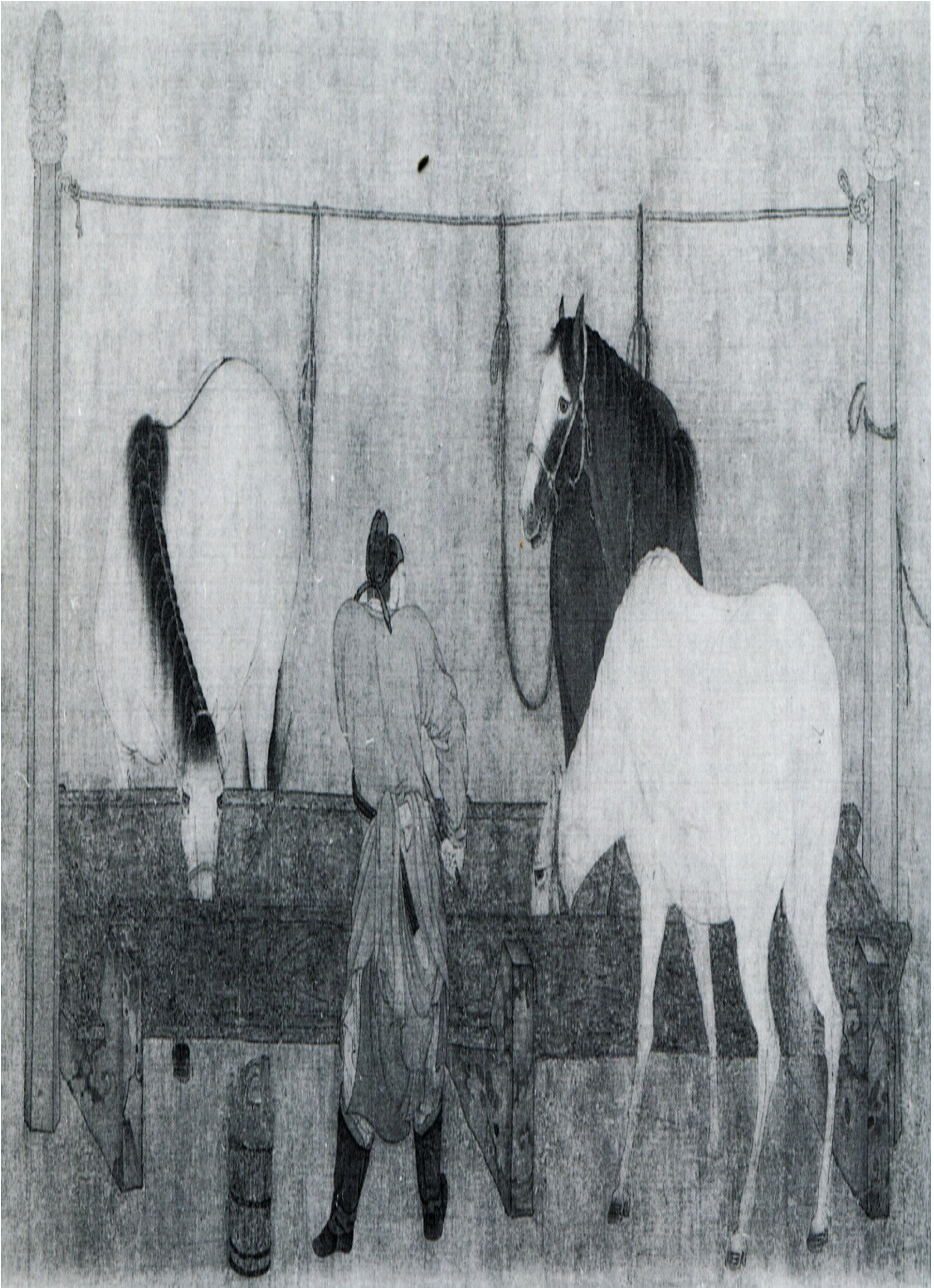


图76 《九马图》局部，水墨设色，纸本，任仁发1324年作品。此画可能是馈赠家庭成员的礼物，在他去世之前一直收藏在画家家里。

深植于文人画传统中关于意义的问题直到近来才成为研究的焦点，并取代了早期的观点，之前认为表现的对象无关紧要，而纯粹艺术史的标准（对早期风格的影射，表现个人的笔法风格）支配了绘画的面貌。一直以来，人们都认为蒙古族人统治下的政治环境对元代文人思想发展成熟至关重要。在当时的环境下，中国文人士大夫或者游离于政治权力之外，或者拒绝为他们认为非正统的政权服务。许多最受尊敬的艺术家仍然接受索然独居、漠然处之的隐居者角色。与后来的品评观点一致，在当时的人看来，这与绘画创作方式中纯形式的变化相关，还包括画家题款的功能更加突出，对视觉的理解也发生了变化，对绢或纸张的表面超过了对空间的想像性表现。

当这两项因素聚集在黄公望（1269 — 1354）的纸本长卷（6米多）《富春山居图》中时，得到了观者的高度认可 **[图77]** 。黄公望是一个富庶家庭的养子，他坎坷不平的仕途以入狱而告终，他的后半生和道教全真派往来密切。他在暮年画成此卷，耗费了三四年时间，约从1347年到1350年，为郑无用而画，数百年来它是最有名的中国画之一（它曾经由沈周、董其昌和乾隆皇帝收藏）。画卷描绘了浙江省钱塘江沿岸的风光，就任何一方面来看它都不是“纯粹”表现自然存在的风景。首先，直到今天这种视觉对象在上层美学理论家那里声誉都较低，包括黄公望曾经活跃的那个圈子。虽然在谈论山水画技巧的著录中，他主张画家随身携带笔墨记录下他们遇到的奇石怪树，但是这不是提倡面对自然写生的普遍原则。《富春山居图》所画山石结构的类型和用许多小的笔点积聚的表现方式，首先是文化的风景，是一种观看方式。这种观看方式通过与传统绘画最有价值部分的关系被赋予了特权。用于表现山石树木的特殊笔法，中文称为皴，是14世纪时鉴藏著录关注的重心之一。有大量技法词汇用来表述它们的形状。它们通常以公认的创立者命名，例如，湿润横向的墨点以米芾的名字命名为“米点”，即使人们知道它早在7世纪的墓室壁画中已经出现。它们首先提供了画家应该掌握的一套图像语言。黄公望自己运用的笔墨方式与过去两位大画家董源（卒于962年）和李成（919 — 967）有关，他声称综合了两种完全不同的传统。

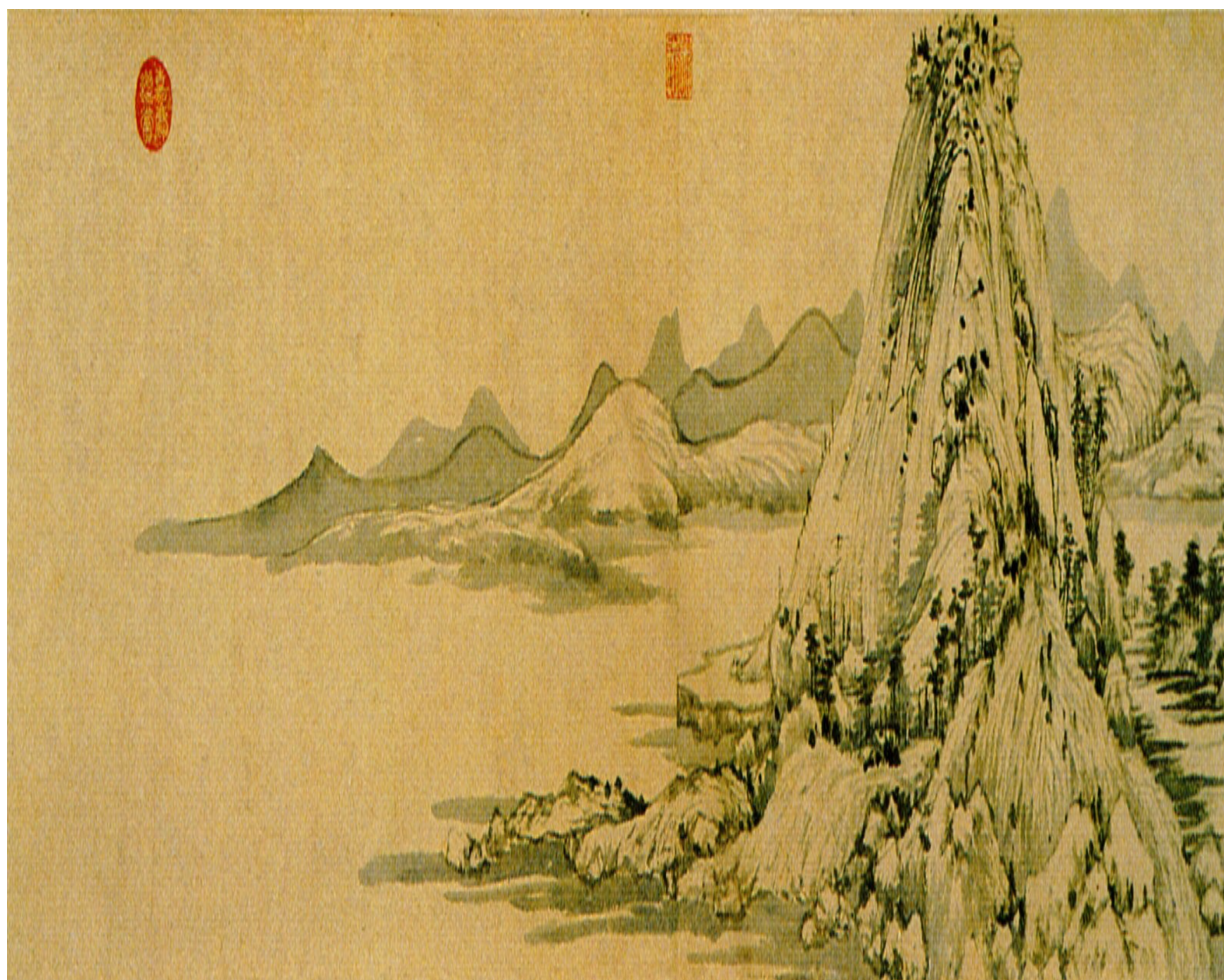


图77 《富春山居图》局部，水墨设色，纸本，黄公望作于1347 — 1350年间。

因此，自从此画出现以来的六个世纪里，谈论此类画卷首先着重于黄公望的笔法技艺和影响，此种笔法的先辈以及效仿者。我们对郑无用的身份毫不知情，对创作的详细情况也不了解。近年来有证据表明画卷选择“富春山”的景致饱含了对汉代特殊隐士的暗示，因此画卷的真正主题不是自然风光（仍然很少抽象的笔法），而是居住在山中的隐士（即使他们没有被画出来）。所以这个故事包括了“隐士”黄公望自己，他曾经拒绝涉入政治，但仍然和当地的名士保持往来关系。另一种解读方式是认为此画通过他与古代贵族隐士的关系来迎合赞助人。其他元代山水画的研究开始揭开了相似的背景，它帮助我们将这些作品重新放置到士大夫观念中的山水及其属性的背景中，以及绘画表现的变革中，变革使得由名士赞助的某些种类的绘画从大量持续的绘画活动中分离出来。

14世纪以水墨为核心的“文人画”有明显的区域中心，在长江下游的富庶城市。例如在苏州城，富裕的个人赞助人可能和许多著名画家相互往来，至少有些画家在某些方面依靠他们的支持。他们之间的关系永远无法详细讲述，而是在当时已经很流行的题跋中表现出来。黄公望移居到苏州之地，与其他几位画家一起被后人称为“元四家”。邹复雷也一样，《春消息图》**［图78］**是他的作品，他可能与元四家之一的王蒙（1308 — 1385）有良好的社交往来关系。邹复雷的生卒年不详，只知道他是位道士，活跃在1360年左右，那一年他创作了《春消息图》，梅树巨大。只用深浅不同的墨笔来表现梅花的题材很长时间以来是绘画中单独的一类，像竹一样，它也有与众不同的涵义。这些都牵涉到世俗士人的理想和宗教灵感的强烈自觉；禅僧仲仁（卒于1123）后来被尊为“墨梅”之祖。僧人和道士继续与文人相交往来，他们是书法、绘画和诗文作品的接受者。他们的寺观是上层士人游览观光的重要地方，士人们外出游玩时在那里投宿，寺观为聚会和纪念会提供场所，这些聚会通常会促使艺术活动的发生。

图78 《春消息图》，水墨，纸本，邹复雷（活跃在14世纪） 1360年作品。

元四家

在关于中国绘画的文献记载中，将一群画家放在一起谈是很常见的事。“元四家”就是在后来品评文献中最著名的群体之一。但是，这个群体的成员不固定，在明代（1368 — 1644）之前的文献中没有“元四家”这种提法。一位作家列出了“四大家”：赵孟頫（1254 — 1322）[图74]、吴镇（1280 — 1354）、黄公望（1269 — 1354）[图77]和王蒙（约1308 — 1385）。而另一位列出的则是：黄公望、王蒙、倪瓒（1301 — 1374）和吴镇。同样，有时人们把沈周（1427 — 1509）[图81]、文徵明（1470 — 1559）[图83]、唐寅（1470 — 1523）[图82]和仇英（约1494 — 约1552）[图96]归为“明四家”，而清画家王时

敏（1592 — 1680）、王鉴（1598 — 1677）、王翚（1632— 1717）[图34]和王原祁（1642 — 1715） [图35]共同被称为"四王"。这些群体是思考绘画品评极有价值的向导，但是可能对画家之间真实的亲缘关系的指导缺乏可靠性。

明：1368 — 1644年

在之后的明代（1368 — 1644），上层社会的行旅文化是文人传统绘画发展的重心。出游使男人（女人大多是被限制在家里）见到私人收藏的往古名画，对它们的题材和风格熟悉起来。也使得他们见到重要的人文故址，大多和过去的诗人和画家有关，他们将这些场景移植到他们自己的作品中。例如，陕西的华山，是著名的风景名胜之地，王履（约1332 — 1395）将其地形风貌表现在册页中**[图79]**。王履不只是“画家”，他的画作并不是他人生的全部。他不但撰写关于绘画的理论的文章，而且还有关于医学（他行医很成功），以及天文科学和占卜的文章。人类经验对于运动中“规律”和“变化”的作用的普通理论认知为不同领域的理解奠定了基础。

图79 《龙神祠》纸本册页，王履在1381年登临华山之后所作。此图册原有40幅，这是现存的14幅之一。

他的《华山图册》可能是中国绘画中真正稀有的珍品，主要是他为自己创作的作品，处于赞助网络圈或者互赠礼物的需求范围之外。这不是一组单纯的绘画作品，而是文字和图像的统一体，它记述了王履在1381年登上这座庄严山脉的情景。它因准确地表现地形而扬名，王履认为尽管绘画是意的表达，不是构成绘画的形的表现，但是意存在于世界的视觉形式之中，只有通过视觉方式来表现。他坚决主张直接面对自然的重要性，同时反对凝神于画卷。他关于表现自然敏锐而严肃的论证说明文人传统不是完全排斥模仿自然，但是在14世纪，人们仍有可能为经验的重要性胜于美术史的学习或者"形似"胜于画家"自由精神"的单纯表达而进行争论。

《华山图册》的形式相当新颖，一系列的画卷设计成连贯的整体。就观赏册页人数的多寡而言比卷轴画受到更多的限制，因此它尤其适合个人私下欣赏画册。一个人观赏卷轴画时需要仆从协助，而册页则可以个人单独品味，仿佛在和画家交流，类似于阅读书籍。在后来的几百年里这种形式和文人传统紧密相关。

15世纪出现了另一种新的图像形式和题材，"山水人物画"，采用短轴的形式，适合一个人手持观看，也就是不需要像《富春山居图》**［图77］**那样逐步展开画卷。短轴画卷典型地表现了文人在户外的活动环境，大多表现的是园林。大约在1450年以后，在政治中心北京和苏州园林建筑如雨后春笋般涌现。苏州是明王朝的文化之都，虽然是非正式的，但却无可争议。这类画卷就是为表现文人生活而作，在一段时期内一群文人朋友聚集在一起，创作了一幅画卷，可能是圈内的一位成员为完成社交义务而绘制，也有可能是从职业画坊中购买而得。

遗存最早的风格类型是苏州文人画家杜琼（1396 — 1474）的作品，为表现他的姊丈魏友松在园中接待访客而作**［图80］**。这件仅存的画作被写入"画史"中，但这仅仅是被割裂的作品片断，它应该还包括大字书写的画题，以及描述和赞扬接受者和他的园林的诗文。画卷优于文字的特权不是在近代才出现。在此情况下，在16世纪末，文字部分被裁剪掉，那时题材不比画家更有名，最初激发此画的社会力量已经渐渐地被耗尽。明代社会文人理想的声望和艺术品商业市场影响的

增长，意味着对艺术品市场的迅速适应，这些作品最初是作为将上层社会男士联系在一起的礼物、喜好和约束的组成部分而创作。当这一切发生时，对后来的拥有者来说这些作品的意义完全改变了。

图80 《友松图》卷，纸本，杜琼作品。此卷题跋部分被裁去，它原本是完整画卷的组成部分。此画的接受人就是画中着红色官服的人，他正在接待客人。

杜琼的姊丈可能没有为此画而付钱。同样，沈周（1427 — 1509）这位富有的苏州地主不可能听人劝说为获利而创作。但是也不能这样说，他们的艺术完全是自发情感的单纯流露，或者他们只画让他们产生喜爱、想画的东西。沈周无疑完成了社交义务要求的绘画，并且和喜好者交换画作。这些可能是出于好客的盛情，一位著名书法家为沈周的父亲书写的墓志铭或许就是这样一件作品。沈周画成《虎丘十二景》图册的真实背景已经不得而知，此图册表现的恰好是苏州城墙外佛教寺院的景观，上层社会男女在寺院里实现宗教虔诚和文化的结合，这组景观几乎可以肯定是为某个人或者某些原因而作。今天已经无法寻找这些原因，而且可能在作品完成之后就迅速地消失了，也没有必要将原因记录下。这就留给了后来的评论家，他们将沈周归为苏州（或者“吴门”，以该地区的别名命名）画派的杰出人物之一，并且详细地阐述了他的笔法特征所运用的不同皴法的出处，以及在作品中表达的令人钦佩的人格。

图81 《虎丘十二景》图册，纸本，沈周作品。

沈周的学生唐寅（1470 — 1524）有可能因为《金阊送别图》而获得了经济上的报酬 **[图82]** 。可以确定他还出售了其他画作，并且依靠出售他的绘画作品而过活，但是在和他同时代的人以及后来的批评家眼里，这些都没有使他成为“职业画家”。他被当成和地主贵族与朝廷官员同类的人为人们所接受，部分是因为他的艺术才华，部分是因为他年少时在朝廷的考试中获得的成功（他后来因为考试舞弊的丑闻受到排斥），部分是出于对当时立法者离经叛道的理解。他生活的苏州上层社会是紧密结合在一起的团体，以无数互相咬合的方式通婚，共同承担责任。此画在官员郑储豸前往北京时馈赠，不是唐寅自发的表现，而是由一群人共同促成（当郑先生踏上舟船时，十五位身着官服的人鞠躬送别）。送别图是15世纪时的另一种新样式，适用于所有的创作形式，从声望极高的画家题款的作品到在画坊中购买现成的模式化的作品。在此，画家可能追求接受者和鉴赏家对作品的深刻印象，作品展示的笔法不但和沈周而且和另一个艺术中心南京有关。他用长而湿润的笔法表现山石，代替了他的老师沈周采用的很多小皴来表现山石。观者可能没有忽略这些艺术的细节，即使它们不比绘画的社会作用重要，这些画卷铸就了苏州名士和朝廷有势力的朋友之间的关系。唐寅在画卷上大量地写下诗文，这是他身份的标志，他创作诗文的能力是支撑他文人身份的东西之一，即使面对他的经济来源于画作这种不愉快的事实。

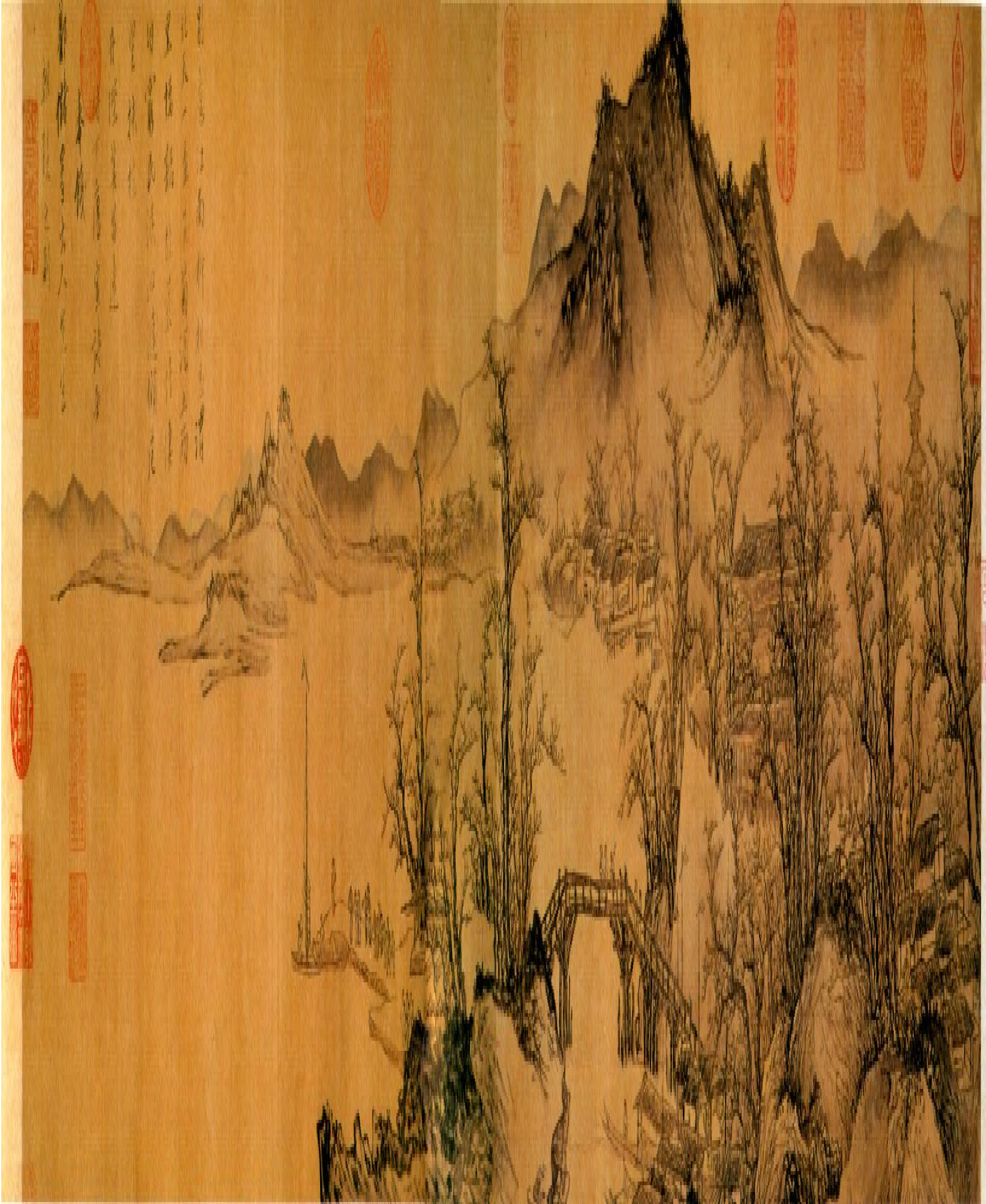


图82 《金阊送别图》卷，纸本，唐寅1498年以后的作品。送别场景在苏州城西的金阊门。画家亲自书写的长篇题跋是他社会身份的证明。

几乎没有这种社会的暧昧性围绕在唐寅年少时的朋友、严肃的人物文徵明（1470 — 1559）身边，至少在他的家乡苏州是这样。画史中写到他是文人理想的最高峰，他同时也是诗人、书法家、画家和君子。然而，在16世纪20年代在北京官衙中短暂为官期间，他可能被年轻人士侮辱，嘲笑他只是“画家”。大部分上层人士并不作画，他们只能围绕视觉图像在有争议的意义方面不断地进行议论，一次次地证明他们的绘画不同于装饰寺观墙壁的图像或者带去赠送给深爱的父母的生日礼物。

文徵明是沈周的学生，和他的导师一样，他的作品在生前很受欢迎。今天流传的大部分作品完全失去了激发他进行绘画创作的背景，但是1550年作的《松石图》 **[图83]** 可以用多种方式去理解。文徵明在书法方面受到推崇，绘画和诗结合为一个整体；没有哪个位居次要地位的角色，即使今天的艺术史书籍将一段文字强加于“有题跋的画”的主题之上。人们不是一开始就认识到诗画同质的观念，事实上文学批评家对最著名的文人艺术家的诗文品质量将信将疑，但是这种理想还是保留下来。此画卷是为赠给当时正生病在床的年轻人而作，用饱经风霜的古老松树（也是药物的成分）的刚毅性格鞭策他，同时因为它们引用了一首唐诗，优雅地暗示年轻人成为作家的希望。因为画卷很私人化的氛围，将他和一位著名的老人（译者注：杜甫）联系在一起，接受者几乎一直珍藏着它。同时，这种非常私人化的品性，可见的文徵明笔法使得此画价值不菲，促成它的存在从名人之间友谊的舞台转移到更广阔的、无名的市场中。

图83 《松石图》卷，纸本，文徵明1550年作品。画家以最擅长的楷书书写题跋。

明代的上层社会画家师从私人教师或者家族成员学习绘画（文徵明可能从他母亲祁守端那里接受了早期的指导，沈周称赞她是“今之管道升”）[5]。家学传统可能延续几代人，苏州的文氏家族为此提供了最引人注目的范例，一连串的著名书法家和画家一直延续到17世纪。文彭（1489 — 1573）、文嘉（1501 — 1583）和文伯仁（1502 — 1575）都鼎鼎有名。家族中的有些人实际上成为了职业画家，但是家族名望的光辉还是更有价值。文徵明的玄孙女文俶（1595 — 1643）是最有意思的例子。她嫁入苏州城名望相当的家族，是南宋皇室之后赵孟頫的后裔。到赵家之后她开始学习绘画，成为上层才艺双全的淑

女之一。现存的大部分作品作于1626年她的公公亡故，家境渐渐衰败之后。她的画很少题写有诗文题跋，说明是受雇而作，这样她也可以依靠画画补贴家用。

插图展示的扇面可能是为顾客画的**［图84］**。因为这类小型的作品可以在很短的时间内完成，可折叠的扇面是理想的用作随意馈赠或者纪念性的礼物。16世纪和17世纪，扇面画成为一种时尚的形式，可能和当时文人士大夫社交往来中艺术的功用提高有关。这件扇面画是在装裱到扇骨上之前就已经画好了。有的根本不会用来做扇子，而是马上装裱成册供艺术收藏家赏玩。

图84 《石竹图》，金箔纸扇面，文俶1627年作品。扇面可能是中国最后出现的图画样式，从日本传入，在16世纪之前未能广泛使用。

这幅画的题材，石竹和假山，是文俶和其他晚明女性画家的典型题材。正如男性文人画家被惯例严格地限制在一定题材范围内一样，女性画家面临更多的不成文的规则。她们很少画山水画，最常见、最有声誉的绘画题材是花草虫鱼之类（这些倒不是女性画家专用的题材，男性画家也画同样的题材）。在文学和艺术中，花卉图像很容易让人联想到佳人。文俶生活的时代，好些受过教育的上层社会淑女，以及服侍上层社会公卿的多才多艺的名妓，都擅长用诗文和绘画为女性艺术活动创造环境，如此大规模是之前不可能见的。

董其昌的艺术和理论：1555 — 1636年

在17世纪初，文徵明后裔创作的画卷甚至是扇面画仍然是很多人热切渴望的东西，但是在当时作为审美中心的苏州受到了公然的挑战。挑战来自于松江镇的一群上层艺术家和美学理论家，他们当中最突出、后来最著名的是董其昌（1555 — 1636）。董其昌及其圈子的观点以及表达这些的艺术实践深深地影响了后来对中国绘画史的看法，直到近代，他创造的框架体系才被后人做真实而详尽的调查。

他将中国绘画史的理论提升到可以说是夸张的地步：至少自唐以来，两个明显不同的绘画流派就已经存在了，被称为北宗和南宗。北宗，以笔法细腻和色彩精细为特征，是次等的，大多是职业画家所为。南宗，是文人业余画家从事绘画的方式，以墨笔为主，境界最高。艺术的趋势是一个目的性的过程，董其昌自己的艺术成就则到达了这个过程的顶点**[图85]**。这不是公正的描述。董其昌的言论在南北宗之间划出了长久的双重对立的审美规则（这些不是地理上的称谓，而是来自佛教禅宗的两个派别），他的言论实际上比佛教禅宗有更多难以捉摸的地方，更别提前后的矛盾了。但是它确实准确地概述了一些内容，在接下来的几个世纪中人们对它的使用，有时掀起了“文人”和“职业”画家之间更大的敌对情绪，“文人”和“职业”是纯粹风格上略过时的用语。水墨和色彩、纸和绢、小尺幅和大尺幅，元人风格和宋人风格、“吴派”（来自苏州）和“浙派”（来自浙江省），写实主义和自我表达等过分简单的对立，对模糊不清的东西的争论胜过了对中国绘画史的阐述。此理论是17世纪至20世纪中国绘画史重要的事实，必须对其本身进行研究。以先前的事物为导向益处无多。事实上，有证据表明董其昌在鉴赏早期的绘画和书法作品时经常犯错，这进一步说明了他所建立的绘画理论的矛盾性。

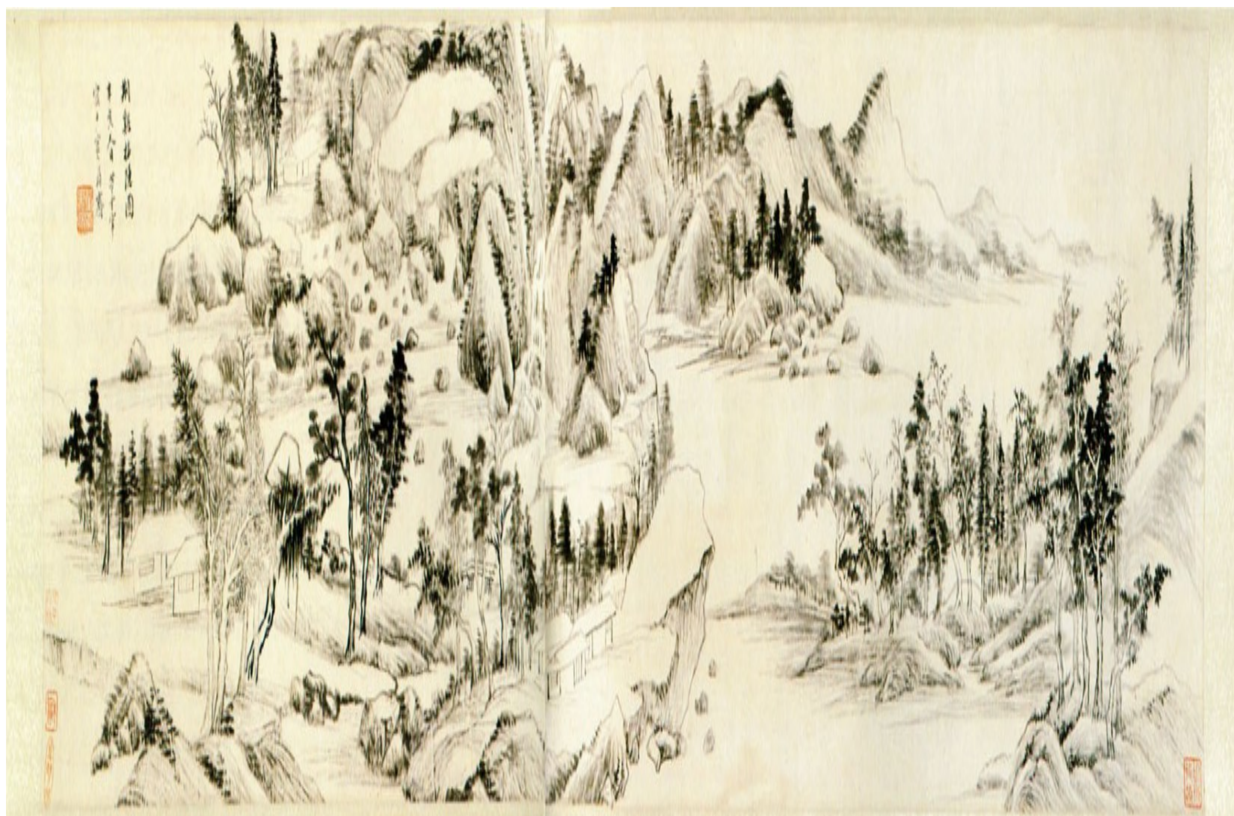


图85 《荆溪招隐图》卷，纸本，董其昌1611年作品。画家给此画卷命名，并亲自书写在画卷上。

作为书法家和画家，董其昌自己的艺术实践在当时受到极高的推崇。他的仕途生涯到达顶峰，他的巨大社会声望和艺术活动密切相连。他的艺术成为获取声誉的工具，他的声誉不停地给他的书法和绘画作品增添魅力。他相当富有，拥有当时的杰出艺术藏品，包括王珣的《伯远帖》［**图68**］和黄公望的《富春山居图》［**图77**］。小心谨慎的文人学识在董其昌制作馈赠中暴露了官僚赞助圈中使用绘画作品的方式，画卷作为礼物巩固了已经存在的人群关系并且创造新的人际关系。[6]和许多位居前列的文人画家一样，他雇佣幕僚捉刀，画手按照他的风格绘画送给他认为不太重要的朋友。在这个利用艺术的社交圈中，面对同样的人际关系时董其昌和同阶层的前辈没有差别，即使他比前人更加极端、更加严重。

简单地将董其昌视为艺术的操纵者是错误的。他有很深的佛学修养，擅长当时的哲学辩论，当时心灵和外在现象的关系问题一直在热烈地讨论。他是17世纪初的一群艺术家当中最突出的，他们接受了拒

绝“形似”的理论，最初是在11世纪时由苏轼社交圈提出，严肃的程度超过了之前的任何人。在1611年的作品《荆溪招隐图》中**［图85］**，中年的董其昌笔下的山水带有新鲜的强烈情感，拒绝表现实际看到的风景。完全是有意而为，这不是“真”山水，尽管荆溪是真实的地方。最重要的是它代表的就是“一位董其昌”，通过可以辨认的笔法向受过教育的和有艺术史意识的人士宣告了自己的存在。此画是为一位好友吴正志（顺便提一下，他是《富春山》画卷的前一位收藏者）而作。画卷和跋文结合为一个整体，跋文提醒朋友接受朝廷的官职很危险，与古代著名隐士的隐逸理想相反，而正是作者决心坚持的理想。董其昌和吴正志都的确再次走入仕途，但是他们中任何一个都不是简单的伪善者。在明朝晚期，个人的财富、可感知的社会地位和朝廷官职的相互影响是如此的复杂（由于残酷的政治派别争斗，高层官员时常有潜在的个人危险），以至于对那些位居朝廷高职的人来说隐逸的理想也丝毫没有丧失吸引力。

17世纪和明清转型

当明王朝在农民起义面前倒塌时，1644年满族人乘机攻入，个人和家族以各种不同的方式对上层社会面临的突然巨变作出反应。大多数人采取了默认的态度，有的辞去官职。上层社会生活中运用书法和绘画的方式作为改朝换代的直接结果几乎没有改变。但是，广泛地接受董其昌的理论立场，"职业"和"业余"画家之间的差别日益尖锐和深化，以及将这些类别简化成风格的等同物，这些都引起新的复杂和具有讽刺意味的事。一些宗法董其昌的山水画准则、意识和支持者实际上都是像王翚一样的职业画家。董其昌个人的书法几乎成为清宫廷（1644 — 1911）的官方风格，乾隆皇帝也能亲自仿效。

事实上，被艺术史视为令人钦佩的其他"业余画家"具有复杂的社会身份。这对17世纪的一些画家来说尤为真实，他们选择的生活方式和发展的艺术风格隐含了拒绝新的统治秩序的思想，但并没有远离这一秩序框架。其中一些是佛教僧人，他们生活在文明社会中但并不属于它，对他们来说绘画是生活和自我表达。这些人通常以遗民自称。"遗民"是指从明朝遗留下来而又不能完全效忠清王朝的人。

自晚清以来，石涛（1642 — 1707）成为最受推崇的僧人艺术家之一，已经证实他出售绘画而获利的事实丝毫没有影响他的社会地位，在那些人眼里这种"怪癖"正是"文人"传统中杰出大师的特点之一。他的《自写种松图》**[图86]**运用了当时被文人接受的再度流行的肖像画风格，可能是为了表达更普遍性的观点，所画背景不仅仅是重新创建曾经生活过的寺庙，而是重建（和他有关的）明王朝的统治。很难给此画的创作假定一个背景，可能是为了和一小群圈内人分享，他们能够理解图像和诗文的深刻含义，画家绝对不会为满足个人的需要而画。

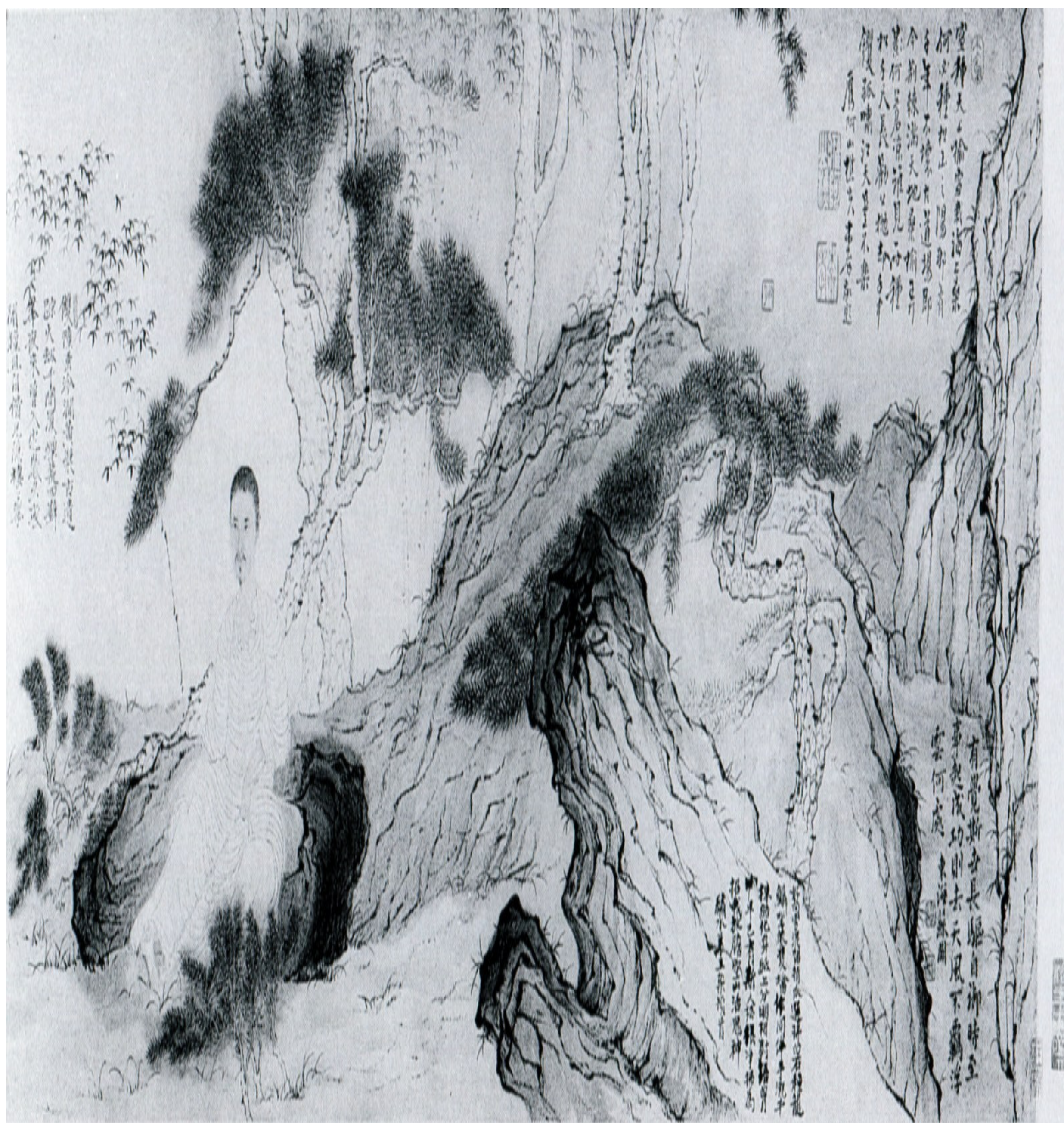


图86 《自写种松图》卷局部，纸本，石涛1674年作品。

石涛的远房亲戚、年长的八大山人（1626 — 1705），在历史上留下的名字来自他晚年的生活，他的绘画和诗文中有同样的更加极端的情感。八大为了逃避清王朝的统治而皈依佛门生活，在17世纪70年代回到世俗生活，他通常过着边缘化的生活。他和石涛都是赞助的接受者，而不是施与者，和董其昌不一样。那些依靠绘画过活的人得到社会的承认现在看来是如此成问题，以至于那些最有声望的曾经这样

做的画家都按惯例被记录为“业余”画家，基于他们忠实于某种风格模式（以及回避了其他的风格），不再顾及他们的实际经济状况。不管怎样，有许多其他接受赞助的方式而不是貌似直接出售作品，包括享受长期的盛情款待。

八大山人极度个性化的作品和之前中国画家的作品毫无相似之处，他笔下的画卷表达了极端的心理状态，关于此学者们一直争执不休。《鱼石图》**[图87]**大约作于1691年，可能从扭曲和痛苦的心理角度出发表现了失去方向感的凝视的目光。完全融入到整个画面布局当中的诗文表达了对衰亡的明王朝的难言之情，对作为遗民和画家的自己的命运的担忧。[7]当八大山人被追溯为最后一个封建王朝的伟大画家之一时，在此谈论个人情感表现的艺术看来是完全合乎情理的，但是20世纪以前在中国的收藏家中几乎找不到仰慕者。在他生活的最后20年，他时常接受家乡江西南昌的文人士大夫的委托作画。同时，石涛定居在江苏扬州，也同样从事着职业画家的工作。17世纪末至18世纪初，经济的发展带来了数个士人文化中心的兴起。在苏州地区发展起来的上层社会生活中艺术品收藏和艺术品创作的模式在这些地方出现，贯穿了整个清王朝。扬州可能是其中最重要的地方。造成的结果之一就是人们认为艺术风格拥有地域根源，艺术品评也是这样认为。就在那时苏州“文人”画家（吴派）和浙江“职业”画家（浙派）之间的敌对情绪定型为艺术史中的寻常之事。进一步举例说明，17世纪和安徽省有关的著名画派第一次被写入画史，其中最有名的画家是另一位“遗民”僧人弘仁（1610 — 1663）。

图87 《鱼石图》卷局部，八大山人约1691年作品。

清：1644 — 1911年

在18至19世纪，虽然文人业余画家的理想在清王朝的上层社会中占有完全的优势，但让人惊讶的是，其中几乎没有成员以画家的身份获得或者持续拥有名气。苏轼和董其昌在成为画家之前，是非常重要的政治人物；沈周和文徵明各自都是富有的社会名流，他们在贵族成员中享有极高的艺术声誉。这些18世纪至19世纪的人士，作为政治家或者当地的富豪，总的来说并不是那么受人尊敬。也有例外的，他们一般和朝廷关系密切，例如王原祁和高其佩（1660 — 1734）。作为成绩卓著的朝廷官员，又有忠于满清皇室的家族史，高其佩可能从没公开的出售过画作。当他成为清画坛中不是用笔而是用指头绘画（中国绘画中少有的传统，值得尊敬）的领军人物时，大受欢迎。他确实画了很多画赠送给他的上司、同僚和下属，有无长篇的题跋标志着接受礼物的对象重要与否。1728年画的巨大立轴**［图88］**表现的是驱鬼之神钟馗，他是与除夕和五月的端午节有关的神。此画画家在端午节所作，显然是赠送他人的作品。

在清朝，上层社会中真正的"业余"画作的数量丝毫没有减少；甚至还大量增加。但是，"业余"画家就是不从艺术中获利，一般来讲并不是名望最高的画家。书法也经历了逐渐职业化的过程，但是在更广泛的意义上，它和文人士大夫文化的发展关系更加紧密。18至19世纪的文人学界被极深的怀疑论所区分，是关于被认定为标准的经典传统的某些方面的怀疑，它引起了对最古老的经典文本的深入研究。与此事相随的是对中国早期文字兴趣的复苏，以及早期无名铭文的审美价值的日益激增，此类书法作品现在可能被认为价值极高，即使它的作者已不可知。篆书在元明时期运用在特定的地方，诸如横卷的标题**［图74］**。17世纪出版的篆书作品使得八大山人有机会模仿一些著名的碑刻书法。在乾隆年间（1736 — 1795），出版了皇室的青铜器藏品，包括铸造在器物上的铭文，皇室赞助的一系列文献学项目为书家提供了学习和运用早期文字形式的资源。文人们私下广泛收集石刻和青铜器物铭文的拓片，也帮助篆书和隶书成为人们普遍知晓和受过教育的书家广泛运用的书法文字。书法的"帖学派"现在面临着书法的"碑学派"

在美学范畴内的挑战，“帖学派”崇尚王羲之和他的子孙后代流传下来的作品。

图88 《怒容钟馗图》轴，高其佩1728年作品。此题材的彩色作品系职业画工所为，这幅画之所以重要，是因为画面是画家用指头画出的墨线组成，且题写了署名和日期。

“碑学派”中最著名的书法家之一是邓石如（1743 — 1805），也是第一批完全采用篆书书写长篇书法［**图89**］的书家之一。这件四条屏原文不是邓石如创作的，而是远古文本，正好适合表现古老的书法形式。“篆书”的名称来自私人和官方的印章使用的文字，它的笔法平稳而厚重，很少有突然的方向变化，这些使得它比依赖于笔的迅速运动的书写形式更适合雕刻。就像书写书法文字一样，邓石如处在对古代印章兴趣复苏的最前沿，他按照古老的样式雕刻新的印章，这些都成为了著名的文人雅士的娱乐方式。篆刻，像竹雕一样摆脱了“匠气”的坏名声，以艺术的名义被人们接受而不再是有损人格的手艺。至于当时的绘画，地区归属的关系很重要，当时人们认为著名的篆刻地方流派主要集中在安徽和浙江。

成湯解網讚

頑伯書

文王見呂尚讚

完白山人

黃帝見廣成子贊

鈍翁

大舜夔子戚贊

皖水鄧石如

图89 “篆书”四条屏，设计装裱成折叠屏风，邓石如作品。

浙江篆刻的著名人物是朝廷官员陈洪绶，而其化名陈曼生更为著名（1768 — 1822）。他曾经在某地担任地方行政官，宜兴镇在他的管辖之内。自16世纪以来，宜兴的瓷器手工业繁荣兴旺地发展起来，它生产的紫砂陶瓷受到各朝名人雅士的喜爱。明清时期最有价值的是小茶壶，一般都有“名角”工匠的印款，这些工匠在16世纪晚期就已经享有了名气（见第186页）。人们认为陈曼生对这类茶壶的设计起到了积极的作用，制陶工匠杨彭年为他制作了这些茶壶，他亲自或者邀请其他书家为茶壶题款。这是1815年的作品**[图90]**，壶上的篆书是郭频伽（活跃在18世纪末至19世纪初）的书法。它说明上层社会的文人雅士广泛地参与各类艺术实践活动，和广泛使用古代文字形式一样。在19世纪，他们的兴趣更加宽泛，当金石学（铭文研究）与古代青铜器和玉器的收集、研究可能引发了20世纪初期田野考古的发展，这些考古活动似乎要维护关于古代中国最值得敬佩的文字记述。

图90 紫砂壶，江苏宜兴1815年出品，陈曼生设计。

19世纪

当文人理想的艺术产生出最系统化的形式时，19世纪的中国社会已经和晚明时期不一样了。适应和操纵表现形式的文人理想和董其昌的想像已是相去甚远，操控它们的人拥有的社会地位和他那时的地主与朝廷命官也大不一样。甚至文化生产的地理中心也改变了，广州和上海这些商业城市发展起来。虽然艺术家任熊（1823 — 1857）和大港口城市的富豪以及强有力的政治人物社会关系良好，但是他毫不含糊地是职业艺术家，出身卑微。他擅长肖像画，这类绘画曾经被上层社会艺术理论家摆在不受尊敬的位置，但是在17和18世纪肖像画大为流行，成为当时审美书写日益关注的焦点。他的自画像**［图91］**和真人一般大小，可能是在他短暂生命的末期绘成。这是一幅非常复杂的图像，在过去的十年里它在艺术史领域中引起了极度强烈的兴趣，它终于指出区分文人画家/职业画家在面对清王朝时期的实际艺术创作时显得很无助。视觉图像和画家创作的长篇跋文是一个完整体，强调坚持自己创作程序的笔法，强调自我表达是一种手段的观点，—— 所有这些都是文人业余艺术家的理想，尽管它已经出现了数百年。此画的目的也一样，不是为了让普通观者完全读懂图像。诗文很难理解，无可争辩地负载着政治暗示，它暗示了对清王朝模棱两可的忠心。之后，清王朝遭遇到最大的农民起义，太平天国起义（1851 — 1864）。诗文是模棱两可，服装也一样（是正在穿还是在脱？），两种不同的表现法则决定了肌肉和服装、人和衣饰的描绘。服饰显然是用文人传统的笔法画成，而脸部加深的阴影完全是17世纪纪念性肖像的标准表现方式。此外，任熊可能熟悉肖像摄影术，19世纪50年代摄影术开始在上海出现。我们不知道为何作此画，是否是有意留给自己，或者赠送给朋友或仰慕者。可以说明的是当任熊根据艺术的定义利用一些非常古老的惯例时，在某种程度上任熊发展了石涛之类的画家早期作品当中固有的暧昧性，它标志着最终建立起来的新型题材的地位和新型的社会职能。这就是20世纪理解的“艺术家”。

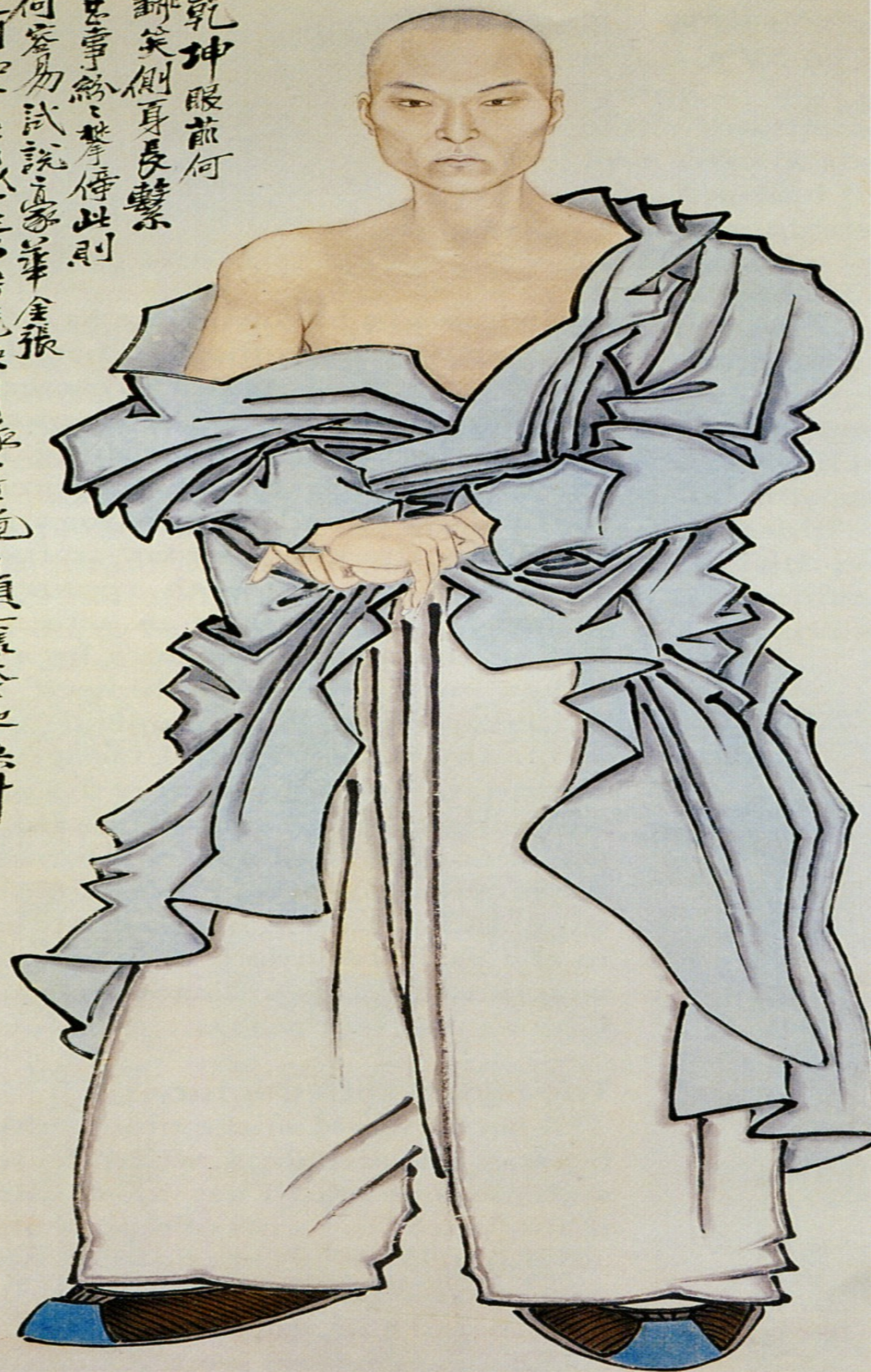


图91 《自画像》轴，纸本，任熊19世纪50年代的作品。

---

[1] A. C. Soper，*Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung through Sui*（A. D. 420 - 618），*Excluding Treatises on Painting*（Artibus Asiae Supplementum，24；Ascorna，1968），11 - 13.

[2] P. C. Sturman，"The'Thousand Character Essay'Attributed to Huaisu and the Tradirion of Kuangcao Calligraphy"，*Orientations*，25/4（Apr. 1994），38 - 46.

[3] S. Bush and Hsio-yen Shih，*Early Chinese Texts on Painting*（Cambridge，Mass.，and London. 1985），86 - 87.

[4] Maggie Bickford，"The Painting of Flowers and Birds in Sung-Yuan China"，in Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith（eds.），*Arts of the Sung and Yüan*，Papers prepared for an international symposium organized by the Metropolitan Museum of Art in conjunction with the exhibition *Splendors of Imperial China：Treasures from the NationalPalace Museum，Taipei*（New York，1996）：293 - 307.

[5] E. J. Laing，"Women Painters in Traditional China"，in M. Weidner（ed.），*Flowering in the Shadows*（Honolulu，1990），93.

[6] W. Ho（ed.），*The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555 - 1636*（2 vols.，Seatle and London，1992），413 - 415.

[7] Wang Fangyu and R. M. Barnhart，*Master of the Lotus Garden：The Life and Art of Bada Shanren（1626 - 1705）*（New Haven，1990），128 - 129，stress the continuing opacity of Bada Shanren's poetry with the words，"We are by no means certain we understaild it now."

第五章 艺术市场

宋元时期：960 — 1368年

閶門
閶門
顧二房

图109局部

大约在公元1000年以前，中国几乎不存在投机的艺术创作（也就是说，没有个人或者是机构委托定制艺术作品）。一般说来，画家不出售画作，纺织工不出售纺织品，雕刻家不出售雕刻作品，通常人们不希望把自己的作品出售给不认识的人（**图53**可能是例外）。从宋代开始，因为经济的发展导致了社会市场的形成，不知名的卖家和买家之间的关系变得很平常，这就给艺术品提供了交易场地，差不多和其他类型商品的交易场地一样。

印刷技术无疑发挥了重要作用，它使得绘画作品出售给和制作者毫无关系的顾客成为可能：在宫廷或受约束的文人背景下产生的艺术形式和题材得到广泛传播。宋伯仁约在1238年以图书的形式出版了百首诗词和梅花图谱**［图92］**，这是中国最早的有插图的书籍，书中的插图仅作为审美对象而存在（而不是宗教或者世俗文字的附属物）[1]。在为不断扩大的读者群服务的印刷业日益繁荣中，它们在其中有了自己的一席之地。那时梅花鉴赏成为获取报酬的途径，吸引了文人士大夫的生活品味逐渐向愿意付钱的人们开放。

飛蟲刺花

花香專引蝶　非蝶亦飛來
顧影不知耻　良爲貪者哀

图92 木刻图籍《梅花喜神谱》，宋伯仁（活跃在1240年左右）刻印。1238年初版，这本书非常成功，至少在1261年再版过一次。

12—13世纪陶瓷业的发展展现了商业化的影响。遍及全国的瓷窑生产出多样化的各种类型的陶瓷品。在陶瓷品上装饰图画很流行，有的图画显然与书籍中的插图有关。河南磁州地区烧制的画有戏剧和散文故事场景的器物尤其特别。生产盛酒的容器是当地另一项重要的输出手工业，和这些酒容器一样，磁州窑出产了许多瓷枕，如**图93**，瓷枕上装饰的图画来自英雄历史小说《三国演义》。画工采用的绘画技艺模仿了在绢或纸上高水平的绘画形式（尤其是表现山石的笔法），印刷品是获取它们的媒介，还为它们提供了图画样式。书籍插图的样式是宽度长于高度，占据了书页上部1/3的面积。此时期内的另一项新鲜事物是有款识标志的奢侈商品出现，它证明了消费文化的成长。瓷枕上有“富源王氏制”的款识，是这类器物上的大量款识标志之一。同样的标志出现在同时代的画卷**［图55］**和漆器上，有时候它包括了更多的信息，诸如作坊地址，在哪里可以买到此商品。这些广告说明对顾客来说，制作者的姓名是品质的保证，即使远离制作地点也仍然有效。

图93 瓷枕，约1270 — 1300年，画《三国演义》历史戏剧的场景，图32中的题材也来自此书。

磁州和宋代许多重要的瓷窑一样位于中国北方**［如图23］**。但是，到14世纪时，长江以南的一个小镇因制作精美的瓷器而占据了优势地位，直到今天它仍然名满天下：江西景德镇，它坐落的位置具有提供制作这类特殊瓷器需要的原材料的优势，并且和水路相连接，方便将瓷器销售到全国各地。大约在1320年，景德镇的陶工掌握了用矿物质钴中提取的蓝色颜料装饰瓷坯的技术，他们在白色底子上画上蓝色纹样，然后罩上一层透明釉，制成了"青花瓷"，这是在世界范围内最有影响力的中国工艺成就之一。**图94**这件酒坛融合了14世纪的三项革新。题材选自一出新的戏剧，在元都城北京兴盛起来的杂剧（此件瓷器上表现的戏剧是浪漫的《西厢记》）。图绘的风格源自剧本插图，不是为专业演员而是为个人阅读设计的。青花色彩设计从单一的色彩发展出一系列的彩色色调，尽管文人画家声称在纸上只运用墨色的色调。这些图画越过了审美标准的限制，越出了黄公望之类的艺术家在制作它的那个时代勾画的审美标准，这类瓷器的观者可能完全跨越了狭窄的文人士大夫文化圈。或者，根据图像的背景来看，上层社会的文人相当喜爱这类图像，他们可能为酒坛的装饰和山水图像提供了不同的审美标准。

图94 瓷酒罐，釉下彩青花，画浪漫戏剧《西厢记》的场景。江西景德镇出品，约1320—1350年。

明（1368 — 1644）：绘画

如果在此之前还不够完善，到明代中期，各种各样的艺术品都通过艺术市场成为了商品。令人惊讶的例子是1982年出土的艺术品，它们是江苏淮安富商王镇（1425 — 1495）的收藏。其中一件书法作品和24件绘画作品被装裱在一起，形成了两幅长卷，这是非同寻常的（但也不是惟一的）藏品，得意的收藏家把它们带到了坟墓中。大部分画卷都是收藏家同时代的画家的作品，包括这件表现驱鬼之神钟馗的画卷**［图95］**。此题材和除夕有关，当时此类画卷都是馈赠的礼物。和淮安墓中的其他几件画卷一样，此画画家殷善的身份难以捉摸，他的其他作品已经全部遗失，只知道他曾经为明宫廷服务。王镇收藏的两幅画卷的材质有力地说明了15世纪的艺术品市场提供各式各样的艺术品，以及在当时，收藏艺术品是企图求取文人文化身份的重要组成部分。这也有它的风险性，王镇收藏的两幅画卷据称是元代画家（他仅有的"古代大师"）的作品，但现代学者鉴定它们是伪作。带有不正当目的仿制和复制是艺术品市场中不可避免的必然结果，15和16世纪时市场的发展意味着这种活动的进一步升级。苏州是作伪活动的中心。除了沈周和文徵明这些活着的文人书法家和画家的伪作之外，无数的假古画就在此地仿制。

在明代，购买艺术品的机会增加了。有各种层次经营艺术品的商人，在街边兜售的小贩，以寺观为商业市场的道士，以及文雅的商人，他们的商业活动大都地被文人士大夫的社交往来掩盖。可以购买到商业艺术家的"现成品"，15世纪时日本游人恰好来到中国的港口城市，唐寅之类出身良好的画家为他们提供了送别的画卷，作品在宁波等地的作坊中完成。印刷品不断增加，包括单页画卷和书籍插图形式的印刷品，意味着到目前为止有着相当明确的指导意义的题材和风格，对宫廷、宗教或者文人的社会背景来说，全都混杂在图像的世界中，不同层次各种身份的人都包纳其中的图像世界。

图95 《钟馗图》局部，纸本，殷善（活跃在15世纪中期）

明王朝最伟大的职业画家可能一如既往地接受委托订件，只画他人委托的画卷。他们可能有多种获取报酬的方式，从单件作品直接的现金交易到长时间居住在赞助人家里，在那里他们定期接受银两薪俸或者可以转卖的物品。站在市场最上层的人物，苏州画家仇英，他生前大部分时间居住在富商和收藏家项元汴（1525 — 1590）的家里，**图69**是项元汴的藏品，这只是大量藏品中的一件。尽管当时出现了大量关于绘画和画家的论著，但是仇英生卒年不详的事实本身表明他在地主、官僚文人士大夫眼里的身份地位。因此事实就是他没有在这些论著中留下痕迹，除了简单的署名之外他也从未在画卷上写下题跋。从这两种意义上来说，很有可能赞助他的人是上层社会中像文徵明一样的人物。我们不知道他对自己的绘画和社会地位的评价，因为他的客户都少有名气。他可能为其中一位客户绘制了两幅巨大的立轴，表现文学历史上的故事，都是发生在花园中的场景，至迟在18世纪它们就流传到了日本。其中一幅**［图96］**表现了豪华的场景，依据传说被鉴定为3世纪的富豪石崇的"金谷园"，但是近来这一说法遭到质疑。毫无疑问，这显然是一则文学典故隐藏在绘画中得画卷，但是因为缺少题跋而很难定论。这类绘画在明清著作中被称为"堂画"，意思是它们挂在特定的场合或者在特定的季节挂在住宅的堂屋中，那里是接待客人的地方。是关于客人前往恭贺的题材，很适合挂在堂屋中。有必要根据不同的场合变换堂画，适应季节变化在房间中悬挂绘画作品的普遍需要可能对明代整个绘画行业的总产量产生了影响，对采用的风格也有影响，因为客户需要的是大量不同的图像，而不是永远陈列某些图像。画家也为特定的场合绘制卷轴画。仇英曾经获得100两白银的巨额报酬，为客户80岁的母亲绘制一对画卷作为生日礼物。[2]

图96 绢本图轴，仇英（约1494 — 约1522），传名为《金谷园》，16世纪前半叶。

技艺的商业化

在明代（1368 — 1644），开始刻印详解绘画技艺的图谱。绘画技艺开始分类和体系化，例如"十八描"，是描绘衣纹的线描技艺。16世纪中叶的品评家邹德中最先述及，汪珂玉（1587 — 1645）在1643年进一步提炼。类似的点法和皴法的图谱在《芥子园画谱》中可以见到，画谱在1679年和1701年之间刻版印刷，从那以后一直不断重印。

在仇英身前及身后，他的作品被大量仿制。在后来的几个世纪里，他的名字几乎和所有表现豪华住宅，或者宫殿环境，或者美艳仕女的作品联系在一起。他的这些仿作只是16世纪中难以计数的绘画作品当中极小的一部分，遍及毫不起眼的作坊以及修养不深的客户群。除了所有"中国画"经典作品之外，其他作品几乎没有流传下来，但是有一些在绘制完成之后流传到国外，意外地被保存下来。有的在日本，有的甚至在欧洲。明代中期，中国沿海的某些地区和他们建立了商业往来关系。一位奥地利大公爵的收藏品包括了画在绢上的画卷，可能表现的是历史和文学中受大众欢迎的场景，是8世纪的皇帝唐玄宗及随行的宫女**［图97］**。这是人物风景画，适用于文学典故，也被画在明瓷器上，雕刻在明漆器上。后来传说仇英年轻时是漆匠和瓷器画工，虽然其真实性值得怀疑，但是其中包含了一个事实，当时的绘画和一些奢侈的工艺品关系密切。

图97 绢本图轴，无款，表现宫殿中花园的美景，16世纪中期。

艺术品的价格

关于明代（1368 — 1644）艺术市场最初的研究表明，重要的书法作品是最昂贵的艺术品。当时记录在案，价格超过1000两白银（明代的两等于37. 5克）的几乎都是书法作品。诸如青铜器、玉器、瓷器之类的重要古董通常都比绘画值钱。当时仇英之类的领军人物的画作价格可能和“大师”的作品一样高。他曾经一幅画卖得200两白银。这是一套相当大的住宅的价钱。

图96局部

明（1368 — 1644）：印刷

作为多次生产的技术，尤其在1580年以后，印刷通过广大的公众开始越来越大地影响至今受到约束的文化活动的适用性。以前口头传播的知识，包括艺术知识，开始以书籍的形式出现。这些书籍提供了权威的经典和大画家的传记（通过他们的排除选择性地阻止了某些可能性）。这些印刷品第一次编目和分类，就像分类全部笔法那样。通过复制，它们为复制者和收藏家提供了有威信的艺术品版本。其中品质较高的书籍之一是1603年发行的《顾氏画谱》**［图98］**。它有106幅（黑白）大师的绘画作品，从4世纪的顾恺之到当时还在世的董其昌**［图85］**，普通的顾客也能买得起它，这意味着书中的单幅图像“定位”了书中画家的典型风格。根据前言，编撰此书的明确目的是为收藏新手展示非常珍贵（和昂贵）的早期大师的风格，以防买到赝品。艺术的知识，和艺术品本身一样，充斥着整个市场。《顾氏画谱》中的一些画作是想像的（尤其是早期画家的作品），有的则是来自原作，就像此画，精确地复制了任仁发的《九马图》**［图76］**局部，不过画册上的文字错误地写成另一位元代画家赵雍（1289 — 1362）的作品。

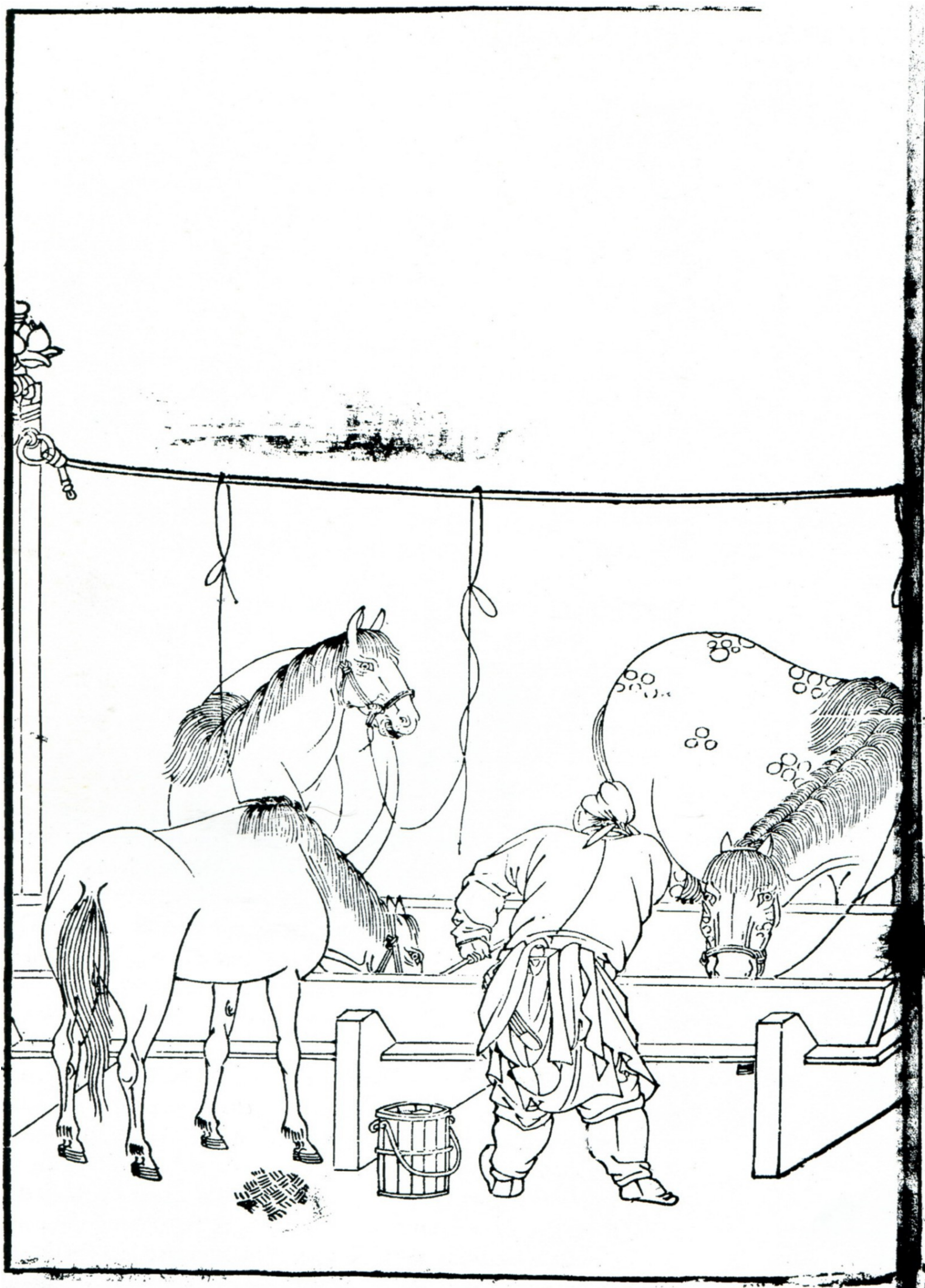


图98 木刻图籍《顾氏图谱》，1603年刻版，图中复制了元代画家任仁发的《九马图》[图76]局部。此图旁边的书页上是另一位元画家，赵孟頫的儿子赵雍的传记，他也以画马闻名。

印刷图像的市场繁荣带来了另一个结果，除了画卷之外更多的是在艺术品中使用印刷图样。虽然有些刺绣图案的残片依然传世，但大多是转瞬即逝，少有流传。这些印刷技术优良的图谱书籍可能从来就不是为使用而准备的，毋宁说它们是作为收藏家的收藏品而在市场上出售。这是确定无疑的事实，两家制墨的竞争对手设计了两套图谱：1589年的《方氏墨谱》和1606年的《程氏墨苑》**［图99］**。它们都是以安徽的商业文化为基础，远离了像苏州一样的传统艺术赞助中心。它们在全国范围内出售，享有广泛的声誉，部分原因在于后者通过雇佣著名的职业画家丁云鹏（活跃于约1584 — 1618）做了一些绘制工作。就题材来说，《程氏墨苑》从大量收藏品中选取图像，其中包括了复制的基督教题材的图像，传入中国的耶稣像版画，和那些首次出现的彩色版画一样，采用了多块木版的方法（与同一张既有木版上墨的区域又有彩色的区域相反）。从这些书籍中提取出来的元素在17世纪得到了大量的利用，它们提供的主题被工匠们运用到雕刻的玉器和漆器等其他的工艺品上。

五松墨贊

虯鬚翁鬱鱗甲崢嶸寒飈交拂萬聲濤觳偃蓋乎五
授爵自嬴青蓮幽討沃洲標名千年液結大藥兔生
芙容伏鼎碧霧從橫芝人兮裊裊上逼太清胡以削之
露挹金莖混沌一氣肖像倏明纖塵蛻盡北極凝精

五松

图99 木刻图籍《程氏墨苑》，1606年刻版。图谱图绘了用于写字和绘画的墨模。这是第一部使用彩色木版印刷新技术的书籍，采用套版印刷。

明（1368 — 1644）：纺织品和手工艺品

16世纪时，纺织成为与印刷和绘画等的关系更加亲密（尽管将画卷复制到纺织品上可以追溯到南宋，见**图27**）的门类。在明代，基于和纸本或绢本画卷同样的原因，私人收藏家一般将刺绣和编织画卷编入藏品目录中，但是现代艺术史对它们的看法完全不同，因为它们属于“装饰艺术”。性别问题可能在这里也是一个因素，因为尤其是刺绣被归入女性化的艺术，和女性艺术史在欧洲的看法一样，因此它被完全排除在男性化的“艺术”门类之外。晚明时期重要的刺绣师都是女性，在当时非常受人尊敬。关于此较好的文献记载的是韩希孟，她嫁给了上海的顾氏家族成员，顾是男方家族的姓，韩希孟和其他家族女眷的刺绣作品都以家族的姓命名，“顾绣”成为明代后期奢侈工艺品中最著名的品牌。**图100**选自一本图册，1634年完成的绣品复制了八幅宋代画卷，用丝线在丝绸上绣成，忠实地复制绘画的笔法是顾氏家族的特长。她们的作品是畅销商品，顾家女性用手中的针线支撑了这个曾经煊赫一时的家族，并供给其在上层社会中的奢侈生活。17世纪初，商业化和纯粹社会化形式的艺术产品之间的模糊界限通过这样的事实展现出来，董其昌在这本图册的题跋中高度地赞扬了韩希孟的作品。董其昌艺术批评的中心试题为划分业余/职业艺术家的分界线，这方面他所做的比任何人都多。近代的学者强调17世纪文人士大夫对实际性别角色的不固定性，与儒家社会道德提倡的严格界限恰恰相反。将刺绣提升到被视为一种艺术形式后，一些男士也从事这一实践。这些人的自我认定更重要的地方在于将曾经被视为上层女性手工艺的刺绣设定了业余/职业的界限。实际上顾氏家族是在市场上出售他们的作品，不知为何人们认为他们这么做完全正确，或许是考虑到他们的社会关系和学识背景。

图100 刺绣，《洗马图》，韩希孟（17世纪初期）仿宋元册页，1634。

对另一件复制明代画卷的纺织品［**图101**］来说，同样的情况可能不那么单纯，这是沈周署名题跋的缂丝织造画卷。图中人物是汉代擅长占星术的东方朔，是传奇故事的核心人物，他从西王母那里偷窃不死之桃的行为使得他适合成为生日礼物画卷的主题。缂丝织造需要的高度复杂的技术将它置于出身良好的男女业余艺术家能掌握的范围之外，无疑署名“苏州吴堪”的人是职业工匠。最有意思的是作品已经有署名了。和这件瓷枕［**图93**］一样，这些器物在13世纪时都印上了商标，雕刻的漆器在14世纪出现了署名，而16世纪时署名的行为在陶瓷（最早出现在宜兴紫砂茶壶上，如**图90**）、玉雕、白蜡和青铜铸造器物以及其他奢华的手工艺品中广泛流行。对1600年左右的著述家来说这是一件令人惊讶的事，制作者的姓名现在可以影响它的价格，这是在繁荣的商业经济中鉴别商品作者的现象不断发展的结果。正如当时任何类型的商业事业一样，艺术行业的继任者打算继承祖业。仇英的女儿和女婿是成功的职业画家。家族传统的设计师和木版刻工主宰了印刷行业，我们也能在青铜铸造、竹雕和其他手工艺中发现类似的世袭传统。

囊中九轉丹成，掌內千年桃熟。蓬萊昨夜醉如泥，白雲扶向山中宿。

沈周

图101 缂丝，表现东方朔偷桃，图上部绣沈周的书法。苏州吴堪16世纪末至17世纪初的作品。

17世纪典型的"明星"手工大师是竹刻家张希黄，他因为模仿书法和绘画效果的技艺而著名，他的技法是有选择性地切去竹干绿色的"皮肤"，风干之后就变成深褐色 **[图102]** 。我们看见，在岩石组成的山水风景中构筑的一座宅邸，完全于是绘画的传统风格，参照《顾氏画谱》之类的印刷复制品刻成，笔筒上明确地刻下了他的名字。在这个时代，绘画图样的使用更加广泛，成为许多工艺制作程序的基础部分。男女手工艺师运用绘画艺术作为设计的原稿贯穿了整个清代（1644 — 1911），当时很多重要的工匠都因为在其他材料上完全地再现了绘画作品而闻名。绘画超越其他艺术形式的支配地位与个别视觉艺术形成鲜明的对比，例如之前漆器工艺采用的艺术形式。在18世纪以前没有任何漆器艺术家制作出这样一套雕刻漆板 **[图103]** ，上面有雕刻大师卢葵生的名字。制作漆板画的工艺和15世纪初期的漆桌 **[图30]** 没有丝毫的不同，但是如何运用这些工艺却完全改变了。

图102 竹雕笔筒，张希黄，17世纪作品。

图103 红漆雕板，款卢葵生，19世纪早期。

晚明绘画中的业余与职业问题

到1600年左右，如果不会比这更早的话，在中国主要的艺术创造领域，“职业”画家的概念被占绝对优势的业余文人艺术家的理想复杂化了。许多依靠出售绘画作品获得经济收入的画家也指望不因为做这种事而露面（王翚就是一个很好的例子）。但是，这种矫饰既不必要也无法长久持续，这样的环境一直保持着。其中有一类纪念性的肖像画，和其他物品一起用在死者的葬礼仪式上。仪式的要求（无意中供奉了他人的祖先是很糟糕的）意味着在这种背景下画画，准确地描绘死者的特征极其重要。这样的事实促成了当时一些引人注目的“现实主义”肖像画，而且对17世纪具有怪癖和受到独特个性困扰的文人士大夫而言，还带来了新的魅力。[3]另一种可能的因素，虽然这更具有争议性，是一些艺术家看到了基督教传教士从欧洲带来的图像，图像的三维空间无疑受到晚明著述者的议论（当时至少采用了一种传入的技艺资源，也就是被称为洋红色的颜料，1852年在中国第一次尝试使用）。纪念性肖像不只是为了葬礼的目的。书籍中也有印刷的作者肖像，名人的脸庞在更大的范围内引起了人们的兴趣，不只是亲近的家族和朋友。现存的《浙江名人肖像图册》**[图104]**有12位当时杰出人物的肖像，为了完成更加生动的肖像，可能画了初步的草图。大部分肖像表现的都是正面形象，和纪念性的葬礼肖像有关，但是画家、戏剧家徐渭（1521 — 1593）的这幅肖像是3/4侧面的角度。所有的作品都无款，有明显的痕迹证明是聘请职业画家所画。

图104 《徐渭肖像》，《浙江名人肖像图册》十二肖像之一，17世纪上半叶。

17世纪，肖像画再度在文人士大夫中获得了尊重，出自一些工匠之手的作品重新进入到"艺术"论著中。在风格层面利用了这种变化的一位画家是陈洪绶（1598 — 1652）。他获得的成功超过了任何当代扮演着"业余"和"职业"社会角色的人，二者在当时需要调停。这在后来的评论家中引起了很大的争论，对他们来说这些分类是固定的、不可改变的，一位艺术家属于这类便不属于另外一类。这样看是毫无益处的。近年来，更深入的学术研究表明，他同时综合了两种风格样式。他出身官宦地主之家，他在朝廷会试中得到一个职位最低的位置，朝廷会试是通向政治权力和社会声望的道路。他在北京的宫廷中度过了一段短暂的时期，奉命临摹帝王肖像。他忙碌于绘制其所在阶层中各种社交往来所需的画，通常是精心绘制历史场景中的人物景象，并带有长篇的博学多才的题跋。但是他也为挣钱而画画，尤其是在满族统治者（1644）破坏了其家族的经济地位之后。他也是一位活跃的木版设计师，既为有名的戏剧绘制插图，又画赌博用的存在时间非常短暂的纸牌。他也画**图105**这样的作品，除了他和徒弟的姓名之外，画面没有题跋。由徒弟给他画出轮廓线的神仙侍女上色，此画适合在任何一个节日上作为堂画展示。此画是他作坊中的作品，有其他非常相似的版本留存下来（几乎只是图像版面的一部分而不是绝对的"原作"），是基于简单的商业目的为一位顾客所画，顾客和画家的关系是如此的无关紧要，以至于画卷上没有题写献给他或她的跋文。顾客走进陈的作坊，只不过他对购买新年时挂在家中的无名神像不感兴趣，他宁愿买下"真正"的陈洪绶的作品——带有上层社会士大夫所有声誉的职业画家的作品。

图105 《女仙图》，水墨淡彩，绢本图轴，陈洪绶和他的弟子严湛作，17世纪后半叶。

"文人 — 业余"和"工匠 — 职业"的分类，自14世纪之后主宰了中国绘画史，我们将它理解为社会角色不同比生活现实的严格描述更好些。我选择了在本章中介绍陈洪绶而在前面的篇章中介绍石涛，这是一个很容易被颠倒的决定。就纯粹风格的理由我们不能在他们之间找出明显的差异，自从印刷作品广泛传播，诸如1633年印刷的《十竹斋书画谱》和《芥子园画谱》（第一部分于1679年在南京刻版印刷），使得有能力掌握其中技巧的任何人都可以见到之前所有的风格元素。这些书籍来自人们见到和学习的画卷，仅仅是保留了个人写生元素的传统实践的系统化和商业化（他们不是面对生活的写生）。这样的练习对所有社会背景的艺术家来说都是很常见的，插图 **[图106]** 选自职业画家顾见龙的大幅个人图册，这是现存的46页之一。顾见龙在宫廷中服务直至去世。顾见龙和他的学生们可能会用到此画，使得特定的早期大师的笔法、笔墨样式、组合形式成为自己画作的一部分。

周昉画法
目極有神

图106 顾见龙（1606 — 1684）写生图册页。画页上有顾氏仿唐代大师的人物像，每身人物像旁有榜题。

清：1644 — 1911年

在清代，风格和社会的区别混乱并不意味着任何艺术家可以创作出任何类型的图像。例如落款和题款的传统仍然根据一幅画的创作背景和观看场合的不同而多样化。这是画在绢上的一幅相当大的画卷**［图107］**，表现了18世纪时尚的顶峰，奢华时髦的内部装饰，画卷既没有画家落款也没有任何形式的题跋。它曾经可能是一扇立式屏风，或者直接张贴在墙上，这是在清代中期迅速流行起来的一种样式。画中的场景表现的可能是一直流行的浪漫戏剧《西厢记》。约在1680 — 1700年间，此题材绘制在众多的景德镇瓷器上，出售到市场中，还通过印刷书籍的插图四处散播。根据当时官方的道德标准，此画显然被指控为色情图像，表现两个相爱的人身体亲密接触的绘画不适合悬挂在居家环境中。画卷可能是为了给妓院或者饭馆的男性顾客观看而绘制的，无疑是在长江下游的某个城市中创作而成，诸如扬州和苏州，那里各种娱乐形式的商业化在18世纪得到了进一步加强，视觉娱乐也居于其中。丝绸服饰、昂贵的家居、古董，甚至画中的画卷高度精细的渲染都使人想到此类作品的（男性）顾客主体，对他们来说，女性和画卷中的女性也是奢华的商品。

艺术史论著普遍认为这是典型的"职业化"的绘画作品：众所周知的故事人物，绢本，无款，着色鲜艳以及细节表现。但是，依旧"职业化"的是几乎同时代但在视觉上极为不同的画卷有郑燮（1693 — 1765）的水墨纸本竹枝和山石画卷。虽然到郑燮生活的时代，此题材一直都和文人理想的崇高道德品质联系在一起，虽然迅速的绘画方式和题跋与图像紧密结合的整体都满足了上层社会业余审美理论的要求，但是这幅画确实和《西厢记》的插图一样是为了出售并获取银两而画。到18世纪中叶，尤其在郑燮生活的扬州，艺术中的业余艺术理想只是更商业化的东西，在那里有一群出身商贾的顾客急于踏入高层文化的陷阱。郑燮因为公开宣告作品的润笔费以及强调其重要性而声名狼藉，虽然他曾经为官并且根据清王朝的标准是体面的"文人"，但是他不再为相互的社交喜好而画画，只为换取银两报酬画画。因为如此露骨地表明自己是职业艺术家，而不是伪装业余画家的身份事实上又利用绘画

获得收入，所以他可能在自相矛盾的追寻中强调自己的高尚心灵和正直品格。更加矛盾的是落在郑燮以及其他画家身上的商业压力可能激励他们采用了最"草草"的文人风格，因为比较画**图107**和**图108**需要的材料和劳力表明完成后者这样的作品是多么的迅速。郑燮相当丰厚的报酬来自以相当便宜的价格出售了一大批作品，而不是来自单幅昂贵的画卷。有人曾经计算过，在18世纪40年代，每年他可能需要出售250幅作品以保持一千两白银的年收入。[4]正如和他同时代的艺术家所做的那样，这可能导致了雇佣"替笔"，这些助手能够仿照他的笔法风格为辨别能力较弱的顾客画画。

图107 淡彩屏风图轴，18世纪中叶，表现的是浪漫戏剧《西厢记》中的场景。

四十年來畫竹枝日間揮寫夜間思冗繁削盡留清瘦畫到生時是熟時
乾隆戊寅十月上浣板橋鄭燮畫并題

图108 《墨竹图》，水墨纸本图轴，郑燮1759年作。

版画与透视图

尽管图107和图108有相似的制作背景，但是它们之间明显的不同在于它们分别运用了不同的绘画表现手法。戏剧的插图因为采用了自15世纪以来在欧洲绘画中发展起来的透视风格而著名，1734年的山水版画中可以更清楚地看到透视表现，画的是苏州的一座城门 **［图109］** 。虽然早在17世纪初一些文人画家已经尝试过外来的焦点透视技法和用阴影来渲染块面，但正是职业的商业艺术家在18世纪到19世纪初期才完全将这些技艺融入到中国艺术实践当中。这些技法的运用在绘画领域远不如在其他艺术当中，如版画和瓷器装饰画。虽然苏州不再是曾经的艺术势力范围的绝对中心，但它仍然保持着奢华商品制作中心的地位，前往观赏的游人如织。它也仍然是版画中心，尤其是生产装饰画的中心，作品多为彩色版画，如这件作品，表现的是城市和周围的风光。这些来自戏剧和文学的场景，和美妙的仕女图一样，也是流行的图画，一般适合悬挂在家庭环境中。这些也可以装裱成卷轴画，或者直接贴在墙上，当出版人有新的图画出售时可以每年更换。这些图画除了在中国境内四处流传，也大量地流传到日本。日本版画家接受了这些题材，就像中国同行一样，他们为显赫的都市顾客服务。但是在日本变得很重要的“明星”版画家的观念不是起源于中国，中国上层社会的艺术著述家们从来没有对这些图画表现出足够的兴趣而使得制作它们的画家变得著名。

甲寅秋七月

图109 彩色木版画，1734年在苏州印制，表现苏州城门阊门。版画上部（刻印）的长篇跋文证明了当时的商业艺术家借鉴文人艺术传统的事实。

虽然有向外出口，但苏州的年画主要是在国内出售，他们运用外来的绘画技艺仅仅是一种市场策略，目的在于吸引中国顾客对小说、时尚以及外来物的喜好。凭靠一些可能的途径，他们的艺术家开始熟悉传入的欧洲绘画。宫廷中外来的艺术家是可能性之一，虽然不太可能在宫廷之外随处见到他们的作品。在中国其他地方的天主教传教士有可能展示宗教绘画和他们的书籍插图**［图65］**，不只是信仰者，对知识有好奇心的人都能看见。或许更为广泛的传播是大量的欧洲版画和绘画作品被带到南方港口城市广州，作为景德镇瓷器制造业为外国人生产瓷器，扩大瓷器生产的样本。从17世纪中叶开始，西方的图画被复制到瓷器上，而且在1700年之后生产量戏剧性地迅速增加。大量制作了外国的商贸公司（主要是荷兰和英国，也运送到法国、丹麦和瑞典，1784年之后还运到美国）定制的带图样的瓷器，一般采用釉上彩的方法绘制图案。釉上彩画在广州的作坊中完成，而瓷器在景德镇制作，可能是在广州的某家作坊给瓷碗画上了画**［图110］**。瓷碗上复制了英国艺术家威廉·荷加斯（William Hogarth，1697 — 1764）的一幅画，1749年在伦敦出版的《加莱之门》，为兰伯尔德（Rumbold）家族而画，被视为英国兰伯尔德贵族家族的神臂。版画（可能是手工上色的版本）从英国送出，但是不太可能和碗一起送回英国。事实上数千件这样的图像，和它一样留在18世纪的广州，可能很快就被损坏了，也有可能继续流传。

图110 瓷酒碗，釉上珐琅彩，仿威廉·荷加斯版画《加莱之门》，画有英国兰伯尔德家族的神臂。釉上彩在广州制作，约1750 — 1755年。

图97局部

早在19世纪，欧洲古玩收藏就涵盖了中国的器物[图97]。从19世纪开始，欧美博物馆有意识地收集来自中国的作品，分为“艺术”和“考古”两类。中国大量出口作为贸易商品的瓷器是早期西方收藏的焦点，尤其是在欧洲。19世纪晚期在与日本学者的接触中增加了对中国绘画的兴趣，美国的收藏机构更加突出，诸如波士顿美术博物馆和华盛顿弗利尔美术馆。20世纪初期的中国，政治和经济的衰弱造成西方博物馆和私人收藏者从中国带走了许多精彩的艺术品，有时是在有争议的情况下。西方人早期的收藏兴趣主要在青铜器、玉器、瓷器、佛教雕塑和绘画领域。在中国以外的地方很少有人热衷收藏书法作品。纽约和伦敦扮演了历史上的中国艺术交易中心，尽管他们的统治地位在撰写此书时已经趋于结束。重要的中国艺术品私人收藏家现在又再度在亚洲活跃起来，香港等地的新博物馆中心迅速在扩大。

国际艺术市场创造和服务于新型收藏品，例如最近在西方兴起的中国家具和纺织品收藏。新型的学术活动通常尾随商业发展而来。艺术品的经济价值带来了中国国内艺术市场的建立，也带来了连续地非法盗掘和出口各类艺术品。

就广州各种手工行业的工匠们来说，简单地了解西方绘画的传统，意味着打算出口的工艺品是为了适应西方人嗜好，这贯穿了整个18世纪。自18世纪后半叶开始，这些工艺品包括了绘画，一般是植物图案或者鸟和动物图画，也包括广州的风景，工艺生产的场景，欧洲人的肖像画（大约在1770年之后）。和其他的许多手工艺一样，技艺的传承是代代相传。近来追索到三代画家的成功世系，有最初始于1774年左右的肖像画家关作霖。他的西方顾客知道他的别名史贝霖（Spoilum），正如他们知道他的儿子（或者可能是孙子）关乔昌（1801 — 约1860）的别名林呱**［图111］**。关乔昌在19世纪20年代时正式成为威廉· 钱纳利（William Chinnery，1774 — 1852）的学生之前，可能在家族作坊中接受过相当多的艺术训练。钱纳利是爱尔兰艺术家，1825年他定居在广州附近的葡萄牙殖民地澳门。关乔昌后来成功地成为钱纳利的商业竞争对手，管理一个庞大的作坊为显赫的外国顾客制作中国和欧洲风格的各种样式的绘画。他自己主要创作油画，他的肖像画参加了1835年伦敦皇家学院的展览以及纽约和费城1841和1851年的展览。他的兄弟关联昌（庭呱）也带领一家作坊为出

口制作水彩画，他们广泛使用模版，图案书籍和流水线分工劳作，从而能够完成大批量的图像生产业务，形成和强化了中国的欧洲视觉风格的图像。绘制（或者见到）这些图像的中国艺术家们是怎样解释它们的还不清楚。

图111 《自画像》，布面油画，关乔昌，19世纪40年代晚期。

虽然林呱和他的广东同伴们一般都没有进入到中国绘画史当中，但是他们为中国视觉图像增添了意义重大的可能性，尤其是在技术层面。而且和他的欧洲同行一样，关乔昌不得不应对其他的新的表现技术的影响，也就是摄影术的影响，在摄影术发明之后的很短时间内，职业艺术家以及一些文人士大夫都热情地接纳了它。到19世纪40年代晚期或者50年代早期，摄影工作室在沿海城市厦门和广州建立起来，一位中国的摄影师在1854年和美国海军准将佩里（the American Commodore Perry）出游日本。在葬礼和家庭祭拜等纪念性活动中使用的肖像画是主要的作品。当然，中国早期的摄影术没有更多地开创新的"观看方式"，因为在题材和风格方面它适应了绘画传统的需要。这是广州文人科学家邹伯奇（1819 — 1869）的自画像 **[图112]** ，借用文人雅士的肖像传统拍摄，包括当时关乔昌之类的画家画的油画也是这种类型。传入中国艺术环境中的摄影术的影响必定极大地波及到职业画家，尤其是肖像画家，超过了它对那些采用更加有威望的"文人化"风格的画家的影响。在后来的模仿中，没有看到观察形式转变成为艺术的中心角色。在19世纪的中国，摄影术复制所见事物的能力没有带来"绘画的危机"，因为至少在几百年里，这种复制不是人们理解的绘画艺术。例如艺术家任熊，他在上海画画，完全有可能见过摄影，在他的作品中有表现出对摄影术的回应迹象，但是在他那里没有激进地重新思考绘画的底线。

图112 《自画像》，邹伯奇摄影照片，约1850 — 1860年。他是中国最早的知名摄影师之一，1844年他完成了自己第一部关于新技术的著作。

19世纪的上海

在19世纪的中国，人口的变迁改变了艺术赞助和艺术生产的模式，尤其是发展中的上海，是帝国最大最富有商业活力的一座城市。职业艺术家移居到这里来寻求顾客，大约在1870年以后，顾客当中有许多在这里定居的日本商人，他们将当代和古代的中国艺术运回家乡。上海商业的发展也使得艺术家可以利用大量的进口颜料，艺术家们热情地接受了它们。

任颐（1840 — 1896），又名任伯年，是当时著名的"上海画派"最值得尊敬的画家之一，同样也受到中国鉴赏家的赞赏 **[图113]** 。传说他的艺术生涯始于伪造更有名气的任熊的作品，然后任熊的弟弟任薰（1835 — 1893）收他为徒。他的一幅画卷表现了侍女满怀渴望地斜依栏杆，旁边有一枝盛开的梅花，这是在绘画中典型的运用"文人"传统的笔法去描绘一个主题，在刚刚过去的几个世纪当中人们经常可以在无名的职业画家的保留作品中见到这样的主题。任颐自己在上海的商业团体中找到了很多顾客，而不是在传统的官僚士大夫中或者地主阶层里。这些人可能不会因为许多上海艺术家公开的商业化而感到不安，艺术家们避开了为掩盖18世纪前辈们的职业化烙印而设计的社会体制，通过装裱铺或者知名的代理人公开出售他们的作品。在上海，一位艺术家也可能是商行的成员。建立起艺术家声誉的可能性因为能够在期刊出版社担任商业插画家的工作而大大增加。1884年上海第一份画报杂志《点石斋画报》成立之后，期刊出版社如雨后春笋般兴盛起来。

黄昏篷裏梅風起蔓草羅裠
地滿閑紅夢總空驚不道尊前
銷減去年心 何郎詞筆垂垂
老最被花成惱月寒江路喚真
真一縷清愁猶着故枝春
繼潘仁兄屬題 朱孝臧
光緒甲申初夏伯年任頤寫於春申浦上寓齋

图113 《梅花仕女图》轴，纸本，任颐，1884年。长篇书法题款由20世纪初期的两位书法家补写。

任伯年的女儿任霞（1876 — 1920），除了最初从他父亲那里接受订件绘画作品之外，自己也成功地成为了一位职业艺术家。她尤其擅长历史和文学人物画。或许她还从教授富家小姐书法和绘画中获得收入。19世纪末至20世纪初期的中国艺术教育，一般是以一对一的指导为基础。但是在任霞生前，作为公共教育事务的新艺术模式提供了另一条途径去定义艺术家是怎样培养出来的，他们又是怎样和购买他们作品的公众联系起来的。

中华民国

大量的艺术和设计训练在革新之后的教育体系中得以实施，帝国朝廷在1911年前它存在的最后十年推出了这个教育体系，尤其是在瓷器和纺织领域。目的在于为在国际上出售手工艺品培养设计师而非优秀艺术家。早在1906年，宫廷的学院就教授中西方两种风格的绘画，同时学生被送往日本东京美术学校学习，在其他的学习当中，可以获得先进的油画技法教育。

1911年共和国革命推翻了清王朝，不但改变了中国的政治格局，而且加速和尖锐了关于传统文化的论争，这是民国成立之初尖锐的批评和坚定的守护的对象。视觉艺术占据了部分文化战场，变成了争夺中国未来前景的地方。有的人提议完全“西化”，其他一些人激烈地反对。广泛受到支持的立场是打算“融合”所有艺术形式中看见的最好的部分，而且这也确实是中国成立第一所艺术专科学校的目的，由早熟的青年刘海粟（生于1896）于1912年私下在上海成立。所有的这些行为忽视了存在于中国境内一个半世纪的西方模式商业化艺术的成功，民国没有艺术家认为被忘却的像林呱这样的画师是先驱人物。

今天与通过融合中西创造自觉的“新”中国艺术联系最密切的名字是徐悲鸿（1895 — 1953）。虽然他后来被追封为现代中国艺术“开创者”，正如我们看到的那样，他不是第一位以西方学院方式创作油画的艺术家，也不是第一位到欧洲学习的中国艺术家。富家小姐方君碧定居在法国，1917年就读巴黎布兹建筑学院（Ecole des Beaux-arts in Paris），早在1900 — 1905年上流社会女子金章在伦敦史雷德艺术学校学习。但是在1919 — 1925年，徐悲鸿是第一位由中国政府支助奖学金（很少支付）到巴黎和柏林学习的学生。他由此而获得了声誉，再加上他自己的艺术和自我表达的才能，在相当范围的艺术圈内他的声誉给予了他突出的地位。他将自己艺术生涯的开始归功于老一辈艺术家高剑父（1879 — 1951），1915年高剑父发现徐悲鸿在上海艺术市场的最底层绘制廉价的扇面画。高剑父、他的弟弟高奇峰（1889 — 1935）和陈树人（1883 — 1949）都来自广州，曾留学日本，都积极

地参与了1911年的革命。他们的“岭南”（广东省的别名）画派和国民党的成员关系亲密。1927年以后，国民党在中国混乱的共和政治时期处于统治地位。因此他们的艺术几乎成为官方认可的“国民”风格。20世纪20年代末，高剑父专门吸取了汽车、坦克和飞机等现代性的图像**［图114］**，尤其是后者成为共和国现代化的流行符号，在当时的邮票和其他的官方图像上都能见到。狮子、鹰和马也是流行的题材，通常在题款中清楚地注明它们扮演着“新”的共和政权为之奋斗的象征角色。这些水墨赋彩纸本的画卷的表现技法是高剑父在日本学习掌握的，他还在那里吸取了接近西方传统的透视方法，他的水彩画（和使用皴法的笔触感相反）也明显与日本画（Nihonga）风格相近。

廿一年殘臘劍父

图114 《雨中飞行》，高剑父，约1920 — 1930年。高剑父独特的难以辨识的书法是这时作品的显著 特征。

中国的博物馆

1905年，中国第一座公共博物馆在江苏南通成立。到1920年，中国已经有21座博物馆，一般都附属于高等教育学府。1924年故宫博物院在北京成立，由清王朝帝王的收藏品构成。日本的侵略造成部分精美的藏品在1933年装箱运出了那座城市。在对日战争和随后的内战中，它辗转多时，1949年到达了台湾岛，1965年在那里的故宫博物院开封。其余同样精美的藏品仍然留在北京，形成了现在的故宫博物院。在中国的每一个省份和自治区都有省级博物馆，也有小型的地方和城市博物馆。在中国，文物局负责所有国家级的考古，同时也是为中国的"美术史"研究提供物质支持的主体机构。

1929年举行了中国政府赞助的第一届全国美术展览，高剑父是主要的组织者。展览是在全国艺术机构的网络中，与国立学院和大学美术教育一起，推出的最后王牌。国民党政权知道赞助艺术的价值，声称继续保护中国的遗产，在将来创建博物馆（包括北京前帝王宫殿），以及准许前帝王收藏的许多重要藏品在1935年送往伦敦展出。展览提升了当时古代中国艺术在西方的形象，正如它颠覆了西方批评家眼中的"现代中国艺术"任何可能的观点。对他们来说艺术的"西化"并非意味着有创意的挪用（因为当时人们推测毕加索受到了原始艺术的影响），而是枯燥乏味的模仿，丧失了中国传统的精华。在中国，保守的理论家们也大多持有这种观点，限制了岭南派艺术家创造的氛围。

年轻的徐悲鸿非常敏锐地感觉到了"西化"和"传统"的对立问题，在20世纪20年代到30年代初，他不过是坚定拥护西方的表现技法适应中国艺术的题材的必要性的观点。他以发展历史画为目标，创作了巨幅的油画《田横五百壮士》（1928）和《徯我后》（1930 — 1933）**［图115］**。历史画是法国学院传统的中心，他在那里接受训练（他在那里学习时，实际上该传统在法国已是穷途末路）。主题源自古代中国的传说，关于普通民众对正直的统治者的愿望，主题明显涉及到当代的政治。出售此类作品很困难，徐悲鸿更多地依赖他在各种美术学院的教师身份，以及西方风格的肖像画家身份来谋生。他作为1933

年在欧洲巡展的中国当代艺术展览的主办人，在海外也获得了一定的名气。

徐悲鸿对欧洲绘画中最保守的有效资源的利用是中国艺术家对民国时期扩大的艺术市场仅有的回应。出身优越的业余艺术家继续学习和画早期“文人风格”的现代版的作品，同时书法仍然在许多家庭当中保持着受过良好教育的人自我表现的中心地位。遵循传统风格的画家继续出售作品给私人收藏家，美术用品商店充当了中间人。[5]在大城市中，尤其是在上海，一个自觉的先锋派选择了一种不同的表达方式，他们在商业和舆论上的成功与组成该派的艺术家的热情和承担的义务成反比。1929年的全国美展是这些现代派和徐悲鸿之间激烈的辩论交流的场所。尽管偶尔有收藏家会欣赏艺术的现代倾向（有一位收藏了毕加索早期的感人作品），他们一般都是留学法国归来的学生，但是现代主义画家林风眠（1900 — 1991）和徐悲鸿一样依赖于教书的工作。对民国大多数画家来说，经济的自由和艺术的自由不是共生的。确实他们作品的出售市场不在那里，后来一些准现代主义艺术家在商业图画行业找到了工作，这些艺术家在上海的广告、书籍和期刊插图中促成了充满生气的多样化风格。

图115 《徯我后》，布面油画，徐悲鸿，1930 — 1933年。

林风眠曾经也在法国学习绘画，但是他的作品深深地陷入了现代主义、反学院风格和“主义”中，任何同时代的中国艺术家不能与之相比，那是当代巴黎艺术市场和富有的收藏家喜爱的作品：后印象主义、野兽派和原始主义。他专门学习马蒂斯和莫迪里阿尼，1927年他回到中国接受了教书的职务之后，继续从事风格和媒介的探索，这些都归功于他在巴黎的学习经验。他的《裸体》 **[图116]** ，画于1934年左右，是一幅相当有影响力的作品，在当时的中国没有观众或者仅有很少的观众群。他将它在画室中存放了十余年，最后给此画找到一位美国买家。作品无法出售在于表达的方式和主题的双重原因。人的裸体，数百年来是西方传统和先锋艺术共同的中心，但是中国观者不会自觉地把它等同于高级文化的主题。当时在中国艺术学院中引进西方学院画裸体模特的实践的尝试遇到了相当大的阻力。

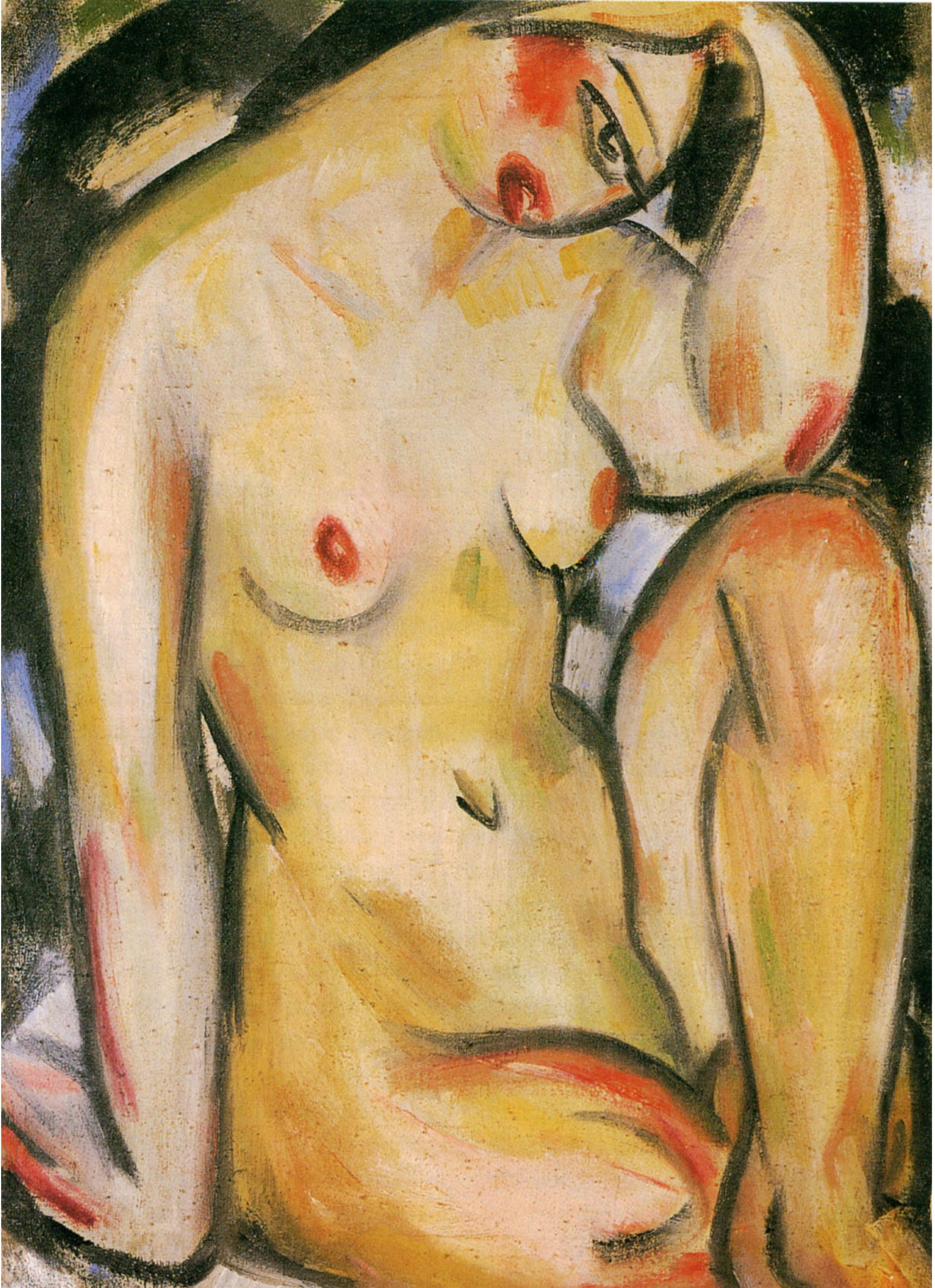


图116 《裸女》，布面油画，林风眠，1934年。

在中华民国（1911 — 1949）的几十年时间里，最成功地为作品找到观众的职业艺术家们可能是那些保持了现在看来是“传统的”风格和题材的艺术家，尽管他们不一定是没有思想的保守主义者。引进大众传媒、电影艺术和新闻业的影响，上海和广州等城市中都市中产阶层的成长，在艺术家中导致了激烈的辩论。都市中产阶层在文化问题方面的兴趣就是开明的现代性迹象。清晰的准则和艺术态度的陈述涉及了方方面面。黄宾虹（1864 — 1955）的山水画卷可能创作于在他一生的晚期 **[图117]** ，画卷上的题跋不是献辞或者诗文等图像的伴随物。它的功能完全不同于**图83**和**图91**上和艺术作品构成一个整体的题跋。这是一篇小型随笔，它强调此风格的绘画哲学和精神根源，它以如此精彩的语言结束：“近今欧洲学者倡言艺术增进，初尚灵学。君学唯心，民学唯物……”看来黄宾虹在此重申纯粹传统的中国文人理解的绘画的具象的功能，然而他在讨论这些时使用了新的术语，两个对立的词“唯心主义”和“唯物主义”，是从黑格尔等欧洲哲学家的著作中翻译成中文。他提及另外一个对立，唯物的西方和唯心的东方，也是一部世界性的知识著述的一部分，很大程度上归功于印度诗人和哲学家泰戈尔的著作。泰戈尔在1924年曾访问中国，他的作品受到广泛的赞赏。尽管黄宾虹选择的绘画媒介和形式与他怎样理解“西方”的关系很小，他在改变中国的艺术创作和欣赏的方式上做出了很大贡献。他从1907年开始编辑了一系列画册，这是中国第一套采用摄影术复制绘画作品的书籍。1911年，他开始编辑古代艺术典籍《美术丛书》，丛书大大地提高了研究各个方面的文化遗产可能性。在1937 — 1945年严酷的日本占领时期，他在新型的艺术学校中教授大量课程，保卫了北京的文脉。他和他的同伴们所做的事情在先进的西方全球文化霸权的文化目录分类中，依旧被分类纳入中国画门类。

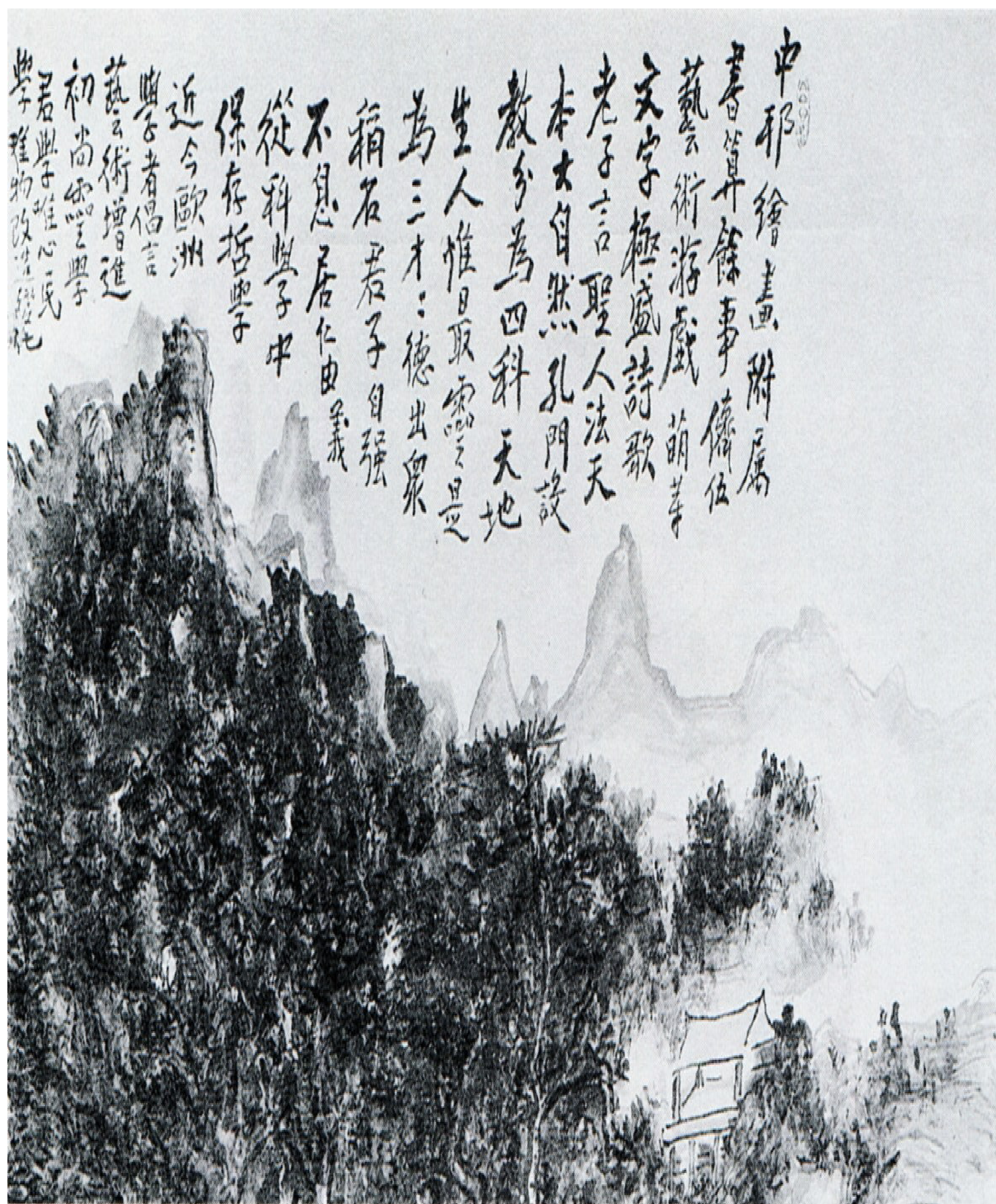


图117 《山水》，纸本图卷，黄宾虹，可能是20世纪40年代的作品。

中华人民共和国的艺术

在数年内战和抗日战争之后，1949年共产党的胜利以许多深刻的方式影响了中国的视觉艺术，但是这一切都不是在一瞬间改变的。一些和国民党政权关系密切的艺术家（如高剑父）移居到了受英国殖民的香港，或者国民党统治下的台湾岛。包括林风眠在内的其他人继续教书，但是以作品中"不恰当"的主题或者"反动"的风格为理由，他们很快成为政治批判的对象。一些已经是共产党员的艺术家，或者被认为对它的章程足够赞同的艺术家，他们在共产党的指示下建设新的社会主义的艺术世界。这项活动涉及关闭私人艺术学校，主要根据苏联模式的方向重新建立艺术教育，有效地终止商业艺术市场和任何规模的私人赞助艺术家（一些作品也在公共展览中出售，由个人顾客购买，包括前政府和党派官员，他们当中的许多人自己就是热忱的书法家）。共产党领导人毛泽东1942年发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》成为党派政治的指导原则，最重要的是他们坚持的马克思主义的意识形态和文化反映了根本的经济和阶级的现实。20世纪初艺术家"为艺术而艺术"的浪漫自由精神与古老的艺术是精神高贵本质的表达艺术观点一样，是共产党难以接受的思想。

一些艺术界的资深人物包括徐悲鸿和黄宾虹在内，在1949年之后被政府冷落了，仅仅鼓励他们要避开某些题材而集中在另外的题材上，例如，徐悲鸿画了一系列的革命英雄军人和英勇的工人，而黄宾虹受命将他的艺术史研究集中在人物画上。他们和像齐白石这样蜚声世界的艺术家一起，证明了新政权具有整合文化遗产中最好的部分为"新"中国服务的能力。

新中国成立后的第一个20年，"中国画"和"西（油）画"的对立继续在职业艺术圈内形成了许多论争，集中在改革与扩大艺术学校、国家与省级艺术家协会等问题上。被认可的画家、雕塑家、平面艺术家从协会那里领取固定的工资。此外，"民间美术"这一艺术形式被赋予了新的合法性，尤其是大量的版画作品，被出售给生活在农村的朴实的观众。共产党的革命从农村吸取了最大的力量。甚至在1949年以前，生

活在共产党的根据地延安的艺术家们曾经经历了去除"新年画"中大众迷信内容的运动，代之以和他们的主旨相一致的劝诫题材。像江丰（1910 — 1982）一样的艺术家，在20世纪30年代都曾在上海从事现代主义风格的木刻创作。

1949年以后，所有的艺术家都生活在新的环境中，党的政策变化可能也确实以难以预料的方式提供了某种政治化的风格。例如，20世纪50年代中期，当时正是尽全力追求和苏联结盟的时期，最高的声誉给予了油画，擅长社会现实主义风格的苏联专家在中国任教，学生有希望被送往莫斯科深造。还有，中国画作为应该被清除的封建社会残余而受到怀疑，尤其是它抵触新的绘画题材。多年以后，和苏联的关系变得紧张，油画本质上作为"西方"的艺术形式而建立，和资本主义敌人有关联，党的政策逐渐转向更加民族主义的方向。个人艺术家的命运跟随党的政策变化时起时落，面对牵扯派系政治时代真切而严重的人生风险，他们必须抑制情感甚至重绘作品的烦恼，因为这些不再能满足党目前的需求。那些没有工资收入的艺术家依靠画展出售作品，过着贫困的生活，有时画大量为出口的廉价扇面或者灯笼，19世纪以来这类产品供养了许多上海艺术家的生活。

党对艺术的控制和赞助是同步的，视觉艺术卷入了20世纪50年代重大的文化事件，包括以前所未有的规模装饰政府大楼。1958 — 1959年，在北京建设了所谓的"十大建筑"，发起了一场浩大的雕塑和中西风格绘画的创作运动；当时定制了345件作品（都是巨型的）。受到当代人最高赞扬的作品之一就是合作完成的巨大绘画作品《江山如此多娇》**[图118]**，为人民大会堂绘制，那里是举行重要的政治和政府的典礼和会议的地方。此件作品为傅抱石（1904 — 1965）和关山月（1912 — 2000）共同创作。二人在20世纪30年代都和岭南派有关，当时关山月是高剑父的学生，而傅抱石撰文赞扬他是中国画的"现代主义者"（尽管他自己1933 — 1936年曾在日本学画）。直到近来，中国以外的学者才有可能详细地重构《江山如此多娇》这类作品委托绘制的过程。[6]主题不是傅抱石和关山月选择的，而是指定给他们的题材，要表现毛泽东的诗词《沁园春·雪》的意境，当时的外交部长陈毅提出了基本创作的建议。在东方升起的红色太阳，在当时是共产党取得政权的视觉象征（也是毛泽东个人崇拜日渐扩大的象征），这是郭沫若（1892 — 1978）的指示，他也是一位国家文化政策的领导人。画作第一次在1959年5月至9月完成，但是因为尺寸太小而被否

定，大约在两星期内全部重画。在过去的几百年里上层社会的艺术家们偶尔也共同作画，而在职业作坊的工作中是很典型的方式，因为需要严格地坚持赞助人的程序工作。但是，这件作品的创新特质超过了它所依赖的之前在中国出现过的任何形式的绘画创作。首先，它巨大的尺寸（5. 5m×9m）使得它成为中国最大的纸本作品之一，这是一件装好外框、固定展出的作品，这样的形式使它远离了传统的卷轴画。规模和固定性依赖于委托绘画的人们的预设，关于作品的观众性质的预设，这些艺术作品和以往的作品完全不同。它放置在建筑里，这就意味着它被（而且仍然会是）用作重要人物群拍摄照片的背景，其中常常有外国访问者，他们可以被辨认出来"在中国"。因为山水画的象征特征尤其丰富，而且也表达了在山水和"民族"的理想主义观点之间颇多的关联，它表现出了一种突破，非持续性的，大大地突破了之前200年的山水画，尽管它反复主张的山水画中的意义典范还有争议，这类山水画在中国绘画早期阶段就存在。在技艺上，它突破了保守的像黄宾虹这样的20世纪50年代老一辈的艺术家还在实践的山水画模式，因为它不再为了形式依赖于皴的"笔触感"，而在于渲染和焦点透视。尤其后者当初完全是外来的技艺，到这时完全适应了中国"国画"的创作。在20世纪50年代，许多中国画的传统技法逐渐退出了艺术学校，其结果是从事"国画"创作的艺术家实际上在使用的笔法，这和20世纪中期以前采用的笔法不同。在艺术院校中，新的重点强调绘画来自生活，而不是掌握前人的风格。

江山如此多嬌

图118 《江山如此多娇》，水墨设色，纸本，傅抱石和关山月，1959年。书法不是两位画家书写，而是毛泽东主席亲笔书写了自己的一首诗中的一句。

从20世纪60年代中期开始，在数年"文化大革命"的政治和社会大动荡中，艺术家和其他的民众一样陷入了痛苦的个人和职业两难的境地。在中国，这段历史时期仍然残留着太多的伤痛，因为距离时间太近还无法冷静地分析，证明痛苦和悲剧远比重温他们的动机容易，那些人热情地信奉"文革"，例如中央美术学院的师生1966年打碎了学校收藏的所有教学石膏像。虽然很多经历它的人视其为文化的荒芜，没有必要否认这样的事实，"文化大革命"中产生了大量的视觉艺术作品（一件特殊作品的172 007件复制品根本不算太多），在稳定和建立意识形态的地位方面发挥了重要的作用，而不仅仅是表现了在混乱的社会中发生的事。在1966 — 1976年间（当时政府宣布"文化大革命"结束），海报、漫画和所有毛泽东的画像在中国人生活的公共和私人空间中无处不在。尤其是在20世纪70年代，当时所有的文化领域重申严格的政府管制主张，图像变得富于象征性，老练的观者从最微小的细节中解读出党的宽泛政策框架内的重大意义。这项政策牵涉到扭曲"职业"艺术家的作品的价值而赞赏据称是非专业人士而且是"群众"中最"红"（例如，政治上的忠诚）的人的作品。现在我们知道，许多当时认为的业余艺术作品实际上是由受过专业训练的画家创作，或者至少是修改过的作品，为着这个目的而送到乡下去的。这无疑是20世纪70年代初期最有力倡导的艺术作品的真实表现，是陕西户县"农民画家"的作品《老支书》**［图119］**。这样的作品从1973年开始通过复制品广泛地散布，同时其他的户县画家在20世纪70年代游历欧洲，因为中国政府采用文化外交去重建它的在国外的形象。画面中理想化的人物是经验丰富的地方领导人的形象，因为投身革命而头发花白，他从艰苦的劳动中暂停下来，在他抄写的马克思著作经典页白处写下笔记，他是向党和世界展现的优秀党员的代表。

图119 《老支书》，水墨设色，纸本，刘志德（生卒年不知），约1973年。艺术家自己被表现成陕西省农村生产大队的党支书。

20世纪60年代到70年代中期以前，宣传最广泛的艺术形象是毛泽东自己的形象，以绘画的形式、印刷的复制品、海报、纪念性雕塑、陶瓷的小半身像和小塑像（当时后者普遍被当作结婚礼物）。肖像雕塑的传统是新近从欧洲引进的，当中华民国的创始人孙中山在1925年过世时，政府请来了波兰和日本的雕塑家为他在南京的公共陵墓制作大理石雕像。20世纪50年代苏联的雕塑技法传输给中国的学生，毛泽东的大型雕像到20世纪60年代晚期时在各处陈列。依照党的艺术创作政策，这些大型雕像最初的设计者一般都是匿名的，或者他们都归功于一群没有姓名的艺术家。插图**［图120］**展示的作品可能是后期创作的作品之一。和中国其他地方成千上万件作品不一样，因为它表现的是主席的坐像，代替了站立的姿势，一手向前朝着共产主义未来挥手。这身雕像是为他在北京的纪念堂雕刻，纪念堂在他去世后的1976年修建。雕像是政府委托制作的重点艺术品，其规模是20世纪50年代十大建筑之后不曾见到的。和“文化大革命”的正统观点的解体相一致，陵墓作品不再归功于集体或者业余农民艺术家，而认可个别职业艺术家的作品，这件作品是1973年开始重新开放的艺术学校的创作。在此事件中，雕塑家是叶毓山（生于1935），他自20世纪60年代初以来一直在雕刻毛泽东像，他也曾经加入到团队中，在1973年重新加工了一系列雕塑的生动场景，《收租院》便是“文化大革命”时期流传最为广泛的作品之一。

图120 毛泽东坐像，汉白玉，为北京毛主席纪念堂雕刻，叶毓山，1976年。

20世纪70年代之后的中国艺术

1976年，随着毛泽东的去世，相对宽松的政治氛围只是通过允许年轻的城市知识分子从农村回到家庭所在的城市这一事件看出，可能就对艺术产生了极大的影响。许多学生在农村生活了好几年，这是“向农民学习”的政治计划。像关山月这样年龄稍大的艺术家，一般都回到他们早期艺术生涯从事的绘画题材，大约在1980年，他为北京饭店画了一幅巨大的盛开的梅花画卷，当时人们非常理解它的象征意义，在严寒的（政治）冬天之后回到春天。对于返城的年轻一代，书刊中刊载的外国艺术作品第一次展现在他们的生活中，影响公众的新题材、新媒介和新方法看起来有很强的吸引力。1979年9月，一群业余艺术家，他们称自己为“星星”，在中国美术馆外展出他们的作品，和在馆内举行的官方展览竞争。虽然他们有来自艺术机构的官员江丰的暗中支持，但是此事件实际上是完全在中国官方艺术组织之外，星星画派是明明白白地和他们作对。当时参加展览的艺术家没有一位从事与艺术相关的工作。他们将自己定位在持异议者的位置上，他们不为自己的作品寻求官方支持，而是直接与警察对抗。展出的一些作品在形式上和中国自战前上海的现代主义出现以来的任何作品都不同，一些作品明显带有政治对立意识。王克平（生于1949）的木雕《偶像》**[图121]**尤其引起轰动，它挪用了毛泽东常见的面貌特征。

图121 《偶像》，木刻，王克平（1949年生），1979年，为北京第一界非官方的星星美展创作。

在中国仅有少数人观看了星星画派的作品，虽然其中一些后来刊登在专业艺术期刊上，但是它吸引了中国以外北美和西欧相当多的媒体报道。相反，在国内引起艺术家、评论家、政治家和广大的知识分

子巨大争论的作品是罗中立的（生于1950）巨幅油画《父亲》**[图122]**，1981年在官方展览中展出。罗中立采用了他熟悉的美国照相写实主义画家查克·克劳斯（Chuck Close）的作品的表现方式，先前他是在一本杂志上看到的，并有意模仿了在他年轻时到处悬挂的毛泽东纪念性的肖像的规模而创造了这个农民形象，代表中国现代历史沉默的见证人和麻木的生存者。主题中显而易见的贫困和落后，在30年的社会主义转型之后，困扰了中国许多官方评论家。据说四川美术学院的院长坚持在人物的耳朵后面画上圆珠笔，使画面带有更多的"现代"感。[7]争论没有阻止中国美术馆购买这幅作品，也没能阻止照相写实主义成为20世纪70年代晚期到80年代实践最广泛的艺术院校风格之一。艺术家通常在国内的少数民族中选取主题，诸如藏族和蒙古族。作品采用现实主义的视角服务于"内部东方主义"，这些身着鲜艳服装的人们充当了汉族之外的引人注目的人群。

图122 《父亲》，布面油画，罗中立，1980年。艺术家原命名为《我的父亲》，国家青年美术展览评委会重新命名为纪念碑似的画名《父亲》，在1981年获得一等奖。}/ts]

1949年之后蒋介石在台湾成立了他所谓的“中华民国”，在台湾的艺术家比大陆画家面对的风格和政治的限制少得多，充满活力的多元文化在过去的40年里一直存在。许多艺术名人和他们的生活方式同样有影响，张大千（1899 — 1893）就是这样的人物，他成功地扮演了“最后的文人”，在国际上广泛地出售作品。一些艺术家从事中西融合的研究，他们意识到了以纽约为根基的现代主义艺术运动的进步，如抽象印象主义。相反，罗青（生于1948）接受了一位来自被驱逐的清帝王家族子孙的传统绘画教育，而且运用传统技艺进行绘画创作，以达到颠覆“中国画”的期望。他1989年作品《后现代自画像——解构中国》**［图123］**预设观者的知性修养，熟悉某些诸如符号学和后现代主义的术语。作品用画家的印章作为他存在的“标记”，从未有人如此融合中西方文化来承认事物本身丰富多变的性质。他把作品卖给了台湾本地一位45岁以下的职业收藏者（1990年，他的价格从3200英镑飙升到4000英镑，或者5000到6000英镑）对医生、建筑师和律师来说，和自己所拥有的有确定的知性内涵的艺术品在一起感觉很轻松。[8]在中国现代艺术家中，他享受着如诗人一样广泛的声誉，又与文人传统完美结合，这在过去远比现在更难以获得。通过他的艺术和生活方式，罗青展示了自己拒绝文人隐居的传统，他公开地接受专业教师的工作、举办个展、接受学术奖金和津贴以及海外访问教授，这些都是当代国际艺术市场中许多艺术必须的物质基础。

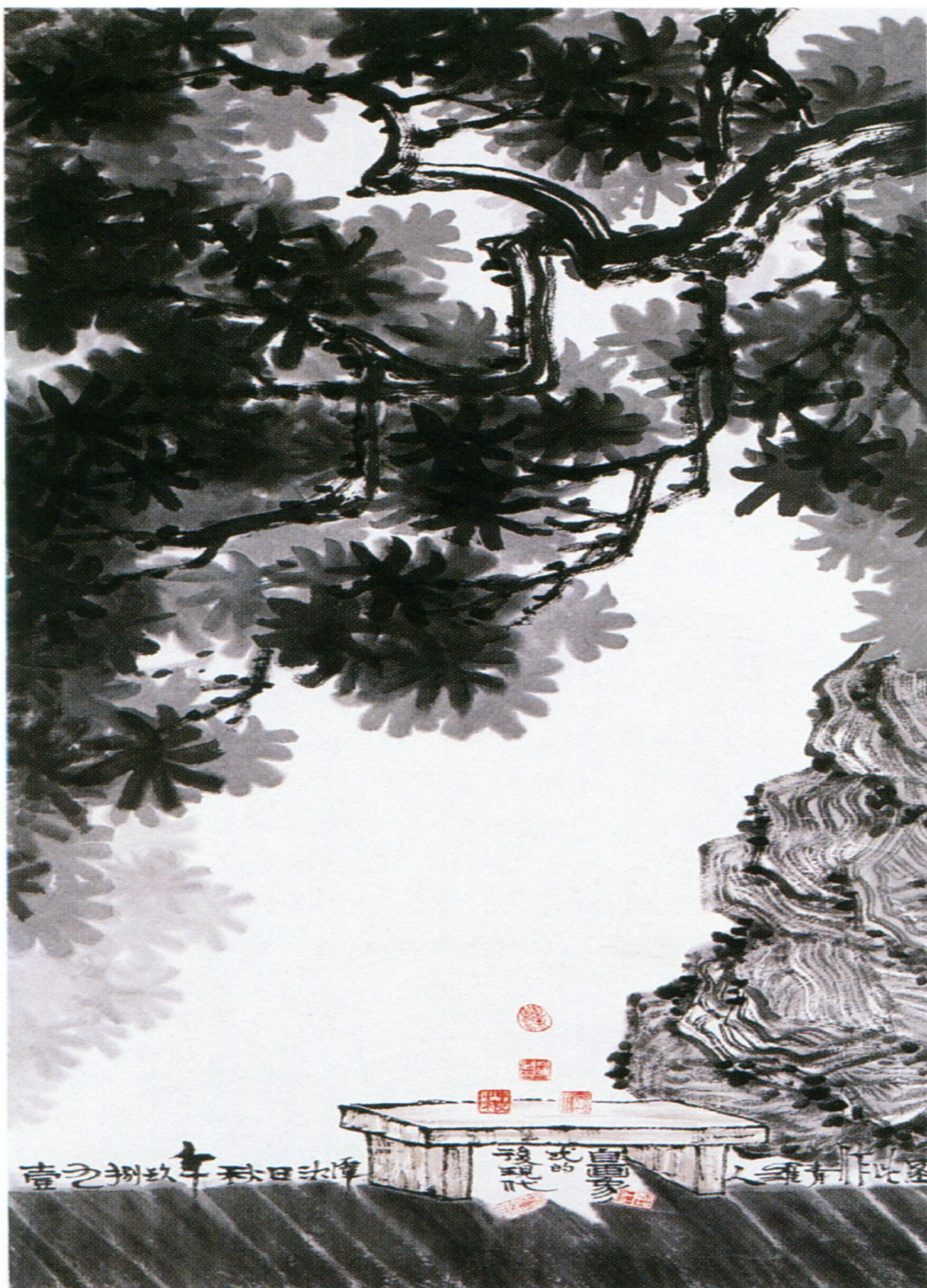


图123 《后现代自画像——解构中国》，罗青（1948年生），水墨淡彩图轴，1989年。

20世纪80年代后期，国际艺术市场开始影响中国本土。政治和经济的开放政策减少了政府在艺术品创作方面的直接干预，同时政府对艺术家如何谋生也失去了兴趣。许多艺术家开始在临时性的艺术画廊展出作品，有时是在外国大使馆区或者外交官员的公寓。[9]当时这些展览获得的收益和购买非传统艺术作品（其实是任何类型的艺术品）的人数比例失调。在1990年之后，原本为在中国展览而创作的作品开始出国巡回展览。其中之一就有徐冰（1955年生），1988年他的装置作品《天书》**[图124]**首次在北京展出，在1989年"中国现代艺术展"上再次展出，之后又在美国、日本和香港展出。徐冰利用了流传在世的最优秀的木版书籍印刷手工工艺，用完全想像和无法阅读的字符制作了大量巨大的文本，由他自己亲自创造和雕刻。对中国的学者来说，这件作品不断地徘徊在可读性的边缘，仿佛过去自身变得无意义。对过去完全不同的利用呈现在陈逸飞（1946 — 2005）现实主义的油画中，他获得了商业上的巨大成功。他1991年创作的《浔阳遗韵》同年在香港拍卖，卖出1 375 000港元（是那时的102000英镑或者177 878美元）的高价，成为在世的中国艺术家的当代作品中最昂贵的一件。"文革"之前，陈逸飞在上海美术专科学校学习，他掌握了一种现实主义的油画技艺，很少有当代的艺术家能与他匹敌（尽管这种技艺仍然在图画艺术和国际广告工业中广泛使用）。他的作品通常表现身着传统服装的美貌妇女，在香港以及美国和日本收藏家中大受欢迎。如果"林呱"的传统得到赞助人的支持，这不过是中国19世纪沙龙油画的大胆想像，一种自发的东方民族主义，创造了冷漠而熟悉的亚洲女性的风格模式。也是20世纪80年代晚期和90年代初期名为"寻根"的文学和影视运动的视觉写照，从共产党的轻视中复原中国的往昔。张艺谋（1950年生）导演的《大红灯笼高高挂》（1991）曾经在国际上获得最佳服装设计大奖，中国的往昔在其中找到了它最迷人的表达。

图124 《天书》，徐冰（1955年生）装置，1987 — 1991年，1991 — 1992年在美国艾维母美术馆（Elvehejm Museum of Art）和威斯康辛大学麦迪逊分校（University of Wisconsin - Madison）展出。

图125 《浔阳余韵》，布面油画，陈逸飞（1946年生），1991年。

某些人把目前兴盛的"当代中国油画"市场看作机敏的市场花招，将媚俗的已经死去的欧洲风格混入其中，骗售给单纯的公共收藏机构。[10]可能像陈逸飞风格的作品在商业上的成功不能与任何程度的国际化的批评体系相匹配，相比之下徐冰更具有前卫的当代性，后者更加深入地进入了国际展览和赞助圈中。然而有的现在甚至生活在纽约或者巴黎的先锋艺术家，发现他们和那些绘画传统题材的画家一样艰难。对西方的观众和批评家来说他们难以摆脱"中国艺术家"的标签。如果有的话，他们的作品被中国以外的博物馆或者博物馆的"东方"艺术部门购买，或者在讨论亚洲话题的杂志上刊登。尽管国际性的文化研讨可能谈及"后殖民"杂交作为已经确立的事实，但是中国艺术家赖以生存的艺术市场和展览机构的惯例仍然坚持紧紧地抓住"中国艺术"的理想。正是他们自己本土中兴盛起来的潜在的新艺术赞助人阶层（和旧艺术的收藏家），他们可以比得上已经存在的香港、台湾收藏家。香港和台湾的艺术家在中国为创造和消费艺术开创了辉煌的新空间。

---

[1] Maggie Bickford，"Stirring the Pot of State： Te Sung Picture-Book Mei-Hua Hsi-ShenP'u and Its Implications for Yüan Scholar Painting"， *Asia Major* Tird Series 6. 2 （1993）： 169 - 223.

[2] E. J. Laing，"Ch'iu Ying's Tree Patrons"，*Ming Studies*，8（Spring 1979），49 - 56.

[3] J. Zeitlin， "Te Petrifed Heart： Obsession in Chinese Literature， Art and Medicine"，*Late Imperial China*，12/1（June 1991），1 - 26.

[4] J. Cahill，*The Painter's Practice*（New York，1994），58.

[5] J. K. Murray，*Last of the Manarins：Calligraphy and painting from the F. Y. Chang Collection*（Cambridge，Mass.，1987），12.

[6] J. F. Andrews，*Painters and Politics in the People's Republic of China 1949 - 1979*（Berkeley 1994），229 - 236.

[7] Yuejin Wang，"Anxiety of Portraiture： Quest for/Questioning Ancestral Icons in Post-Mao China"，in Liu Kang and Xiaobing Tang（eds.），*Politcs，Discourse and Literary*

Ideology in Modern China (Durham, NC, 1993) , 243 - 272.

[8] S. J. Checkland, "Contemporary Image: Te New China Syndrome", *The Times* (7 July 1990) .

[9] N. Jose, "Notes from Underground, Beijing Art, 1985 - 1989", *Orientations*, 23/7 (July 1992) , 53 - 58.

[10] A. Chang, "A Personal View on Contemporary Chinese Oil Paintings", *Orientations*, 26/4 (Apr. 1995) , 82.

插图一览表

作者谨向下列机构和个人表示感谢，感谢他们帮助提供插图收藏地、文献资料并给初稿提出意见：Tim Barrett，Maggie Bickford，Helmut Brinker，Cao Yiqiang，Christie，Manson &Woods Ltd. （New York，Hong Kong），Educational and Cultural Press Ltd. （Hong Kong），R. H. Ellsworth Ltd.，Jessica Rawson，Reaktion Books，Textiles and Art Publications，Robert L. Thorp，Christer von der Burg（Han - Shan Tang Books，London），EvelynWelch，Roderick Whitfield，Verity Wilson，Fangfang Xu，Hong - xing Zhang.

出版人在此感谢友好提供以下插图图片的个人和机构。

1. 新石器时代玉圭，前2500 — 2000年，30. 5×7. 2厘米（不包括木座）。台北故宫博物院，台湾。

2. 三星堆青铜立人像，前1200年，1986年出土，高262厘米/人像高172厘米。中国文物交流中心，北京。

3. 镶嵌绿松石象牙杯，商代妇好墓出土，前1200年，高30. 5厘米。中国历史博物馆，北京/图片，文物出版社。

4. 青铜酒器，前964或前962年，28. 7×长38厘米。周原扶风文物局/图片，文物出版社，北京。

5. 青铜尊盘，约前430年，曾侯乙墓出土。尊高33. 1厘米/盘高24厘米。湖北省博物馆，武汉/图片，文物出版社，北京。

6. 刺绣寿衣局部，约前300年，湖北马山，29. 5×21厘米。湖北省博物馆，武汉/图片，文物出版社，北京。

7. “兵马俑”一号坑局部，围绕在秦始皇陵墓的周围，卒于前210年。泥塑人像平均高度约180厘米。中国图片库，香港。

8. 帛画，马王堆一号墓出土，约前168年，205×92厘米。湖南省博物馆，长沙/图片，文物出版社，北京。

9. 鎏金银香炉，汉阳信公主墓出土，约前153 — 前106年。高58厘米。陕西历史博物馆，西安/图片，文化教育出版社，香港。

10. 白玉骑马羽人，汉昭帝陵遗址出土，约前70年。白玉。7×长8. 9厘米。咸阳市博物馆，陕西省/图片，文物出版社，北京。

11. 武斑祠画像石，约前147年。78×197厘米。英国大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art），伦敦，选自E. Chavannes，Mission Archaelogique dans la Chine Septentrionale（Paris，1909），plate LIII，no. 109。

12. 墓室壁画摹本，约380 — 420年，南京西善桥。80×长240厘米。南京博物馆。

13. 木漆画屏风，司马金龙墓出土，卒于484年。80×20厘米。大同市博物馆（从山西省博物馆暂借）/图片，文物出版社，北京。

14. 元氏线刻石棺，卒于522年。刻于灰色石灰岩上。64×225厘米。尼尔森 — 阿特金美术馆（Te Nelson-Atkins Museum of Art，Nelson Trust购买），33 — 1543。

15. 神秘畏兽（麒麟），守护着刘宋文帝（卒于453年）陵。275×长295厘米。图片，安·帕卢丹（Anna Paludan）。

16. 唐太宗（卒于649年）的六匹战马之一，墓葬石雕。高173厘米。费城宾夕法尼亚大学博物馆（University of Pennsylvania Museum，Philadelphia）。

17. 懿德太子李重润墓甬道未完成的壁画局部，700年。176×115厘米。陕西历史博物馆，西安/图片，文化教育出版社，香港。

18. 《簪花侍女图》卷，绢本，传为周昉（约730 — 约800）作，但可能是10世纪的摹本。46×长180厘米。辽宁省博物馆，沈阳。

19. 《宋仁宗之曹皇后》图轴，无款，绢本，约1040 — 1060。172. 1×165. 3厘米。台北故宫博物院，台湾。

20. 《早春图》轴，郭熙，1072年。水墨浅设色，绢本，158. 3×108. 1厘米，台北故宫博物院，台湾。

21. 《山水图轴》，无款，绢本。10世纪下半叶。154. 2×54. 5厘米。辽宁省博物馆，沈阳。

22. 《瑞鹤图》卷，传为宋徽宗作，1112年。绢本。51×长138. 2厘米（包括题款部分）。辽宁省博物馆，沈阳。

23. “汝窑”瓷碗，因汝州而得名，约1100 — 1120年烧制。直径16. 7厘米。英国大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art），伦敦（PDF3）。

24. 《陈风图》卷，马和之，约1150年。绢本，26. 8×长187厘米。大英博物馆版，Brooke Sewell Bequest OA 1964. 4 — 11. 01 Add. 338。

25. 《云山图》，米友仁，1140年代作。水墨纸本。27. 3×57厘米。纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art，New York），J，Pierpont Morgan交换馈赠，1973年（1973. 121. 1）。

26. 《观梅图》，马远，绢本。每页20×7. 3厘米。Yvonne，Mary，and Julia Chen收藏/图片，耶鲁大学美术馆，纽海文学院，康涅狄格州（Yale University Art Gallery，New Haven，CT）。

27. 刺绣绢扇，约1250年。25. 4×27. 4厘米。辽宁省博物馆，沈阳。

28. 《猎鹰捕鸭图》轴，无款，13 — 14世纪，立轴改制的屏风，152. 5×106. 1厘米。尼尔森 — 阿特金美术馆，堪萨斯城，密苏里州（Te Nelson - Atkins Museum of Art，Kansas City，MO），（Nelson Trust购），33 — 86。

29. 《维摩不二图》卷，王振鹏，局部，1308年作。水墨绢本。39. 5×217. 7厘米。纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art，New York），Te Dillon Fund馈赠，1980（1980. 276）。

30. 红漆雕木桌，明宣德年间（1426 — 1435）。高79. 2厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆信托董事会（Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum，London）（FE. 6 — 1973）。

31. 瓷碗，宣德年间（1426 — 1435）为明宫廷用品，碗口直径29. 5厘米。伦敦大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art，London）（PDFB619）。

32. 《关羽擒将图》卷，商喜（活跃于15世纪），绢本。200×237厘米，故宫博物院，北京。

33. 《（明朝嘉靖皇帝）入跸图》卷局部，（1522 — 1566年在位），无款，绢本。97. 6×长2995. 1厘米。台北故宫博物院，台湾。

34. 《康熙南巡图》卷局部，王翚，绢本。67. 8×长2227. 5厘米。故宫博物院，北京。

35. 《岁寒三友图》轴局部，王原祁，1702年作。水墨纸本。85. 1×47厘米。尼尔森 — 阿特金美术馆，堪萨斯城，密苏里州，（Nelson Trust购），51 — 77。

36. 瓷茶壶，无款，装饰珐琅彩和青花《岁寒三友图》。清雍正年间（1723 — 1735）。高13. 8厘米。伦敦大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art，London）（PDFA798）。

37. 《聚瑞图》立轴，郎世宁（Giuseppe Cas-tiglione，1688 — 1766），1715年作。绢本。173×86厘米。台北故宫博物院，台湾。

38. 大禹治水玉山，手工工匠为清皇室宫廷雕刻，1787年完成。玉雕。224×96厘米。故宫博物院，北京。

39. 《道光帝（1821 — 1850年在位）行乐图》图卷，无款，19世纪40年代。绢本。111×294. 5厘米。台北故宫博物院，北京。

40. 《瑞松图》，慈禧皇太后（1835 — 1908），1897年作。纸本。122. 5×60. 9厘米。皇家安大略博物馆，多伦多（Royal Ontario Museum，Toronto）。

41. 陶罐，约前250 — 280年。高12. 6厘米。伦敦大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art，London）（PDF A200）。

42. 鎏金铜佛像，338年。39. 4×24. 5厘米。洛杉矶州立亚洲艺术博物馆（Asian Art Museum，San Francisco），（布伦戴奇收集，Avery Brundage Collection，B60. 1034）。

43. 阿弥陀佛像，山西省云岗石窟第20窟，约460 — 493年。中央佛像高1370厘米。伦敦Werner Forman档案馆。

44. 甘肃省敦煌莫高窟第285窟内景，538/9年绘制。430×宽640×深630厘米©NHK出版（Janpan Broadcast Published Co.）。Seigo Otsuka摄影，出版，《敦煌鸣沙山石窟》（DUNHUANG，Caves of the Singing Sands）；《丝绸之路佛教艺术》（Buddhist Art from the Silk Road）（London：Textile and Art and Publications Ltd.，1996），vol. I，p. 41。

45. 阿弥陀佛及侍从鎏金铜像，584年。高41厘米。陕西省文物局，西安/图片，Don Hamilton，Spokane，WA。

46. 未来佛弥勒佛及侍从石造像碑，600 — 700年。石灰石。102×56厘米。山西省博物馆，太原/图片，文物出版社，北京。

47. 天尊石坐像，719年。石雕。高305厘米。山西省博物馆，太原/图片，文物出版社，北京。

48. 佛教的天王和力士大像，雕刻在洛阳附近的奉先寺寺壁，675年完工。摩崖石雕。高1030厘米。图片，文物出版社，北京。

49. 带支架青铜磬，8世纪作品。高96厘米。奈良兴福寺（Kofuku — ji Temple，Nara）/图片Asukaen。50. 鎏金银佛真身盛器，871年作品。高21厘米。陕西旅游出版社/图片， Ma lingyun。

51. 丝绣佛说法图，8世纪。208×158厘米。奈良国立博物馆（National Museum，Nara）/图片，Johnouchi。

52. 《金刚经》扉页木版画，868年。23. 7×28. 5厘米（仅图片）。大英博物馆（东方印度事务部藏，Or. 8210/p. 2）。

53. 敦煌绢画，10世纪。61. 8×57. 4厘米。大英博物馆（OA1919. 1 — 1. 045）。

54. 圣母及侍从像，1050年。泥塑彩绘。坐像高228厘米。图片，文物出版社，北京。

55. 金大受，《地狱十王图》轴之一，1150 — 1195年。水墨设色，绢本，浙江宁波111. 8×47. 6厘米。纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art，New York），Rogers Fund，1930（30.76.290）。图片Malcolm Varon。

56. 木雕观音菩萨像，约1200年。高114. 2厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆信托董事会（Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum，London）（A. 7 — 1995）。

57. 僧玉涧，《山市晴峦图》，约1250年。纸本水墨。30. 0×83. 3厘米。东京出光美术馆（Idemitsu Museum，Tokyo）。

58. 无款，高僧群像，约1330年。绢本。91. 1×44. 7厘米。日本福冈市正福寺（Shofuku — ji Temple，Fukuoka City，Japan）。

59. 佛经经卷，1301年。木版印刷。24. 7×11厘米（书页尺寸）大英博物馆（东方印度事务部藏，Or. 80. d. 25）。

60. 佛教曼荼罗丝织挂毯，以大威德金刚为中心，1328 — 1329年。246. 1×208. 3厘米。纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum

of Art，New York），Lila Acheson Wallace馈赠，1992（1992 — 1954）。

61. 马君祥，《天宫参拜》壁画局部，约1325年。壁画。高400厘米。/图片，文物出版社，北京。

62. 《往古九流百家诸士艺术众》，约1460年。绢本图轴。119×24. 5厘米。山西省博物馆，太原/图片，Don Hamilton，Spokane WA。

63. 《普贤菩萨出山图》，1578年。彩绘木版画。1184×61. 9厘米。波士顿美术博物馆（Museum of Fine Arts，Boston），Robert Treat Paine馈赠，（55. 989）。

64. "送子"观音像，约1580 — 1640年。彩漆鎏金象牙。高32厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆信托董事会（Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum，London）（A15 — 1935）。

65. 《耶稣受难图》，基督教指南《天主降生出像经解》插图，1637年。木版印刷。23. 8×14厘米。Bibliothèque Nationale，Paris（Chinois 6750）。

66. 丝绣道士礼袍，约1650 — 1700年。127×208. 7厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆信托董事会（Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum，London）（T. 91 — 1928）

67. 黎明，《法界源流图》长卷局部，表现宽大的佛教圣殿，1792年。34. 8×1656. 5厘米。辽宁省博物馆，沈阳。

68. 王珣、董其昌和乾隆皇帝：《伯远帖》，行书。纸本。25. 1×17. 2厘米（附记不包括在内）。故宫博物院，北京。

69. 僧怀素：《自叙帖》，777年。草书纸本。28. 3×755厘米。台北故宫博物院，台湾。

70. 《淳化阁帖》，992年。木版书法刻本拓片。每双页25. 5×43厘米。私人收藏/图片Christies，纽约。

71. 文同：《墨竹》。册页纸本。31×48. 3厘米。台北故宫博物院，台湾。

72. 黄庭坚：《松风阁诗》，书于1101 — 1105年间。纸本横卷。131. 8×长1119. 2厘米。台北故宫博物院，台湾。

73. 赵孟坚：《岁寒三友图》册，1260年。纸本册页。台北故宫博物院，台湾。

74. 赵孟頫：《湖州妙严寺记》局部，约1309 — 1310年间。横卷，水墨纸本。书法。34. 2×364. 5厘米/附记，34. 2×206. 7厘米。普林斯顿大学艺术博物馆（Art Museum，Princeton University），Anonymous loan（L. 1970. 178）。

75. 管道升：《烟雨丛竹图卷》，1308年。23. 1×113. 7厘米。台北故宫博物院，台湾。

76. 任仁发：《九马图》局部，1324年。水墨设色，绢本。31. 2×262厘米。尼尔森 — 阿特金美术馆，堪萨斯城，密苏里州，（Nelson Trust购），72 — 78。

77. 黄公望：《富春山居图》卷局部，1347 — 1350年。水墨设色，纸本。33×639. 9厘米。台北故宫博物院，台湾。

78. 邹复雷：《春消息图》卷，1360年。水墨纸本。33. 7×218厘米。华盛顿特区史密斯学会弗利尔美术馆（Freer Gallery of Art，Smithsonian Institution，Washington，DC）。

79. 王履：《山神祠》，册页，1381年。水墨设色，纸本。34. 7×50. 6厘米。故宫博物院，北京。

80. 杜琼：《友松图》卷，29. 1×92. 3厘米。故宫博物院，北京。

81. 沈周："千佛阁和云崖寺塔"，选自《虎丘十二景》图册。水墨设色，纸本。31. 1×40. 2厘米。克利夫兰艺术博物馆（Cleveland Museum of Art），Leonard C. Hanna jr Fund（64. 371）。

82. 唐寅：《金阊送别图》卷，1498年以后。水墨纸本。28. 5×126. 1厘米。台北故宫博物院，台湾。

83. 文徵明：《松石图》卷，1550年。水墨纸本。26. 1×144. 8厘米。尼尔森 — 阿特金美术馆，堪萨斯城，密苏里州，（Nelson Trust购），46 — 48。

84. 文俶：《石竹图》，1627年。水墨设色，金箔纸，扇面。16. 5×54厘米。檀香山艺术学院（Honolulu Academy of Arts），Mr. Robert Allerton馈赠，1957 （HAA. 2306. 1）/图片，Tibor Pranyo。

85. 董其昌：《荆溪招隐图》卷，1611年。水墨纸本。28. 4×120厘米。纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art，New York），Mr. and Mrs. Wang — go H. C. Weng 捐赠，1990（1990. 318）。

86. 石涛：《自写种松图》卷，1674年。水墨纸本。40. 2×170. 4厘米。台北故宫博物院，台湾。

87. 八大山人：《鱼石图》，1691年。水墨纸本。29. 2×157. 5厘米。克利夫兰艺术博物馆（Cleveland Museum of Art），John L. Severance Fund（53. 247），Cleveland，OH。

88. 高其佩：《怒容钟馗图》轴，1728年。149×67厘米。辽宁省博物馆，沈阳。

89. 邓石如："篆书"四条屏，设计装裱成折叠屏风，每屏179. 8×56. 8厘米。上海博物馆。

90. 陈曼生：紫砂壶，1815年，高7厘米，直径11. 8厘米。香港艺术博物馆（Flagstaf House Museum of Tea Ware），C81. 496/Urban Council of Hong Kong。

91. 任熊：《自画像》轴，1850年代作品。纸本。177×79厘米。故宫博物院，北京。

92. 宋伯仁，《梅花喜神谱》，1238年初版。木版印刷书页。15. 5×21厘米（展开）。上海博物馆。

93. 瓷枕，画历史剧《三国演义》场景。白瓷。高12. 5×宽38. 8×厚17. 8厘米。西雅图艺术博物馆（Seattle Art Museum）（Eugene Fuller Memorial Collection），47. 114/图片Susan Dirk。

94. 瓷酒罐，画浪漫剧《西厢记》场景，约1320 — 1350年。高35. 9厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆信托董事会（Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum，London）（C. 8 — 1952）。95. 殷善：《钟馗图》卷局部，15世纪中叶。纸本。24. 2×长112. 8厘米。江苏省淮安县博物馆。

96. 仇英：《金谷园》图卷，16世纪前半叶。水墨设色，绢本。224×130厘米。京都国立博物馆（Kyoto National Museum）/图片Shimizu Kogeisha。

97. 无款：《宫中花园》图轴，16世纪中叶。绢本。171×105厘米。Schloss Ambras，Innsbruck/图片Kunsthistoriches Museum Vienna（P. 8313）。

98. 《顾氏图谱》，插图复制了元代画家任仁发《九马图》局部，1603年刻版。木版书页之一。27×19厘米。英国大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art），伦敦。

99. 《程式墨苑》，1606年刻版。书页之一。31. 5×16厘米（一页的尺寸）。英国大卫德基金会藏中国文物（Percival David Foundation of Chinese Art），伦敦（PDF B169）。

100. 韩希孟：《洗马图》，1634年。刺绣。33. 4×24. 5厘米。故宫博物院，北京。

101. 苏州吴堪：缂丝，表现东方朔偷桃，编织沈周书法题款。16世纪末至17世纪初。152. 7×54. 6厘米。台北故宫博物院，台湾。

102. 张希黄：竹雕笔筒，17世纪。高130厘米。波士顿美术博物馆（Museum of Fine Arts，Boston），Marshall H. Gould Fund and Gift

of Judge and Mrs. Matthew Brown in Memory of their son，Ronald Goodrich Brown（1977. 22）。

103. 卢葵生，红漆雕板，19世纪初。每扇屏风，50×55厘米。Sydney L. Moss Ltd，London。

104. 无款：《徐渭肖像》，17世纪上半叶。40. 3×25. 6厘米。南京博物馆。

105. 陈洪绶和弟子严湛：《女仙图》卷，17世纪前半叶。水墨设色，绢本，172. 5×95. 5厘米。故宫博物院，北京。

106. 顾见龙：写生图册页。每页30. 2×18. 8厘米。尼尔森 — 阿特金美术馆，堪萨斯城，密苏里州（Nelson Trust购），59 — 24/45。

107. 《西厢记》图轴或屏风画，18世纪中叶。设色，绢本。198. 5×130. 6厘米。华盛顿特区史密斯学会弗利尔美术馆（Freer Gallery of Art，Smithsonian Institution，Washington，DC）。

108. 郑燮：《墨竹图》轴，1759年。水墨，纸本。171×91厘米。上海博物馆。

109. 彩色木版画，1734年，表现苏州城门阊门，苏州刻印。108. 6×56厘米。（Ohsha'joh Museum of Art，Hiroshima）。

110. 瓷酒碗，釉上珐琅彩，仿威廉·荷加斯版画《加莱之门》，画有英国兰伯尔德家族的神臂。釉上彩在广州制作，约1750 — 1755。直径40. 5厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆信托董事会（Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum，London）（Basil Ionides Bequest），C. 23 — 1951。

111. 关乔昌（林呱）：《自画像》，1840年代末。布面油画。27. 3×23. 2厘米。麻省萨兰镇皮博迪埃塞克博物馆（Peabody Essex Museum，Salem，MA）。

112. 邹伯奇：《自画像》，约1850 — 1860年。照片。113. 任颐：《梅花仕女图》轴，1884年。纸本。92×42. 6厘米。辽宁省博物馆，

沈阳。

114. 高剑父：《雨中飞行》，1932年。水墨设色，纸本。46×35. 5厘米。香港中文大学美术馆（73. 831）。115. 徐悲鸿：《徯我后》，1930 — 1933年。布面油画。230×318厘米。廖静文（徐悲鸿纪念馆，北京）。116. 林风眠：《裸女》，约1934年，木板油画。80. 7×63. 2厘米。佳士得（Christiés），香港。

117. 黄宾虹：《山水》图卷，约1940年代。水墨设色，纸本。81×142厘米。黄宾虹纪念馆，杭州。118. 傅抱石和关山月：《江山如此多娇》，1959年。水墨设色，纸本。550×900厘米。关山月/中国图片库，香港。

119. 刘志德：《老支书》，约1973年。水墨设色，纸本。户县美术馆，西安。

120. 叶毓山：毛泽东坐像，1976年。汉白玉。高350厘米。叶毓山/Hulton Gety Picture Collection Ltd.，London。

121. 王克平：《偶像》，1979年。木雕。王克平。

122. 罗中立：《父亲》，1980年。布面油画。240×165厘米。罗中立。

123. 罗青：《后现代自画像——解构中国》，1989年。水墨设色。69. 5×141厘米。罗青/私人收藏。

124. 徐冰：《天书》，1987 — 1991年。活字印刷和书。徐冰/美国艾维母美术馆（Elvehejm Museum of Art）威斯康辛大学麦迪逊分校（University of Wisconsin-Madison，WI）。

125. 陈逸飞：《浔阳余韵》，1991年。布面油画。130×149厘米。

参考文献

这并不是一个关于中国艺术的完整参考书目，但是可以作为本书的一些相关英语文献来源，并可以进行拓展阅读。这些文献被放在各个章节下，尽管一些作品与不止一个章节相关。

通论

近来将在语境中的功用作为整理原则的三个全面研究有：R. L. Thorp，Son of Heaven：Imperial Arts of China （Seattle，1988），R. Kerr （ed.），Chinese Art and Design（London，1991）和 J. Rawson （ed.），The British Museum Book of Chinese Art （London，1992）。这些研究卷尾的相关材料和参考文献尤其有用。涉及中国艺术的专业英语杂志有：Archives of Asian Art，Artibus Asiae，Arts of Asia，Oriental Art和Orientations，后面的标题通过颜色区分开来。新的研究出版物经常来自中国，其中有重要专题题目，如敦煌或者主要博物馆的藏品。

关于中国绘画的基本的文献工具书，同时它本身也有研究价值的有J. Silbergeld，“Chinese Painting Studies in the West：A State-of-the-Field Article”，Journal of Asian Studies，46（1987），849 - 897。同样作为基本译介文献的有S. Bush and Hsioyen Shih，Early Chinese Texts on Painting（Cambridge，Mass.，and London，1985），比下面的文献的容易理解，W. R. B. Acker，Some T’ang and Pr-T’ang Texts on Chinese Painting（Leiden，1954）。S. Bush，The Chinese Literati on Painting：SuShih（1037 - 1101）to Tung Ch’ich’ang（1555 - 1636）（Harvard Yenching Studies，27; Cambridge，Mass.，1971）。它们翻译较少，更多的是评论，依然有益于读者，但是现在看不要被它的观点所局限。

作为中国绘画技术方面的指南到目前仍未被替代的有：R. H. van Gulik，Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur（Rome，1958；repr. New York. 1981）。Yu Feian，Chinese Painting Colors：Studids of their Preparation and Application in Traditional and Modern Times，tr. Jerome Silbergeld and Amy McNair（Hong Kong and Seattle，1988），介绍得非常仔细，意义非凡，但是其中大部分没有插图。So Kam Ng，Brushstrokes：Styles and Techniques of Chinese Painting（an Francisco，1993），这部书有非常多的插图，是一本非常精炼而有用的简介。仍然值得研究的有Benjamin March，Some Technical Terms of Chinese Painting（Baltimore，1935）和J. Silbergeld，Chinese Painting Style：Media，Methods and Principles of Form（Seatle and London，1982）。基本上没有关于中国雕塑技术的书，但是J. Larson and R. Kerr，Guanyin：A Masterpiece Revealed（London，1985）体现了对于一件东西可以研究到何种细致的程度。A. Paludan，The Chinese Spirit Road（below），这部书涉及了一些关于石刻的知识。几乎书中所有的作品之前都已经发表过，并且在不同的研究语境中被讨论。例如：S. W. Goodfellow（ed.），Eight Dynasties of Chinese Painting：The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum，and the Cleveland Musum of Art（Cleveland，1980）讨论了图14、图28、图35、图76、图81、图83、图87、图106，它们本身的介绍性文章提供了围绕中国绘画写作的美国两大主要收藏的概观。

一些书的研究主题对于本书很重要：S. Bush and C. Murck（eds.），Theories of the Arts in China（Princeton，1983）开辟了相关视觉艺术的美学理论的领域。A. Murck and W. C. Fong（eds.），Words and Images：Chinese Poetry，Painting and Calligraphy（New York，1991）论及了核心文人艺术形式的内在关联。

C. Li（ed.），Artists and Patrons：Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting（Lawrence，Kan.，1989）中的文章开始关于绘画的制作者和消费者关系的严肃研究。另外近期的修正性研究J. Cahill，The Painter’s Practice：How Artists Lived and Worked in Traditional China（New York，1994）为新的研究者提供了基本研究

方向，还有他的Three Alternative Histories of Chinese Painting（The Franklin D. Murphy Lectures，9；Lawrence，Kan.，1988）。

或许在过去十五年里在这一领域发生的主要变化是中国收藏品的大量出版，它们在之前的研究中没有涉及。主要的系列是Zhongguo meishu quanji（Complete Arts of China），在北京和上海以不同形式出版，开始成为台北故宫和海外所有中国藏品的重要补充材料，到20世纪80年代变成英文阅读者不可绕过的基础。

第一章 墓室艺术

中国墓葬的发掘步伐很快，有一部优秀的报告，W. Fong（ed.），The Great Bronze Age of China（New York，1980），随着近来更多的研究，现在需要增补。

G. L. Barnes，China，Korea and Japan：The Rise of Civilisation in East Asia（London，1993），一个丰富的综合研究，增强了关于在地域语境下的中国研究。杂志Early China 有报道关于近年来的发现，通常是也是关于它们（中国艺术）的首次研究。关于早期中国玉器，J. Rawson，Chinese Jade from theNeolithic to the Qing（London，1995）取代了先前所有的研究。关于三星堆的讨论见R. W. Bagley，“A Shang City in Sichuan Province”，Orientations（Nov. 1990），52 - 67，但是到目前仍未被在更广阔的领域充分地综合研究。

关于妇好墓的讨论见R. W. Bagley，Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sacker Collections（Washington，DC，and Cambridge，Mass.，1987）。J. Rawson，“Ancient Chinese Ritual Bronzes：The Evidence from Tombs and Hoards of the Shang（c. 1500 - 1050 BC）and Western Zhou（c. 1050 - 771 BC）Periods”，Antiquity，67（1993），805 - 823，对墓葬的系统研究比单个研究的重要性更加突出，同时也涉及了“礼制变革”。E. Shaughnessy，Sources of Western Zhou History：Inscribed Bronze Vessels（Berkeley，Calif，1991）与J. Rawson，Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections（Cambridge，Mass.，1990）一起提供了关于制作工艺和

铭文功能的讨论。J. Rawson，Chinese Bronzes：Art and Ritual（London，1987），不那么容易懂，但是更便利。

两种关于青铜容器装饰的意义的争论见R. Whitfeld（ed.），The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes（London，1992）。L. Kesner，“Te Taotie Reconsidered：Meanings and Functions of Shang Teriomorphic Imagery”，Artibus Asiae，51/1 - 2（1991），29 - 53较好地作了摘要。关于争论点的集中总结见L. von Falkenhausen，“Issues inWestern Zhou Studies：A Review Article”，Early China，18（1993），139 - 226，很有益处。

对墓葬变化的解释见Wu Hung，“From Temple to Tomb：Ancient Chinese Art and Religion in Transition”，Early China，13（1988），83 - 86。还有Wu Hung，Monumentality in Early Chinese Art（Stanford，Calif.，1996）。

最好的关于兵马俑的综合研究是L. Kesner，“Likeness of No One：（Re）presenting the First Emperor’s Army”，Art Bulletin，77/1（Mar. 1995），115 - 132。关于马王堆的研究现在有很多，但是开启新的起点的是Wu Hung，“Art in a Ritual Context：Rethinking Mawangdui”，Early China，17（1992），111 - 144。同一位作者的The Wu Liang Shrine：The Ideology of Early Chinese Pictorial Art（Stanford，Calif.，1989）也是基本读物，另外补充同样重要的M. J. Powers，Art and Political Expression in Early China（New Haven，1991）。

南京“七贤”墓集中的研究见A. Spiro，Contemplating the Ancients：Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture（Berkeley，Calif. 1990），著述研究范围之广泛可以从题目中看出来。有代表性的令人兴奋的关于这个和其他纪念碑的讨论见：Wu Hung，“Tree Famous Stone Monuments from Luoyang：Binary Imagery in Early Sixth Century Chinese Pictorial Art”，Orientations，25/5（May 1994），51 - 60。关于灵魂之路和相关雕塑的公认为优秀的研究有A. Paludan，The Chinese Spirit Road：The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary，（New Haven and London，1991）。

第二章 宫廷艺术

A. C. Soper，Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung through Sui（A. D. 420 - 618），Excluding Treatises on Painting（Artibus Asiae Supplementum，24；Ascona，1968）值得仔细阅读。M. Sullivan，The Birth of Landscape Painting in China（Berkeley，Calif.，and Los Angeles，1962），仍然是得到公认的作品，尽管关于讨论叶茂台的卷轴画并不充分且出版的相关作品不多。

关于早期山水画宗教性方面的讨论见：S. Bush，"Tsung Ping's Essay on Landscape Painting and the'Landscape Buddhism of Mt. Lu'"，L. Ledderose，"The Earthly Paradise：Religious Elements in Chinese Landscape Art"，同样见 S. Bush and C. Murck（eds.），Theories of the Arts in China（Princeton，1983），还有K. Munakata，Sacred Mountains in Chinese Art（Urbana，Ill.，and Chicago，1991）。

郭熙著作的译文见S. Bush and Hsio-yen Shih（eds.），Early Chinese Texts on Painting（Cambridge，Mass.，and London，1985）。北宋宫廷绘画可以参阅W. Fong，Beyond Representation：Chinese Painting and Callingraphy，8th - 14th Century（Prnceton Monographs in Art and ArChaeology，48；NewYork. 1992）著作主要围绕纽约大都会博物馆的藏品，并且有全面的参考文献。同时可参见优秀的文章：P. C. Sturman，"Cranes above Kaifeng：Te Auspicious Image at the Court of Huizong"，Ars Orientalis，20（1990），34 - 68。

研究北宋的严肃学者需要密切结合P. Bol，"This Culture of ours"：Intellectual Transition in T'ang and Sung China（Stanford，Calif，1992），这部书和很多艺术性问题有密切联系。一部关于早期中国帝国收藏的有用的简明概要是：L. Ledderosc，"Some Observations on the Imperial Art Collections in China"，Transnctions of the Oriental Ceramic Society，43（1978 - 1979），33 - 46。关于

北宋宫廷的碑刻书法的重要课题见：A. McNair，"Te Engraved Model-Lerters Compendia of the Song Dynasty"，Journal of the American Oriental Society，l4/2（1994），209 - 225。

《诗经图》卷的研究典范性的方式见：J. K. Murray，Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes（Cambridge，1993）。同时关于南宋和元朝艺术的讨论见W. Fong，Beyond Representation（above）。M. Bickford（ed.），Bones of Jade，Soul of Ice：The Flowering Plum in Chinese Art （NewHaven，1985），书中很多材料属于南宋时期。尽管有很好的范例，但是并没有很多关于作品个案很好地研究，真的很缺乏。Fong和Weidner （eds.），Latter Days of the Law（below）研究了王振鹏的《维摩诘》卷。

让明代宫廷艺术的研究取得突破性进展的是Richard Barnhart：Painters of the Great Ming：Te Imperial Court and the Zhe School，（Dallas，1993）。与清代相比，明代的宫廷文化并没有很好地被研究，很多近来明代重要的论文有：S. Heilesen，"Souchern Journey"，Bulletin of the Museum of Far Easten Antiquities，52（1980），89 - 144；Wei Dong，"Qing Imperial'Genre Painting'：Art as Pictorial Record"，Orientations，26/7（July/Aug. 1995），18 - 24 和 Yang Boda，"Te Development of the Ch'ien-lung Painting Academy"，in A. Murck and W. C. Fong（eds.），Words and Images（New York，1991）。

整期Orientations（19/11，Nov. 1988）专来讨论郎世宁，其中有论文：Yang Boda，"Castiglione at the Qing Court：An Important Artistic Contribution"，pp. 44 - 51。一些清朝宫廷绘画中的最重要作品被很好地研究，见：H. Rogers and S. E. Lee，Masterpieces of Ming and Qing Painting from the Forbidden City（Lansdale，Pa.，1988）。1995年7/8月刊Orientations又整期讨论了清朝宫廷艺术，包括：Wu Hung，"Emperor's Masquerade-'Costume Portraits'of Yongzheng and Qianlong"，Orientations，26/7（July/Aug1995），25 - 41和Yu Hui，"Naturalism in Qing Imperial Group Portraiture"，Orientations，26/7（July/ Aug 1995），42 - 50。

晚期宫廷绘画的研究见：J. Chou and C. Brown，Te Elegant Brush：Chinese Painting under the Qianlong Emperor（Phoenix，1985）和C. Brown and J. Chou，Transcending Turmloil：Painting at the Close of China’s Empire（Phoenix，1992）。最好的将慈禧皇太后作为一位艺术家的研究见M. Weidner et al.，Views from Jade Terrace（Indianapolis and New York，1988）的目录。

与研究分析相比，宫廷装饰艺术更好地在英文中被编目，见：R. L. Torp，Son of Heaven：Imperial Arts of China（Seatle，1988）和R. Kerr（ed.），Chinese Art and Design（London，1991）。与原先的著述相比，近来两部关于陶瓷有较好切入点的著作有：S. G. Valenstein，A Handbook of Chinese Ceramics，revised 2nd edn.（New York and London，1989）和 S. Vainker，Chinese Pottery and Porcelain：From Prehistory to the Present（London，1991）。包括大禹治水玉山，一系列皇家物品收入图录：Zhu Jiajin，Treasures of the Forbidden City（Harmondsworth，1986）。

第三章 寺观艺术

关于中国宗教当前研究现状，较全面的参考文献见：Journal of Asian Studies，54/1（1995），124 - 160（to the end of the Han）和54/2（1995），314 - 395（post-Han）。The Journal of Chinese Religions时常发表和艺术相关的论文。

最早阶段关于中国佛教艺术研究见：Wu Hung，“Buddhist Elements in Early Chinese Art（2nd and 3rd Centuries A. D.）”，Artibus Asiae，47/3 - 4（1987），263 - 316。A. C. Soper，Literary Evidence for Early Buddhist Art in China（Artibus Asiae Supplementum，19；Ascona，1959）是一部非常宝贵的原始资料概览，但是没有插图；J. O. Caswell，Written and Unwritten：A New History of the Buddhist Caves at Yungang（Vancouver，1988）依旧是关于云冈的最好著作。

一个意义重大的不同的解释见：J. C. Huntington，“Te Iconography and Iconology of the‘Tan Yao Caves’at Yungang”，

Oriental Art，NS32/2（Summer 1986），142 - 160。R. Whitfeld和A. Farrer的著作 Caves of the Thousand Buddhas：Chinese Art from the Silk Route（London，1990）的描述性比分析更多，如果配合Orientations（Mar. 1989）中的论文一起阅读的话会受益更多，其中一篇专门讨论敦煌。关于赞助人和风格争论研究的论文是：S. K. Abe，“Art and Practice in a Fifth-Century Buddhist Temple”，Ars Orientalis，20（1991），1-31。

M. Weidner，Latter Days of the Law：Images of Chines Buddhism 850 - 1850（Lawrence，Kan.，and Honolulu，1994）是一个极好的研究，将晚期的宗教艺术从淹没无闻中挽救回来，并在书中讨论了一些作品的细节。它将对佛教的理解和艺术在某种程度上结合起来，但是遗憾的是道教研究几乎没有开始（除了见P. Katz，下面）一个完全理解宗教语境的学者的成果见：S. F. Teiser，“‘Having Once Died and Returned to Life’：Representations of Hell in Medieval China”，Harvard Journal of Asiatic Studies，48/2（1988），433 - 464。关于晋祠雕塑见：A. McNair，“On the Date of the Shengmudian Sculptures at Jinci”，Artibus Asiac，49（1988 - 1989），238 - 253，书中的信息远比题目所暗示的给读者的多。

关于观音形象演化的较好的研究见：Weidner，Latter Days of the Law，同时见D. Gillman，“A New Image in Chinese Buddhist Sculpture of the Tenth to Tirteenth Century”，Transactions of the Oriental Ceramic Society，47（1982 - 1983），33 - 44。先前关于僧人肖像的探究颇为简单，可以通过较早的研究补充，见：J. Fontein和M. L. Hickman，Zen Painting and Calligraphy（Boston，1970）。还有H. Brinker的两部：“Ch’an Pofraits in a Landscape”，AAA 27（1973 - 1974），8 - 29和“Body，Relic and Image in Zen Buddhist Portraiture”，International Symposium on Art Historical Studies，vi. Portraiture（Society for International Art Historical Studies；Kyoto，1990），46 - 61。但是，公认的此课题的知识（包括Brinker的观点）近来被一篇非常重要的论文尖锐地攻击，见：T. G. Foulk和R. H. Sharf，“On the Ritual Uses of Ch’an Portraiture in Medieval China”，Cahiers d’ Extréme Asie，7（1993 - 1994），149 - 219，艺术史家需要好好地学习理解这篇论文。

P. Katz. “The Funotion of Temple Murals in Imperial China：Te Case of the Yung-lo Kung”，Journal of Chinese Religions，21（1993），45 - 68，是山西道观壁画宗教语境下较好的研究。同时见：N. S. Steinhardt，“Zhu Haogu Reconsidered：A New Date for the ROM（Royal Ontario Museum）Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Taoist Style”，Artibus Asiae，48/1 - 2（1987），11 - 16，调查研究了一些关于现今中国境外壁画的风格问题。M. Weidner，Latter Days of the Law（above）提供了关于“水陆画”系列的原始材料，同见：R. L. Torp，Son of Heaven：Imperial Arts of China（Seatle，1988）。

当地背景下的观音崇拜研究，见：W. Watson（ed.），Chinese Ivories from the Shang to the Qing（London，1984），论著同时讨论了一些许多材料中一套小的宗教画像。关于中国早期基督教艺术的著述需要更新，但是一部有吸引力的关于自身课题是基督教观点的研究见：J. Spence，The Memory Palace of Matteo Ricci（London，1985）。明清宫廷宗教艺术研究的起点仍是M. Weidner，Latter Days of the Law，这部著述不能绕过。

第四章 文人生活中的艺术

其中一部关于王氏书风的清晰解释的论著见：L. Ledderose，Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy（Princeton，1979）。此作者另外论文可作补充，见：“Chinese Calligraphy：Its Aesthetic Dimension and Social Function”，Orientations，17/10（Oct. 1986），35 - 50和“Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties”，T’oung Pao，70（1984），247 - 278。R. C. Kraus，Brushes with Power： Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy（Berkeley，Calif.，1991）非常的明晰易懂，所讨论的范围也远比题目所提示的广泛。关于书法艺术，它是优秀的介绍作品。

J. Hay，“The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy”，in S. Bush and C. Murck（eds.），Theories of the Arts in China（Princeton，1983），影响

了近来很多的解释研究，并且不局限于书法。关于拓片和碑刻书法研究在英文中所见甚少，但是一个精彩的开端见：A. McNair，“Engraved Calligraphy in China：Rccension and Reception”，Art Bulletin，77/1（1995），106 - 114。

苏轼美学理论和士大夫画产生的研究见：S. Bush和Hsio-yen Shih（eds.），Early Chinese Texts on Painting（Cambridge，Mass.，1985），191 - 240也见S. Bush，The Chinese Literati on Painting（Cambridge，Mass，1971）和W. Fong，Beyond Representation（New York，1992）。P. Bol，“This Culture of Ours”（Stanford，Calif，1992）和K. Smith Jr.，et al.，Sung Dynasty Uses of the I Ching（Princeton，1990）里面也有丰富的材料。J. Cahill，The Practicer’s Practice（New York，1994）提供了大量的告诫性的谎言反对因为实践而误解这些理论，特别是涉及了士大夫画家与普通画工的区分。这位著者早期的文章“Confucian Elements in the Theory of Painting”，收入A. F. Wright（ed.），The Confucian Persuasion（Stanford，Calif.，1960），115 - 140，依然值得研究。

公认的优秀的关于元代绘画的著作有：J. Cahill，Hills Beyond a River：Chinese Painting of the Yuan Dynasty，1279 - 1368（New York，1976）。Bush和Shih，Bush，Fong的著述中有关于元代士大夫画家的讨论，赵孟頫书法的研究见F. W. Mote和H. Chu，Calligraphy and the East Asian Book（Boston and Shafesbuy，1989）。关于他们作品的意义问题，一篇重要的论文是：R. Vinograd，“Family Properties：Personal Context and Cultural Pattern in Wang Meng’s Pien Mountains of 1366”，Ars Orientalis，13（1982），1 - 29。其他的研究在Silbergeld的概述性论文注释中（见上面）。近来一篇复杂但是有意义的关于元代绘画变化的论文是J. Hay，“Boundaries and Surfaces of Self and Desire in Yuan Painting”，收入J. Hay（ed.），Boundaries in China（London，1994），124 - 170。

关于从管道升包括文俶等上层女性艺术家的有意义的展览图录见M. Weidner，E. J. Laing，I. Y. Lo和J. Robinson，Views from Jade Terrace：Chinese Women Artists 1300 - 1912（Indianapolis and New York，1988）。同时作为补充的重要论文是：M. Weidner（ed.），Flowering in the Shadows：Women in the History of

Chinese and Japanese Painting（Honolulu，1990）。特别是Shen C. Y. Fu on，“Princess Sengge Ragi： Collector of Painting and Calligraphy”和E. J. Laing，“Women Painters in Traditional China”。

关于王履《华山图》册页的典范性著述是K. M. Liscomb，Learning from Mt. Hua： A Chinese Physcian’s Illustrated Travel Record and Painting Theory（Res Monographs on Anthropology and Aesthetics；Cambridge，1993）。论著体现了如何近距离地研究一件作品从而解释整个领域。关于明代山水中人物类型的绘画的讨论见：C. Clunas，Fruitful Sites：Garden Culture in Ming Dynasty China（London，1996）。关于唐寅和文徵明的研究见：A. Clapp的The Painting of T’ang Yin （Chicago，1991）和Wen Cheng-ming：The Ming Artist and Antiquity（Artibus Asiae Supplementum，34；Ascona，1975）。同时在J. Cahill的著述Parting at the Shore：Chinese painting of the Early and Middle Ming Dynasty，1368 - 1580（New York，1982）中也同时被很好地研究过。

对两个人作诗才华持有质疑态度的研究是 J. Chaves，“‘Meaning beyond the Painting’：The Chinese Painter as Poet”，收入A. Murck and W. C. Fong，Words and Images（New York，1991），431 - 458。

关于晚明，J. Cahill，The Distant Mountains：Chinese Painting of Late Ming Dynasty1570 - 1644（New York，1982），可以作为前书补充的是关于这一阶段关键人物的重要研究，见：W. Ho（ed.），The Century of Tung Ch’i-ch’ang1555 - 1636，2 vols. （Seattle and London，1992）。这一问题上有意义的研究论文见：C. C. Reily，“Tung Ch’i-ch’ang’s Life”，pp. 385 - 458，是在英文中最充分地研究在帝国时代一个天才般的上层艺术家身上的社会和艺术政策之间的相互作用。有一些重要的关于晚明文化的论文见：C. Li和J. C. Y. Watt（eds.），The Chinese Scholar’s Studio：Artistic Life in the Late Ming Period（New York and London，1987）。

关于17世纪错综的艺术的研究见：J. Cahill，The Compelling Image：Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting（Cambridge，Mass.，1982）。关于朝代更替之时的艺术风格的讨论

见： J. Hay，“Te Suspension of Dynastic Time”， 收入J. Hay（ed.），Boundaries in China（1994），171 - 197。在这一时期作为复兴的绘画门类的肖像画研究是专著R. Vinograd，Boundaries of the Self：Chinese Portraits 1600 - 1900（Cambridge，1992）的核心主题。早先比较有名的八大山人的研究专著是Wang Fangyu 和 R. M. Barnhart，Master of the Lotus Garden：The Life and Art of Bada Shanren（1626 - 1705）（New Haven，1990）。关于17世纪地方画派一些较好的研究论文见：C. Li（ed.），Artists and Patrons（Lawrence，Kan.，1989）.

关于高其佩的研究见：K. Ruitenbeek，Discarding the Brush：Gao Qipei（1660 - 1734）and the Art of Chinese Finger Painting（Amsterdam，1992）。关于清代对早期书法兴趣的复兴几乎没有什么英文研究；参见上面引用到的A. McNair的论文，也见 J. Guo，Word as Image：The Art of Chinese Seal Engraving（New York，1992），内容比题目所指的更普遍。另外一部关于书法的通论性著作是T. Y. Ecke，A History of Chinese Calligraphy（Hong Kong，1993），也涉及了这个问题。过去几十年中任熊创作的真人大小的自画像几乎成为中国绘画中被研究最多的。见：Vinograd，Boundaries of the Self（上面）和（作为一个文化理论转到这个和其他肖像作品的例子），A. Zito，“Silk and Skin：Signiifcant Boundaries”，in A. Zito and T. E. Barlow（eds.），Body Subject and Power in China（Chicago，1994），103 - 130。

第五章 艺术市场

关于版画和插图书的研究见：M. Bickford，Bones of Jade，Soul of Ice：The Flowering Plum in Chinese Art（New Haven，1985），又见J. Needham，Science and Civilisation in China，V/I：Tsien Tsuen-hsin，Paper and Printing（Cambridge，1985），S. Edgren，Chinese Rare Books in American Collections（New York，1985），Mote and Chu，Calligraphy and the Chinese Book和H. Kobayashi and S. Sabin，“The Great Age of Anhui Printing”，inJ. Cahill（ed.），Shadows of Mt Huang：Chinese Painting and Printing of the Anhui School（Berkeley，Calif，1991）。

关于陶瓷，可参见Valenstein和Vainker（上面）的论著。关于王镇的收藏活动的分析参见K. Liscomb，“A Collection of Painting and Calligraphy Discovered in the Inner Coffin of Wang Zhen（d. 1495）”，Archives of Asian Art，47（1994），6 - 34。关于收藏，还有艺术品市场的研究，参见：C. Clunas，Superfluous Things：Material Culture and Social Status in Early Modern China（Cambridge，1991）。

关于仇英的研究在J. Cahill，Parting at the Shore（above）和 E. J. Laing，“Ch'iu Ying's Two Garden Paintings Belonging to the Chion-in，Kyoto”，in International Colloquium on Chinese Art History，1991：Proceedings，Painting and Calligraphy（2 vols.，Taipei，1992），331 - 358，挑战了传统意义上对金谷园的理解。R. Whitfeld，“Chinese Paintings from the Collection of A rchduke Ferdinand II”，Oriental Art，22（1976），406 - 416，以阿姆布拉斯宫的绘画为研究主题。

关于作为一种艺术门类的丝织品的研究刚刚开始，但一些有趣的材料见：Weidner（ed.），Jade Terrace，收入 D. Ko，Teachers of the Inner Chambers：Woman and Culture in Seventeenth-Century China（Stanford，Calif.，1994），特别参见172 - 176页。明代工艺品的署名的意义的讨论见Clunas，Superfluous Things。专业的（死者）人物肖像的讨论见R. Vinograd，Boundaries of the Self（Cambridge，1992），也见J. Cahill，Parting at the Shore。关于肖像画和相面术的密切关系的研究见M. Siggstedt，“Forms of Fate：An Investigation of the Relationship Between Formal Portraiture，Especially Ancestor Portraits，and Physiognomy（xiangshu）in China”in International Colloquium on Chinese Art History，1991：Proceedings，Painting and Calligraphy（2 vols.，Taipei，1992），713 - 748。

关于陈洪绶难以表述的特点已经很好地被阐明，他模糊的社会角色也被很好地探究，参见 A. Burkus-Chasson，“Elegant or Common？Chen Hongshou's Birthday Presentation Pictures and His Professional Status”，Art Bulletin，26/2（June1994），279 - 300。

这位艺术家也在Cahill，Restless Landscape，和Vinograd的Boundariesof the Self中被讨论。

清代绘画研究中并没有和Cahill概述元、明艺术水平相近的论著。但是Chou和Brown的两部目录，The Elegant Brush和 Transcending Turmoil，某种程度上一起修补了两者间的鸿沟。

关于外销艺术，最近的研究可见 C. Clunas（ed.），Chinese. Export Art and Design（London，1987）和C. L. Crossman，The Decorative Arts of the China Trade（Woodbridge，1991）。照相术在英文中还没有被充分地讨论，只有一些中文著述，主要的是Chen Shen et al.，Zhongguo sheying shi（《中国摄影史》，台北，1990），一定程度上重现了早期中国摄影实践，相对于那些旅美或旅欧的艺术家，已经很好地做了研究。关于上海19世纪的艺术赞助问题的研究见S. Y. Lee，“Art Patronage of Shanghai in the Ninctecnth Century”，收入 C. Li（ed.），Artists and Patrons（Lawrence，Kan.，1989），223 - 231。

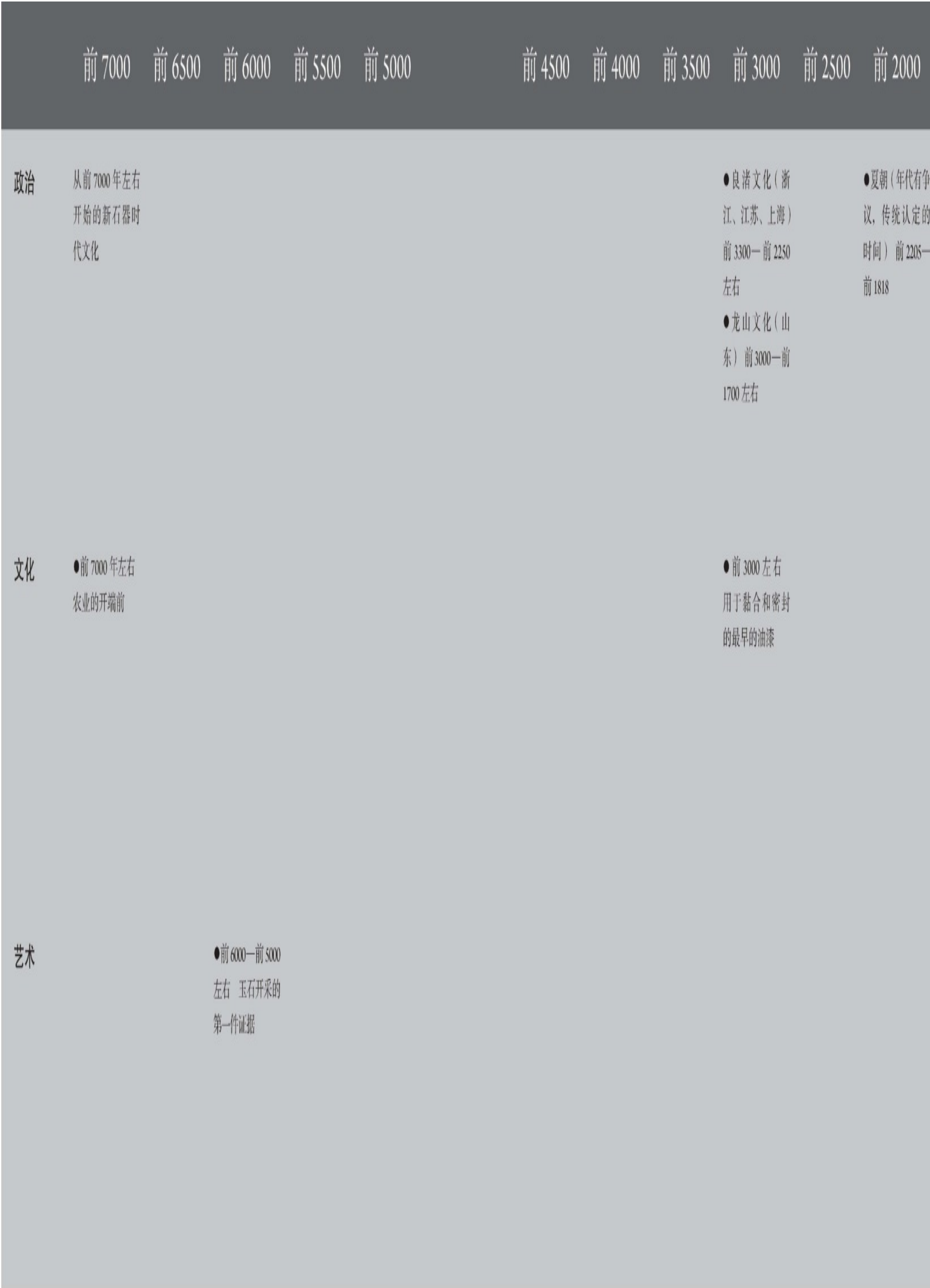
R. Croizier，Art and Revolution in Modern China：The Lingnan（Canton）School of Painting，1906 - 1951（Berkeley，Calif.，1988），研究点集中于民国时期的艺术政治见解。由Kao Mayching编撰的论文集Twentieth-Century Chinese Painting（Hong Kong，1988）推进了相关研究。

关于徐悲鸿的研究见：The Art of Xu Beihong（Hong Kong Museum of Art，Hong Kong，n. d.）。之前中国不为注意的现代主义开始被发现研究，一个较好的研究是R. Croizier，“Post-Impressionists in Pre-War Shanghai：Te Juelanshe（Storm Society）and the Fate of Modemism in Republican China”，in J. Clark（ed.），Modernity in Asian Art（Broadway，NSW，1993），135 - 154。

关于中国共产党的艺术生产政策的杰出研究是J. F. Andrews，Printers and Politics in the people’s Republic of China 1949 - 1979（Berkeley，Calif.，1994）. 但是在J. L. Cohen，The New Chinese Painting，1949 - 1986（New York，1987）和E. J. Laing，The Winking owl：Art in the People’s Republic of China（Berkeley Calif.，

1988）中有很多有用的材料。Laing除了研究绘画，还擅长处理雕塑和工艺美术材料。Kraus，Brushes with Power有趣地涉及了中华人民共和国时期的书法这一特殊案例。Andrews，Cohen和Laing的叙事一直到了“星星画会”，但是对当代艺术发展的解析很难拓展。不错的起步研究的有：1992年7月份的Orientations，专来讨论当代艺术，J. Noth，I. Pohlmann和 K. Reschke（eds.），China Avant-Garde（Berlin，1993），J. F. Andrews和Gao Minglu，“Te Avant-Garde’s Challenge to Ofcial Art”，in D. Davis’s et al（eds.），Urban Spaces in Contempory China：The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China（Cambridge，1995），221 - 278。

大事记


前7000
前6500
前6000
前5500
前5000
前4500
前4000
前3500
前3000
前2500
前2000
政治
从前7000年左右开始的新石器时代文化
●良渚文化（浙江、江苏、上海）前3300—前2250左右
●龙山文化（山东）前3000—前1700左右
●夏朝（年代有争议，传统认定的时间）前2205—前1818
文化
●前7000年左右农业的开端前
●前3000左右用于黏合和密封的最早的油漆
艺术
●前6000—前5000左右 玉石开采的第一件证据

	前1500	前1000	前500	50	100	150	200	250	300	350
政治	商代 ●约前1500—前1050	周代 ●西周 约前1050—前770 ●春秋战国 前770—前475	汉 ●西汉 前206—8 ●战国时期 前475—前221 秦朝 ●前221—前207	●王莽新政 9—23 ●东汉 25—220			分裂时期 220—589 三国时期 220—280 ●蜀（汉） 221—263 ●魏 220—265 ●吴 222—280	六朝（南方） 265—589 ●西晋 265—316	●东晋 317—420 十六国（北方） 316—589	●北魏 386—535
文化	●约前1500—前1300 青铜工艺的开端 ●约前1400—前1200 中国文字在商代都城安阳出现	●约前900"礼制革命"影响了青铜容器的使用 ●约前900—前600《诗经》创作完成	●前557—前479 孔夫子生活的时期 ●约前500 第一次制定货币制度 ●约前400—200《道德经》创作完成 ●约前300 绢第一次用于绘画和书写 ●约前220 秦朝统一文字 ●约0—10 死后生活观念的改变导致石椁盛行，成为祭祀祖先的重心，出现第一座大型石雕		●约100 造纸术发明 ●约100《说文》，中国第一部字典 ●约100 佛教在中国都城安置	●175 皇帝诏令将儒家经典雕刻在石头上，形成国家支持的思想经典 ●184"黄巾起义"，受道教经典激励的太平盛世运动	●193 文字记载中国最早的佛像			●360—374"茅山道经"，传播道教的真经
艺术		●约前1200 四川三星堆青铜祭祀坑[图2] ●约前1200 第一次出现灰泥墙上的壁画 ●约前1200 安阳妇好墓[图3]	●约前430 曾侯乙墓[图5] ●前201 秦始皇陵，陕西临潼"兵马俑"[图7] ●前168 湖南马王堆1号墓[图8]		●约147 山东武梁祠[图11]				●309—约365 王羲之，晋书法家 ●338 中国最早有纪年的佛像 ●344—388 王献之，书法家 ●约345—约406 顾恺之，晋画家	●350—401 王珣，晋书法家[图68] ●约380—420 江苏西善桥"七贤与荣启期"墓室线刻[图12]

400	450	500	550	600	650	700	750	800	850	900

政治

- 分裂时期
- 西晋
- ●南齐 479—502
- ●梁 502—557
- ●陈 557—589
- 六朝
- 十六国
- 北魏
- ●隋代 581—618
- ●（刘）宋 420—479
- ●东魏 534—550
- ●西魏 535—557
- ●北齐 550—577
- ●北周 557—581
- ●唐代 618—906
- ●五代 907—960
- ●辽代 907—1125

文化

- ●400—500 佛教“净土宗”发展。
- ●444—451 在北魏统治下佛教遭遇短暂灭佛。
- ●538/539 敦煌最早的有纪年的洞窟［图44］。跨越亚洲的丝绸之路兴盛起来。
- ●589— 修建连接长江和中国北方平原的大运河。
- ●730 编撰权威的佛经目录。
- ●749 官方颁发道经。
- ●约750 木版印刷的开端。
- ●约750 陆羽撰写《茶经》，提出饮茶的审美经验。
- ●约750 古诗的高峰时代，诗人李白（701—762）和杜甫（712—770）在世。
- ●837 石刻儒家经典，立于国子监太学。
- ●845—847 佛教遭遇短暂灭佛。
- ●874 陕西西安附近的法门寺地宫封闭［图50］

艺术

- ●约460—493 山西云冈修建昙曜五窟
- ●约500—535 “绘画六法”的作者谢赫在世。
- ●约600 发明瓷器。
- ●673 唐代宫廷画家阎立本卒。
- ●675 河南龙门奉先寺建成［图48］
- ●699—759 唐代诗人和画家王维在世。
- ●约710—760 唐代宫廷画家吴道子在世。
- ●约730—780 唐代僧人书法家怀素在世［图68］。
- ●约730—约800 唐代画家周昉在世。
- ●847 张彦远撰写《历代名画记》。
- ●868《金刚经》印本。
- ●919—967 五代画家李成在世。

	950	1000	1050	1100	1150	1200	1250	1300	1350	1400	1450
政治	辽代 宋朝 960－1279 ●北宋 960－1127	●南宋 1127－1279		●金 1115－1234			●元代 1279－1368		●明朝 1368－1644		
文化	●约950 "地狱十王"信仰。 ●935 首次雕印儒家经典。 ●983 首次雕印佛经 ● 997－1124 大多数进入官府的人都参加了儒学经典的考试。	●约1000 敦煌"藏经洞"封闭。 ●约1020 使用了新的谷种，在南方一年可以种两季谷物。 ●约1025 首次在战争中使用炸药。	●1050－"文人画"的观念出现。	●1127 金占领中国北方以后，宋都城重新迁移到临安（今天的杭州）。	●1130－1200 朱熹，作家和哲学家。	●约1200－佛教禅宗兴盛。		●1300－ 与西藏和尼泊尔的文化往来加强，新的佛教种类传入。 ●1300－ 道教全真派在中国北方兴盛。	●约1350 元首都，今天的北京戏剧发达。出现《西厢记》之类的剧本。		●1450－ 苏州繁荣兴旺，成为文化中心。
艺术	●962 五代画家董源卒。 ●984 官方成立宫廷画院 ●992 刻印《淳化阁帖》[图70]。	●约1000 纸张首次用于绘画。 ●约1000—约1090 宋画家和理论家郭熙[图20]。 ●1019—1079 宋画家文同[图71]。 ● 1037－1101 宋书法家、画家和理论家苏轼。 ● 1045－1105 宋书法家黄庭坚[图72]	● 1052－1107 宋书法家、画家和鉴藏家米芾。 ● 1074－1151 宋画家和鉴藏家米友仁[图25] ● 1082－1135 宋皇帝徽宗，画家和收藏家。	●约1130－1190 宋宫廷画家马和之[图24]。	●1166 最早的儒家经典图册。 ●约1190－1225以后 宋宫廷画家马远。	● 1225－1322 刊刻碛砂藏。	●约1250 宋僧人画家玉涧在世[图57]。 ● 约1250－1300 发明漆雕工艺。 ● 1254－1322 元书法家和画家赵孟頫[图29]。 ●约1255－1327 元画家任仁发[图76]。 ● 1262—1319 元画家管道升[图78]。	● 1269－1354 元画家黄公望[图77]。 ● 约1280－1329 元宫廷画家王振鹏[图29]。 ●约1320 景德镇成为重要的奢华瓷器中心。 ●约1325 绘制山西永乐宫道教壁画。	●1396—1474 明画家杜琼[图80]。	● 1427－1509 明书法家和画家沈周[图81]。	●1470—1524 明画家唐寅[图82]。 ● 1470－1551 明书法家和画家文徵明[图83]。几位重要的明画家的始祖。 ●约1494－ 约1552 明画家仇英[图96]。

1500 1550 1600 1650 1700 1750 1800 1850 1900 1950

政治

- 明朝
- 清朝 1644—1911
- 中华民国 1911—1949
- 中华人民共和国 1949—

文化

- 1514 葡萄牙人经海路到达中国。
- 约1550— “送子”观音信仰盛行。
- 1550 经济发展，受到美洲输人的银器的刺激。
- 1636 满人采用国号“清”。
- 1669 官方禁止基督教。
- 1700— 繁荣的扬州城成为文化中心。
- 约1720— 广州的欧洲商贸兴盛，西方视觉物品开始流传。
- 1759 清王朝在控制新疆之后，统治疆域到达最大范围。
- 1791 小说《红楼梦》或《石头记》出版。
- 1840—1842 第一次鸦片战争，英国入侵中国。
- 约1850 在中国首次使用摄影术。
- 1851—1864 太平天国起义彻底摧毁了中国南方。
- 1884《点石斋画报》，中国第一份期刊画报在上海发行。
- 1912 清朝最后一位皇帝退位。
- 1919 “五四运动”推动白话文成为标准的写作语言。
- 1921 中国共产党成立。
- 1927 蒋介石在南京建立国民政府。
- 1942 毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》。
- 1958—1959 北京的“十大建筑”项目。
- 1966—1976 “文化大革命”，随着毛泽东的逝世而结束。
- 1985— 中国进行经济改革和放宽国家对文化的管理。

艺术

- 约1550—1580 明画家仇女士。
- 1555—1636 明书法家、画家和理论家董其昌。
- 1595—1634 明画家文俶[图84]。
- 1598—1652 明画家陈洪绶[图105]。
- 约1600—1630 明刺绣师韩希孟[图100]。
- 1603《顾氏画谱》[图98]。
- 1606—1684 明清画家顾见龙[图106]。
- 1626—1705 清画家八大山人[图87]。
- 1632—1717 清画家王翚[图34]。
- 1642—1707 清画家石涛[图86]。
- 1642—1715 清画家王原祁[图35]。
- 1679《芥子园画谱》。
- 1683— 宫廷再度赞助视觉艺术。
- 1688—1766 清宫廷画家郎世宁[图37]。
- 1693—1755 清画家郑燮[图108]。
- 1740年代— 编撰大型的宫廷藏品目录。
- 1743—1805 清书法家邓石如[图89]。
- 约1750 绘画用的成品颜料成为商品。
- 1801— 约1806 清画家关乔昌（林呱）[图111]。
- 1819—1867 摄影术的先驱邹伯奇[图112]。
- 1823—1857 清画家任熊[图91]。
- 1840—1896 清画家任颐[图113]。
- 1864—1955 清/民国时期画家黄宾虹[图117]。
- 1879—1951 民国时期画家高剑父[图114]。
- 1895—1953 民国时期画家徐悲鸿[图115]。
- 1900—1991 20世纪画家林风眠。[图116]。
- 1904—1965 20世纪画家傅抱石[图118]。
- 1905 中国第一座公共博物馆开放。
- 1906 在国立学校首次开设美术系。
- 1907 中国杂志第一次刊登绘画作品的照片。
- 1911 美术史著述《美术丛书》系列开始出版。
- 1912 中国第一家私人美术学校成立。
- 1924 故宫博物院在北京开放。
- 1929 第一届政府赞助的艺术展。
- 1950 随着共产党1949年的胜利，所有的美术学校都国有化。
- 1965 台北故宫博物院开馆。
- 1979 非官方的“星星画会”展在北京举行。
- 1989 中国现代艺术展。

索引

罗伯特· 贝格利（Bagley，R.）

竹：雕刻

雕刻

绘画

题材

《烟雨丛竹图》卷（管道升）

竹：

册页（文同）

图轴（郑燮）

《友松图》卷（杜琼）

边文进（明画家）

《伯远帖》（王珣）

《普贤菩萨出山图》（木版画）

菩萨

《天书》（装置，徐冰）

《春消息图》卷（邹复雷）

青铜时代

青铜器

铸造

鎏金

罄

镶嵌

尊盘（战国时期）

失蜡法

立像（商）

墓室艺术

酒器（周）

阿弥陀佛

鎏金铜像

石雕

弥勒佛

佛/佛教

圣殿（横卷，黎明）

宗教艺术；书法在

早期的佛教

南宋

元

丝绣

银真身盛器

布什

书法：

作为文人艺术

中文字的形式

伯远帖

明

纸本

清

民国时期

宋

元

油画，画在

人民共和国

清

民国时期

洋红

《石竹图》（扇面，文俶）

雕刻：

竹

《偶像》，木雕

工艺品，明

《耶稣受难图》（木版画）

皴（笔触质感）

《松石图》卷（文徵明）

戴进（明画家）

道光皇帝和他的子女们图卷（《道光帝行乐图》）

道光（清皇帝）

道教

书法在

道袍（丝绸）

邓石如（清书法家）

《金刚经》

丁云鹏（明画家）

董其昌（ 明画家）

艺术和理论

董钦（隋官员）

董源

东周

东方朔

杜琼

断崖了义（僧人）

《富春山居图》卷（黄公望）

《早春图》郭熙

东晋

肖像

文人，生活中的艺术

刺绣

佛教

明

清

丝绸， 佛像； 道袍； 扇（ 宋）； 明

墓室艺术

方君碧（现代画家）

扇面

《金阊送别》图卷，（唐寅）

《父亲》（布面油画，罗中立）

《女仙图》图轴（陈洪绶）

《鱼石图》卷（八大山人）

五代时期

《雨中飞行》图轴（高剑父）

作伪

《往古九流百家诸士艺术众》图轴

傅抱石（现代画家）

妇好（商王后）

家具（明）

高剑父（现代画家）

高其佩（清画家）

高峰原妙（僧人）

高宗（宋皇帝）

高宗（唐皇帝）

《加莱之门》（瓷碗，荷加斯）

乔达摩· 悉达多（Gautama Siddartha 佛陀）

《金谷园》图轴，（仇英）

恭亲王

《佛教高僧群像》（绢本）

顾绣

古方（清画家）

顾见龙（明画家）

顾恺之（东晋画家）

管道升

关联昌（清画家）

关乔昌（林呱，清画家）

关山月（现代画家）

《关羽擒将图》轴（商喜）

关作霖（清画家）

观音（菩萨）

《北方天王》图轴

郭沫若（现代作家）

郭频伽（清画家）

郭熙（宋画家）

汉

墓室艺术

韩非

韩希梦

图卷（横卷）：

佛教圣殿

样式

明

纸本：书法；居，水墨设色；马，水墨设色；明；诗文； 南宋；元，水墨

清

绢本，唐；元

宋

墓室艺术

图轴（立轴）：

样式

明

纸本：民国时期

自画像

清

绢本《北方天王》

明

清；宋

宋

《地狱十王》，水墨绢本

元

何传馨

《天尊》（石雕）

荷加斯（Hogarth，W.）

弘治（明统治者）

马（唐）

Hsio — yen Shih

怀素（僧人）

黄宾虹（现代画家）

黄公望（元画家）

黄庭坚

徽宗（宋皇帝）

《猎鹰捕鸭图》图轴

《偶像》（木雕，王克平）

《骑马羽人》（汉）

墨画

在竹上

清

南宋

元

墨拓片

国际艺术市场

《荆溪招隐图》卷（董其昌）

象牙工艺品

敞口杯（商）

观音，鎏金像

清

玉器：

雕刻（清）

《骑马羽人》（汉）

玉圭（新石器时代）

墓室艺术

罐：

青铜，尊（战国时期）

瓷

耶稣

祁守端

贾似道

《嘉靖皇帝乘船出游图》轴

江丰（现代画家）

嘉庆（清皇帝）

金大受（宋画家）

晋

金章（现代画家）

漆器：

明

墓室艺术

木桌（明）

《簪花仕女图》卷（唐）

《山水》图卷（黄宾虹）

山水画

老子（道家创始人）

李氏（宋）

李成

李公麟（宋画家）

李君瓒（雕塑家）

黎明（清画家）

李思训（画家）

李重润（唐太子）

良渚文化

辽代

林风眠（现代画家）

林良（明画家）

线描，元

《浔阳余韵》（布面油画，陈逸飞）

岭南画派

刘海粟（民国画家）

刘皇后（宋皇后）

刘向

刘志德

罗青（现代画家）

龙门石窟

龙山文化

吕辩

吕洞宾（道教神仙）

卢葵生（明雕刻家）

吕进（明画家）

陆完

罗中立（现代画家）

新石器时代：

玉圭

墓室艺术

倪瓒

《九马图》卷（任仁发）

《裸体》（布面油画，林风眠）

《陈风》图卷（马和之）

《老支书》（纸本，刘志德）

绘画：

画院（宋）

僧人画

样式

山水

岭南画派

材料

明

莫高窟

布面油画， 见油画；1970 年代后

纸本（宋）

作品传记

书籍：明

明

木版，见木版印刷

印刷

职业画家：

共产党时期

明

清

民国时期

齐白石（现代画家）

乾隆（清皇帝）

书法

宫廷艺术

麒麟

秦

清：

艺术与文人在

宫廷艺术；晚清

市场，艺术在；版画和透视在；上海

宗教艺术

仇女士（明画家）

丘行恭（唐大将）

仇英（明画家）

《山神祠》（册页，王履）

《湖州妙严寺记》（赵孟頫）

宗教艺术

佛教

早期佛教

14至15世纪

明

北宋

清

南宋

隋

唐

元

任仁发（宋画家）

任霞（清画家）

任熊（清画家）

任薰（清画家）

任颐（伯年，清画家）

仁宗（宋皇帝）

仁宗（元皇帝）

中国早期绘画理论

民国艺术

汝窑（宋）

阮玉芬（清画家）

《圣母》，泥塑

释迦牟尼（佛陀）

字体，样式

卷轴画

见横卷，立轴

雕塑：

佛教

和墓室

见石雕

石涛（清画家）

丝绣工艺品：

刺绣，见刺绣下

帛画（马王堆）

绘画在，见绘画下

卷轴，见横卷；立轴

寿衣（马山）

缂丝，佛教曼荼罗

丝织品

镀银器：

香炉（汉）

真身盛器（佛教）

司马金龙（魏统治者）

白描（顾见龙）

宋伯仁（画工）

宋：

书法

宫廷艺术

市场，艺术在

北宋：艺术和理论；宫廷艺术；

宗教艺术

南宋：艺术和理论；僧人；

宫廷艺术；宗教艺术

墓室艺术

宋徽宗

《康熙南巡图卷》（王翚）

春秋时期

坐像，毛泽东（共产党领袖）

斯坦因

石雕：

佛像

弥勒佛

《天王和力士》，奉先寺

《天尊》

墓室艺术

紫砂壶（陈曼生）

苏耆

苏泌

苏轼

苏舜钦

缂丝：

佛教曼荼罗

丝织，明

茶壶：

瓷，清

紫砂（陈曼生）

《地狱十王图》轴，水墨，绢本

《兵马俑》（秦）

丝织品，明

《江山如此多娇》（ 纸本， 傅抱石和关山月）

《岁寒三友》：

册页（赵孟頫）

立轴（王原祁）

瓷茶壶（清）

墓室艺术

新石器时期的青铜时代

南北朝

秦汉

雕塑

绿松石

《虎丘十二景》（册页，沈周）

《维摩不二图》卷（王振鹏）

壁画：

道教

样式

唐

王翚（清画家）

王鉴

王玠

王克平（现代雕塑家）

王蒙（元画家）

王时敏（清画家）

王维（唐画家）

王献之（书法家）

王羲之（书法家）

王珣

王原祁（清画家）

王筠

王镇（商人）

苏州（清）

木雕：

观音（菩萨）

墓室艺术

武斑祠（汉）

吴道子（唐画家）

武丁（商王）

巫鸿

吴堪（画家）

吴国

武梁祠（汉）

武则天（唐皇后）

吴俨

吴镇

吴正志

武（周王）

武帝（汉皇帝）

夏圭（宋画家）

咸丰（清皇帝）

项元汴（收藏家）

孝钦（慈禧皇太后）

谢赫

微史家族祖辛

徐悲鸿（现代画家）

徐冰（现代艺术家）

徐溥

徐乾学

徐泰

徐渭，肖像

宣德（明皇帝）

阎立本（唐画家）

严嵩

严湛（明画家）

杨晋（清画家）

杨彭年（清陶工）

杨皇后（宋皇后）

阳信公主（汉公主）

姚翰真

姚师积（雕塑工匠）

叶毓山（现代雕塑家）

曾侯乙

邑姜（周王后）

姬辰（司马金龙妻子）

殷善（明画家）

奕　（清亲王）

《梅花窗前美人图》轴（任颐）

大禹

元氏

元朝：

艺术与理论

佛教艺术

宫廷艺术

艺术市场

大师

玉涧（佛教僧人）

张大千（现代画家）

张希黄（明雕刻工匠）

邹伯奇（科学家）

邹德中（品评家）

邹复雷（宋画家）

英文版权页

Art in China by Craig Clunas

Art in China was originally published in English in 1997. This translation is

published by arrangement with Oxford University Press

through Andrew Nurnberg Associates International Limited

Oxford
History of
Art
牛津艺术史
丛书中文版主编 · 易英
Only 2 mg. tar
FL GG
BROS
EMBASSY
照片的历史
[英] 格雷汉姆 · 克拉克／著 易英／译
文
景
Horizon
上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编・易英

The Photograph

照片的历史

[英] 格雷汉姆・克拉克 / 著

易英 / 译

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

照片的历史 / （英）克拉克（Clarke，G.）著；易英译．—上海：上海人民出版社，2015

书名原文：The Photograph

ISBN 978-7-208-13524-6

Ⅰ．①照…　Ⅱ．①克…②易…　Ⅲ．①摄影史–世界　Ⅳ．①J409.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第296065号

书　　名：照片的历史

著　　者：［英］格雷汉姆·克拉克

译　　者：易英

责任编辑：苏　本

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-13524-6/J·431

文
景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景

豆瓣小站：世纪文景
Email：info@wenjingbook.cn

目 录

格雷汉姆·克拉克　Graham Clarke

英国肯特大学文学与图像研究高级讲师。出版著作有《沃尔特·惠特曼：作为私人史的诗歌》，编有《美国城市：文学与文化视角》《摄影中的肖像》《风景艺术》等，同时也参与埃德加·爱伦·坡、T.S.艾略特、托马斯·哈代作品的编辑工作。

前言

图79细节

在试图写作任何学科的历史时，写作者总会注意到他采用和忽视的方法，由于篇幅所限，将那些在其他语境中居于中心位置的部分挪到边缘。摄影就是说明这个问题的典型例子。比如，彼得·特纳（Peter Turner）在他的《摄影史》（*History of Photography*）的前言指出，他“曾被告知，现存的照片数量比砖块还多”；这个事实提供了有力的证明，仅在英国，1971年生产的彩色图片就有32, 500万张。与这种大量的图片相比（如果我们知道那一年或从那以来全世界摄影图片的数量），我在这儿选择的照片只有130张——大大少于我每天所读报纸上的图片数量。当然，我知道此种讽刺意味，但也知道我选择的那些图像会引发的问题。选择它们必然是出于其历史的意义；在大多数情况下，是因为它们当时引发了关于照片的本质和更广义的关于摄影本质的重要问题。不过，选择它们首先还是由于它们涉及的有关“照片意味着什么”和“我们给予其何种地位”的决定性问题。在我看来，它们就是范例——也是那上百万个图像的代表，推动它们作为一个无限传统的一部分。我的方法是把它们看做更大问题的范例，同时也把它们看做典型的和个人的，实际上是这本书——尽管以一种有限的方法——试图提出的一系列普遍问题的所在。伊恩·杰弗里（Ian Jefrey）的《摄影简史》（*The Photograph: A Concise History*）仍然是理解这个媒介的最好读本，他注意到可以写一部“很少有个人出现在其中”的摄影史。事实也是如此；很多近来的摄影研究确实避免对特定摄影家的关注，转而集中于在当代批评发展和文化课题的语境中看到更大的问题。在这个意义上，任何摄影的含义都涉及其作为一种再现行为的本质问题和模糊特性。但是，对摄影的任何研究肯定要包含一些具体的摄影家，以及具体的形象；要理解摄影及其历史，不依靠那些对摄影的发展起关键作用、创造了保留其决定性形象的作品的个别摄影家，是不可想象的。

除了摄影家和摄影的问题，我还试图涉及一系列与摄影作为一个形象的文化和社会意义相关的普遍性问题。确实，在很多方面这是我优先考虑的问题。我试图提出一系列超出本书范围的更大、更广泛的问题。我希望它们揭示出构成摄影本身的含糊与复杂的某些意义：作为我们日常生活的一部分，看似明确和简单，却是无比复杂的某些事物。在这个意义上，本书不是由一些文章组成的历史，而是在历史与批评的语境中探索摄影的一些文章。我尝试搭建一个“阅读”的过程，

任何摄影的形象都被置入其中，在这个过程中，读者被提示这种阅读的语汇及它在一个更大语境中的位置。这个媒介是如此巨大，如此宽泛，如此复杂，要对其发展和意义提供系统的叙述，至少是有很大局限的。但是，我们能做的事情是试图理解它的方法及实践，它如何和为何具有意义，以及我们怎样和为什么这样来阅读它。

在本书的写作过程中，很多朋友和单位提供了帮助、建议和鼓励，在此深表感谢，特别需要提及的是：我的大学同事Malcolm Andrews、Stephen Bann、Roger Cardinal，他们提供了慷慨的帮助和建议；Mike Weaver、Annie Hammond、Mick Gidley、Mark Hawooth-Booth、Peter Bunnel、Alan Trachtenberg、Pam Roberts（以及皇家摄影协会）、Peter Turner、Ian Jefrey、不列颠学院、肯特大学、贝尼克图书馆（耶鲁大学）、国会图书馆和国家图书馆。还有我的编辑Simon Mason，感谢他的鼓励和耐心，感谢Jim Styles（肯特大学）为我提供插图，以及图片编辑Elisabeth Agate的帮助和热心。特别要感谢我的妻子也是我的伙伴Jan，我的孩子Tomas Price、Harriet Price，他们经常以他们的方式教会我用另外的眼光去观看，总是指出我看不到的事物。

第一章　什么是照片?

图5细节

在一个充斥着视觉形象的世界，照片几乎被人视而不见。我们使用照片，没完没了地看到照片，照片无处不在，照片的"流通"（约翰·塔格［John Tagg］的用语）[1]因而是弥漫的。它们是流传在日常生活中最常见的事物之一。但这种常见的状况掩盖了照片潜在的复杂与困难；对我们来说，它们总是留下重要却捉摸不定的问题：到底什么是一张照片？我们继承了一个编码与惯例的完整结构，这个结构不仅以特定的身份投入照片（作为一种再现的手段），而且还与其实用与使用密切相关。在这个意义上，它如同一个入口，通向等待被记录的世界；但如同我们穿行的世界，在其意义结构上它几乎是完全中立的。

奇怪的是，早在1760年，法国作家弗朗索瓦·蒂费涅·德·拉·罗什（François Tiphaigne de la Roche）在他的小说《吉方特》（*Giphante*）中，以奇特的感觉预见到固定一个形象的可能性，当时他的讲述者看到一个场景，因"一幅画引起这样一种错觉"而感到震惊。"错觉"是恰当的，它使我们回想：在何种程度上试图记录和固定一个永久形象在其效果和暗示上几乎被看做魔术——一个类似启示的炼金术的转换过程。诚然，如博蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall）所说，"我们所知的作为摄影的东西是早已为人所知的视觉和化学综合作用的现象"，[2]但这并不能排除任何照片所引起的惊奇和迷恋的基本因素——当人们第一次发现他能够不用颜色、雕刻或线条记录他面前的形象。难怪银版照相被称为一种"镜像"。

当然，在某种意义上，这强调了它对光的依赖性。确实，"照片"一词意指"光—书写"。同时，它也说明了控制光线与时间的重要性。照片不仅标志着对于自然的一种不同关系，也表达了我们力求以某种方式规整和构造我们周边世界的权力意识。就大部分意义而言，这两个方面（科学的和文化的）是这种再现模式的基础。用拍照来留住或"偷窃"时间的方式，在不间断的当下与尘封着历史的过去保持着紧密的联系。

在摄影之前的某些时期，人们已开始追求客观世界的准确形象。自文艺复兴以来，暗箱和后来的显像器一直被使用。确实，是莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）型构了摄影的理论，不过第一份公开出版物却是乔万尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔（Giovanni Batista della Porta）在1558年出版的《自然的魔术》（*Natural Magic*）。但是暗箱

对艺术家是有用的，它提供了一个可以被描画的颠倒的形象，以及光线反射的准确图像。

摄影较小的发展是由英国的托马斯·韦奇伍德（Tomas Wedg-wood）和汉弗莱·戴维爵士（Sir Humphry Davy）实现的。1802年，他们使用“硝酸银溶液浸过的白纸”去“捕捉”小的物像，但是这种形象同样不能长久。法国人约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯（Joseph Nicéphore Niépce，1765—1833）首次固定了一个摄影形象 **[图1]** ，那是从他位于索恩河畔沙隆附近的格拉斯的阁楼窗口看到的一幅景色，经过八个小时的曝光得以固定。这张由被称为“日光仪”（hiliograph）的东西拍下的图片被认为是第一张“照片”，涅普斯的这张图片保存至今，虽然模糊不清，但与它的状况相适应：粗糙的形式和低级的质量，说明它完全不是一个作为考古学片断的形象。

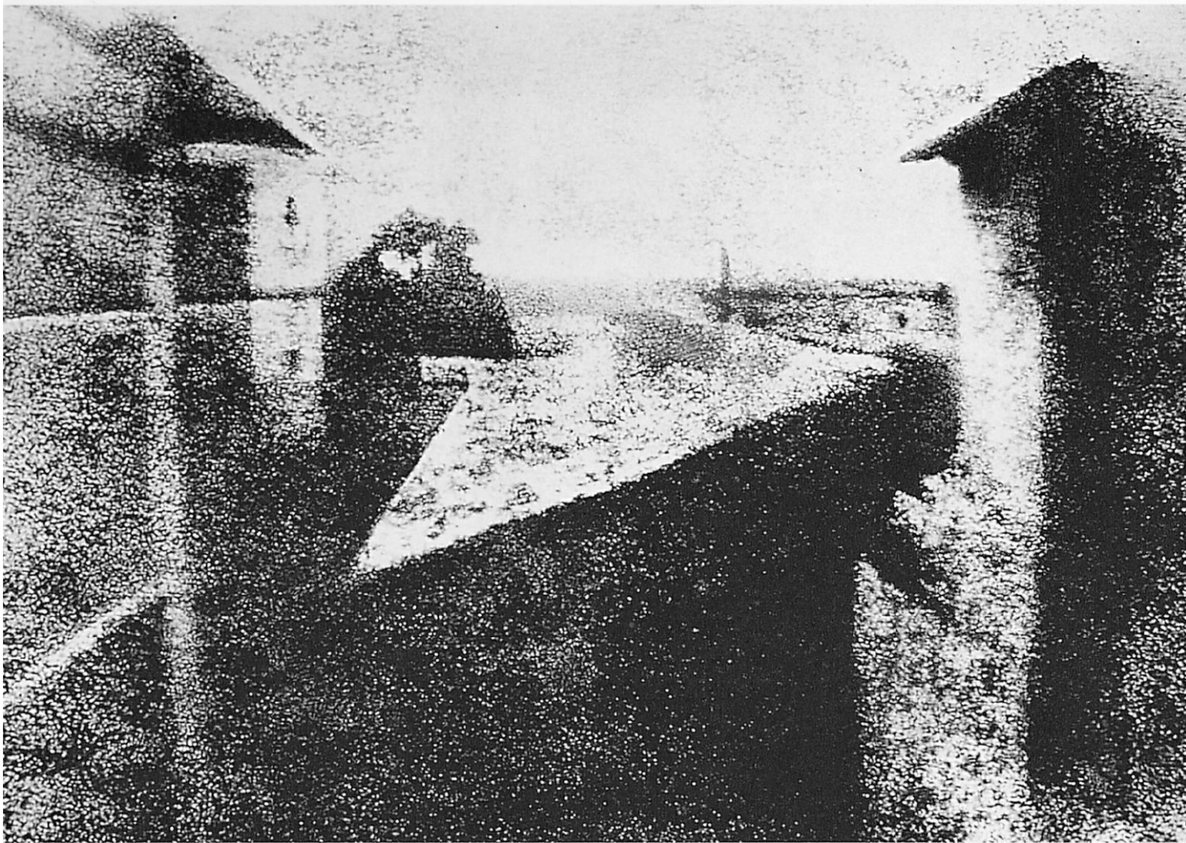


图1　约瑟夫·尼塞福尔·涅　普斯

《从格拉斯的窗口看到的景象》（*View from a Window at Gras*），1826年。

这是在1826年用日光仪记录的现存最古老的照片。它是八个小时曝光的结果。清晰度的缺乏暗示了一种相应的神秘性，潜藏在照片这一行为和“观看”过程之下。

确切地说，正是低级的质量促使涅普斯与另一个法国人合作，这个人就是巴黎的透视画家路易斯–雅克–曼德·达盖尔（Louis-Jacques-Mandé Daguerre，1787—1851）。达盖尔对于透视（与全景画）的兴趣是一个最重要但又总被忽视的事实，且凸显了他对制作城市和乡村风景画与景观的关注。虽然涅普斯在1833年去世，但达盖尔直到1839年才公布他的新摄影法——银版照相。涅普斯把日光仪定义为“在暗箱里获得形象的自动复制，在日光作用下，具有由黑到白的色调层次”，达盖尔自己的处理过程也回应了这个定义。银版照相是“在暗箱里接收的自然形象的自然复制”，是使自然“复制自身”的“化学与物理的过程”。这种“自然的”复制模式的观念中所包含的惊奇的感觉，在当时产生了轰动效应。1839年，《法国时报》（*La Gazette de France*）宣布，这项“发明”具有深远意义，它“颠覆了所有关于光线与视觉的科学理论，将给图画艺术带来革命”。没有什么比“固定形象的方式”更有可能。达盖尔成功地制作了一种“可以使物体脱离现时的……固定的和长久的印象”。难怪画家保罗·德拉罗什（Paul Delaroche）哀叹道：“从今天起，绘画死亡了。”[3]

银版照相的重要贡献之一是能够记录细节。《摄影家工作室》（*The Photographer's Studio*，又名《珍奇盒子的内部》［*Intérieur d'un Cabinet Curiosité*］）**［图2］**摄于1837年，具有涅普斯完全没有做到的清晰度和细节；《法国时报》称之为“非同寻常地细微”。这是一个“精确的抄本”，无论是物体、建筑还是人，在时间和空间上真切再现了它所捕捉到的。达盖尔的《巴黎神庙大道》（*Boulevard du Temple*，约1838年）是一幅早期的都市景象，色调层次分明，细节清晰，确实暗示了摄影是一个“无比珍奇的盒子”。这就可以理解为什么美国作家埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）表示，这个发明是“现代科学最重要甚至最奇特的胜利”。达盖尔所摄形象的如实性在美国大受欢迎，最有名的评论来自于奥利弗·温德尔·霍姆斯（Oliver Wendell Holmes）和纳撒尼尔·霍索恩（Nathaniel Hawthorne）。[4]银版照相虽然在法国和美国很流行，但由于一系列基本的缺陷，致使它作为一种摄影再现的手段很快就衰落了。

图2　路易斯–雅克–曼德·达　盖尔

《珍奇盒子的内部》，1837年。

与涅普斯不同，达盖尔的早期形象作为一种再现的形式，具有高度的清晰和详尽的细节。但银版照相本身的特性使得题材没有活力。长时间的曝光意味着任何形象在摄取之前必须是静止不动的。

首先，银版照相要求长时间的曝光。虽然它被发明不久后已改良到把曝光时间大大缩短，只需要几分钟而不是几小时，但在题材的选择上仍有很大限制，最轻微的移动都会导致影像的模糊，对于记录都市形象、人群和事件都存在明显的局限。照相机面前的世界必须是静止的。在肖像摄影中（银版照相成为新型“全家福”的主要形式），人物必须把自己“控制”在静态，有时还要靠特殊的支撑来保持姿势。结果通常只是造就了一些程式化的动作和姿态，被拍摄的动作代替了被拍摄的经验。肖像反映的不是媒介而是样式。在与静止物像的关系中，银版照相暗示了所有摄影的一个关键方面：一种准确记录事物以作为占有和分类行为之一部分的魅力。毕竟，每个银版照相都是唯一的形象。没有负片/正片的过程。虽然有一个原创的“镜像”，但它不能

复制，其脆弱的表面很容易磨损，必须小心地加以保护，通常是放在天鹅绒衬里的皮革盒子里。它是信息的一个形象，同时也是被关注的物品，这意味着，从一开始，照片就具有双重身份，既是物品又是形象。[5]现代摄影的基础，是由英国科学家威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot，1800—1877）奠定的，他发明了第一个正/负摄影过程，因而使得一张单独的负片可以产生无数副本，这对于未来摄影在文化中的地位显然有着根本性的影响。正如瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）所指出的，摄影是“机械复制时代的艺术作品”的最佳范例，是一种基于化学和工业过程所生产的图片。

塔尔博特于1833年在意大利开始摄影的实验，通过一种投影器使他能更清晰地描绘（见第三章）。1834年，他用所谓的“光照图画”来工作，包括纸上的银酸盐——这可能是照片最基本的形式之一。塔尔博特用简单的方法复制出蕨类植物、丝带或花卉的形象，把对象放在感光纸上，然后把纸放到日光下——如同日光浴的时候戴着手表。塔尔博特在谈到他的发明时，同样坚持那个时代的典型说法：形象有着“最大的真实与精确”，是“自然魔术”和“自然化学”的一部分，它能在“数秒内成形”，否则就要花“数天或数星期去留痕或复制”。虽然它们引起了关注**［图3］**，但光照图画更大的意义在于预示了摄影的可能性。作为一个过程，它明显体现在记录的功能上，而非狭隘的对象表现上。

图3　威廉·亨利·福克斯·塔　尔博特

《光照图画》（*Photogenic Drawing*）

塔尔博特早期形象之一，与他其他的光照图画一样，不过是简单的图案或物像的印痕。这些形象是在纸上的物像，缺乏任何三维世界的感觉，而对于摄影的空间幻觉来说，立体感则是基本的。但它们仍然是重要的，特别是后来被曼·雷（Man Ray）这样的前卫人物所利用。

塔尔博特把他的研究保密，但在1839年，为了回应达盖尔在法国公布的发明，他也（相信达盖尔发明了同样的过程）公布了他的“发明”，1840年产生了“碘化银纸照相法”（颇具意义的是，1839年约翰·赫舍尔爵士［Sir John Herschel］在古希腊的“美的图画”的基础上，在皇家美术学院的讲课中首次使用了“摄影”一词）。碘化银纸照相法是第一个真正的负/正摄影过程，它仍然是今天所有摄影方式的基础。虽然它缺乏银版照相法的细节，但它最大的优点是最先从一个单独的负片形象产生无数正片。真正意义上的照片产生了。确实，和涅普斯的第一个形象一样，塔尔博特的第一个负片也是模糊的。《格窗》（*Latticed Window*）**［图4］**表现了塔尔博特的家乡拉科克修道院的一扇窗户，它仿佛一个小而脆弱的幽灵，反映着原型。过小的比例（一英寸见方）不足以证明其历史意义，但它象征性地表示了摄影的行为和摄影自身，因为我们看到（和透过）一个窗口，这个窗口暗示了在场和不在场的近乎神秘的表演。它为摄影的历史与理解保留了一个原始形象（ur-image）。塔尔博特在1840年第一次印制了他的碘化银纸照片，这个过程为塔尔博特在1844年出版的《自然的铅笔》（*The Pencil of Nature*）中的插图奠定了基础。

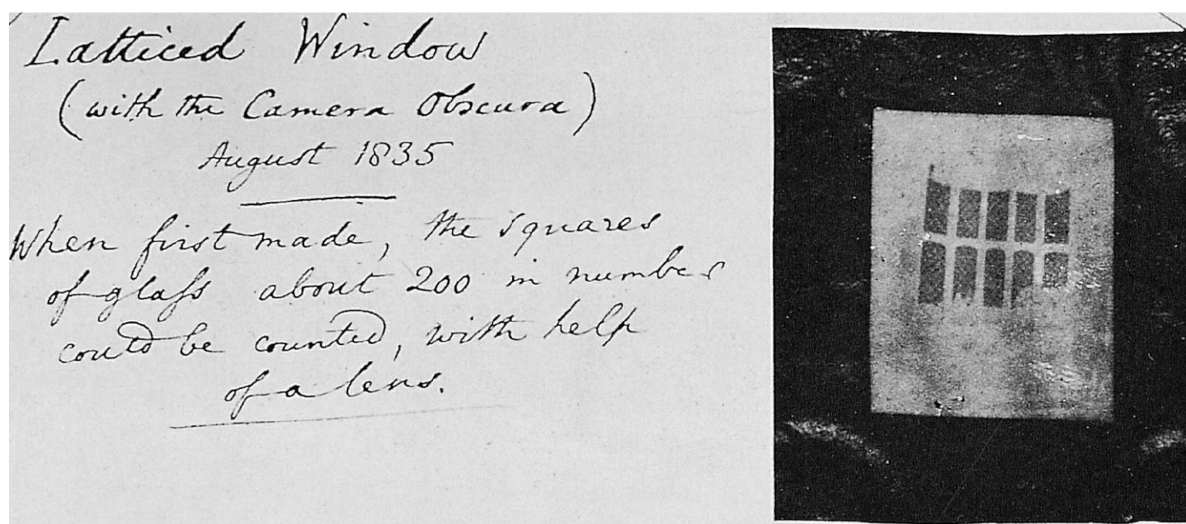


图4　威廉·亨利·福克斯·塔　尔博特

《格窗》，1835年。

从塔尔博特家乡的拉科克修道院的内部拍摄。太小的比例不足以证明它的意义，但它是第一张负片，而且是第一次能够用它复制无数张正片。照片，就这个独特的人工制品而言，已走向成熟。

虽然这些早期形象取得了革命性的突破，但19世纪摄影的历史还是显现出一些基本的矛盾，作为一种形象和再现的手段还是独此一家。摄影技术的快速变化与发展的方式突出了它的一种功能，达盖尔和塔尔博特都将它定位成记录。19世纪后期记录技术的发展不仅反映了文化和意识形态语境中发生的摄影的工业化，也反映了构成摄影形象的本质的一个信念，即用完美的手段再现完美的形象，以及高度的真实。照相机不再关心真实的记录，而是超越客观性的某种形象。就这样，技术必定运用于摄影形象所表示的"魔力"。

"不断"技术革新的观念从一开始就是摄影的专利。例如，1851年，英国雕塑家弗雷德里克·斯科特·阿切尔（Frederick Scot Archer，1813—1857）创造了称为"火棉胶"（collodion）的过程：这是一个以湿玻璃板为基础的系统，取代了塔尔博特的碘化银纸照相法。但它的主要缺点是显影必须直接产生在形象被拍摄之后，在这种方式中，技术上限制摄影家的基本和关键因素是他/她怎样拍摄和在什么地方拍摄。到1870年，湿版就过时了，1871年，一位英国医生理查德·利奇·马多克斯（Richard Leach Maddox，1816—1902）发明了使用凝胶的首板，1877年成为凝胶干版。

整个19世纪，我们可以把这个不断变化的过程划分为几个部分（即使不是平均的），这种发展产生了摄影形式与过程的真正结合；确定摄影构成与机制的所有部分都是建立在这种最普通的东西的基础上。照相机也在迅速变化。塔尔博特使用的手工制作的木头与黄铜的照相机是简单的东西——基本上属于"艺术品"而非技术工具。它们的主要缺点是固定的镜头，尽管早在1840年福格特伦德（Voigtländer）就组装了佩兹伐透镜（Petzval lens），这种镜头使曝光时间缩短了百分之九十。确实，对于作为一种文化实践的摄影的发展与被接受，照相机的设计体现了其中最明显也是最有问题的方面。一方面塔尔博特照相机制作精良，但极其昂贵；另一方面是实用性：乔治·伊斯门（George Eastman）在1884年的设计（在美国意义深远）首先产生了活动的负片胶片，1888年第一台柯达（Kodak）相机问世，选择这个名称是因为"在世界任何地方都能发出这个声音"。这是一种小照相机，只有1/25秒这一种速度和固定焦距。它有两点显著意义：价格相

当便宜（只卖五个几尼），容易操作。当时柯达的口号是"你只要按下快门，其他的事我们来做"。1895年，袖珍柯达的价格降到一个几尼，1900年布朗尼（Brownie）上市，照相机的市场价是五先令（或一美元）。正如摄影家阿尔文·兰登·科伯恩（Alvin Langdon Coburn）所说："现在每个孩子都有一台布朗尼"；"一张照片就像一个火柴盒那样普通"。长远来看，摄影向每个人开放；它成为最灵活最有用的视觉形式。实际上，照片和照相机都可以放在口袋里四处带走。

这样，在不到六十年的时间内，摄影脱离了其早期先驱的特殊领域，转变为最简便和最有效的视觉再现工具之一。它还是最民主的艺术形式，从潜在的意义去认可每个事物和每个人——因为每个事物和每个人现在能被拍摄和被给定状况——容许每个人制作照片，形成个人观看世界的方式及其自身的历史的独特视角。

然而，成为这种普遍趋势的基础是业余与专业摄影之间复杂的（变动的）区别——作为"艺术"（强调个人的创造性和专业性）的摄影和作为大众文化产品的照片的区别。每个领域都保留了它的神话（见第九章），都再次涉及一系列复杂的关系。例如，塔尔博特为碘化银纸的批量生产建立了一个"工作室"（位于雷丁），另一方面，在1853年的纽约有83家肖像画廊在进行银版照相。即便如此，业余与专业之间的区别反映了摄影实践与生产的极端，也反映在大量的机制、假设和摄影的次等的文化身份方面。专业摄影家仍然处于中心，不可避免地统治了摄影的历史和意义。的确，处于媒介关注和争论中心的众多悖论之一是无数的照片和无数的摄影者在多大程度上被有限的形象与从业者的规则所统治；只有不到200名摄影家被确定为研究的对象，并作为摄影历史意义的框架。他们的作品，以及其反映的假设，是我们理解一张照片意义的基础。虽然有着非常大众化的基础，但就其逼真的再现能力而言，摄影保留了与可能被视为其对立面的学院绘画的最紧密联系的价值与等级。

那么，什么是一张照片呢？在最基本的意义上，它是"通过摄影获取的一个画面，一种相似，或精确复制"。如我们所知，即使在19世纪，这个定义也必须涵盖银版照相、胶版照相、碘化银纸照相、蛋白版、凝胶银版、凹版照相和光照图画，在20世纪还要加上偏光镜、电子扫描、数字过程，等等。众多的类型使我们想到构成一张照片所固有的复杂与多变的性质。任何照片都依赖于一定的历史、文化、社会和技术的语境，这些语境决定它作为一个图像和一个物品的意义。一

张照片的意义，它作为一个图像的功效和作为一个物品的价值，总是依赖于我们“阅读”它的语境。我们观看一张照片必须联系到罗兰·巴特（Roland Barthes）所谓的“透明的信封”，这个确切的称谓表述了照片作为一件工艺品和一种再现手段有着潜在的暧昧性。

从功能上说，照片依赖于它所在的语境。它提供的“固定的”图像要经历一系列转化和变形的过程。例如，我们忘了黑白照片与彩色照片之间，或小照片与大照片之间，或方形、长方形甚至圆形图像之间的区别是多么重要。我们可能在报纸、杂志上（在光滑的或粗糙的，厚的或薄的纸上），在相册、镜框里，或在墙上，从皮夹里，在文件中或在画廊里，在纪念盒和匣子里看到一张照片，或一张负片或接触晒印照片。语境的每一次变化都会改变其物品的属性，改变其证明和价值的范围，影响我们对其“意义”和“身份”的理解。在护照上的标准像有作为正式身份标志的固定功能（本身反映了一种复杂的潜在的系列关系），但在一个画廊里的同样的形象，相对于它作为个人摄影实践的范例所表达的身份，就会引发完全不同的赞誉。

这为我们理解一张照片的方式提出了一个更重要的问题，作为一个图像的功能和其假定的价值之间捉摸不定的关系。在很多方面，那些照片相信最高的价值就是最少的功能，反之亦然。照片被置于根据其证明和身份进一步编码的类型中。一张“艺术”照片与一张“纪实”照片涉及完全不同的假定类型；任何照片在交互关系的复杂网络的各个部分中都是被悬置的。这么多的摄影实践在其发展中于多大程度上受到所谓“绘画的幽灵”的困扰是关键性的，对于摄影的发明，从一开始，其意义的类型和等级就与绘画密切相关。依据学院传统，它制度化了其意义的艺术与专业方面，例如，早在1853年于伦敦建立的摄影协会（后来为皇家摄影协会）就致力于推进摄影作为一门艺术的观念。

不过，这是照片的一个基本方面，它“成熟”在一个整个视觉技术发生根本变化的时期。当约翰·伯格（John Berger）指出“在20世纪，照片是所见事物的记录”的时候，他强调了照片形象作为“实在”的一个相似物而被认可的方式。[6]作为一种媒介，它有无限的能力复制它注意到的世界，它的胃口是无止境的。如果每一个事物都是潜在的照片，那么每一个时刻也是如此。德拉克鲁瓦（Delacroix）所谓的“自然的字典”暗示了摄影不完全是自然的“镜像”，而是一份真正的世界目录。

但是，相对于这种真实的、如实的观念，总是有一个强有力的词汇表，而且主要与“艺术摄影”相联系，它坚持这种媒介有某种表现超越事物表面的东西的能力。照片反映的不是一种如实的真实，而是一种超级的或精神的真实。在这个创造的视觉神话中，照片使我们看到其他方式所看不到的东西。照相机成为人造的眼睛，通过摄影家创造的“镜头”，在一种显露行为中探看世界。如实的记录被转换为一个定格卓越的形而上的时刻。摄影的历史充满这种意图，摄影家的语言被这种参照术语弄乱了。例如，（被称为“预言家”的）艾尔弗雷德·施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）的追随者保罗·斯特兰德（Paul Strand）说到照相机“视觉的强度”，而爱德华·韦斯顿（Edward Weston，1886—1958）则说照相机能够“深入地看到事物的本质”。也许西格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）对此作了更广泛的定义，他说“媒介的力量”在于其“开发新的、迄今不容置疑的真实的维度”的能力。因此，“照片不只是复制自然，而是变形自然……”——“变形”一词的使用很关键，在这个意义上，照片与如实的记录完全是对立的。这并不是证实波德莱尔对摄影的贬低，即摄影的能力是有限的，其反映的只是事物的表面；而是这种华兹华斯式的（甚至罗斯金式的）观点神话化了洞察高于视觉的观念。一种深度的语言取代了表面的语言。摄影家像诗人一样“看到了事物的生命”。

这两个极端——表面的与深度的——增加了照片存在于矛盾、特质，以及作为图像和物体身份的方式，以及其意义在复杂的美学、文化和意识形态语境中被认可的方式。照片有表达其多重意义的多重存在。看似简单的形式与功能遮蔽了其固有的视觉与再现的问题。我要从六个方面来说明这个问题，虽然这些都是基本的方面，但却是我们称之为摄影的定义和话语的内在结构的组成部分。

首先，我们要知道一张照片的功效完全取决于它的比例。只要技术条件许可，任何负片都可以被极度地放大，因此，在其直接的形式中，对于其他空间的再现来说，照片图像都是相对的。比例是一个变化的和含糊的功能与身份的一部分，而且也是在一个更大的特别是绘画的再现美学中，媒介历史的某个方面。在摄影“发明”后的第一个十年，小型肖像画作为一种艺术形式实际上被消解了，被新的技术所取代。另一方面，我们有像维克多·伯金（Victor Burgin，1941—　）的《夜晚的办公室，一号》（*Office at Night*，*No.1*，1986）**[图5]**那种183厘米×244厘米的超大作品。这是一张巨大的照片，其比例完全可与欧洲绘画的伟大传统相媲美，显示出宏大与史诗般的气势。但

是，作为一个题材，有什么比一个夜晚的办公室更平凡呢？其图像志与绘画性的对比（特别与爱德华·霍珀［Edward Hopper］的对比）提示了我们阅读它的方式，即将它作为在当代都市生活意义上的视觉读本。在相同的方式中，“快拍”有一个标准的批量生产的尺寸，使人联想到其假定的“日常生活”的意义。当我们继续选择特定的照片放大时，也就强调了它们的独特与价值。

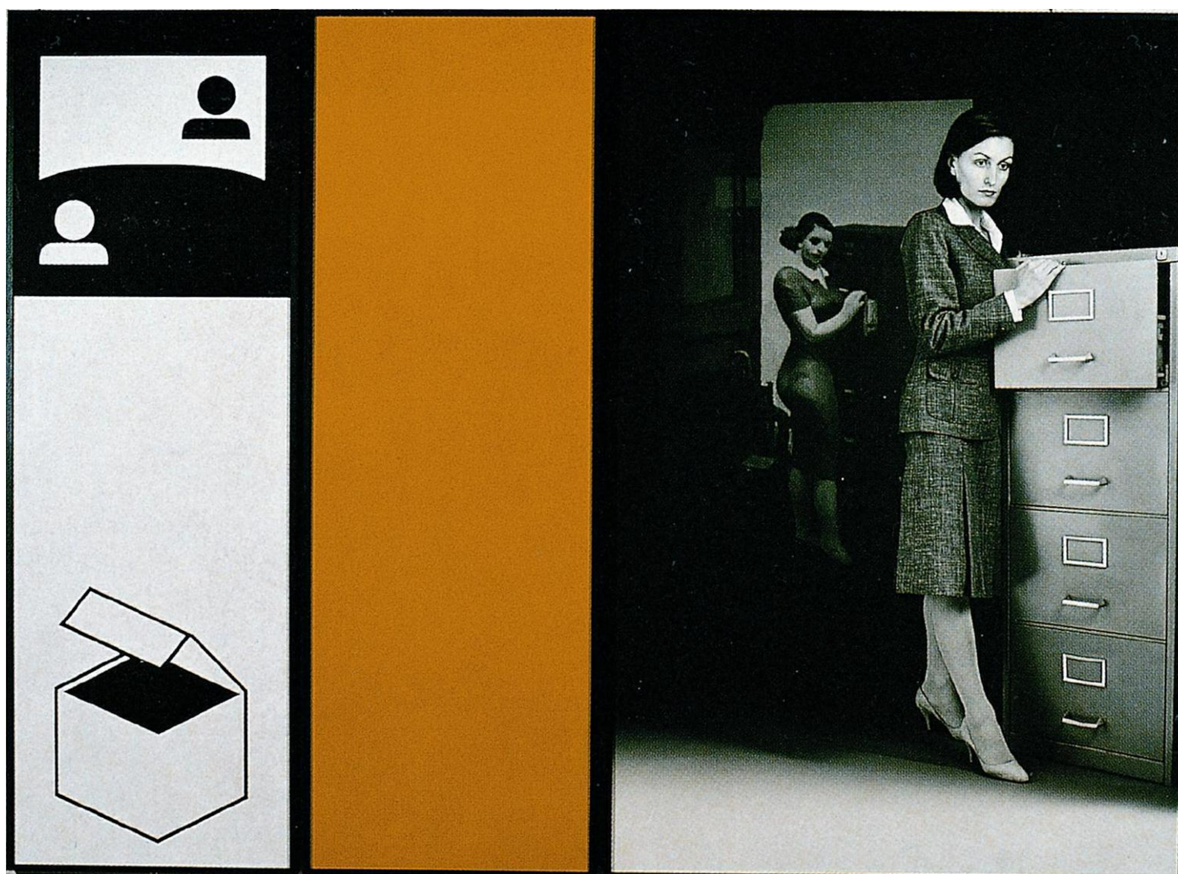


图5　维克多·伯金

《夜晚的办公室，一号》，1986年。

伯金的图像提出一系列关于照片作为一种再现的工具，以及照片在后现代文化中的身份等问题。图像表示了对与视觉形式的领域如绘画（爱德华·霍珀）、类型学、计算机图像和摄影相关的文化样式的自觉的使用。

此外，一张照片的比例提示我们照片本身构成空间的方式。我们可以框住一张照片，但同样也用照片控制和指示我们所见的东西。同样，这些也主要与绘画语言有关系。例如，对照片的框架而言，两个

主要的术语是“肖像”（垂直的）与“风景”（水平的）：一张照片的空间被分割在两种绘画性类型之间；它们都是我们自己定位空间，以及我们根据美学与文化的原则组织空间的标志。但是，宝丽来相机以一种完全不同的效果产生了一种方形的格式——美国摄影家黛安·阿勃丝（Diane Arbus，1923—1977）就用这样一种格式作为其拍摄纽约人肖像的主要方式。形象的方形格式暗示了一种通常与宝丽来格式相联系的窥阴性和直接性，也制造了同样意义的整体的照片空间。当然，专业摄影家可以任意裁剪和放大，但我们要记住，格式这一行为是怎样被标准化的，它是怎样再现了一种塑造世界的文化（和意识形态）方式。即使在19世纪，当采用多种相片形状的时候（如立体镜或圆形柯达相片），摄影都没有偏离植根于绘画史上的文艺复兴的透视与向心原则。

这样，照片的尺寸与形状反映了一个更大的美学与视觉的结构，以及我们安排世界的方式。聚焦这一行为暗示含有选择的成分，以及本身反映其他假设和价值的意义层级：主流意识形态的惯例。可是，如果照片提供了一个可信的识别框架，在制造图像的瞬间，它就遮蔽或抛弃了拍摄对象周围的一切东西，这样，我们决不会看到照片之外的东西。至少在这一点上它有绝对的控制。正如照片裁剪了题材的空间，它也就改变了它所记录的对象的比例。它始终不变地根据单点透视的原则反映它看到的世界，当然是以缩小的形式。照片总是缩小的。如果伯金的形象是实际的真人大小，那么它就是有意引起对比例的注意，以及对再现的质疑。任何照片的“现实主义”意识都必须限定在我们看到的形象的比例范围内。整个城市被缩小在6英寸×4英寸的图像上：炼金术般的媒介的权力的一部分。我们看到的不会比照片让我们“看”到的东西更多。它反映了一个选择、剪辑和控制的连续过程；并不完全是复制一种客观的真实，而是复制被一套意识形态的假设和价值所框定的题材。

一张照片的表面可能是暗淡的或有光泽的，但肯定是平面的。这个明显的性质掩盖了照片作为一种再现形式的含义。它提供的三维错觉以一个连续扩大的平面为基础，但与绘画作品不同，它并不要求注意平面本身。确实，照片“掩盖”了它的表面，而支持深度的错觉和真实的表象。我们假定我们能够浏览照片的空间，但其实我们只是一扫而过。我们决不会进入照片的“深度”。罗兰·巴特正确地批评了这种错误假设中的失败：不要以为越近看一张照片就看到得越多。

传统的摄影规则是尽量不使用颜色，这样我们就面临着用黑白来传达摄影"现实主义"的矛盾。黑白照片排除彩色的世界，再现了另一种方式，在这种方式中摄影"现实主义"是我们接受的错觉结构的一部分。这种方式最显著的方面仍然是传统的"记录的"形象，色彩的缺席实际上减少了作为形象与见证的摄影真实性的感觉。我们把黑白照片等同于"现实主义"和真实性。色彩总是值得怀疑。早在19世纪就有了实用的色彩（着色）技术，但色彩一直没有有效地替代黑白的作用，直到1942年柯达胶卷的发明。彩色照片还是存在不少问题。彩色在快照中被普遍采用，但在专业或艺术的摄影中，彩色的使用只是一种专门的和自我意识的方式：不是为了引起媒介的注意，就是暗示关于题材的一种叙述。与其说是增加照片的"现实主义"，不如说色彩降低了照片的价值，体现了解释的功能，而非记录的功能。1970年代以来，色彩肯定构成了批评的一部分，而非再现词汇的一部分。

最后，可能是最重要的，一张照片将一个瞬间固定在时间中。虽然，如我们所见，图像的曝光历史性地从几小时缩短到几秒，一部相机设定的快门也因此增加了照片"真实性"的神话：记录一个瞬间发生的事情。但是，快门的语言（最明显反映在埃德沃德·迈布里奇［Eadweard Muybridge］为记录动机而做的视觉实验中）同样要置于文化的语境中，如于贝尔·达弥施（Hubert Damisch）所说，就"它从一个统一的连续体孤立、维持和呈现一个瞬间"而言，照片只是提供"来自真实世界的物体或场景的痕迹"。[7]这样就有了另一个矛盾，因为我们是根据记录的时间和历史的记录来看一张照片，因而它总是停留在时间上，而且它的题材是脱胎于历史。从这个意义上来看，每一张照片都没有先前或以后：它再现的只是它自己制造的瞬间。

我们来看看美国当代摄影家奥利维娅·帕克（Olivia Parker，1941— ）的一张照片，它表明了我分离出来的方面在某种程度上怎样导致了对定义的抵制。帕克原先是一个画家，她完全在一个绘画再现的语境中处理作品。因此，她观看的行为与观看的对象同等相关联。在这个意义上，"知"是关键。《博斯克梨》（*Bosc*，1977）是这种语境中的一个图像范例**［图6］**。这是一张梨子的照片，梨后面是一些小木头结构的东西。"梨"在左边，右边一部分是印刷的文字，上面是可以被看做"梨"的轮廓（或"梨的副本"）。图像的整体效果是光线与质感、深度与对比的不同区域的组合，极其丰富的表面质感暗示了另外的意义和可能性。重申，图像的各个部分的意义是均等的。有意思的是，虽然我们把它称为一幅"静物"，我们的眼光却没有落脚之处。密

切的关联（意义的而非表面的深度）意味着任何图像的阅读都是要看到在照片空间内所有物像的关联。

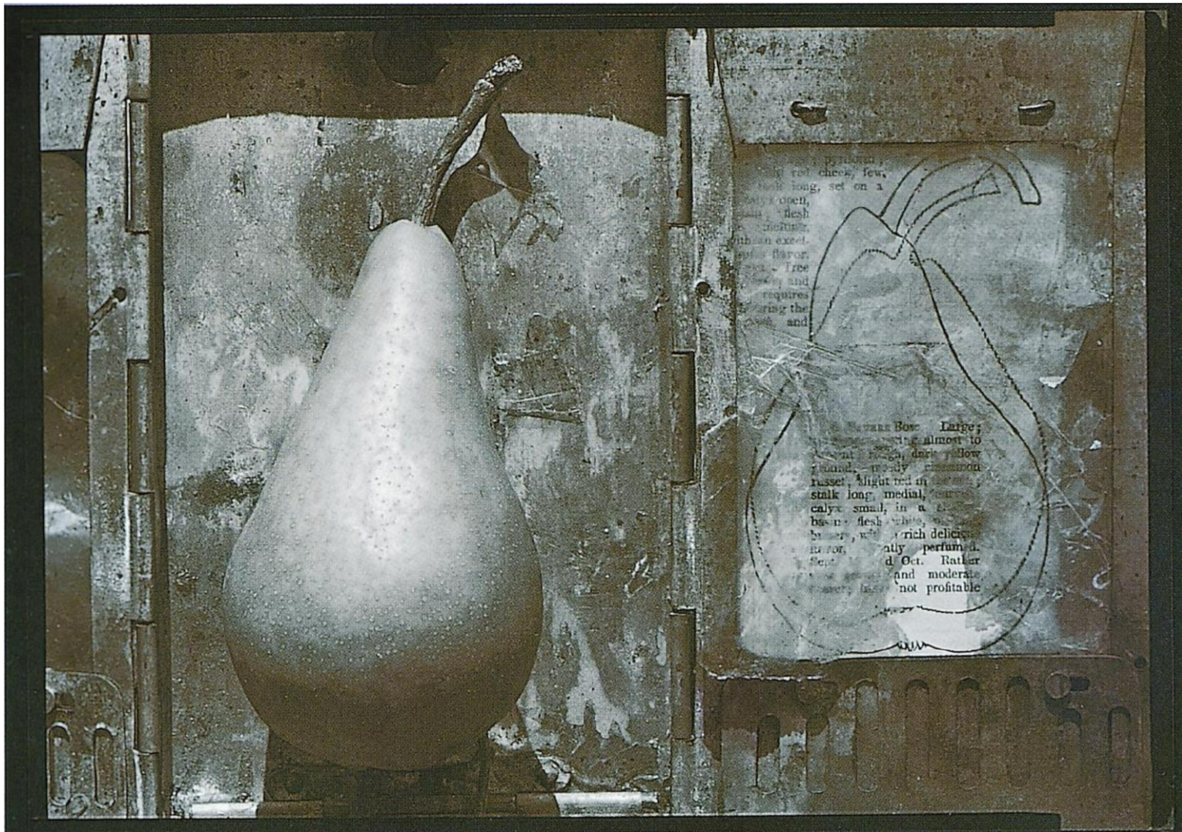


图6　奥利维娅·帕克

《博斯克梨》，1977年。

一个小幅的图像，是一个典型的范例，一张照片根据眼睛和知识确定其可能的意义的方式。图像充满视觉的双关语、谜和歧义。它提出的问题关涉具体、抽象和观念。其表面的复杂性类似布拉克和毕加索的立体主义静物画。

这也是一个有关摄影意义的图像，一篇论述照片显现和隐藏其意义的能力的文章。在某种意义上，它不仅要求我们看什么和怎么看，还涉及一张照片怎样编码“真实”。换句话说，它追问一张照片是什么。这样，梨被重构了，参考了另外的语境与意义。显而易见的题材被呈现出不确定性，定义的问题成为关键。其实，帕克的图像暗示出的是，照片并非世界如实或镜像的反映，而是一种无穷尽的再现的虚假形式。它宣告了作为一个实体的存在，但抵制对它的定义。最终，这是一个由我们赋予意义的未知世界，一个在场与缺席的综合表演。

但它也是一个消逝世界的一部分。如罗兰·巴特所说，无论我们什么时候观看一张照片，我们看到的都是已不存在的东西。[8]那个瞬间已消逝不见。它复制我们已经失去的东西，在某种意义上，它暗示了我们对于记录、保留，以及对我们的行为世界进行分类的深度心理需求。如果照片是"光一写"，那也是我们留在那个世界的签名。它决不是"回避我们"的摄影，而是我们在胶片上捕捉的世界，基于摄影的权力和魅力，也基于其复杂性。如果说照片依赖于光线，那么它也依赖于暗影，如艾略特（T. S. Eliot）所说，它是居于阴影之间的东西。照片是反映关于世界的文化方式的一种独特文化产品。作为与特定文化密切相关的使用工具，它的产生和流行不是偶然的。作为再现的手段，它说出了太多关于它所"镜像"的世界，亦即在第一地点制造形象的世界。

第二章　我们如何阅读照片?

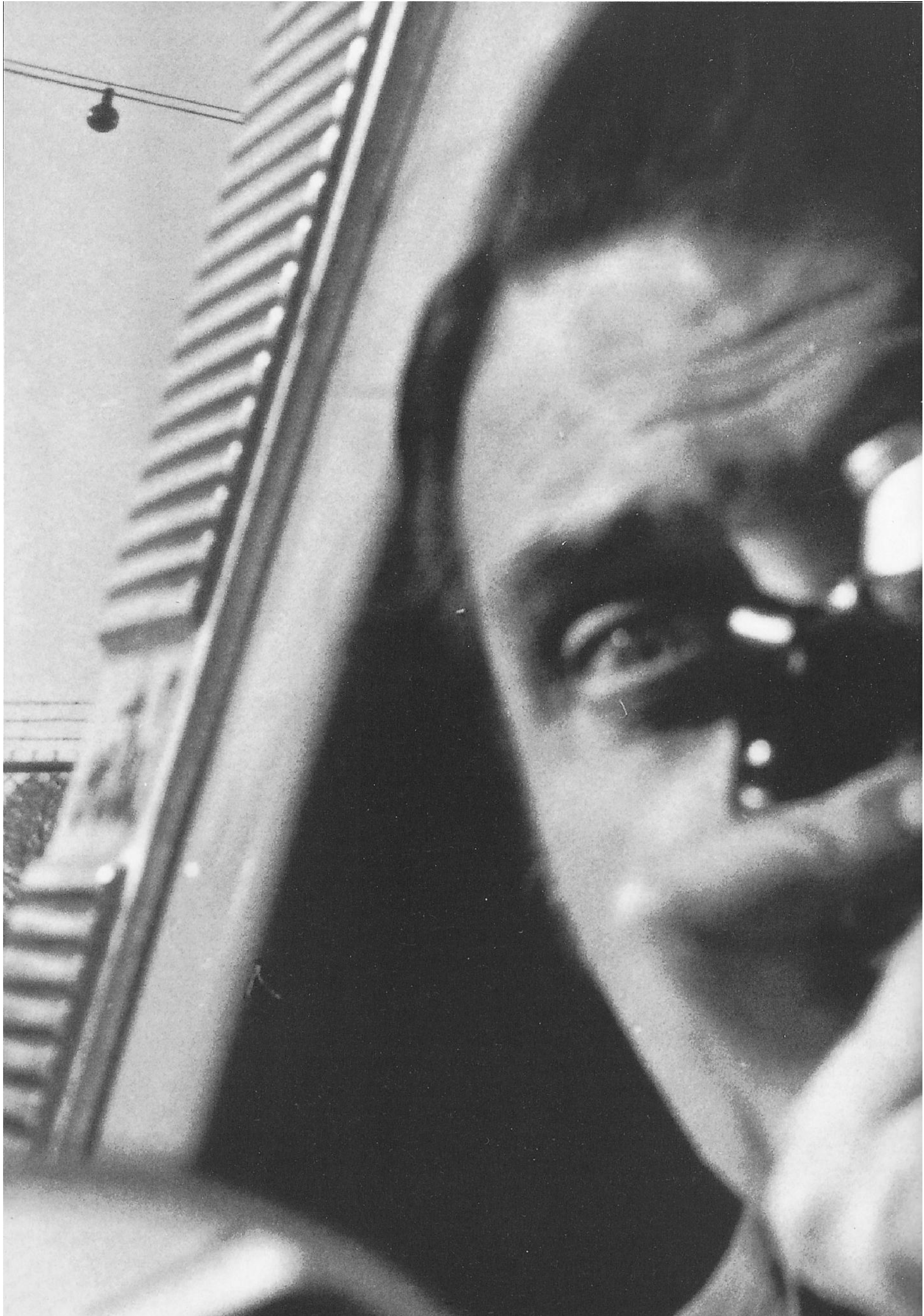


图11细节

无论我们什么时候观看一张摄影的图像，我们都会进入与我们对图像或摄影题材的期待和假设密切相关的一系列复杂的阅读。确实，与其强调观看意图——这一意图暗示了一种被动的识别行为——不如强调我们阅读照片时不是将其作为一个图像而是作为一个文本。阅读（任何阅读）包含一系列读者与图像之间不确定的、模棱两可的且通常是矛盾的意义和关系。照片通过所谓的“摄影话语”——一种包含其自身的语法和句法的符码语言——实现意义。如我在前一章所说，照片有其独特的方式，它和任何书写语言一样复杂，并包含其自身的惯例和历史。维克多·伯金指出：

> 理解照片并不是简单的事情；照片是按照我们所谓的“摄影话语”来书写的文本，但这种话语和其他话语一样，表达的是自身之外的话语，“摄影文本”和其他文本一样，是一个复杂的互文的所在，一个早先文本“理所当然地”重叠在特定文化和历史事态中的系列。[1]

这是一个核心的表述，关于我们怎样把照片作为文本来“阅读”，怎样强调摄影图像作为意义的判断和“真实”的呈现的问题本质。它以一种关键的方式，明确规定了照片在何种程度上包含了我们摄影经验的一个更大的意义语言的一部分。伯金对这一话语的主要理解至少是有意识的，完全不同于19世纪照片的“阅读者”，尽管我们可以自信地宣称大多数摄影是根据那个时候的绘画与文学的既定语言，特别是象征主义的叙事性结构来被“阅读”的。如爱伦·坡，以及霍索恩、霍姆斯和波德莱尔（Baudelaire）那样的早期评论家，都注意到照片的文学性那些方面，而非象征的那些方面，忽视了它在何种程度上复制了文化的意义而非实际的事物。

照片既反映又创造一个关于世界的话语，虽然有时是被动地反映，但决不是一种中立的再现。确实，我们可以指出，在每一个层面上，照片都包含了一个充盈的意识形态语境。既构造意义又反映作为权力和权威标志的意义的一种意识形态，以摄影自身的方式书写在这个充满意义的文本中。我们必须把它作为一系列既复杂又含混的文本来阅读，它不在世界的镜像而在我们与这个世界相处的方式中，如黛安·阿勃丝所说的“无比诱人的视像之谜”。摄影的图像包含了“摄影信

息”，它是反映整体文化的符码、价值和信念的“意义实践”的一部分。例如，其真实感反映了我们与世界相处方式的表征——使用其他话语和其他观点的一系列另外的符码与文本、价值与等级的地点（与视像），因而是欺骗性的简单，迟钝的在场（thereness）。照片远非一个“镜像”，而是最复杂最具问题性的再现形式之一。它的寻常掩盖了它作为一种再现手段的矛盾性和潜在困难。

那么，阅读照片就是进入一系列被我们眼前图像的虚幻性所掩盖的关系。我们不仅要观看图像，还要把它作为一种视觉语言的积极表达来阅读。就此而言有两个基本的方面。首先，我们要记住照片本身是摄影家的产物。它总是一个特定观点的反映，美学的、论辩的、政治的或意识形态的反映。人们决不会在任何被动的意义上“接受”一张照片。“接受”是种主动的行为。摄影家根据一种文化的话语强加、偷取、再造场景 / 可被看的。其次，我们根据照片编码的要件，构造和理解一个三维的世界。它存在于一个更大的参照主体内，与更宽广的历史的同时也是审美的、文化的和社会的主体相关联。

以黛安·阿勃丝的《双胞胎》（*Identical Twins*，1967）**[图7]**为例。这是她最少引起争议的形象之一，至少表面上看，这件作品相当简单，即它表现的就是一对双胞胎。但是当我们看着它并开始阅读它的时候，且假定它的题材是一目了然时，就会发现随后有一系列令人困惑的问题，这一图像典型说明了摄影意义的困难性本质。

图7　黛安·阿勃丝

《双胞胎》，1967年。

阿勃丝的照片表面上很简单，实际上有复杂的内涵。在某种程度上，它是阿勃丝摄影观念的一个范例，反映了她有关身份的思考。但它也涉及差异和观看（以及判断）的行为。在很多方面它被看做是有关摄影意义的本质的视觉论文。

首先，双胞胎的概念暗示着在19世纪用银版照相法可以制作镜像一样的相似，强调照片是一种如实记录。双胞胎的一方反映着另一方。但“同一”暗指“同一性”，自我的图像限制了单独形象的表面呈

现。这两个方面打开了一道决定性的鸿沟，介于我们在照片上“看”到的东西与我们被要求“观察”的东西之间。两个人物被框在一张照片里，这种方式显然有一个不可回避的问题，即这个空间明显地否定她们历史的与社会的语境。我们无法把她们置于具体的时间或空间，没有任何线索说明她们的社会或个人背景。阿勃丝有效地中立了她们的存在条件。背景是白色的：一个油漆的墙面，一条横穿画面底部的小路。不过，呈现出来的小路提供了一些条件，我们据此可以在画面和符号上建立阅读图像的基础。小路轻微倾斜，“角度”准确地反映了阿勃丝对其题材的处理。这张照片不是在平行的意义上与题材相遇，而是成斜角，甚至是斜视地观看。这样，图像开始反映的东西，像语言一样，不是通过相似而是通过差异来构成意义。我们越是仔细地观看照片，超出它的时空，则细节作为身份的代理就越能制造共鸣。我们感到差异的无处不在，是为了掩饰这张照片名称的确定性。即使在一个基本的层面上，差异也是至关重要的。双胞胎中的一个是“快乐的”，另一个是“悲伤的”；她们的鼻子不相同，面庞也不相同；她们衣领的形状不一样，裙子的褶皱不一样，胳膊不是一般长，长袜也不相同。所有这些看起来相同的地方其实都是不一样的，眉毛、刘海、头发和发带全都不一样。我们越仔细看，细节就越会产生共鸣，作为更大的谜一般的存在和张力的一部分，就我们被要求观看的东西而言。个体本身都各不相同，远非同一的，亦即她们是非常不同的双胞胎。

那么，《双胞胎》促使我们考虑照片信息包含的复杂性。但也要强调，我们必须意识到，在某种程度上，摄影家作为意义的仲裁人和命名者。每张照片不仅被一个历史的、审美的和文化的参照系数所围绕，也与一些和摄影家相关的看不见的关系和意义，以及照片拍摄的地点相关联。对这张照片的任何阅读都包含阿勃丝的创作意图及她的摄影思想。我们要把照片置于其作品的整体关系中，通过与其他作品的差异与相似，来决定我们阅读它的依据。我们会注意到对阿勃丝产生特别影响的因素（例如，维加［Weegee］和利塞特·莫德尔［Lisete Model］的作品），以及对特定的题材类型的偏好。大多数摄影家的作品都可以推断出一种特有的风格，就和某一作家展示一种我们能够识别的写作风格一样。从这个意义来看，我们可以把摄影家看做一名电影导演，把摄影作品看做视觉风格的总和，风格中的内容和形式是摄影话语和语法的视觉反映，在写作和电影中也是如此。尽管此前我们涉及作为艺术家的摄影家进行如实的记录，可以说每个图像都是创造真实性的标志，同样使我们想到在某种程度上每个图像是自我意识

的一部分，以及有关赋予事物意义的决定性行为。和照相机的“眼睛”一样，图像也是摄影家的“我”的反映。

在任何图像中，首要的参照系仍然是照片的主体（虽然这本身也是有疑问的）。罗兰·巴特指出了在照片框架内各种要素的相关意义之间的区别，即区分被称为指示的（denotative）和内含的（connotative）[2]东西。“指示的”意指字面的意义和在图像中任何因素的意义。一个动作，一种表情，一个物体，仍然是整个图像的字面细节。意义因而在最基本的层面上运作，即对于我们所见事物的简单识别：一个微笑、一张桌子、一条街道、一个人。但是，经过这个识别的时刻，观者会进入意义的第二个层面，即图像因素的“内含的”方面。内含是“附加在照片信息上的第二层意义”，“其记号是动作、态度、表情、色彩，以及某种社会实践的功效所赋予的效果”。换句话说，一些视觉语言或符码本身在更大的范围内反映了基本的文化含义的过程。

如我们所见，这种区别在每个层面上都强调了照片的意义，吸引我们阅读图像的每个细节，因为每个事物都与意义潜在地关联。在一个更大的层面上，它表示了我们分类和理解一张照片的方式；和绘画与文学一样，每种类型都有它自己的惯例和参照系。风景、肖像、纪实、艺术摄影都包含了一系列假设、意义，作为能指过程的一部分来接受（有时也受到质疑）：一张照片（经过摄影家）重新肯定或质疑它假设的镜像的世界。关于这个批评语境，巴特（在《明室》［*Camera Lucida*］中）给我们阅读照片的方式提供了更大的区别。在讨论照片的信息时，他在我们与图像的关系中确定了两个不同的因素。第一，他称之为知面（studium），是“一种一般性的、热情的承诺”，第二是刺点（punctum），即一个“刺、斑点、切口、小洞”。二者基本的区别是，知面暗示了对于照片的诉求的被动反应，刺点涉及一种批评阅读的形成，在照片上妨碍表面的统一和稳定的一个细节，如同一个切口，开启了向批评分析开放空间的过程。一旦我们发现了我们的刺点，我们就不可避免地成为照片的动态读者。[3]

看看黛安·阿勃丝的另一件作品，《纽约，维斯切斯特，星期天在自家草坪上的家庭》（*A Family on Their Lawn One Sunday in Westchester*，*New York*，1969）**［图8］**。表面上看，这是纽约郊区一个普通的美国中产阶级家庭，但是，我们越往下看，越看出更多意义的变化，直到它不仅显现为一个明确的阿勃丝的图像，而且还几乎

是美国郊区本质的图像报告。例如，从空间上看，几何形的构图是图像的关键。草地占据照片空间的三分之二，准确地暗示了充斥着图像的空虚、贫乏和混乱的意识。同样，背后的树是一种朦胧的存在，暗示飘忽不定的他者。甚至在这个层面上，气氛也似乎是令人沮丧的空虚和压抑。一个平淡的、自然的表象让位给有说服力的、暗示心理与情感的内在空间的隐含记录的开始。

图8　黛安·阿勃丝

《纽约，维斯切斯特，星期天在自家草坪上的家庭》，1969年。

阿勃丝图像的另一个原型，高度象征性的语言呈现的场面可以视为普通美国文化的形象。它是这样一种方式的范例，一张单独的照片代表了一个更大的条件，同时是文化的、社会的，在这张照片中，也是心理的条件。

这是图像中人物的安排。父母是分开的，独立的，他们动作和举止的每个细节都增加了这种区别的感觉。男人是紧张的（如我们所预料，不是放松的），他的手挡着他的脸。他的右手像要伸出去和他的妻子接触，但仍然是迟钝的、分开的。母亲是"放松的"，但似乎是"固定的"动作，正如她穿着常规的比基尼和化着常规的妆容。这种分离显然是由他们的躺椅及躺椅之间的圆桌在形式上呈现给照相机的方式而造成的：圆桌是统一和整体的提示物，尽管木板的条纹暗示了严格的家庭关系和心理的几何结构——注视着一个圆形澡盆的孤独的儿童进一步暗示内在含义。独自玩耍的儿童远离他的父母。标题本身"框定"了我们的参照系，把我们引向照片信息的象征的结构。一个刺点随着一个刺点，这样每个方面作为一个更大的意义地图的一部分，特别是在与"家庭"、"星期天"和"草坪"暗示的联系的关系中相互呼应。一个家庭休闲的形象似乎被倒转了，体现为疏离与孤独的心理学研究，在其强制性的效果中，畅所欲言着一个完整的文化情况。例如，看看游戏和娱乐的项目是怎样被推到图像边缘的。左边是一个野餐桌，背景是一张摇椅和翘板，右边是一个秋千，都被抛弃和忽视。我们还可以进一步阅读，注意（或解释）下列元素的意义，香烟、玻璃杯、袖珍收音机、苍白的天空、父亲晃荡的脚、母亲左边丢弃的盘子、孩子更接近母亲而不是父亲的方式：混合在照片的方格形式内的所有元素及摄影家看似无意识呈现的家庭。

阿勃丝的图像，其摄影的典型风格，是同时追问和质疑意义的符码。它反复灌输了关于其题材的外延与内含的隐晦表演，在一种直线与环形的几何结构中混合其文本参照。这是一个呼应了多重含义而最终保留了难以释义和描述的复杂性的静态的图像。

照片总是具有这种探索和暗示更多条件的可能性，这些条件突出了一个图像潜在的"普遍"诉求和国际性语言的观念。比如，它们是1955年在纽约举办的"人类家庭展览"（Te Family of Man Exhibition）的参照范围。展览由爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）策划，503幅照片被划分为不同的一般范畴：创造、诞生、爱情、工作、死亡、公正……民主、和平……展览因此暗示了"普遍的"主题，从而缓和了这样的争论：照片的语言植根于文化，如同照片在意识形态内部确立它的意义。那么，我们可以说，在摄影语言中的照片空间的每一方面都具有超越其画面的直观表象的潜在意义。

这样，我们能够在其自身的参照系内阅读一张照片，甚至不把它看做一个“真实”世界的反映，而是对那个世界的解释。这即是说，刺点使我们能够解构那些同样的参照系，提示我们这样的事实：照片反映我们在文化语境下观察世界的方式。正是摄影的实践在多方面制造隐蔽的策略和语言，以致我们把照片看做一种反映——再说一遍，简单的镜像——但另一方面，很多摄影力求使我们意识到照片怎样或为什么具有“意义”；当然，在20世纪，有很多摄影家不仅质疑我们认可的参照系，而且质疑摄影本身的符码和惯例（如摄影家的地位，摄影的类型、风格，等等）。

当然，在某种程度上，这些符码是照片作为图像的表现力的核心。照片的表面、平面和在其光滑的外表下“密封的”东西，将图像呈现为一个密闭的连续的世界的一部分，它置身的语境依然是看不见的，而是在图像的框架之外。相反，我们根据一幅画的颜色与笔触能够识别这幅画的表面。它们总是反映着它被制造出来的方式。作为一种媒介的摄影隐藏了制作的方式，呈现给我们的是准确无误的再现行为，一个固定不变的现场，包括照片的内容及其信息，以提供给我们的眼睛。

战争摄影是个恰当的例子，特别在19世纪。美国内战是那个时代被拍摄得最多的战争，几千张照片以非同寻常的细节记录了战争的过程。这说明照相机是“事实的见证”，即使是在这个“记录的”层面上，表面上看似最中立的图像也要面临再现的质疑。例如，马修·布雷迪（Mathew Brady，1823—1896）的《罗伯特·波特将军与参谋。站在树旁的马修·布雷迪》（*General Robert Potter and Staff. Mathew Brady Standing by Tree*，1865）**[图9]**。布雷迪是最有名的战时官方摄影家之一，他的照片提供了持续的战争记录。这张联邦军队高级军官的合影，在大量集体照中是非常典型的一张。这张照片为何具有重大意义？我想答案有两个。首先，作为一张正式的照片，它采用了与绘画类似的集体肖像画的形式。其次，摄影家本人也在照片中（虽然布雷迪的很多形象是由他的助手拍摄的）。由此显示出来的是两种不同信息的两张不同的照片。布雷迪让自己为人们所见，这样，创造了一种摄影的方式，自己也和军官一样成为图像的主体。在这样一张正式的集体肖像中，其意义是以传统的（军事）等级和男人世界的意义为基础，通过严格的指意符码来确定的。如果我们去掉布雷迪，那么波特就成为注意的中心，而且也位于照片空间的中间。他的地位是通过其他人服从于他的方式而加强的。和我们一样，他们都注视着

他。处于人群中心的波特也是通过以荣耀、勇敢和力量为基础的军事符码的象征来确认的。他的发型和姿势使我们想到拿破仑在绘画中的方式。波特似乎使自己作为他所控制的军事世界和他所支持的价值的一个代表性偶像。而且，他的位置也是他在历史上的地位。从某种意义上说，这明显是一个类似油画的肖像。和观看阿勃丝一样，通过更细致的观察我们开始看出高度风格化的东西，以及反映了图像世界的意义的详尽记录。垂直的构图加强了权威与荣誉的明显的符码，他们身后树木的直线与站立在我们面前的人物的姿势融合在一起。波特是唯一没有戴帽子的人，进一步把他和其他人物区分开来，凸显了他独尊的地位。像装饰带一样密集的人物安排，类似于纪念碑雕塑，增加了他的重要性。徽章与肩章作为其自身明显的象征语言完成了权力的表征。

图9　马修·布雷迪

《罗伯特·波特将军与参谋。站在树旁的马修·布雷迪》，1865年。

一张典型的美国南北战争时期的集体肖像照片。这张照片的重要之处是摄影家的在场。马修·布雷迪在军官群像的右边。布雷迪的在场不仅质疑了摄影的意义语汇，还质疑了被拍摄主体与制度的价值。例如，比较布雷迪的动作与波特将军的姿势。还要注意到，垂直线的运用是作为一个更具象征性的军人与男人代码的一部分。

如此，这是一个传统的肖像，确认了一个军事世界的价值，彰显了个人对他们确认其历史地位的意义。但是当我们把布雷迪的身份放入图像，会发生什么呢？布雷迪在右边的出现，成为我们注意的对象，波特的中心位置立刻被消解了。"第一张"照片的均衡构图完全被打破了。照片呈现出一个双重的结构：一个是军官的集体肖像，宣传和彰显一个白人的军事世界；另一个由于摄影家的出现，就质疑了第一个参照系。布雷迪在他本人、集体与拍摄集体的方式之间进行了一种关键的区分；由他自己漠不关心的和偶然的姿势，进一步强调他个人与其他人的直接对立。按照巴特对照片的阅读，布雷迪的在场创造了一个刺点，质疑的过程从这个刺点开始。布雷迪与其他摄影家，如蒂莫西·奥沙利文（Timothy O'Sullian）和亚历山大·加德纳（Alexander Gardner），是那个时期最有名的"官方"战地摄影家，但是一旦我们开始质疑语境、成像的范围、题材的处理等，就会呈现完全不同的战争图像，以及完全不同的作为历史记录的战争摄影的观念。这些照片向我们显示的不完全是作为意识形态的历史，在这种混合形象的叠加中，他们创作了一种有关那种意识形态的连续的摄影的论文。他们共同构建了一种批评的质疑，不只是"官方"，他们暗示了处于文化中心的矛盾与神话。与波特将军相对应，**[图10]**那样的照片产生在一个完全不同的肖像传统与历史中，成为对于"官方"肖像的根本颠覆。确切地说，它是官方宣传的阴暗面，揭示出英雄化和神话化的波特式形象。单个的人物在所描述的世界的边缘和等级制的底层是孤独的。最明显的，他是一个黑人，正如他的存在被波特式形象的白人世界所漠视，因此他在这儿被限制在一个美国的语境中。他是作为一个佣人，一个漠然的、被垃圾包围的人。他的制服证实了他的身份。[4]

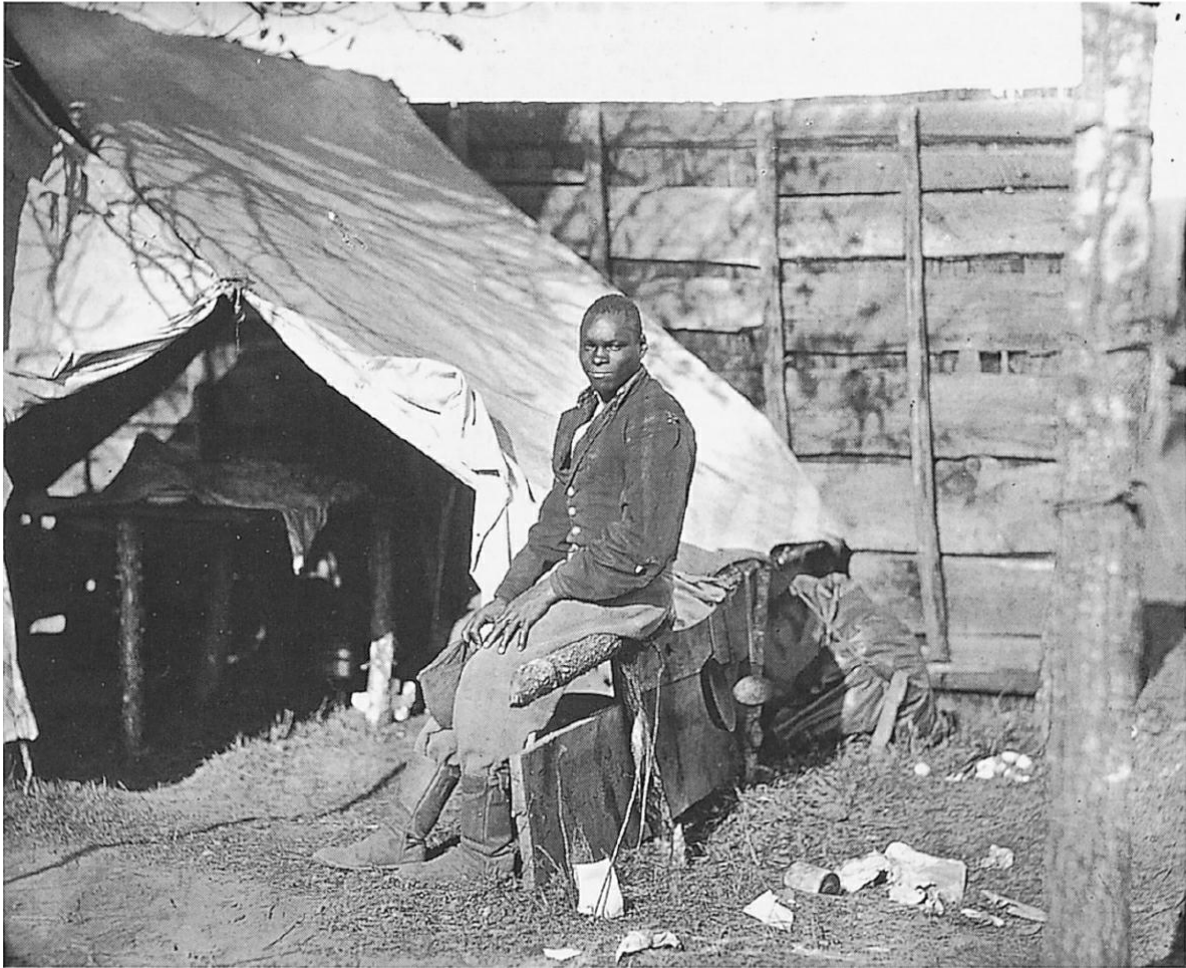


图10　马修·布雷迪

《约翰·亨利，一个值得记忆的佣人》（*John Henry, A Well-Remembered Servant*），1865年。

另一个内战的形象，颠覆了军官的群像。它虽然是一张普通的照片，但在其他图像的语境中（特别是**［图9］**），它就体现出再现的等级关系。因而它质疑了在**［图9］**中所宣传的参照系，提示了黑人在联邦军队中的地位。琐碎细节（垃圾、罐头、木板和他的衣服）使人物的环境杂乱不堪，反映了他的社会地位。每个细节都指示着其表面意义以外的某些东西。

这种批评的、自我意识的媒介使用与20世纪激进的摄影有着最密切的联系，特别是1950年代，在与现代主义相关联的批评理论和后现代时期的结构主义和符号学的影响下，对于再现的条件和意义的结构呈现出持续的质疑。在很多方面，我们必须察看同样条件下的所有照片，注意到摄影家在多大程度上与照片的语境和使用照片的行为的语境发生关联。照片的真实性错觉总是向一个容许我们批评性地阅读它

的刺点敞开，不把照片看做一种完全的真实，而是意义生成与再现过程的一部分。

很多当代摄影家在一定程度上质疑单一再现空间的观念，制造照片的阅读，以使它们的题材有助于把所有的摄影置入后现代实践的语境。有讽刺意味的是，摄影获得其作为确认一个真实世界的视觉媒介的优势时，正是文学和绘画抛弃现实主义的目的和假设之时，但一旦我们同意摄影意义的理论是有问题的，如我们在《荒原》（*The Waste Land*）、《尤利西斯》（*Ulysses*）和《阿维尼翁少女》（*Les Demosiselles d'Avignon*）中所看到的，这种讽刺性就不存在了。正如华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）所说，题材在现代诗歌中就是"诗歌本身"，因此，在绘画中，再现的行为本身成为中心。摄影追随同样的发展，为作为一种再现模式的意义和地位的批评性阅读创造了条件。

美国人李·弗里德兰德（Lee Friedlander，1934—　）就是一位这样的摄影家。弗里德兰德的摄影是有意为阅读制造困难，确实，其困难是其意义的基础，也是一个更广泛的批评过程的一部分。我们阅读照片的条件及其"反映"的世界的状况是其整个事业的核心问题。他游走美国的眼光不是像沃克·埃文斯（Walker Evans）那样专注在一种特定文化制度的形象上，而是作为一系列曾被质疑是互不相关的偶发事件和形象的记录者。他提供的是一个混乱的形象与记号彼此分离的世界，指示着每个事物模糊不定的意义过程，最终只是说明自身作为一个更大的问题结构的一部分。在这个过程中，照片直接涉及我们的阅读活动。既不是把我们纳入其假定的空间，也不是反映与我们自身的参照系相一致的那个世界。相反，它有意扭曲我们认可的世界，使摄影的活动成为一种更大的观看方式和意义建构的一部分。他的图像不完全是一种记录，而是对于文化表征的视觉评论。高度的自我意识、相互矛盾的工作、缺席与在场的表演、激进的观点，以及照片表面的分解，创造了新的困难的关系。

弗里德兰德创造了阅读的基本行为。例如他最有名的作品之一，《纽约西区9街》（*Route 9W New York*，1969）**［图11］**，囊括了反射在汽车后视镜中的摄影家本人，他正在拍摄我们看到的场景。这完全是一个弗里德兰德的领域——一个假设的视觉空间作为场景 / 观看的中心。观看的行为被一个更大的建构过程的一部分所取代。镜像确立了一个自我反映的参照系，图像向一个复杂而矛盾的摄影与文化

的话语开放。事实上，对于弗里德兰德的效果来说，镜像是基本要素，因为他不是像布雷迪那样把自己包括在场景／观看之中，而是制造映像、阴影、一个基本的象征性在场的一部分。

图11　李·弗里德兰德

《纽约西区9街》，1969年。

一个自我反射的形象，弗里德兰德的典型风格和方式。照片上单独的统一的空间被一系列不同的方向、透视和潜在的意义所打破。图像充满谜一般的符号与象征，它们都是作为更大的意义与再现的疑问的一部分而去中心化的。

另一个弗里德兰德的典型图像《阿尔伯克基》（*Albuquerque*，1972）**[图12]**，也是同样的过程。作为一个普通的美国场景，它可以是任何一个地方，也可以什么地方都不是。乍一看去，它似乎是一张平淡无奇的无法描述的图片，但仔细审视就会对其丰富的意义产生共鸣。弗里德兰德在特定样式中分解照片的表面，一个有序的三维空间同时被质疑和修改。我们看到的不是阿尔伯克基，而是一张照片。它拒绝任何焦点，我们的眼睛一遍又一遍扫过画面，看不到任何其他的点，以及任何固定的或完整统一的感觉（统一的空间和意义）。它

拍下了最明显的都市场景：一个街区、一条狗、一个消防栓、一辆小轿车、一条马路，它们被融合到一系列神秘的连结之中。弗里德兰德使熟悉变得不熟悉，甚至明显的陌生。例如，这张照片没有深度的感觉，所有的东西都是在二维的平面上，而不是三维感觉的空间。任何“深度”存在于形象的观念密度中。在一个连结的语境中，我们注意到图像是怎样被各种交流的记号充满。一个枯燥的场景随时处于可能的连结过程之中：小车、马路、电线、红绿灯。当然，交流的活动、意义的线索是照片主题的一部分。弗里德兰德创造了一个对其图像化的世界带来批评分析和文化意义的照片空间。正如他的间断的欺骗性图像，构成照片的语言与句法的核心，因此它们总是消耗题材，以此来把它分解成边缘的和平凡的存在。最明显和边缘的题材总是和正在发生的含糊与困难的一部分产生共鸣。总之，它们为我们提供了范例性的图像，关于我们怎样阅读一张照片，以及照片怎样构成意义。

图12　李·弗里德兰德

《阿尔伯克基》，1972年。

虽然是有些平凡的照片，却隐藏着复杂性，眼前所有的景物几乎都暗含交流的可能。图像的所有元素都处在意义的边缘，充满一种空旷的气氛。照片是对当代美国的一种明确表述。

弗里德兰德的图像改变了照片的历史，为我们提供了一个阅读其发展的批评语汇。它们返回到罗兰·巴特和翁贝托·埃科（Umberto Eco）[5]所坚持的外延与内涵的基本区别，清楚地解释道：如同在绘画和文学中一样，摄影的意义和实践发生在自身的系列代码和参照系内。当巴特宣称摄影"逃避我们"和摄影是"不可分类的"时，他是提醒我们某些事物的矛盾表面上看如此明显，其实疑窦重重。下一章将继续讨论那种矛盾，它暗示了一种阅读，褒扬了在所有矛盾和陌生感中作为一种再现模式的照片。

第三章　摄影与19世纪

图18细节

宣布摄影"发明"五年之后，亨利·福克斯·塔尔博特（分期）出版了堪称"经典"且当时最重要的摄影出版物之一——《自然的铅笔》（1844—1846）。其重要意义不在于它是第一本包含摄影图像的书（24幅粘贴的碘化银纸照片），也不在于它被大量生产（塔尔博特的"作品工厂"生产了大概2475张复制照片），而在于它为19世纪预示并确立了照片阅读方式的参照系。[1]

虽然在文本中，塔尔博特被看做发明了他的摄影技术，但他基本上还是用绘画来理解摄影。确实，在整个19世纪，主要的参考点之一是在某种程度上继续按照绘画的关系来理解摄影。我们对于"镜头素描的新艺术"的阅读是不借助"任何艺术家的铅笔"来实现的。言下之意是，摄影是一门"艺术"，也遵循艺术的评判标准。同样，照相机制造"它所见的事物的图片"。塔尔博特的著作《自然的铅笔》，书名就强调了摄影与素描的相似。"艺术"一词贯穿整本书，在某种程度上显示出塔尔博特是按照绘画来理解摄影的。

尽管要坚持摄影的写实与瞬间，但重点还是在审美（塔尔博特的"碘化银纸照相法"［Calotype］一词就出自古希腊文*kallos*，意为"美"）。其如实的描述和审美的性质决定了它的身份。确实，塔尔博特宣称的适合于摄影家的题材的等级更深入地反映了其内在的综合目的。如此，文化的"类型"，如雕塑、建筑、风景画及"摹写"（肖像），被区别于自然的和人工的"物品"，如昆虫、植物、丝带、棉花及"微小的事物"。传统的美术与科学再次结合；一部分结合了摄影与学院和"理想美"（beau ideal），如乔舒亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）在《讲演录》（*The Discourses*）中提出的，另一部分联系到更新的细微的观察：通过眼睛精确的记录并如实地描绘所见的事物。塔尔博特的作品中存在一种相似的张力，帽子、书本、瓶子、餐桌等特定对象的形象，都与形式的构成争夺注意力，如《敞开的门》（*The Open Door*）、《草垛》（*The Haystack*）和《梯子》（*The Ladder*）。

《敞开的门》（1843）**［图13］**是一种书本的固定形式，（正如所争议的）近似一幅画的状态。[2]塔尔博特为此写道："我们从荷兰画派得到的有意义的启示，是把日常生活和熟悉的事物作为再现的题材。画家的眼睛总是捕捉到普通人视而不见的东西。"他按照绘画的传

统为摄影题材的选择作辩护。在他看来，“画家的眼睛”是寻求一种认可，为摄影家的选择与构图的观念寻求一种提喻（synecdoche）。肯定地说，构图的观念是决定性的：《敞开的门》不是自然的或随意的。和绘画一样，它是精心计算和构成的，明显参照了17世纪的荷兰艺术，同样是用更具隐喻性的语汇来统一其构图。非常形式化的结构统一了一系列精心选择的象征性元素：敞开的门、笤帚、挂灯。当我们“阅读”它时，构图的几何学光线与形式统一了前景物体的象征性关联，这样，隐藏在写实的现成物品的简单轮廓后面的一系列象征与叙事的层面浮现出来。

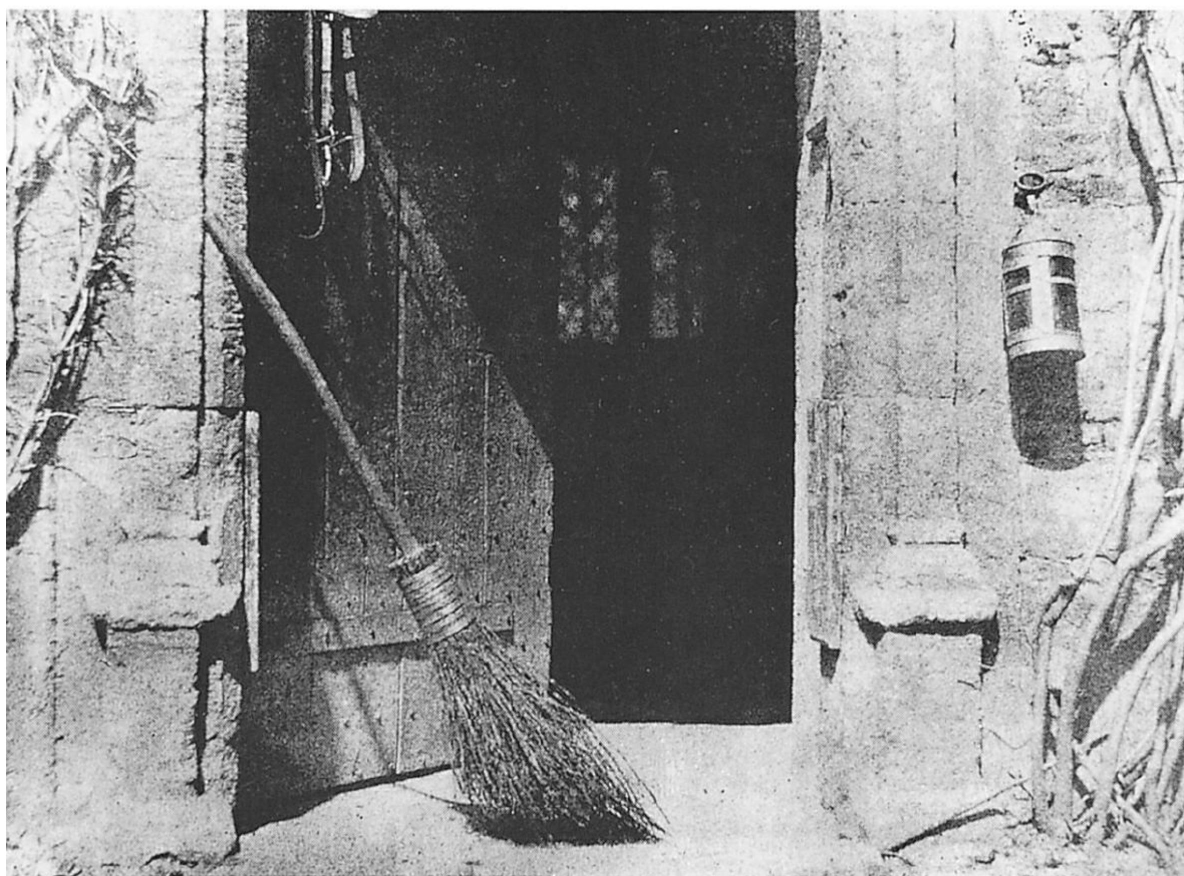


图13　威廉·亨利·福克斯·塔　尔博特

《敞开的门》，1843年。

一个典型的塔尔博特的图像，不只是因为其构图的绘画性。简单的物品置于象征符码和叙事结构的语境中，暗示了如实呈现的这个场景之外的意义。在《自然的铅笔》中，图像的外观突出了图像的结构与构图的审美原则。

在塔尔博特作品中始终有一种外延与内涵之间的张力，似乎是按照绘画的关系来判断照片。这些都暗示了外延与内涵之间、现实主义与理想主义之间，更有甚者，能阅读照片的人和不能阅读照片的人之间的辩证关系。在英国19世纪的传统中，塔尔博特的方式在与"新艺术"的妥协中肯定、强化了一种关键的张力。这使我们想到，从一开始，摄影的意义有多少是编码在学院艺术的语言和价值中。即使是最基本的类型，如肖像、风景、静物等，都是从绘画的基础发展而来，其自身的参照系也是通过其与绘画的等同物建立的。[3]

1861年，杰贝兹·休斯（C. Jabez Hughs）（其著述题材为"艺术"摄影）区分了摄影的三个主要层面。机器摄影"以简单再现照相机指向的物像为目标……"，在这种摄影中，每件事物都被精确地表现，也被称为"如实的摄影"。与这种基本的记录不同的是艺术摄影，摄影家（作为艺术家）"通过处理、调整或其他安排，把他的精神体现在（对象上），这样它们就显出更有欣赏性或美的风格"。还有一种高级—艺术摄影，由"某些具有比大多数艺术摄影更高级的目标的照片组成，它们的目的不只是欣赏，而是教化、净化和彰显高雅"。这就是三个不同的艺术层次，如同雷诺兹的艺术等级，依据19世纪英国文化的特征所假定的意义和效果进行的划分。[4]在维多利亚时代，这种高级—艺术摄影可以在亨利·皮奇·鲁宾逊（Henry Peach Robinson，1830—1901）和奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德（Oscar Gustave Rejlander，1813—1875）的作品中发现。他们创造了称为合成照片的东西，以一系列负片的合成洗印的过程为基础，制造合适的照片图像。照片以虚构的场景为特征，因为它们是根据不同的场景合成的，其主要效果要求高度的戏剧性和模仿性。它们的意义有二，首先，照片与维多利亚时期描述性绘画相一致；其次，强调图像的道德语境。两件最有名的作品，雷兰德的《两种生活方式》（*The Two Ways of Life*，1857）**［图14］**和鲁宾逊的《衰弱》（*Fading Away*，1858）**［图15］**，它们有明显的时代特征。以现在的眼光看，这些作品似乎过时而太重说教。《衰弱》初次发表就引起了愤怒，因为它假定是一个真实场面的真实记录。它被公众接受，不是当做真实的形象，而是当做虚构品，真是绝妙的讽刺。这种题材作为维多利亚习俗的一部分被接受，但摄影介入私人家庭这件事是不被接受的。《两种生活方式》基于一系列道德与不道德的对比。右边是节俭与勤奋的形象，左边是挥霍与堕落的形象。其道德题材的比例与规模，完全与宏伟风格的绘画一致，其时代特性直接出自较早的绘画传统和图像志。两件作品都是以讲述一

个视觉故事为目的而制作的。和塔尔博特的照片一样，它们依赖于既定的视觉语言和规则，这在当代画家如米莱斯（Millais）和霍尔曼·亨特（Holman Hunt）的作品中都能看到。和塔尔博特的大多数作品一样，它们也是作为绘画的摄影的范例。

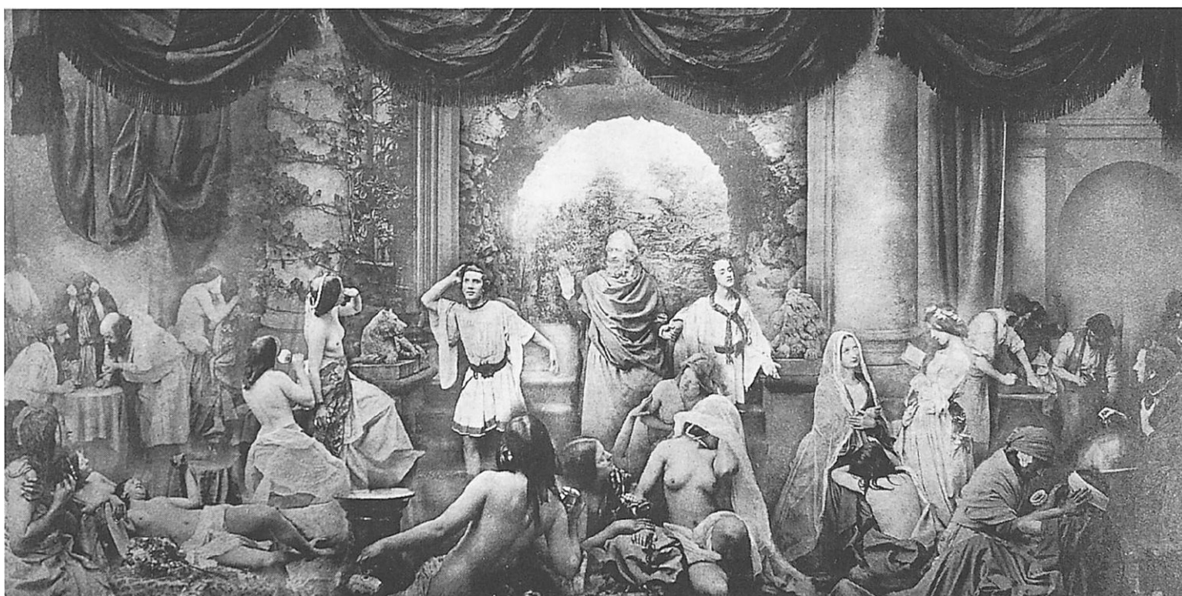


图14　奥斯卡·古斯塔夫·雷　兰德

《两种生活方式》，1857年。

一张模仿绘画的"宏伟风格"的照片。这是一个明显的组合画面，其浓重的道德象征主义，如同一幅维多利亚叙事画。

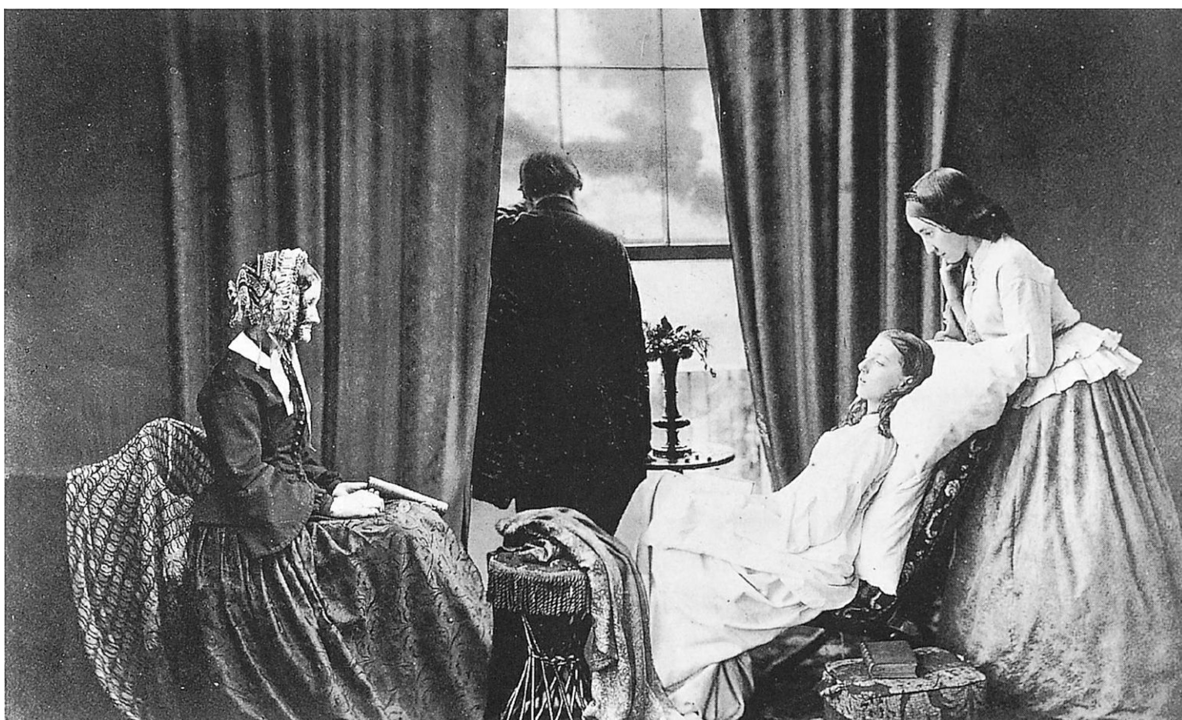


图15　亨利·鲁宾逊

《衰弱》，1858年。

鲁宾逊的图像反映了维多利亚时期对感伤与忧郁的偏好。其意义在于它提出的有关真实与虚构的问题。作为一个文献性的图像，（假定）它预见了当时有关文献摄影与广告摄影的争论。当然，其虚构的场面在当时也引起小小的轰动。

这个时期的另一个极端是杰贝兹瞧不上的"机器"摄影。在这方面，我们看到摄影家在19世纪摄影的三个主要传统中——英国、法国和美国摄影传统——处理作品的显著区别。例如罗杰·芬顿（Roger Fenton，1819—1869），无论怎么理解，他都是19世纪的重要人物。[5]他的摄影包括当时所有的形式：风景、街景、静物和肖像，和塔尔博特一样，他也是按照严格的视觉等级来记录世界景象，他的摄影总是与上流社会紧密相联。他的图像并不质疑文化的假设，相反，他像18世纪绘画为其富有的赞助人所做的那样，强化文化的假设。他的摄影就是绘画上的一个高等级。即使像著名的克里米亚战争的摄影，他都不拍战争的残酷，代之以军队休息的场面，19世纪英国严格的社会等级和行为规范对他也有很大影响。芬顿的作品没有民主与怀疑的意识。地面撒满炮弹壳的《死亡谷》（*Valley of Death*）是他最重要的作品，空无一人的场面，刚刚发生的现实似乎没有进入他的镜

头。在他的风景摄影中也看到他同样有选择的眼光，甚至当他拍摄伦敦的时候，选择的是伦敦中心的威斯敏斯特和海德公园：高度选择性的形象来自公共建筑和纪念碑，作为权力和秩序的象征。完全不同于查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）笔下和约翰·汤普森（John Tompson）这样的摄影家镜头下的肮脏杂乱的伦敦。

这种选择性在芬顿的静物摄影中体现得更加明显。物体摄影是早期摄影的基本方式，这种机器记录假定真实地复制对象而没有摄影家的干预。我们看到的东西是“真实的”。然而，在静物与物体之间还是有明显的区别的。一个静物，如同肖像，是通过绘画的观念来理解的。而理解物体的照片则仅由于物体自身，是没有预先安排地探究外部世界之行为的一部分。照相机是观看事物的眼睛，而不是根据预定的意义等级来审视事物的框架。

这种观点是一个更大的文化与科学革命的一部分，在前面提到的三个传统内也有不同的发展。例如，与达盖尔同时期的社会学的“奠基人”奥古斯特·孔德（Auguste Comte），就体现了这样的思想，意义十分深远。对物体与结构的世界进行收集与分类，通过布丰（Bufon）、拉马克（Lamarck）和居维叶（Cuvier）这些人的作品得以发展，同时也反映在达盖尔的著名作品《贝壳与化石》（*Shells and Fossils*，1839）**[图16]** 中。这幅作品显示了一个完整的传统，摄影也置于这个更大的分类过程的语境中。它反映了发展中的博物馆文化，以及照片在这种方式中被看做真实世界的类似物。在这类照片中，物体显示其固有的真实性，如同在博物馆陈列的实物。我们观看它们不是因为有什么其他的意义，而是作为“自然的艺术品”。同样的情况也体现在另一位法国摄影先驱伊波利特·巴亚尔（Hippolyte Bayard，1801—1887）的作品中，他的题材十分独特，他将花园的工具作为物自体来拍摄，强调了法国传统的一个基本方面，一个连续的经验主义。（例如，见《倾覆的罐子》［*The Overturned Pot*］或《帽子》［*The Hat*］。）从现象学看，物体与其属性之间有一种重要的关联，而像塔尔博特拍摄的书架 **[图17]**，它如同一个图书馆，暗示了他自己的地位、学识，以及他所从属的并且希望从他的图像中读出的文化传统。

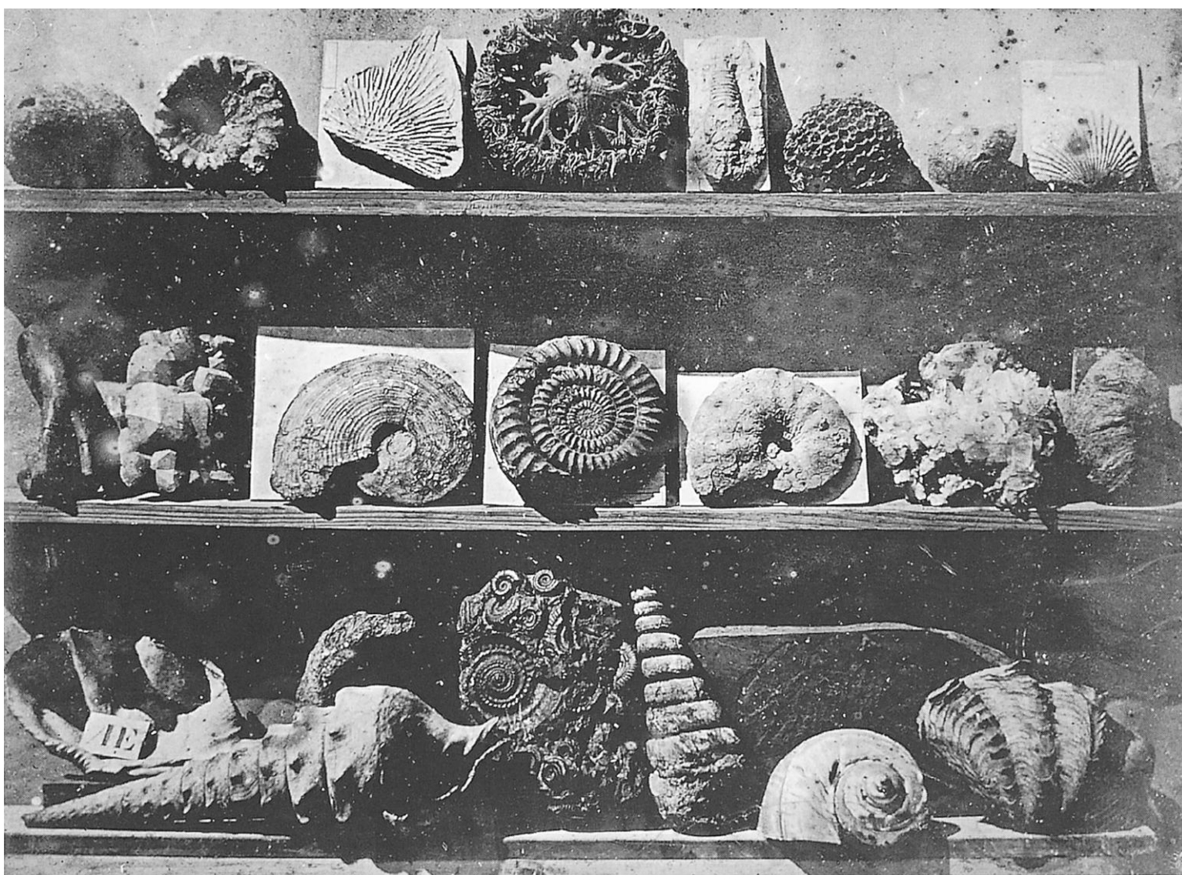


图16　路易–雅克–曼德·达　盖尔

《贝壳与化石》，1839年。

这张照片是19世纪的博物馆文化及分类与收藏的反映。摄影的活动体现了这一平行发展的过程。

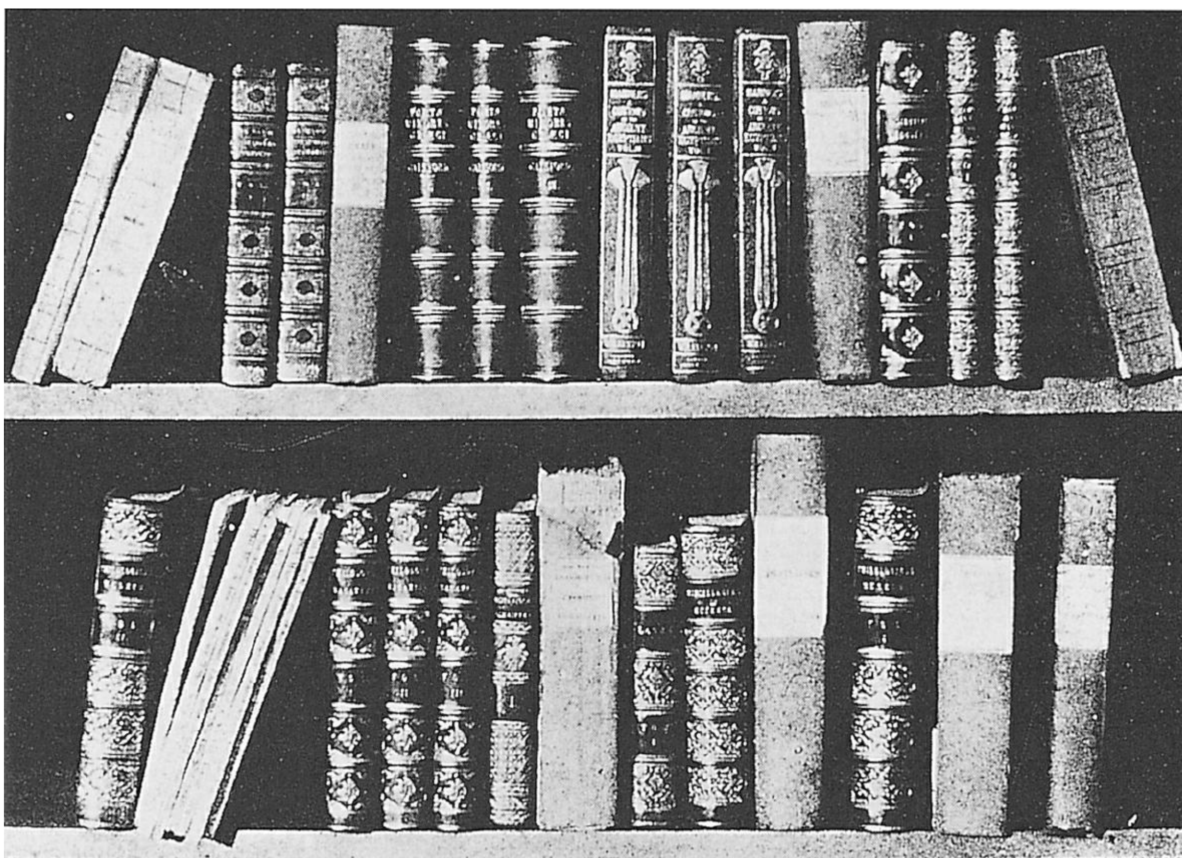


图17　威廉·亨利·福克斯·塔　尔博特

《图书馆》（*The Library*），1845年。

这张照片与塔尔博特的维多利亚商店橱窗的女帽的照片一样，证明了19世纪对事物的兴趣。也证明了塔尔博特摄影的语境，因为这是他的图书馆，通过他阅读的世界反映了图书馆的语境。

和塔尔博特一样，通过与法国传统的对比，芬顿的静物在形式和构图方面都是绘画性的。他并不选择日常的或普通的物品：他的题材大致有两组，游戏或水果**［图18］**。芬顿的摄影用表面细节的完美处理惊人地关注质感和光线，而题材本身也与众不同，因为它们反映了高等级的财富与特权：来自地产的馈赠，有围墙的花园，维多利亚花房。图像的奢华和异国情调如同芬顿的风景和伦敦街景，都是对郊区住宅的赞美。与卡尔弗特·琼斯（Calvert Jones）的《花园工具》（*Garden Implements*，1847？）**［图19］**相比较：在这儿工具不只是根据它们的功能来摆放——它们似乎暗示了生产芬顿图像中的水果的那个前在的劳动世界。

图18　罗杰·芬顿

《水果》（*Fruit*），1860年。

一张维多利亚时期的照片，与绘画有着明显的联系。这是一张摄影的“静物”，预示了后来的爱德华·韦斯顿这些摄影家的贝壳、水果和蔬菜的画室作业。芬顿的照片具有相当的质感，但也同样反映了那些消费进口食物的人的高雅生活方式。

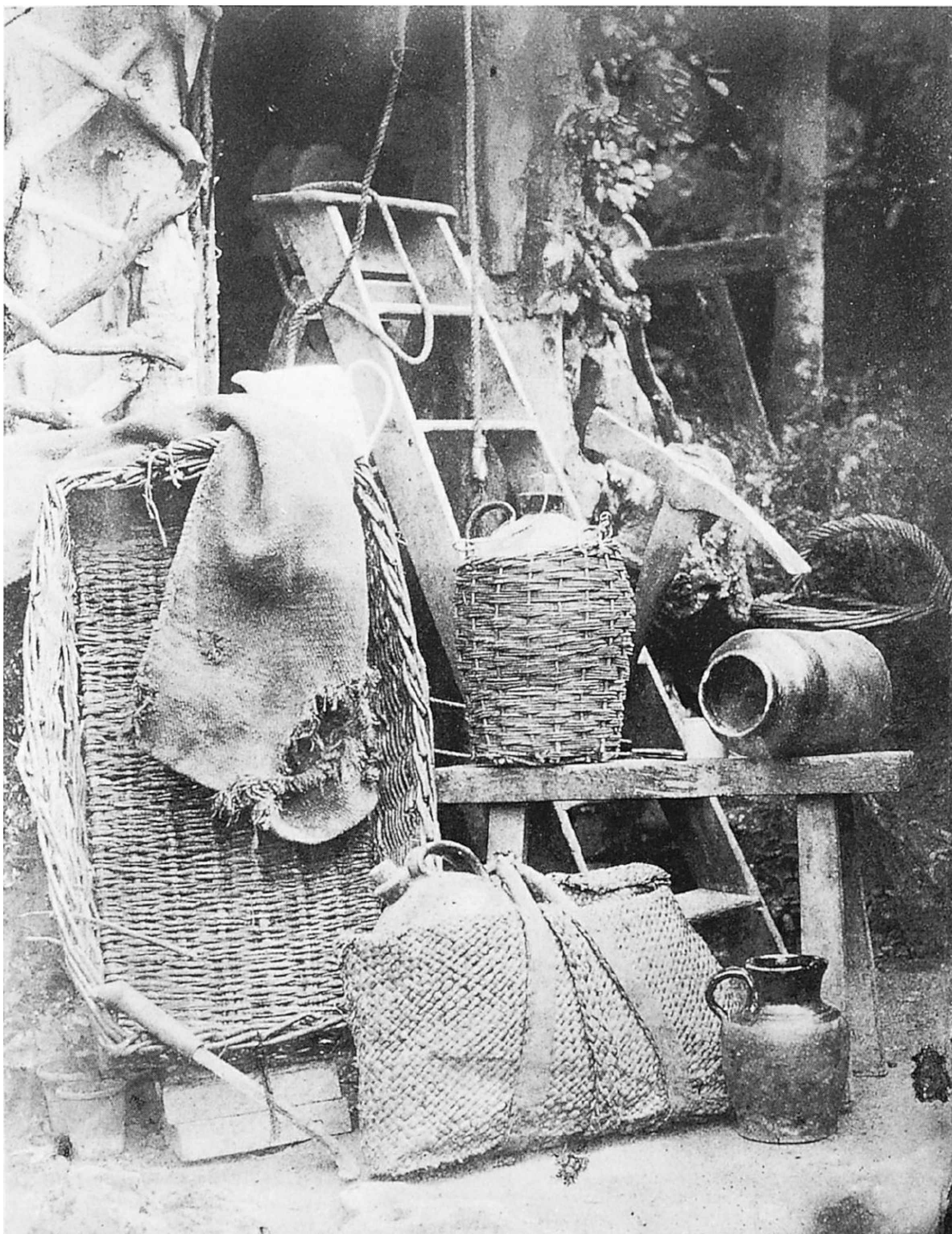


图19　卡尔弗特·理查德·琼斯

《花园工具》，1847年？

琼斯的照片可与塔尔博特的《敞开的门》和伊波利特·巴亚尔的照片作比较。但与塔尔博特不同，琼斯是“安排”而不构成工具，因此它们保留了其朴实的意义。

有关摄影图像与其与绘画对应元素之间关系的争论持续了整个19世纪。自然主义似乎被忽略了。伊丽莎白·伊斯特莱克夫人（Lady Elizabeth Eastlake）1857年在《评论季刊》（*Quarterly Review*）上写道：“十五年前……一个新的神秘的艺术样本首先展出在我们惊奇的目光面前”，从那时以来，“摄影已变得家喻户晓，家庭必备”。尽管她后来说，摄影的图像越精确，其“美学意义”就越缺失。摄影需要的是一个普遍的形象来暗示效果，而不是事物本身。1853年，威廉·牛顿爵士（Sir William Newton）在摄影家协会说，反对“精密的细节”，赞同“广泛的普遍的效果”。因而，“对象最好是从整个题材获得，而不完全依赖于聚焦……”。其效果应该是“自然的真实本质的暗示”，应该发现“更有艺术性的美”。这场争论徘徊在塔尔博特的语言和后来的绘画主义者之间，后者再次提出雷诺兹的审美理想的要素，提倡一种普遍的性质，反对摄影图像产生的特有细节的语言。[6]

19世纪的大部分摄影实践都产生在绘画的语言和学院的审美观念之中。确实，在朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦（Julia Margaret Cameron，1815—1879）的相关作品中（见第六章），这种关系延伸到文学，由于她与艾尔弗雷德·洛德·丁尼生（Alfred Lord Tennyson，1809—1892）的联系，试图提出普遍效果与理想美是摄影与诗歌相联系的特性。如丁尼生在他的诗《论肖像》（*On a Portrait*）中所说，画家为了达到“美的神秘”要力求“珍贵的和谐”。照此说法，维多利亚时期的摄影家也要同时是一个画家。

但是，其他方面的发展也提出不同的问题。19世纪也见证了一个主要的旅行摄影传统的产生。这是欧洲帝国的伟大时代，在这些摄影家的作品中，弗朗西斯·弗里斯（Francis Frith，1822—1898）、约翰·汤姆森（John Tomson，1837—1921）、塞缪尔·伯恩（Samuel Bourne，1834—1912）、马克西姆·杜·坎普（Maxime Du Camp，1822—1894）、约翰·默里（John Murry）和费利斯·贝亚托（Félice Beato，活动于1860 —1890年代），我们能够看到透过西方的眼睛和西方的想象而拍摄的异域（非欧洲的）文化。值得一提的还有赫伯特·G.庞廷（Herbert G. Ponting，1870 —1935），他出版了旅行日本、印度和南极的影集。像弗里斯的《访问中亚》（*Visits to the Middle East*）强调了对“异国”风情的兴趣和要求。在这些图像中，摄影家是

“文化的解释者和世界的见证人”，只是因为他的假设而把他置于世界地理的中心。这些图像很多具有重要的人种学和人类学意义，它们捕捉到其他文化和文明的价值和人造物品的细节，所拍摄的世界的过程是博物馆文化的一部分。当很多西方考古学家从物质上带走他们看到的文化制品时，摄影家能够“抓住”整个遗址，作为欧洲眼光拥有那个世界的方式。弗朗西斯·弗里斯的《卢克索，大神庙的入口》（*Entrance to the Great Temple*，*Luxor*，1857）**[图20]**是那个时期的典型，从室外的位置拍摄一个宏大的建筑，场景和人物的处理都是按照绘画的样式。如图所示，这些地方都是为西方的镜头而存在的。在旅行和信息都很有限的时代，摄影为这些只能想象的文化提供了令人惊异的图像。它们表明一种视觉文化开始建立其自身所提供的国际性语言；那种新文化将是摄影的基础。

图20　弗朗西斯·弗里斯

《卢克索，大神庙的入口》，1857年。

弗

里斯的照片是这个时期众多旅行摄影之一。确实，这些照片确立了“旅游业”本身作为一种摄影题材。它们反映了摄影家新的自由，（通过照相机）利用他 / 她自己对那片土地的文化视角，记录异国文化。这种照片反映了西方对于“异国”土地的想象，以及意在欧洲的消费。

在另外的语境中，照相机开始注意特殊的，甚至有限的生活环境，以此来影像化对这种环境中的生活的敏感分析。如克莱门蒂娜·哈沃登夫人（Lady Clementina Hawarden，1822—1865）的作品。她是个业余摄影家，她的题材主要表现处于封闭、局限的优越环境中的女人。尽管某种程度上受到拉斐尔前派的影响，但她对于题材进行了一种充满情感的处理，避免了记录式的肖像摄影。这是非常具有意义的个人化自我。长裙束缚着穿着它的人，室内空间像一个牢房，没有家庭气氛。人物是孤独的、隔绝的，她在看着，也在被看——似乎存在着不间断的监视。其效果就像夏洛蒂·勃朗特（Charlote Brontë）的《维莱特》（*Villette*，1853）中露西·斯诺的内心痛苦，她努力反抗社会强加在女性生活中的束缚与限制。《克莱门蒂娜·莫尔德》（*Clementina Maude*，1863—1864）**［图21］**就是哈沃登的代表作。镜子既被设定为内省的语言，也是女性形象作为表面反映和社会结构的语言。躺在床上的人被拍摄得就像她自己，窗户、门和镜子都以一种约束和压制的方式强化了内心痛苦的暗示。这样的形象可以与同时期的卡米耶·西尔维（Camille Silvy，1934—1910）优雅的全身肖像相比较。西尔维是一个法国贵族，主办当时的流行刊物《访问图片》（*cartes-de-visite*），也是有名的肖像摄影家。实际上，他有效地还原了一个身着象征权力和地位衣物的人物。与哈沃登不一样，他本人与题材之间没有批评的距离。就像《访问图片》一样，这些形象显示了一个公开的自我，而不是私密的情况。哈沃登与“最早”的女性摄影家安娜·阿特金斯（Anna Atkins，1799—1871）、朱莉娅·卡梅伦和安妮·布里格曼（Anne Brigman）一道，构成了那个时期有力的重要的女性传统。

图21　哈沃登夫人

《克莱门蒂娜·莫尔德》，1863—1864年。

这张照片暗示了维多利亚女性所处的封闭与限制的环境。虽然表面上是肖像摄影，但哈沃登的照片反映了一种心理情况，类似于那个时期的文学表现，最有名的是勃朗特和乔治·艾略特。

哈沃登回应了一种文化状况，同时期另一个重要人物则同时回应了摄影及其题材的状况。彼得·亨利·埃默森（Peter Henry Emerson，1856—1936）是所谓“绘画主义”的代表人物。他公开指责鲁宾逊是“文学谬误和艺术时代错误的典型”。这种看法也代表了他的方法。埃默森力求对摄影有新的理解，作为一种媒介摄影要基于自身的观念和自身的可能性。因而他拒绝与绘画进行比较，反对以绘画作为主要的参照系。当然，他也受绘画的影响，他的传统是康斯太布尔

（Constable）、柯罗（Corot）和巴比松画派（the Barbizon School）：那些画家对所见事物提供了一种如实的现实主义的表现，而不是按照现成的观念。他（错误地）指出，摄影的基础在于视觉的科学，宣称要放弃与绘画的比较，强调摄影作为一门艺术要坚持其自身语言的可能性，要具有其自身的独特面貌。在埃默森的方法中，细节、光线和场景的构图最为重要，但照片首先是被观看的，而不只是记录。对于一张照片来说，潜在的可能性就在位于照相机前面的东西。这就是最纯粹的照相主义，我们能够理解为什么埃默森在1880年代把摄影竞赛的金奖给了施蒂格利茨。他反对润色[7]、软焦点、综合洗印，正如他拒绝摄影的寓意性和叙事性结构。他的目的反映在对白金照相（和凹版照相）的运用上，因为这些技术能使照片保存得更长久，能够呈现微妙丰富的色调，明确表现照片要求的气氛。

在众多方面埃默森都是独特的，但他关注的基本上是摄影的一个特定领域。正如托马斯·哈代（Tomas Hardy）把威塞克斯作为他假想的地方，通过对特定地域进行非常精细的再现，埃默森也如此对东安格利亚和诺福克平原进行了记录，且构成摄影史上对一个特定地域和社区的最持续的研究之一。从局外人的眼光记录的日常生活是精确和细致的。他的《诺福克平原的生活与风景》（*Life and Landscape on the Norfold Broads*，1886）和《自然主义的摄影》（*Naturalistic Photography*，1889）反映了他的基本思想，尽管不久以后他又拒绝了这种思想，但它对媒介的发展仍是十分重要的。按照形象的本来面目还原形象，埃默森确实达到了相当的高度**［图22］**。在照片框架内，每一样东西似乎被给予同等的关注——一种“民主的”方式，完全不同于我们在芬顿作品中的所见。的确，埃默森的摄影最不同寻常之处是其现代性。埃默森切断了摄影图像与绘画的联系。在他的作品中，我们接受一个特定地域的实际形象。芬顿可能参照其他的语境拍摄形象，埃默森则宣称形象为他的镜头而存在，因而不是文字解释的形象，也不是形象的记录。它们在其自身的方式中有一种诗意的共鸣，这是对个人趣味的敏锐关注。总之，他们观看的就是他们看到的东西，根据它的原样来再现，而非假定它是什么样子。他们为场景和所见带来一种必要的朴素。

图22　彼得·亨利·埃默森

《采水莲》（*Gathering Water Lilies*），1886年。

一个再现的图像，来自埃默森对19世纪诺福克平原生活广泛而深入的研究。这些照片对消逝的生活方式抱有一种淡淡的感伤。

不过，这一整个时期都是令人兴奋的。希尔和亚当（见第六章）的肖像，弗兰克·梅多·萨克利夫（Frank Meadow Sutcliffe，1853—1941）仔细记录的怀特比地区（约克郡），弗雷德里克·埃文斯（Frederick Evans，1853—1943）超常的建筑研究，以及乔治·戴维森（George Davison）的作品《埃塞克斯，梅西岛的洋葱地》（*The Onion Field*，*Mersea Island*，*Essex*，1890），使用小孔照相机，强调他参加连环兄弟会[(1)]的背景，均表明了时代的变化。路易斯·卡罗尔（查尔斯·道奇森）（Lewis Carroll［Charles Dodgson，1832—1898］）是另一位重要的摄影家（也是《艾丽丝漫游奇境记》［*Alice in Wonderland*］的作者），他的儿童形象引起有关儿童题材的争议；萨克利夫的照片仔细记录了他在特定地区的旅行，和法国摄影家阿杰特的工作差不多。他们以最通俗的方式提供了特定地区的敏锐记录。埃文斯也是一样，他的长处是建筑，特别是教堂和（法国）城堡。埃

文斯也是连环兄弟会的成员，和埃默森一样，他要求一种“纯粹的”摄影，以媒介自身的可能性作为图像的基础。他的室内作品强调了光线和空间作用的表面和质感——一个不断变化和仔细描述的环境。它们都属于作为美术传统的摄影。

对于照片的意义的问题，19世纪的回答是复杂的。确实，伊斯特莱克夫人的文章作为对那个时期的一个判断仍然是中肯的。她表示照片属于“一种平等”，不论是“商人”还是“贵族”，都在同样的地位；她也强调了媒介的直接性。因而，照片是“事实的证据”。这是它独一无二的角色，但同时也是它作为20世纪的一种媒介而被带入自身状态的某种暧昧。如此，19世纪的因素被带入每一张现代照片中。

---

(1) Linked Ring，连环兄弟会，19世纪末20世纪初英国的一个摄影家团体。——译者注

第四章　摄影中的风景

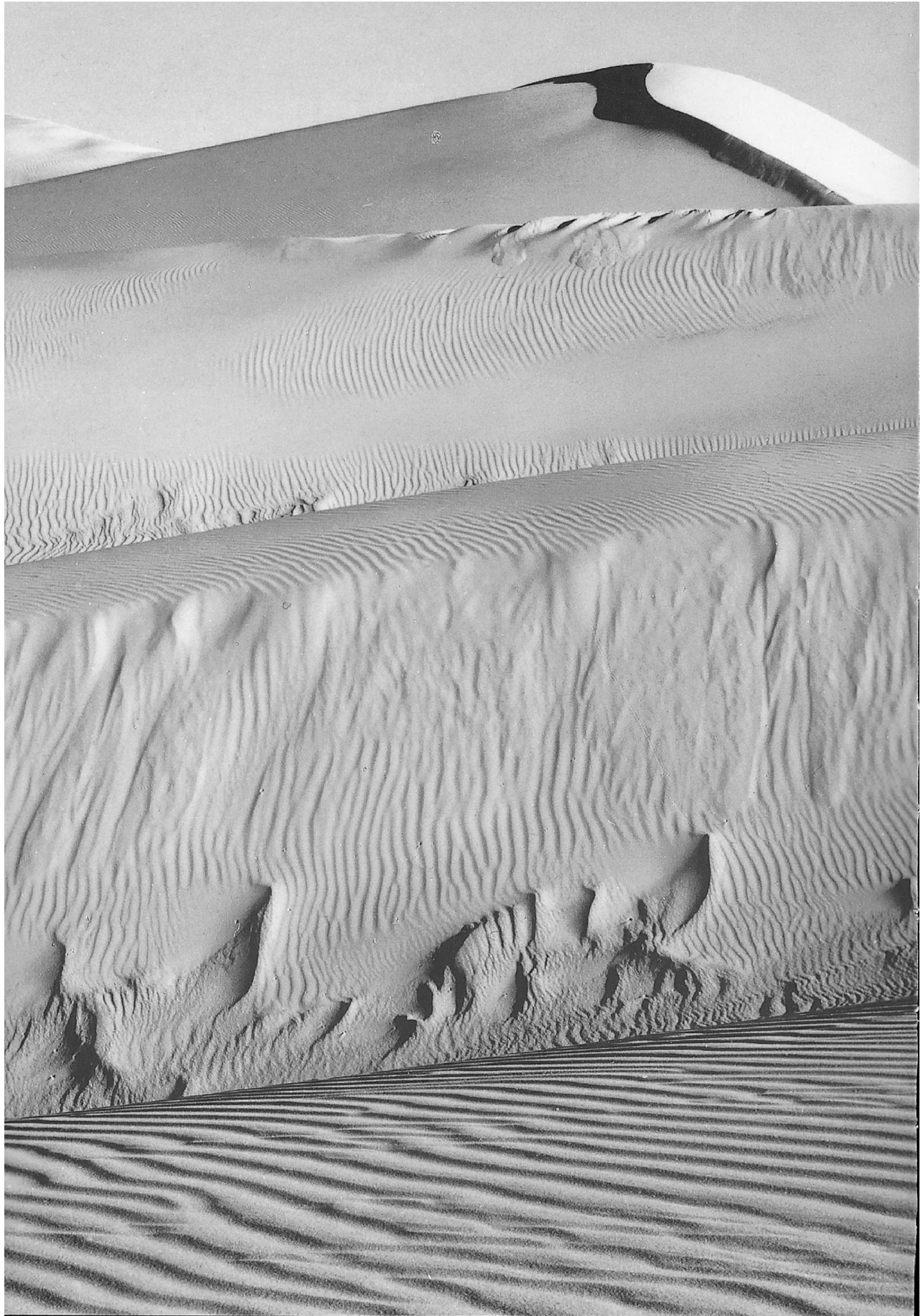


图30细节

与肖像摄影相比，风景摄影在18世纪和19世纪发展的学院绘画和风景艺术传统的语言中保留了更多的编码。塔尔博特使用明箱来拍摄瑞士的风景，不仅要表现特定地区的真实面貌，还强调了在风景表现方面绘画与摄影之间的内在联系。摄影产生的时候，画家不仅正在追求一种新类型的现实主义，如我们在巴比松画派的作品中所见，而且对于自然世界西方正在形成一种新的意识，即约翰·罗斯金（John Ruskin）所称的"事物的科学方面"；它同样出现在不断开拓和移民至新土地的时候。摄影容允土地被控制，至少在视觉上被丈量和规划，对白人殖民者而言，它还是政治上控制土地的方式。但一张照片也能够像印象派绘画一样通过光线与时间记录一个场景，印象派绘画对光线和时间的关注在这时也达到顶峰。这意味着以"光线书写"命名的媒介更适合于直接记录自然的过程与活力。

当人们根据迅速流行的如画的美学观念来看风景画的时候，特别在英国，摄影也深受影响。"如画"的观念建立了一系列理想的图像，为一处风景进入绘画或摄影提供了衡量的标准。追寻如画的旅行者根据特定的假设找到理想的景色；这种景色几乎无处不在。依这种看法，观看风景并不一定与它的自然外表有关系，而在于它所提供的田园牧歌的方式，即使与真实不一致。如同一种文化标志，如画体现了永恒的阿卡迪亚（Arcadia）的视觉证据，与社会生活统一的图像。[1]

在英国传统中和美国语境中的风景摄影肯定是不同的方式，风景摄影也在这两种不同的方式之间摆动。一方面是拍摄基本的自然元素，关注特定的对象（树木、花草等）和变化（光线、水、天空和四季）；另一方面是追求典型的和谐乡村的形象——明信片文化的田园风光。这很明显地反映在19世纪的英国摄影尤其是罗杰·芬顿的作品中。芬顿对于风景的处理反映在两个方面，一个是以文学和绘画为基础的特定的文化语汇，一个是与特定的社会代码和假定相关。摄影家有旅游者的优势，芬顿经常拍摄的风景就是已开发的旅游点，这些地方在绘画（和文学）中都有所表现，芬顿的方式对于摄影家的观念有很大影响。他的摄影来自旅游的语汇，根据它们在绘画中的再现来构图。他的图像反映了某一阶级的休闲意识，他们按照美学和哲学的观念，还有如画的传统来看待风景，如威廉·吉尔平（William Gilpin）在他的作品中所表述的，也反映在理查德·威尔逊（Richard Wilson）、托马斯·庚斯博罗（Tomas Gainsborough）和康斯太布尔的风景画中。他们的

作品是不列颠和平时期的景象。不论是田野、村庄还是乡间小路，那片土地似乎都反映了一种社会的和谐及与自然相协调的美。它们被赞美地观看；如罗杰·芬顿所说，英格兰追求"宁静的村庄、质朴的教堂……沧桑的橡树……"的和谐景象：他亦照此拍摄。

芬顿的风景摄影为维多利亚的风景提供了一个相当明确的索引。[2]例如，《赫斯特草场的磨坊》（*Mill at Hurst Green*，1859）**[图23]** 再现了一个典型的英国乡村景色，这是一个旅游者眼中的风景，为了逃避都市生活而追求的田园牧歌。由此看来，芬顿记录的是有选择的地点，这个地点被赋予特定的意义，并决定了他建构题材的方式。其结果是构造出一个精心编辑的英格兰乡村的版本——独一无二的被神话笼罩的景色——而不是它所面对的社会现实。这种风景没有显示出我们在托马斯·哈代的小说中看到的那种观察，或者内心的感受。如《黑尔伍德庄园的阳台与公园》（*The Terrace and Park at Harewood House*，1860）**[图24]** 所反映的，其优点在于既是社会的又是自然的。遵从这个标准的画面证实了一种保守的观点。没有什么东西妨碍视觉的愉悦，如同看到外面优美的景色。芬顿的做法证实了文化的特权，记录了文化的神话。

图23　罗杰·芬顿

《赫斯特草场的磨坊》，1859年。

罗杰·芬顿的风景摄影体现了如画的传统。这张照片是一张19世纪的明信片，表现了牧歌情调的乡村，也是芬顿对于作家托马斯·哈代提倡的理想化的、适于旅游的风景的回应。值得注意的是，照片中人物的动作既不是劳动，也不显得贫困和艰辛。这证明照片经过有意的“组合”。

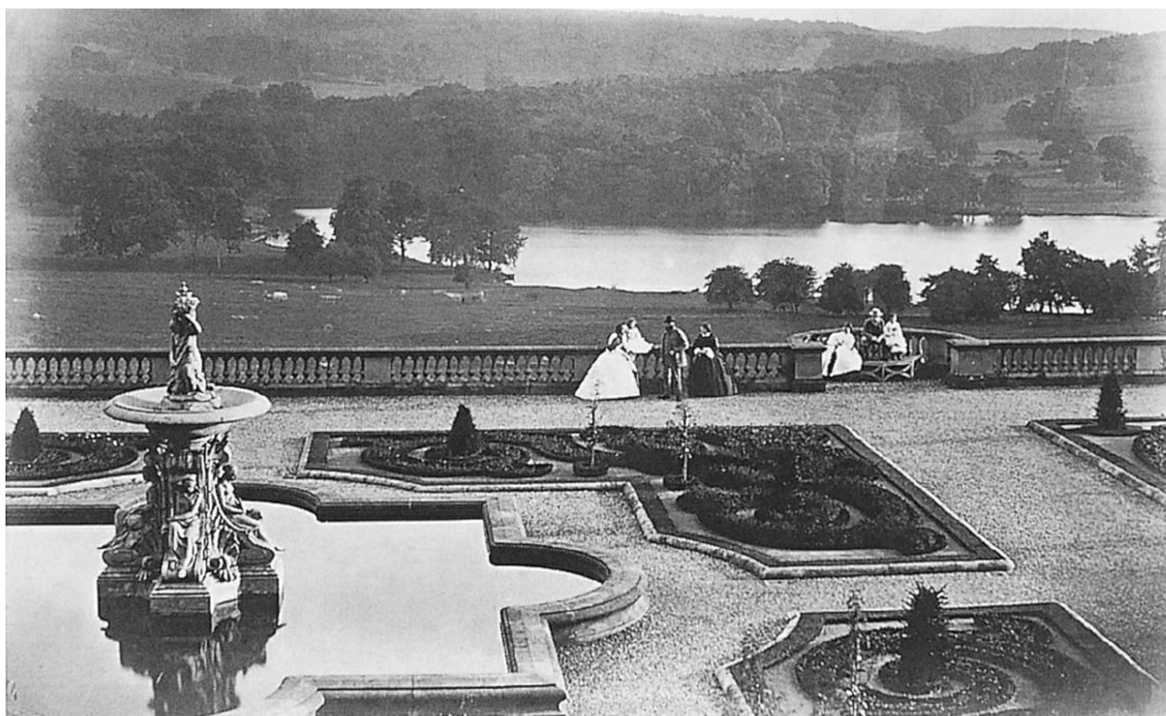


图24　罗杰·芬顿

《黑尔伍德庄园的阳台与公园》，1860年。

这张芬顿的照片反映了乡村房产的合法性和安全性。它证实了那个时代乡村地产的地位。照片中的人物正在欣赏人工的风景，体现了追求克洛德和普桑价值的阿卡迪亚美景，而拒绝任何可能影响视觉愉悦的东西。

例如，在芬顿的摄影中没有劳动的痕迹。即使在赫斯特草场的照片中，人物也是静止的，变成令人好奇的对象。他们在那儿证实他们在事物的固定主题中的位置。他们进入图像的意义的实际价值在于把神话揭示给历史分析，体现一种敌视图像中的那种美学的社会现实主义。普遍存在于英国摄影中的这种观念继续体现在那些到国外拍摄"外国"风景的英国旅行家中。一个异国的风景照片也不完全与其自身的意义和文化差异相关，如同表现在如画的和旅游的照片中。"外国性"是按照反映在照片构图和题材处理上的既定规则而拍摄的，例如，像芬顿一样，弗朗西斯·弗里斯和约翰·汤姆森那些从有利地形拍摄的照片，反映了他们"家乡"观众的趣味和价值。

在美国，虽然有时也采用英国的模式，但摄影（像绘画和文学一样）很快就确立了自己的职能范围，与新大陆的移民和目光所及的广袤空间相关。芬顿的田园牧歌和世外桃源显然不适合边疆的文化，它

无法体现美国摄影家面对平原、草原、荒漠和群山时产生的文化象征主义。

蒂莫西·奥沙利文（1840—1882）是这方面的典范。奥沙利文参加了政府组织的西部探险队，拍摄了很多科罗拉多、内华达和新墨西哥的风景照片。这些都是极其壮美的景色，呈现大峡谷的雄伟崇高，内华达沙漠的荒凉严酷。在这片土地上看不到任何文化的痕迹。艾伯特·比兹塔特（Albert Bierstadt）和弗雷德里克·埃德温·丘奇（Frederick Edwin Church）在同一世纪都画过这样的风景，他们用强烈的色彩和全景式构图来赞美宏伟的景色。虽然奥沙利文的黑白照片很难对观众产生这样的冲击，但它们暗示了非常不同的方面：摄影家怎样把景色作为题材。事实上，例如，经过缩放的图像更广泛和根本地反映了对风景照片的关注：建立了一种受文化观念制约的秩序；正如我们在这些图像中看到探险和移民的过程。眼睛测量和追踪土地，也就建立起它自己的视点，成为一个社会政治控制"自然"地图的开端。《新墨西哥，刻字的岩石》（*Inscription Rock*，*New Mexico*，1873）**[图25]**在作为一种类型的风景摄影的中心，奇妙地暗示了人与自然的张力。[3]

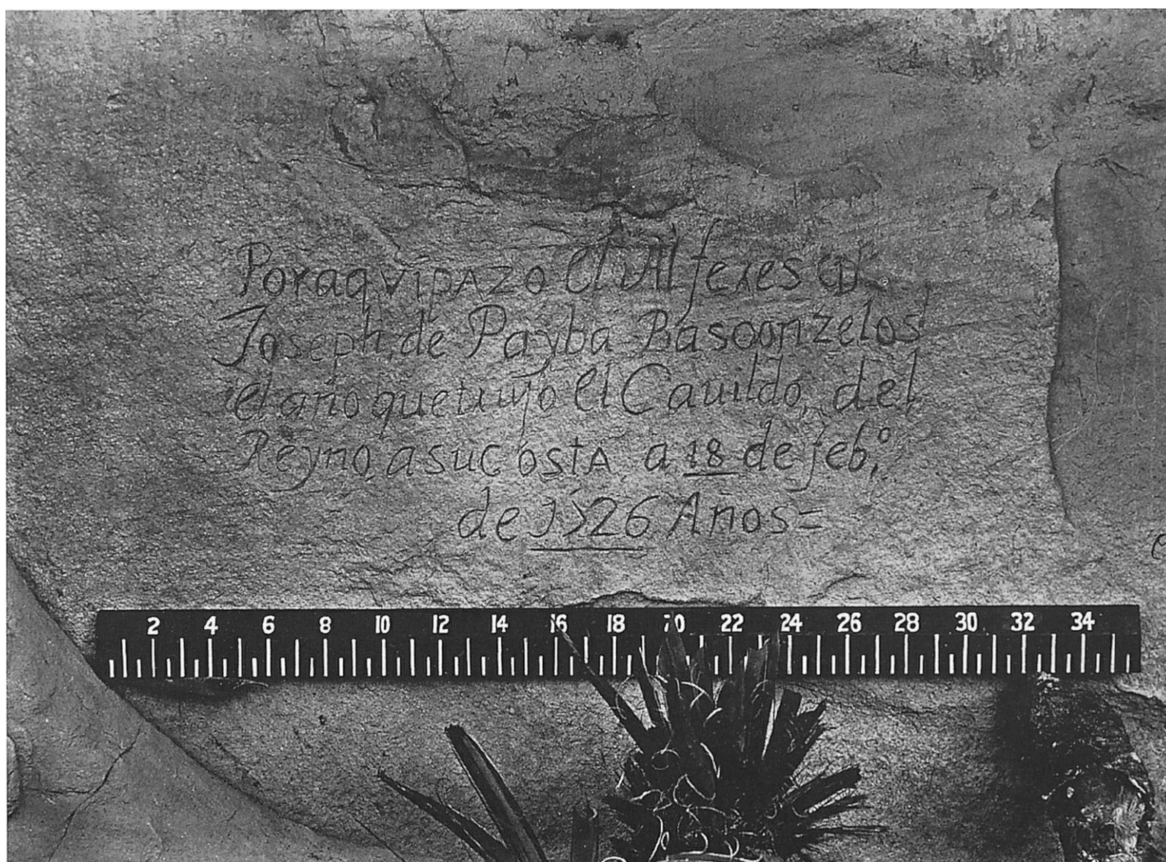


图25　蒂莫西·奥沙利文

《新墨西哥，刻字的岩石》，1873年。

虽然不是一个风景，但奥沙利文的这张照片反映了美国人在整个19世纪与美国西部的关系。照片上的刻度是一个勘察行为（与奥沙利文的旅行相关）的证据，以及在政治与文化的控制下占有大量土地的需要。

同样，《内华达，卡森洼地附近的沙丘》（*Desert Sand Hills Near Sink of Carson*，*Nevada*，1867）**[图26]** 也是19世纪美国风景摄影的杰作：在一个迅速变化的国家里，一处沙漠的景色，没有任何具体形象也没有地名的沙漠（到了20世纪美国摄影家也以同样的方式被美国的沙漠所吸引）。在某种意义上，这是自然的而非风景的图像。四轮马车（奥沙利文为胶棉制版的暗房）勾画出几根线条，如同潜在的代码和叙事的范围。它们暗示了对规模和测量、安排和控制的要求，将历史的代码依次植入那个地方。在那里，人与自然之间的强烈对比通过意义的极端表达展开图像。甚至奥沙利文的脚印也是徘徊在外延与内涵之间。每一个标志都体现了移民与其土地的关系，奥沙利文像政府的代表一样，肩负着完全不同于芬顿的神话般的使命：土

地的测绘和拍摄，立刻化为物质的事实、国家的象征、政治的安排与文化的控制。就此而言，沙漠是一页白纸，文化在纸上书写它的意志。

图26　蒂莫西·奥沙利文

《内华达，卡森洼地附近的沙丘》，1867年。

美国西部典型的荒凉景色。瞬息变化的沙丘与沙漠表面短暂而明晰的辙印的对比，创造出一系列明确的矛盾，暗示了文化与土地的关系。

这一时期的另一位美国摄影家也用同样的方式，且在某种程度上更加强调了这个时期的风景摄影是独立国家的认同和定义的一部分。例如，威廉·亨利·杰克逊（William Henry Jackson，1843—1942）也参加政府的探险队，并帮助建立国家公园。他的摄影反映了壮美的观念，这是保留在美国传统中的关键元素之一。险峻的景色总是被赞美，如《科罗拉多大峡谷》（*Grand Canyon of the Colorado*，1883）**[图27]**的景象就为20世纪的美国风景摄影提供了参照。主题的崇高

性显而易见，两个人物在任何范围内都是必不可少的，引出与景象的双重关系：一个斜靠在地上，“沐浴”在景色的愉悦中（在埃默森的观念中）；另一个则是警惕的，拿着望远镜观看远处的土地。他几乎一直拿着相机。在这样的景色中，没有用人的活动来制造效果。规模是通过人的比例暗示出来的。一旦人物缩小到一定比例，安排与控制的意图就会让位给精神意识的张扬；如同后来的很多风景中的美国形象，摄影开始暗示一种宗教的因素。人物置于壮观的环境、光线、岩石、天空和空间中。它暗示了与19世纪画家阿舍·杜兰德（Asher B. Durand）的作品《亲缘精神》（*Kindred Spirits*）的相似，他的画面上是一个诗人和画家在景色的中央，而杰克逊的形象则有一个望远镜。

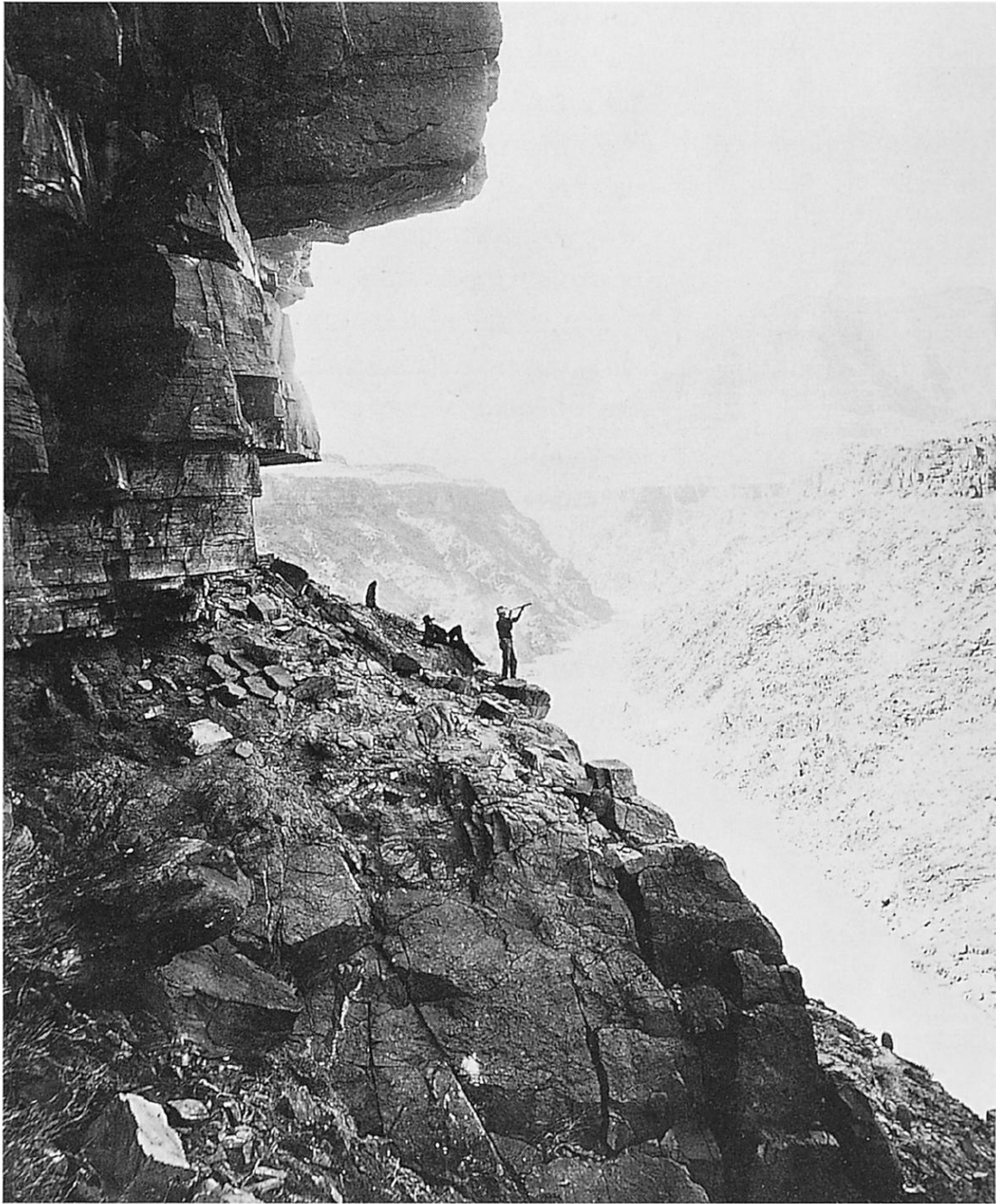


图27　威廉·亨利·杰克逊

《科罗拉多大峡谷》，1883年。

杰克逊的照片实现了与题材非常适合的纪念碑式的规模。人物被宏伟的自然压缩得很小。斜卧的人物以典型的旅行者的姿势欣赏着风景，另一个人则用望远镜在观看。他们暗示了美国风景传统的两个方向（审美的和科学的）。

空间意识在这儿暗示了美国经验的所在。作为主要的文化图像，美国空间总是一种自然的真实和象征的呈现，而且与摄影家保持了一种追问的关切。例如，在卡尔顿·沃特金斯（Carleton Watkins，1825—1916）的作品中，我们看到这种关切是他的基本途径。他持续的拍摄兴趣之一是他于1861年首次造访的约塞米蒂。（1863出版《约塞米蒂河谷：瀑布与河谷的摄影景象》［*Yosemite Valle*：*Photographic Views of the Fall and the Valley*，1863］。）与奥沙利文和杰克逊一样，他在1876年参加了政府的探险队，到加利福尼亚做地理考察，以及拍摄亚利桑那的图森铁路。他的作品是反映19世纪美国的中心地带风景与土地的冲突的典范。《从前哨山丘看约塞米蒂河谷全景》（*Panoramaof Yosemite Valley from Sentinel Dome*，1866）**［图28］**是他的经典作品，画面的延伸不仅强调了景色的壮观，还强调了景色的广阔。这个宽幅扫描的俯视全景，不是用边框截取的一段景色，而是把整体的景色压缩在边框里。这使我们想到在美国流行的取景方式，壮观宏伟的景色所提出的问题，与摄影家试图把这样的景色压缩在照片的边框里所提出的问题一样迷人。沃特金斯的另一些作品在气氛和处理上更显寂静，体现了超验主义在美国人对自然回应上的长期影响。不过，在其最有力的作品中，沃特金斯仍然是一个以视觉美感为基础来构成风景的摄影家。虽然《塔霍湖上的风暴》（*A Storm on Lake Taho*，1880—1885）显示出外光派绘画和艾尔弗雷德·施蒂格利茨的乔治湖风光的那种宁静，但《约塞米蒂大教堂的尖顶》（*Cathedral Spires*，*Yosemite*，1861）表明他是安塞尔·亚当斯（Ansel Adams，1902—1984）和爱德华·韦斯顿那些摄影家的先驱。《俄勒冈，靠近赛里罗的海角》（*Cape Horn near Celilo*，*Oregon*，1867）**［图29］**是沃特金斯的典型风格。

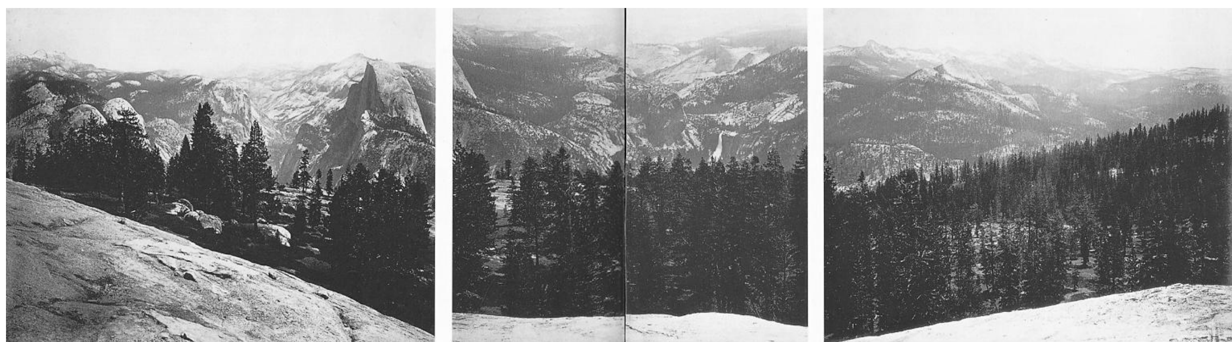


图28　卡尔顿·沃特金斯

《从前哨山丘看约塞米蒂河谷全景》，1866年。

全景图是19世纪公共娱乐的流行样式，也是摄影的先驱。如标题所示，照片提供了在一个位置看到的全部景色。全景有一个视科学发展中的复杂的文化意义，这种环形的经验首先区别于摄影的线性结构。

图29　卡尔顿·沃特金斯

《俄勒冈，靠近赛里罗的海角》，1867年。

这是一张情调低沉但又动人的照片。照片的明显特征是作为美国移民的文化控制网络之一部分的铁路和电线杆。天空有如水洗，镜映着正在发生的事情。而右边的山岩显得低沉压抑。

这个图像是沉思的和复杂的。对于宏大场面缺乏壮观的全景式的处理，但依然保留了对感觉空间的独特感受，这是美国经验的主要因素。的确，由此造成的部分效果是对空无的偏爱取代了“空间”，因此土地成为一个近乎孤独的自足的仲裁者。空无淹没了眼睛——天空（占据了照片空间的三分之一）抽空了任何有意义的存在。这是效果的空无。右边的岩石提供了明显的对比，这种处理与左边山谷“温和”的形状发生联系，湖的存在是联系的中介。图像上有一种非常宁静的感觉，

正是美国传统的一部分。没有人物的画面暗示了照片通过不在场创造意义的方式。所有的都是期待，同样，一切都在意义和视觉的空无之间达到平衡。因而，有一种关于图片的特殊的现代性，我们不是在弗里德兰德或加里·威诺格兰德（Garry Winogrand，1924—1984）发现它的方式，而是在吉姆·阿林德（Jim Alinder，1941—　）的"风景"研究中。例如，他的《普利茅斯的岩石》（*Plymouth Rock*）或《美国中心》（*The Center of the United States*）只是把定居者的有意义的标志符号化，不附加任何文化一致性的意义。铁路和电线杆暗示了不断增加的移民和控制，而且它们是按照线条的几何形构成的，这对应了强加在美国地理上的州界划分和直线边界：自然与政治之间的游戏。

如果定居和对土地的政治控制（及本土文化）是美国风景摄影的主要标志，那么超验主义就构成另一方面。拉尔夫·沃尔多·爱默生（Ralph Waldo Emerson）1835年的文章《自然》（*Nature*）仍是这个路径的基本读本，亨利·梭罗（Henry Toreau）的《瓦尔登湖》（*Walden*，1854）亦然。作为超验主义者，他们强调自然形式和景象的整体的基础，在细节和更大的整体中观看一个象征的场景，其意义体现了神意的呈现。审视土地，无论是展望或细察，都是与视觉的象形文字融为一体，每个事物都是整体象征的一部分。在这种方式中，作为自然形式的土地充满潜在的意义，因此，像布莱克（Blake）所言，摄影家能够"从一粒沙子中看到世界"。

每一个自然细节都有意义，因为它反映了一种普遍的情况。[4]爱德华·韦斯顿精彩的《奥希阿诺的沙丘（黑色圆丘）》（*Dunes, Oceano* [*The Black Dome*]，1936）**[图30]** 是一个范例，以这种方式再现一系列独特的美国风景。摄影家再次采用极端的美国地形（沙漠），区别于一般的地形地貌。照相机把风景转换为精神神话和神秘呈现的一部分。两个主要因素，沙丘与光线，服从于连续的变化，但照片在那个连续性中凝固一个瞬间，提升为整体的时间和空间的一部分，没有任何（表面上）社会或政治的参照。很多摄影家用水作为纯粹主义精神语汇的主要元素，韦斯顿则把最贫瘠的地方——沙丘在其壮观的效果中做成不平常的景象。光线与构图、质感与对比的游戏表现了一个近乎寓意的存在。

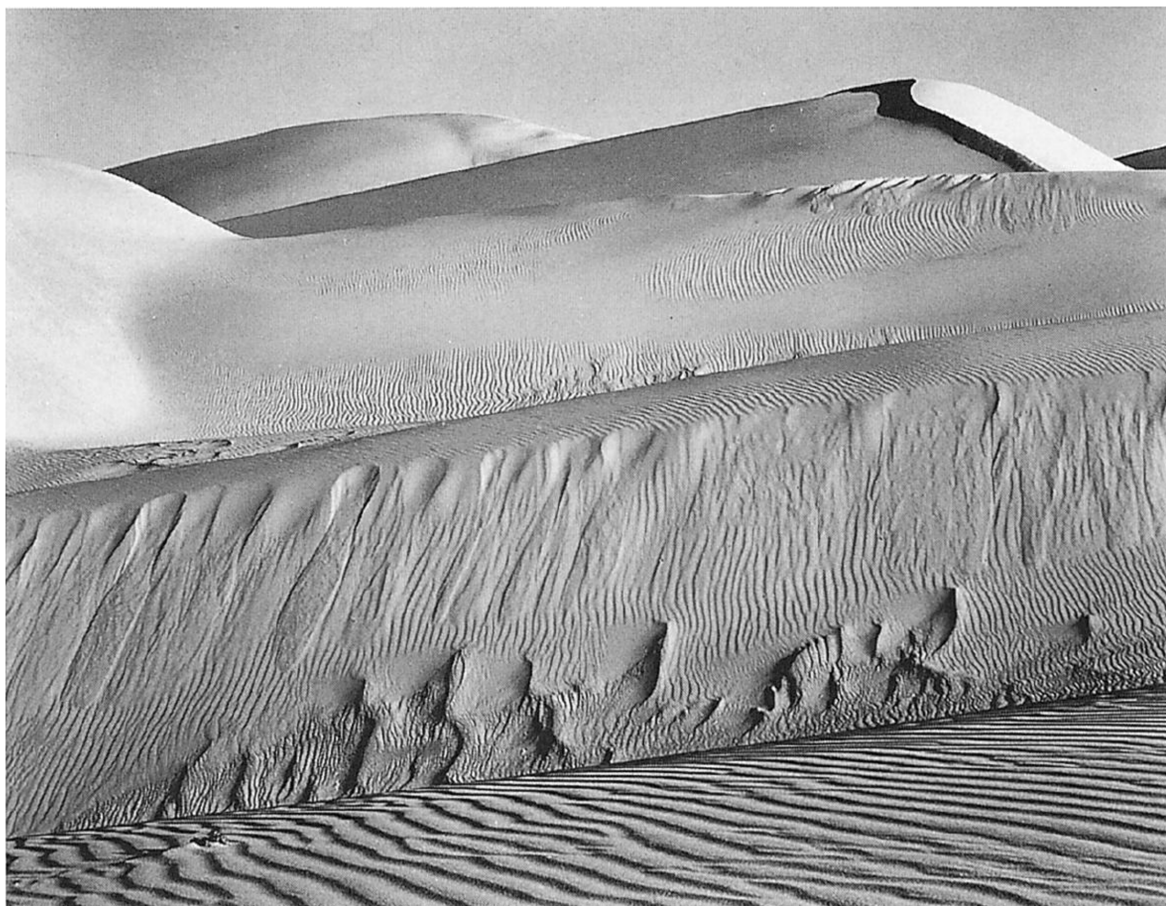


图30　爱德华·韦斯顿

《奥希阿诺的沙丘》，1936年。

韦斯顿和F.64小组的典型作品。沙丘的流动变成一个抽象的画面，在光线的作用下，画面产生“永恒的流动”的感觉。照片暗示了美洲印第安人的沙画和杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的行动绘画的对比。

韦斯顿实质上是把他面对的自然要素带入某种有特色的事物。照相机转换了景色，通过其假定的视觉强度赋予对象以意义。《罗勃角》（*Point Lobos*，1946）**[图31]**可能没有宏大的场面，但它暗示了一个宏大的视觉。其效果在于这样的方式，每一个细节都具有同样的意义，在自然的细节中体现出一种民主精神，在美国人那里，在梭罗和沃尔特·惠特曼（Walt Whitman）的哲学中能发现这种精神的文学基础。《沙丘》利用光线处理题材，展现了坚实的存在和自然物的质感。照相机不只是拍摄坚实的东西，还通过其呈现的质地和表面感觉，承诺某种形而上的启示。韦斯顿的方式是典型的美国风景摄影，特别是在20世纪。与充满人物的美国文献摄影不同，风景照片都是无

人地带。风景摄影家有意选取那些无人居住的地方，遥远的边疆和国家公园：尽可能没有人类活动的痕迹的原始环境。从这一点上说，他们创造了他们自己的阿卡迪亚，完全不同于英国同行。和艺术摄影家一样，他们追求理想土地上的理想形象。

图31　爱德华·韦斯顿

《罗勃角》，1946年。

近距离拍摄表现丰富的细节。这张照片赞美了自然环境中小小的生命，质感是照片的关键。自然物作为更大的超验的宇宙的一部分，被给予神秘的存在。

安塞尔·亚当斯是20世纪另一位美国重要的摄影家，他延续了这种探索，不是依靠技术的精湛，技术往往掩盖摄影家所处的历史语境。《麦金利山的明月》（*Moon and Mount McKinley*，1948）**[图32]**是一个典型。一个适当的题材——正因为麦金利山是美国的"最高峰"，亚当斯也追求"最高的"意义。他的方式有如把景色浸透于一种超验哲学的呈现中。没有人类活动的痕迹。既是崇高的景象，又是纯粹的风景；一个原始的自然世界以其超大的规模召唤一个神秘的他者。图像的形式是根据多重的水平线组织的。前景是广阔的低地，中景由丘陵构成，后面是群山和天空。向上移动的目光似乎使图像的画面活动起来。这种效果产生无法言说的惊奇感，特别是通过明暗的对比。例如，云层怎样映衬着群山，云团怎样透射出阳光，怎样造成空间的感觉。亚当斯在这儿是一个目击者，记录了一个形式与动力相互交错的另类世界。

图32　安塞尔·亚当斯

《麦金利山的明月》，1948年。

一个气势恢宏的大自然的景观，照片反映了摄影家赋予大自然的令人敬畏的宏伟感。原始的元素——土地、天空、水面、群山和光照——将坚固与瞬间有机地统一起来成为崇高的一部分。摄影家再次成为假想的自然的仲裁者，照片反映了理想的自然状态。

亚当斯和威斯顿（还有在他们之前的施蒂格利茨）在形式上和理想上都代表了美国风景美学的最高成就。这个传统延续在另一个重要人物迈纳·怀特（Minor White，1908—1976）的作品中，在罗伯特·亚当斯（Robert Adams，1937—　）的作品中也看到同样的传统，但题材范围发生了变化。罗伯特·亚当斯不同意他们的理想主义和以F. 64小组（见第九章）知名的美学观念，他把19世纪的题材带入后现代的语境，以经过修正的批评术语复兴了那个主题。例如，将《洛杉矶之春》（*Los Angeles*，*Spring*，1984）**[图33]** 与 **[图29]** 相比较，他就是20世纪的沃特金斯。左边悬崖上灌木丛中的几根小草，就像失落

的大自然残余，也像他的另一幅作品《上帝的花园》（*The Garden of the Gods*，1977），将美国放在象征性的黑暗中。天空苍白，烟雾腾腾。中景是一种假象，越仔细看越像一种都市和工业的景观。四座高压线塔默默地出现在地平线上，从左边悬崖延伸的高压线把两边连接起来。一条公路盘绕在大地的中央。这是春天，这也是洛杉矶——同样也是曾为"上帝的花园"的美国——已遭遇了都市的神化。这是与罗伯特·弗兰克（Robert Frank，1924—　）的《美国人》（*The Americans*）一样的风景。

图33　罗伯特·亚当斯

《洛杉矶之春》，1984年。

一张忧郁的照片，几乎与**［图29］**相对应。电线和电线杆暗示了一种先进的工业文明强行进入原始的土地。加利福尼亚的田园被都市的景观所取代。这是城市的洛杉矶，不是田园牧歌的洛杉矶。标题说明了照片的意义。

与此相反，20世纪英国的风景摄影走上了一条完全不同的道路，大多数摄影家还在19世纪如画的规则中寻找灵感，虽然其效力已经受到越来越多的社会意识的质疑，那就是英国的风景如何成为世界上最为工业化和大众化的风景之一，英国的风景如何被阅读。至少，美国人还可以思考荒野的环境。而在英国传统中的摄影家被推到了风景的边缘，他们用这种荒原来恢复孤独的意识。照片有效地制造了生存选择的图像：释放与沉思的主要地点，确切地说，它们取代了我们很少看到但需要知道的风景。

例如，英国当代杰出的风景摄影家费伊·戈德温（Fay Godwin，1931—2005），她拍摄了崎岖高地的照片，其美学与文化观念都来自芬顿的作品。《大地》（*Land*，1985）和她的《禁地》（*Forbidden Land*）与唐·麦库林（Don McCullin）同期的萨默塞特的风景一样，都是以城市和郊区以外的荒原为题材。这是抵制历史视角的题材。照片中的风景仍然是一种试探性的存在，即不是直观的记录。它总是有一种对人类活动的暗示。在唐·麦库林的作品中，它可能是一道栅栏、一条小路或一段铁路。在戈德温那里，更可能是一处考古的遗迹：一片废墟、石头房屋、巨石阵或宗教地点，因此照片以连续性的要求制造自然的意义，并对我们产生影响。戈德温是远距离拍照，用照相机留下过去文化的证据，她的作品也是文化的延续。例如，《斯特拉萨上方的芦湖》（*Reedy Loch above Strathan*）**[图34]**，完美地暗示了她的方法和题材，体现出其作品的那种复杂而强烈的抒情诗的气质。景色的主要元素处于微妙的平衡中，这种平衡暗示了但没有完成我们在画面上看不到的意义。照片追求一种情感的想象，有效地提供了华兹华斯式的浪漫主义情调。《大地》充满这种形象：崎岖荒凉的土地，仿佛把我们带到另一个地方，另一个时代。从我们主导的都市视角来看这样的地方就是回到了陌生的、被遗忘的英国。

图34　费伊·戈德温

《斯特拉萨上方的芦湖》，1984年。

戈德温的照片是对苏格兰风景的最单纯的反映，消除了历史与社会文化的痕迹。形式的因素最为重要。光线的作用是关键，表达出照片力求赞美的几何形的自然。

战后英国风景摄影的主要倾向，确切地说，走的还是在传统两极之间的中间道路：没有变化的英格兰低地和变化着的高地，伯克（Burk）的崇高与优美之间的传统区别。但风景仍然是一个更大的文化结构的一部分，在传统范围内有其固有的位置。我们能在保罗·纳什（Paul Nash）和比尔·勃兰特（Bill Brandt）的作品中看到这种方式的实例，约翰·戴维斯（John Davis，1944—　）的《阿格克罗夫特发电厂，彭德尔伯里，索尔福特，大曼彻斯特》（*Agecroft Power*

Station，*Pendlebury*，*Salford*，*Greater Manchester*，1983）**[图35]** 则是典范。与他在《诺森伯兰郡德鲁里奇海湾三号》（*Drurridge Bay No.3 Nothumberland*，1983）力求拍摄纯粹的自然力不同，在《阿格克罗夫特发电厂》中，自然力的因素让位给完全不一样的表现力。我们可以将其看成是对芬顿的《赫斯特草场》的讽刺性回应。由于工业化和都市化的活动，这样的风景已难以辨认。自然的风景已然枯竭，发电场主导一切（也反映出早期的崇高语汇对早期工业化的回应）。天空和土地都没有生活的感觉和生命的活力。原来的草地变成了足球场，附近煤矿的空地成了发电厂。照片左边的一堆碎石边上有一匹马，很奇怪地和几辆小汽车在一起。虽然前景还残留着一些早期的能够辨认出来的乡村形象的遗迹：树林、围栏、小门和流水，但都没有实际的意义，只是一些空洞的符号。背景充斥着工业化的形象：一排排烟囱和高压线塔。城市和乡村之间典型的英国式矛盾，展示了一种潜在的忧郁气氛。英国乡村，及其牧歌式的神话，都烟消云散了。

图35　约翰·戴维斯

《阿格克罗夫特发电厂，彭德尔伯里，索尔福特，大曼彻斯特》，1983年。

戴维斯的照片记录了一个几近废弃的地方，工业残渣和居民垃圾破坏了这里的景象。有一点“自然的”痕迹，孤立的细节点缀在破碎的场景中。这张照片证实了英国的都市文化。发电厂朦胧的轮廓如同图像的雕塑，好像久远年代的象征性纪念碑（如巨石阵）。

戴维斯的手法与同时期另一个重要的风景摄影家雷蒙德·穆尔（Raymond Moore，1920—1987）大致相同。如他所说，他用风景摄影来寻找“我们能够评价的普通生活的构造和形象”。风景摄影都是陈旧的套路，曾为明信片摄影家的穆尔很清楚，这些套路使得风景照片显得刻板而浅显。与此相反，穆尔的风景照片是微妙的意义研究。每张照片都是具体的场景，没有说明或定义。他对最普通的事物做了明白而又神秘的精彩表现，意义在崇高和平庸之间移动。《邓弗里斯郡》（*Dumfriesshire*，1985）**[图36]** 是多重能指的复合，乱七八糟的堆砌使我们一头雾水。虽然照片上的东西都容易识别，但却有自身观看的距离和特定的地点，对于以透过（或从）汽车来观看地面为基础的文化来说，这就是主要说明。

图36　雷蒙德·穆尔

《邓弗里斯郡》，1985年。

照片以特有的方式暗示了混乱和耗竭。自然的形象被工业化符号所淹没，如同土地被人类的活动所控制。背景的小树在电线杆、指路牌和地名板的包围中显得无比脆弱。

近年来，一些英国摄影家创造了一种独特的作为文化结构的风景批评，为此他们成立了一个摄影家团体，从他们看到的当代景观形象来解构英国神话。例如，马丁·帕尔（Martin Parr，1952— ）的作品对于英格兰和英国式的批评始终是矛盾的。对帕尔来说，一幅风景如同社会态度和生活方式的地图，就像在农村地区一样。帕尔的英格兰总是更大的社会现实的一部分，居住在这里的人群是为了逃避他们生活的都市环境和郊区而来争夺舒适的景观和前景。乡村被简化为一个广告的词条：寻找如画风景的周末远足或野餐的理想地点。在帕尔的照片中，英格兰日益杂乱。空间变得昂贵，乡村不再是旅游天堂。英格兰的“绿色与甜蜜之地”只存在于书本和想象中。例如，《格拉斯顿伯里的岩山》（*Glastonbury Tor*，1976）虽是一张中产阶级去传统农场旅游的照片，但更像是帕尔特有的幽默。虽然他的很多作品（如同安娜·福克斯［Anna Fox］的近期作品）表现了新中产阶级社区的乡村景象，但还是有些作品暗示了对当代英国更加绝望和阴暗的感觉。他的《新布赖顿》系列（*New Brighton*，1984）**［图37］**是一个例证。艳俗的颜色使人想到平庸和廉价的当代生活方式，与往昔的田园牧歌截然对立。欺骗性与无关紧要的事物统控了文化。四周是塑料和聚苯乙烯，而不是“传统的”材料木头和金属。每件事物都反映了在自认以连续性传统为基础的英国的一种短暂、混乱和废弃的文化。照片中的人物几乎看不到他们身处的物理空间以外的地方。帕尔勾画了一种没有意义的、不连贯、没有历史或实质的文化。现在的英格兰难以辨认，风景已成往事，往事已如云烟。

图37　马丁·帕尔

《新布赖顿》，1984年。

马丁·帕尔粗俗的色彩表现，解构了想象英格兰形象的话语。鲜艳的红色和蓝色反映了粗俗和廉价的社会基础；工业的废气弥漫在与保留任何整体意识或民族身份的文化斗争中。

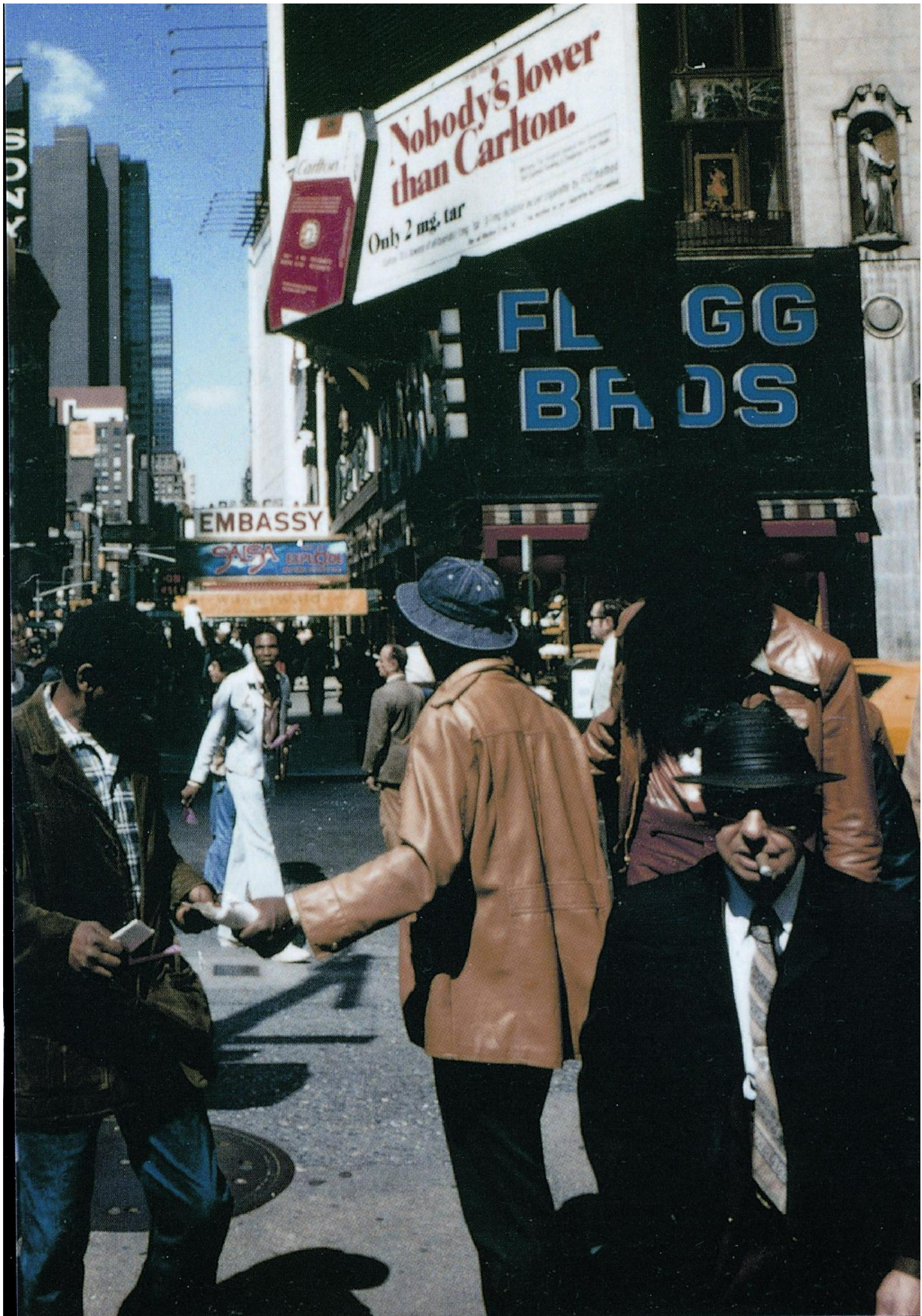
克里斯·基利普（Chris Killip，1946—　）用更加极端的形式，为风景的观念提供了与保守主义意识形态相关的政治视角。[5]例如，《犯罪现场》（*In Flagrante*，1988）提供了一个被失业和贫困所困扰的英格兰东北部的激进图像。这种风景由都市的污秽和情感的无助所构成。黑白颜色的使用，相对于帕尔鲜艳的颜色，产生了一种凄凉贫瘠的感觉。

这种新的摄影强调了风景照片在某种程度上受特定气氛的制约，就如我们自己的场景快照，我们是以一种个人的角度来记录消失的过去。记录的是那个时刻，而不是场景。很多风景摄影还停留在追求理

想化的再现。当塔尔博特拍摄一棵树时，它仅仅是一棵树，而不能扩展为更大的意义象征，因为它没有语境，只是如实地呈现。另一方面，风景摄影被局限在自身的惯例和代码之内。不管什么条件，它都体现了一种预先设定的美学和哲学，是我们阅读风景并赋予其意义的方式。但是，风景摄影也意味着一个特定观者的观看行为，因此，风景的拍摄者也总是一个旅行者，以及永远的旁观者。例如，弗朗西斯·弗里斯的埃及照片，它们虽然反映的是外国的土地，但却是一个英国人看待那片土地的视角。毕竟，风景摄影强调作为景色的土地，本身就包含了愉悦的因素。图像是我们与乡村有着密切联系的这种意识的表象，因此，观看一处风景也就是进入一个有选择的可能性的世界。也许是老话题了，但这就是为什么很多风景摄影都出现在挂历上。更多的风景摄影继续暗示情感的内涵，这对于其意义至关重要。古斯塔夫·勒·格雷（Gustave Le Gray，1820—1882）制作了精致的可调节镜头，表现了视觉图像与德彪西音乐的对应。在一个当代语境中，威廉·克利夫特（William Clif，1944—　）作出了同样的反应，图像有效地产生抒情诗的感觉。

哈罗德·森德（Harold Sund）的《从瓦沃纳隧道看约塞米蒂山谷》（*Yosemite Valley from Wawona Tunnel*，1971）重构了风景的语言。近10秒钟的曝光时间产生出复杂的图像，连续的拍摄使美国的原始风光置于旅行者的眼光中。例如，沃特金斯拍摄的壮丽景象现在成为一日游的图片指南。全景照片沦落为迪士尼和麦当劳的广告图片。像托尼·雷–琼斯（Tony Ray-Jones）的《格林德伯恩》（*Glyndebourne*，1968）是对英国社会及乡村的一种讽刺，重要的是，土地如今在文化的而非“自然的”语境中意味着什么。

第五章　摄影中的城市



Nobody's lower than Carlton.
Only 2 mg. tar
Carlton
FL GG
BROS
EMBASSY
SALSA

图45细节

如果说风景摄影的早期发展离不开风景绘画和风景美学，那么城市摄影也有它自己的基础，那就是从18世纪和19世纪初开始出现的观看都市空间的方式。我们知道，摄影本身产生于城市和工业发展的历史时期，城市与工业的发展给都市环境带来的影响，激发了文学艺术做出强烈的反应，在伦敦、巴黎和纽约这样的城市，体现尤为明显。摄影产生于这个过程，而且不断发展壮大，同时回应了都市生活与经验的多样与复杂，以及怎样体验和再现都市空间的问题。总之，这种回应总是涉及城市形象与经验的视觉复杂性。

当然，绘画中的城市表现得益于全景画的发展。[1]罗伯特·巴克尔（Robert Barker）的《城市奇观与爱丁堡城堡》（*Novel View of the City and Castle of Edinburgh*，1788）使他成为360度城市全景画的发明者，以这种方式捕捉到的城市风景应该是从一个山顶看过去的景象。早在1790年代，伦敦、纽约和巴黎就有全景画的展出，三个城市也都是城市摄影的发源地。虽然有很早的传统（例如，巴巴里［Barbari］的《鸟瞰威尼斯》［*Bird's-eye View of Venice*，1500］），但全景画“更多地反映了比以前更近地观看真实自然的意图”。[2]摄影以恰当的形式继承了全景画。很重要的是，路易斯·达盖尔发明了透视画（diorama，1822），还将景象确立为照相机最基本的题材之一。达盖尔在巴黎的早期的摄影设备就是类似透视画的东西。查尔斯·舍瓦利耶（Charles Chevalier）的巴黎景色（1844），弗里斯的作品，以及（总是被遗忘的）迈布里奇的旧金山全景图（1878），都表明全景图对城市摄影传统的重要性；现代摄影也强调这种重要性，如莱恩·丹斯（Len Dance）的《从国民西敏寺银行塔楼看伦敦》（*London from the Nat West Tower*，1975）和阿瑟·克罗斯（Arthur Cross）的《闪电战后的巴比肯》（*The Barbican After the Blitz*）。全景图在本质上暗示了眼睛的控制与占有。如其词源（希腊语*pan*相当于英语all）所示，我们是从一个单一的视点观看城市的全景。眼睛想象它控制着一个密集而混乱的空间，同时又与城市保持着一定的距离。景象暗示了都市环境的整体性，而观者的眼睛则是那个整体的中心。照相机的位置高于城市，从而确定了城市的主要轴线，摄影家总是依靠这个轴线想象城市的景象。因此，无论是一个成熟的全景，还是一个景象，或从高楼的窗口看到的场面，摄影家总是试图克服街道的高度，从街道看到城市最高的部分：仰视到天空。这种垂

直的轴线有一个特别的象征性功能，尤其对纽约而言，产生了其独特的传统。特别在1900—1940年间，摩天大楼成为现代化的象征，具体来说，就是一个新型城市和视觉经验的图标。

一个城市总是根据其地标性建筑和不同等级的视觉图像来确立自己的形象，以前是教堂的尖顶和塔楼，现在则是摩天大楼。照相机追随这些建筑，这些图像仍然是我们旅游地图的基础，我们通过城市构造我们在都市空间中的个人地理。与此相对的是街道，以及与其互动的水平空间。街道一水平参与了城市的混乱、杂乱和进程，也赞美了城市的多样性、差异性和（有时存在的）危险性。它暗示了人的尺度而不是一个理想的景象。威廉·华兹华斯的十四行诗《在威斯敏斯特桥上》（'Upon Westminster Bridge'）[3]，眺望伦敦，它仍是那样宁静和平和。相反，街道制造了杂乱，包括不同的空间布局和摄影家眼中的各种空间关系。城市的行人参与到都市空间非常明确的关系中，而浪荡子则贡献了在现代都市中的鲜明形象。照相机协调了垂直与水平的两极、视觉单元的统一和杂乱，后者暗示了一个城市怎样被观看的最大矛盾：公众与个人、局部与整体、外部与内部、历史与现代、永久与短暂。所有这一切强制性的加诸于城市的复杂性与神秘的性质之上，既是一种经验也是一种现象，都市摄影家总是不断地、有效地询问查尔斯·狄更斯在他伟大的伦敦都市小说《荒凉山庄》（*Bleak House*）中问过的问题：城市意味着什么？人们怎样表现它？

在19世纪，城市成为照相机拍摄的主要对象，虽然呈现的反响各不相同，但都有效地强调了摄影家试图为新媒介确立的观念范围。达盖尔的巴黎形象因一种精彩的调整方法的运用而具有了明信片的性质，反映了银版照相法技术下的世界。它们宣布了一种空间与比例的新秩序，同一时期美国的银版摄影家也有同样的呈现。但是，英国更有资格给出这样的呈现。例如，塔尔博特超越了拉科克修道院的限制，把巴黎和伦敦拍摄到一起，他的照片没有显示出透视的感觉，也没有把照相机作为在视觉上阅读被拍摄城市的方式。巴黎的形象仍然是消极的、沉默的，与其说是旅行者的视线，渴望视觉的记录，不如说是寻找要记录的东西。他镜头下的伦敦形象也是一样，如《尼尔森的廊柱》（*Nelson's Column*，1843），城市在一定距离之外，追随眼睛观看都市世界的方式。它们的价值在于它们显示了照片总是在某种程度上构造了一系列不同的城市、不同的景观和价值体系。但整体上，大多数城市仍然是无形的和无名的。

与此同时，巴黎却有了不同的态度和反应，为城市摄影后来的发展注入了活力，这尤其体现在阿杰特（Eugène Atget，1857—1927）和布劳绍伊（Brassaï）身上。在大多数城市摄影中，巴黎和纽约是竞争的关系，像纽约一样，巴黎也经历了根本的视觉变化。街道无处不在，摄影家很早就对街道及其周边环境的视觉变化的影响做出反应。例如，夏尔·内格尔（Charles Nègre，1820 —1880）将街道形象作为都市摄影的有意义的题材，取代了早期摄影的图画的形象。他的《街头手风琴师》（*The Organ Grinder*，1853）是表现职业成为城市的视觉多样性的主要元素的重要范例，也是社会阶级的多样性和阶级融合的方式的重要范例。内格尔没有把人物简化为类型，仍然保留了人物自身的身份和关系，只将其限于城市空间之中。我们在斯特兰德和阿杰特的作品中能够看到这种反应，在里斯和路易斯·海恩（Lewis Hine）的照片中也是如此。在不同的条件下，夏尔·马维尔（Charles Marville，约1816—1879）的作品拍摄了巴黎的远景，在豪斯曼男爵（Baron Hausmann）的计划下，旧巴黎正被大规模地改造，马维尔的照片保留了正在消失的巴黎老城。它们体现了摄影的记录功能，也反映了城市作为神秘的谜一般的存在，我们在阿杰特的照片中也看到此种形象。与马维尔有气氛的场景不同，塔尔博特的巴黎《街景》（*Street Scene*，1843）是直率和中立的，没有情感和趣味，城市作为超出其直接存在的现象呈现出来。就好像塔尔博特没有意识到照相机对于都市景观有什么作为。

早期摄影对城市的表现很容易与现实主义的观念达成一致。例如，托马斯·安南（Tomas Annan，1829—1887）对格拉斯哥的拍摄就是记录和揭示都市领域的社会与经济状况的一部分。如同里斯的照片一样，照相机照亮了假定的中产阶级观众，这个身处都市的人群对城市的空间往往视而不见，他的照片使他们看到了他们所忽视的东西。在这里，照相机像一个侦探，穿行在大街小巷和外人的眼光看不到的地方。这仍然是都市景观的记录性摄影的基本方式，只需看看布鲁斯·戴维森（Bruce Davidson，1933—　）的《东100街》（*East 100th Street*，1970），就知道它还有多大的潜力。很多都市形象的表现都是在最理想的形式中，用一种假设的更高级的都市景观及其可能性的审美趣味，限制了现实主义的表现和意义。[4]

在这方面，纽约城市摄影的最持久尝试之一是艾尔弗雷德·施蒂格利茨（1864—1946）的作品。施蒂格利茨给城市带来一种精神性的理想主义，力求在纽约发现一种美国人许诺的充满活力与现代文化的形

象，这种浪漫理想主义使城市鲜活地存在于精神的可能性之中。从1890年代他开始拍摄纽约，到1940年代放弃摄影，在这期间，我们发现他的作品重在表现创造理想形象的意图，与都市世界物质与人的表现之间的冲突，以及这种冲突对他所追求的理想视觉的敌视。

例如，《熨斗大厦》（*The Flatiron*，1903）**[图38]**是他确定的纽约形象之一。作为纽约最早的摩天大楼之一，这个建筑紧挨着施蒂格利茨在第五大道的著名的291画廊。熨斗大厦位于第五大道和百老汇的拐角，由于建筑所处的三角形地段而获得这个绰号。一天早上，他拍摄了这张照片。他被眼前的摩天大楼所震撼，它闪烁着仿佛"初雪"飘落的微光，对他而言，它犹如一个"正在建造的新美国的形象"。施蒂格利茨的图像基础是整体景象与形式主义构图的结合。他非常注重把自然的因素安排在他的画面中：树、雪和天空。都市景象似乎被简化到最小。建筑好像从一个精致的几乎是精雕细琢的植物图案中拔地而起，如同抒情诗的"颤抖"（frisson）强调了它精美的呈现。特定的视角使它显得平面、虚无缥缈一般，它不再是建筑，而是转换为了海市蜃楼。施蒂格利茨如他经常做的那样，排除了建筑的坚固性和写字功能。现实主义的语境让位给特定的理想观念。施蒂格利茨一直坚持他的观点，不拍摄城市的商业、历史和物质的方面。熨斗大厦不断被拍摄，作为城市生活的现代化的新形象（如科伯恩、卢克兹［Luchasz］、斯泰肯和阿博特的作品），但只有施蒂格利茨拍它时没有拍周边街道的凌乱景象。[5]

图38　艾尔弗雷德·施蒂格　利茨

《熨斗大厦》，1903年。

施蒂格利茨最重要的纽约形象之一，看这件作品要与其他摄影家作比较，爱德华·斯泰肯、阿尔文·兰登·科伯恩和贝雷妮斯·阿博特，都有著名的城市建筑摄影。施蒂格利茨的图像把城市理想化和中立化了。树和雪占据了主要画面，熨斗大厦——那个时代最著名的摩天大楼之一——似乎是从风景里面长出来的，而不是在泥土的地基建起来的。请注意，前景的树怎样暗示了大楼所在位置的百老汇和第五大道的“地图”。

这是施蒂格利茨处理城市风景的典型方式。从1902年起，他不再把街道作为兴趣的中心，代之以天际线景观，或者把照相机移到他的各个画廊的窗户后面，从更高的角度来拍摄城市。他拍了《旧纽约和新纽约》（*Old and New New York*）和《河对岸的城市》（*The City fr om Across the River*），都是有点神秘的景观，而不是固有的真实。他的主要语汇仍以光线、水面和天空为基础——与构成城市的因素完全对立。更成问题的是，他抽空了人的存在，一个为人所栖居的城市变成了理想的形式和理想的时刻。到1930年代，施蒂格利茨从街道上方的寓所俯拍曼哈顿的商业街。被路易斯·芒福德（Lewis Mumford）称为“幽灵城市”的主要气氛，都体现在他拍摄的最后的形象中：阴沉、平静、苍白和忧郁。《谢尔顿西望》（*From the Shelton*，*Looking West*，约1935）**［图39］**是这个最后阶段的典型之作。

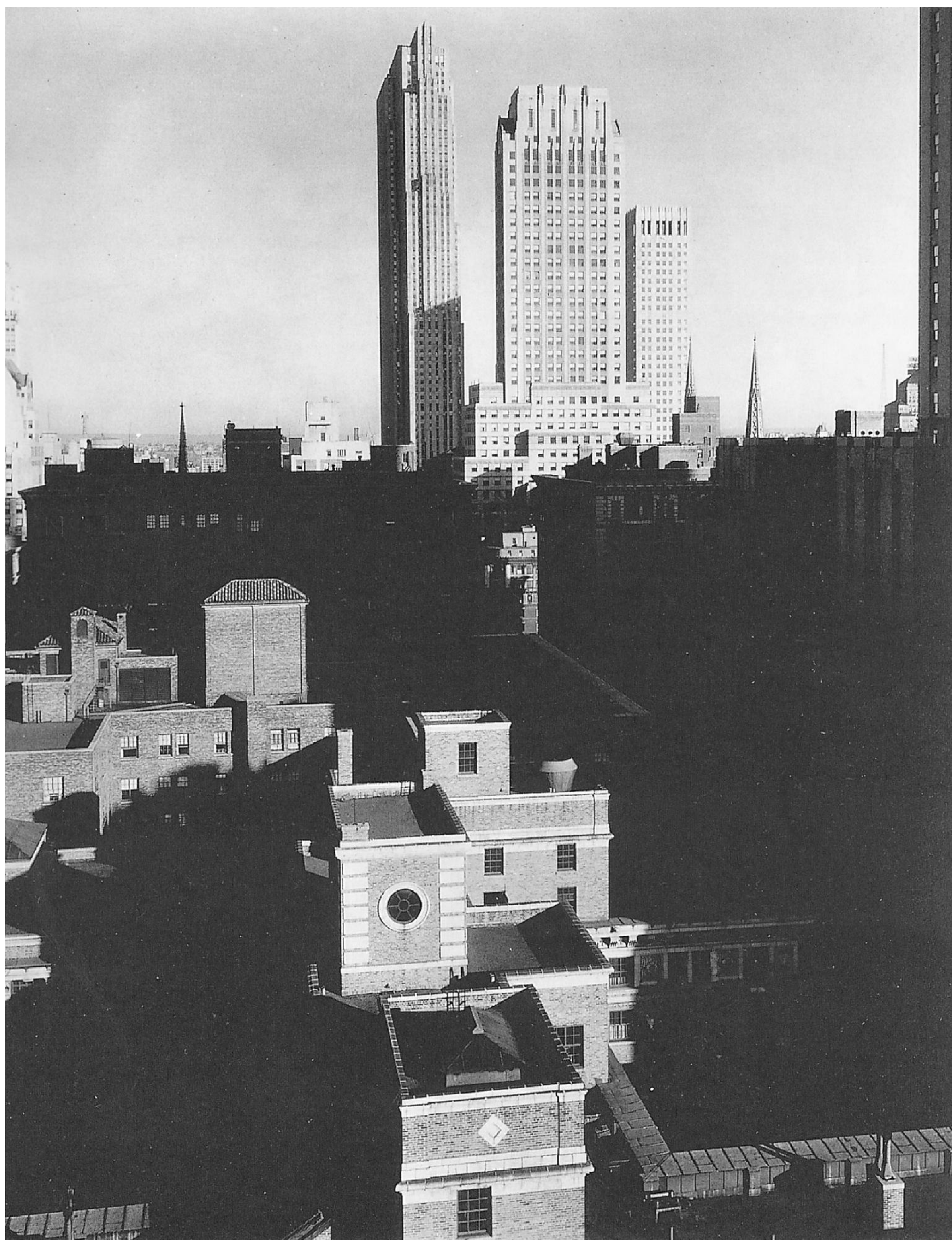


图39　艾尔弗雷德·施蒂格利茨

《谢尔顿西望》，约1935年。

施蒂格利茨在1930年代和1940年代居住在谢尔顿大楼，这是他在楼顶上拍的照片。曼哈顿中城的景色显得阴暗而忧郁。实际上，所有这些关于纽约的照片都没有显示出人的活动。

按照一个潜在的哲学意义来追求一致的和理想化的城市这种观念，完全战胜了施蒂格利茨。他中立地表现社会与人的语境，面对日益增长的城市的物质证据，不是将它作为象征的形象，而是我们在垃圾箱画派（Ash-Can School）的绘画中，以及在斯蒂芬·克兰（Stephen Crane）和西奥多·德莱塞（Teodore Dreiser）的自然主义文学中看到的那种粗糙的麻木的现实。他发现约翰·道斯·帕索斯（John Dos Passos）在《曼哈顿中转站》（*Manhatt an Transfer*，1925）中所称的"字母拼凑的城市"，随着世纪的推进，已成为摄影家面对的日益突出的重要条件：以杂乱与碎片为基础的一个连续性条件——一个人造的世界漂浮在无意义的边缘。[6]

但是，同一时期的其他美国摄影家则让他们的镜头准确地对准施蒂格利茨所敌视的摄影空间，由此创作出与美国都市传统相关联的大量作品。它们在很多方面被看做一种文献，甚至新闻的呈现，但也是作为都市摄影的范例，从模糊不清的语境中抽取出来。在这儿，城市不是一个景观，而是一个整体。有时是一个看不见的城市，一个地下的城市，人口的超级密度威胁着照相机，使照相机无法记录街头的经验。雅各布·里斯（Jacob Riis，1849—1914），特别是他的作品《另一半人怎样生活》（*How the Other Half Lives*，1892），仍然是这种观点的基础。里斯聚焦于试图改造拥挤肮脏的居住条件的纽约下东区令人惊异的状况。《另一半人怎样生活》中的形象，令很多问题浮现出来，他们的状况是有代表性的，通过摄影的作用显现出禁锢的和隐形的都市地理。他们渗透在一个秘密的城市。确实，作为摄影发展的回应，呈现出的是一系列城中之城：个人的都市身份的意义是从多方面建构的。单一的摄影呈现达不到任何它要表现的明确视觉效果，因此，施蒂格利茨偏爱大马路——眼睛自由地漫游在极度膨胀的都市空间中，既可以仰视，也可以无节制——里斯则把自己限制在胡同和庭院。他们是两个极端，都同样承载了完全不同的城市美学，用照相机协调和解释了城市景色的物理和感觉空间。这充当了复杂的视觉化语言，一个城市可能或应该是什么样子，首先映入眼帘的会先入为主，作为这个城市的图像。

在都市语境中，空间的使用大多是矛盾的，对于观看城市的整体方式（在摄影中看到的，如同在文学、绘画和电影中看到的一样

多），私人空间与公共空间的对立仍然是基本的矛盾。空间也涉及建构特定环境中的人物的手法。聚焦于进入一个复杂类型的人物就类似于空间是怎样暗示可能的和自由的神话，以及历史与社会学的现实。例如，路易斯·海恩（1874—1940）用30年的时间来记录纽约，但他与施蒂格利茨的做法截然不同。施蒂格利茨追求远处的观看，海恩则将街道和人物作为绝对的中心。这个时期，他主要关注三个彼此分散而又关联的地区：欧洲移民到达的埃利斯岛——允许进入美国之前的移民"处理中心"；曼哈顿下东区——人口最密集的地区，包括新近移民的各民族混杂的居民区；帝国大厦——作为官方摄影家，他拍摄了帝国大厦的整体面貌。他的摄影同样是城市变化过程的完整记录。但是，这个记录的特点是致力于人的表现。埃利斯岛的形象固定于这个陌生土地上的人群。他们通常被呈现为混乱的情况，他们的照片展示了失落的文化确定性的重新组合与排列的过程。下东区的照片包括日常生存的劳动和活动，它们都反映了那个时期下东区的人口密度和多元文化。帝国大厦的照片赞美了摩天大楼的宏伟，从世界上最高的建筑（1931年）看去，给予我们近乎崇高的城市景观。海恩与众不同的表现方式是人物总是处于意义的中心。海恩赞美了在帝国大厦楼顶上工作的工人，他们是景色的主体。一个城市不是由摄影来构造的，它是通过劳动者生产和建造的，海恩的成就就在于将劳动与城市的上层建筑的更多工作——即是说，作为一个社会和经济的有机体——联系起来。《包厘救济所的排队人群》（*Bowery Mission Breadline*，1906）**[图40]**是典型的作品。他敏锐地观察到每个人物的细节，这些细节揭示了他们个人生存方式的复杂性。海恩并不是一个刻板的记录者，在城市的难以名状的意义和地理位置中，他让人物保持自己的距离和单独的空间。

图40　路易斯·海恩

《包厘救济所的排队人群》，1906年。

路易斯·海恩是纽约城市发展的关键时期的重要摄影家之一。他的埃利斯岛、下东区、帝国大厦和肮脏的糖果店的照片，反映了社会与经济的现实。其作品的特征是使我们注意到城市人群的生存条件。海恩总是通过人物来看城市，人物在他的作品中占据重要地位。他的影像体现了人的困境，但又感受了人的尊严和价值。

海恩的作品不追求轰动效应，他强调了作为景观的城市怎样被观看。很多城市照片都是用奇异的甚至超现实的方式来观看城市。如同埃德加·爱伦·坡的《人群中的人》（'Te Man of the Crowd'）中的叙述者，游荡在城市里的摄影家猎取奇怪的景象。城市的白天和黑夜都体现出"黑色电影"的感觉，在摄影的镜头下，城市显示出其真实的情况。浪荡子一样的摄影家是这种发展的基础，对近乎秘密的城市也有一种承诺，即必须揭示和参与这个地下的近乎秘密的城市。城市是一个躁动、危险和暴力的堕落世界的一部分：不是施蒂格利茨想象的理

想环境，而是一个替代的残忍的梦魇般的环境——一个荒诞世界的生动画面。

维加（亚瑟·费利格［Arthur Fellig］，1899—1968）是这方面的典范。他主要拍摄1940年代的纽约，在一个裸露的城市看到的秘密形象。他的题材是它的裸露癖，他是一个如同窥阴癖的摄影家。他的方式是新闻快照，用一种耸人听闻的样式平铺直叙地显示他的题材，聚焦极端的事件和都市人群的道德缺陷。维加的题材构成一个有特定范围的地下世界，因此每一个形象都有怪异的因素。和布劳绍伊一样，人们感到维加拍摄了一个秘密的城市：被谋杀的牺牲者、行凶抢劫者、易装癖，等等。但他也拍摄了个人的时刻——任何东西都可以进入他饥饿的眼睛，搜寻令人惊恐的和黑暗的照片。《地狱厨房的谋杀》（*Murder in Hell’s Kitchen*，1940）**［图41］**是典型的维加作品，在主题和方法上都奠定其摄影的基础，构成他最有意义的文本《裸露之城》（*Naked City*，1945）。（他拍摄的另类城市的肮脏和粗俗的本质，构成了完全在纽约拍摄的同名电影的基础［1948］。）维加因而提升了观看的行为，城市与景观和无意识“领域”的精神分析联系在一起。毫不奇怪，他和利塞特·莫德尔一道，对另一个拍摄奇异和隐秘世界的纽约摄影家黛安·阿勃丝产生了重要影响。

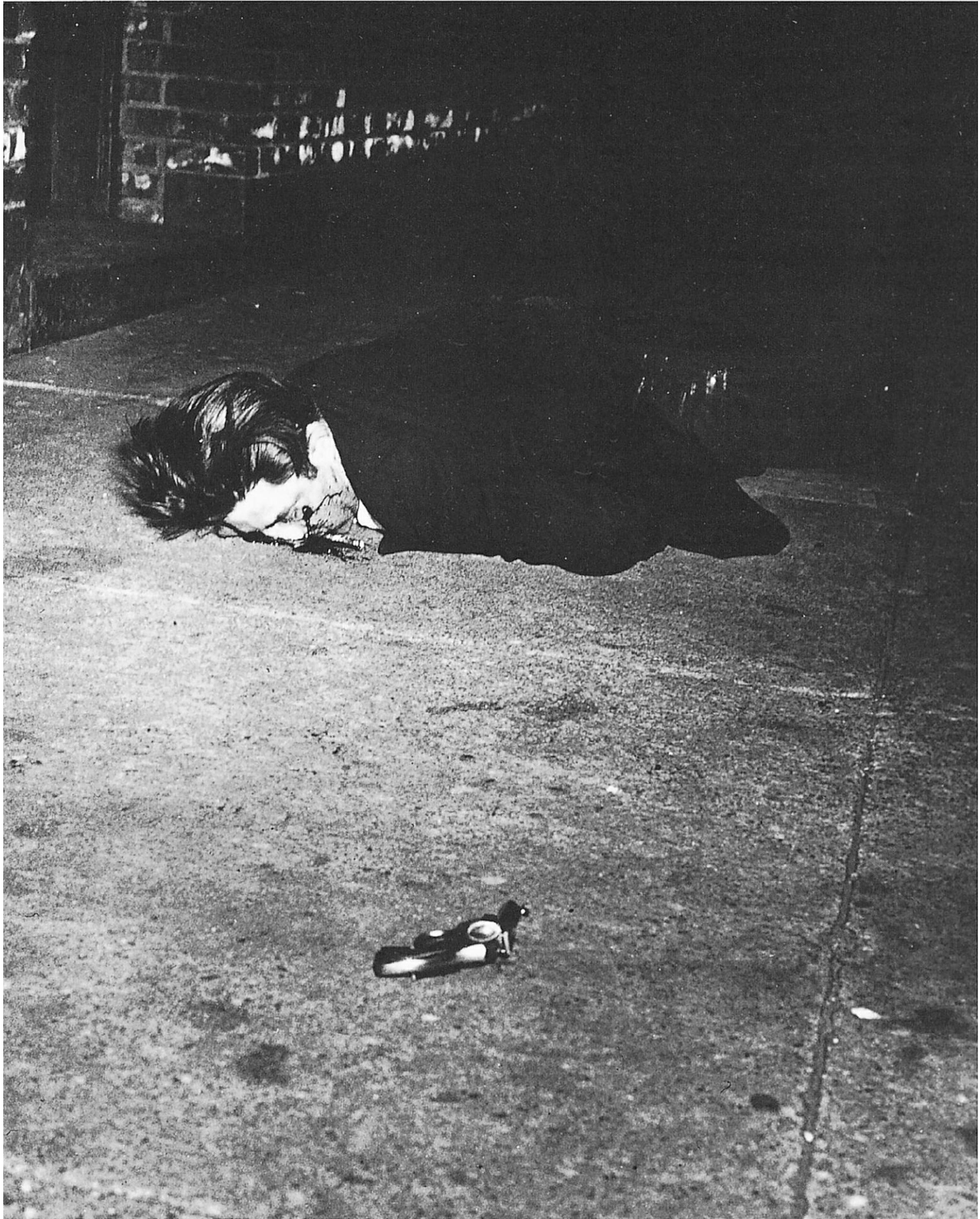


图41　维加（亚瑟·费利格）

《地狱厨房的谋杀》，1940年。

维加的世界充满激情和暴力。城市被看做绝望的、超现实的和残暴的地方；在“裸露的城市”中，任何正常的感觉都变得古怪而陌生。和布劳绍伊一样，维加总是在晚上出来拍摄。

阿勃丝在很多方面都是一个特别的肖像摄影家（见第六章），在纽约的语境下，她的作品有着特殊的意义。[7]她的照片是一种特定的个人都市地理，如果她拍摄与人物相关的街道，她还是会让人物占满照片的空间。她拍摄的典型地点是私人空间的室内——特别是卧室，与被粉饰和掩藏的城市生活的公共展示无关的地方。她的视觉反映了可怕的悲伤和孤独，一个由孤独的个体组成的城市。错位与焦虑无所不在。阿勃丝将爱德华·霍珀的强烈孤独感的人物扩展到都市条件下的精神领域。在这种语境下的街道，亦如在狄更斯笔下，依然是公共面孔与无名类型的舞台。毫不奇怪，她最“热衷”的两个地方是纽约停尸房和42街。

如前所述，摄影在街道人物上有一个漫长的传统。约翰·汤姆森（与阿道夫·史密斯［Adolphe Smith］）的《伦敦街头生活》（*Street Life in London*，1878）和《街头事件》（*Street Incidents*，1879）是属于对都市条件下街头人物的连续性关注，绘画或插画都无法表现。这些照片试图向观众传达一种生存方式，一种被漠视的生命。例如，汤姆森拍摄伦敦的穷人，《独立的擦鞋匠》（*The Independent Shoe Black*，1876）**［图42］**[8]让人物有自己的独立性，至少根据照片判断出他们的生存方式。汤姆森的人物在这个意义上，类似于斯特兰德及后一时期的威廉·克莱因（William Klein）的作品。很有可能，“街头”人物的典型表现仍然是沃克·埃文斯的《地铁肖像》（*Many are Called*）**［图43］**，它是关于纽约地铁的人物摄影。埃文斯用隐藏的照相机拍摄出这些直白的形象，他们暗示了一种强烈的空虚和无聊的感觉。他们是城市里的人，都是底层的和无助的人。黑白照片暗示了冷漠的灰色，完全不同于同一时期纽约画家创作的更有活力的形象。但他们都同样创作了那种都市的孤独与隔离的形象。讽刺的是，他们都表现了“底层的”街道。他们表现了城市的隐秘条件，人们被隔离在一个隐秘的地方。

图42　约翰·汤姆森

《独立的擦鞋匠》，1876年。

汤姆森拍摄的19世纪街头形象之一，在许多方面，这还是那个年代常见的街头人物。但是，汤姆森的办法是将个别的人物置于特定的环境之中。注意这张照片的细节，不只有人物，还有整体的情境。

图43　沃克·埃文斯

《地铁肖像》，1938年。

埃文斯在纽约地铁拍摄的一系列直白的照片之一。埃文斯把照相机藏在大衣里面，拍下了最深刻的城市生活的照片。被置于特定环境中的人物好像游魂一样，每个人都是孤立的、分离的。

　　纽约始终是都市条件的摄影图像的中心。它摇摆于两端，摄影家将它作为都市语境和文本的镶嵌画来拍摄。确实，试图读取的问题已越来越大。早在1930年代，与欧仁·阿杰特在巴黎结识，而后成为其女友的贝雷妮斯·阿博特（Berenice Abbot），建立了20世纪最重要的摄影工作室之一——单独把纽约作为整个都市空间来拍摄。那些照片体现了多样性的手法：阿博特不去限制照相机，也不聚焦特定的意义

场所。她尽可能地保持多样和多元，依靠摄影近似文献的性质，用新鲜的感觉记录了那个时期的城市。

当照片集中在视觉效果的时候，我们开始感到它们在意义上的根本矛盾。纽约，就其所有的景观而言，并不能顺从阿博特所要求的摄影方式。《哥伦布转盘广场》（*Columbus Circle*，1933）**[图44]**是这种语境中的重要形象，构成一个美国城市摄影的视觉文本。“哥伦布”和“广场”都暗示了一个传统的美国历史都市的图像志，图像本身不能直接阅读。这是一张使城市作为文本的基本问题的照片。实际上，我们在照片上看到的是一系列的符号，我们从中获得两种完全不同的文化意义，两个完全不同的传统，两者都处于一个激烈变换的过程中。主要的标志是一系列取代了传统的意义代码的符号。“五月花”只是指示一个旅馆，而“哥伦布”则涉及一个被新型的都市建筑和象征主义所边缘化的雕塑。总之，没有历史的视角。有关历史的任何暗示都被归入一个广告图像系统，这个系统不仅控制（符号，特别是那些“黑麦威士忌”和电影的广告）而且决定我们观看城市的方式。

图44　贝雷妮斯·阿博特

《哥伦布转盘广场》，1933年。

阿博特的典型图像，眼花缭乱的现代城市。它反映了作为符号过程的都市景观。标题《哥伦布转盘广场》掩饰了场景的混乱与短暂。没有整体和连贯，只有创造了与其自身为参照的广告代码。

阿博特充分意识到符号及其暗示的我们怎样把城市作为文本而非环境来理解的含义。她的摄影充满着广告、符号、招牌和路牌：在都市空间进行交流的基本字符。《哥伦布转盘广场》走在时代的前面，暗示了一个后现代的状况。一切都是流动的，其标题的稳定性让位给相关地点的短暂，正如照片中心的公交车站。

摄影越来越反映都市的碎片化感觉。就此而言，我们从19世纪到20世纪，再来到后现代的城市——不能从视觉观看的都市空间。一个例子是乔尔·迈耶罗维茨（Joel Meyerowitz）的《纽约，百老汇与西46街》（*Broadway and West 46th Street*，*New York*，1976）**[图45]**。这么一张彩色的图像，以城市成为自身文本的方式吸引着我们的眼睛，但代码仍然是混杂的。从效果上说，这是一个体现了发达资本主义的环境，虽然街道上细节丰富，主导的存在却是一个属于美国公司和国际市场的包罗万象的景象。纽约在这儿是一个国际都市，但却是没有历史感的存在，也没有地域的特色。它的色彩和活力，从很多方面来说，得益于一种深刻的悲观主义摄影。

图45　乔尔·迈耶罗维茨

《纽约，百老汇与西46街》，1976年。

纽约作为后现代城市的一张照片。这是在街道上拍摄的，我们能看到一个初期的混乱场面。广告压倒了一切，色彩更增添了杂乱的效果。虽然图像充满细节，但没有传统和整体的感觉。确实，根本就看不到一幢完整的房子。

如果纽约仍然是摄影实践的一个重要地点，那巴黎就是另外一个。它是一个最具摄影性和最有名望的城市，然而它又更像一个历史的环境。可能与纽约不同，图像中的巴黎主要是由面对最有限的地理区域和最平庸的社会经济生活水平的一系列照片和视觉构成。作为一个城市，它被法国绘画、文学和摄影中的再现所绑架。如前所述，马维尔留给我们一个残酷地记录都市空间的经典之作，我们在马维尔和内格雷的作品看到的东西，在伊波利特·巴亚尔和亨利·勒·塞克（Henri Le Secq，1818—1882）的作品中也能看到。这些作品都是看着过去，看着正在消失的历史的巴黎。

可能，旧巴黎的最重要的摄影家是法国人欧仁·阿杰特。他从1890年代开始拍摄巴黎，他的摄影是对城市中一个行将消失的特定区

域的记录。阿杰特并不特别关注地点的表现。他追求永远有人的存在的地方，尽管他的照片少有人物出现。阿杰特是一个考古学家那样的摄影家，一个城市中的游荡者。巴黎是一个难以言喻的古老城市，旧的生活节奏，旧的价值观念：阿杰特的作品中有埃菲尔铁塔，有豪斯曼的林荫大道，却空无一人。阿杰特聚焦中世纪工匠的巴黎，城市一隅的巴黎。每件事物都是小规模的，他不知疲倦地漫游在夜晚的街道，要在城市"醒来"之前抓住清晨发生的第一件事情，因此，他的照相机是沿着它看到的街道行动。每一样东西对阿杰特都是有意义的，一扇小门犹如一幢建筑，一块瓷砖犹如一个标志。所有的场景都暗示了自身的密度，因此，事实上，他的计划是通过一系列照片来保护旧的巴黎。他的美学与试图拍摄纽约的那些摄影家是完全对立的。纽约被作为一个迅速发展的地方来赞颂，阿杰特却把巴黎看做一个博物馆——照片保留了历史，成为某些特别的、魔法般的地方的护身符，成为城市意义的一部分。[9]

阿杰特的巴黎摄影是把一些陈旧的东西集合在一起，如店铺、大门、房屋，各种现代化威胁之下的城市小摆设。他要留下历史的证据，通过图像的力量来保护失落的都市景象的氛围和完整。《布罗卡街41号庭院》（*Cour 41 Rue Broca*，1912）**[图46]**是阿杰特的经典之作，是一个内部空间的完美呈现。他想探寻无穷的内部空间——内部空间是意义所在——而不是林荫大道的外部空间。这是他追求的一个心理的而非物理的巴黎地图，似乎建筑自身是一个鲜活的生命的呈现。这个巴黎也是空无一人的，但每一个细节都指向有人居住的证据，变得陌生而朦胧。阿杰特首先追求时间和节奏、日常生活和人的基本需求在城市表面留下的证据：真正居所的符号。他寻找一个城市的秘密，犹如一个侦探故事，在某种程度上，专门寻找表明城市身份的实质的那些神秘性。作为一个摄影家，他是"人群中的人"，就此而言，他在摄影上的使命还远未完成。

图46　欧仁·阿杰特

《布罗卡街41号庭院》，1912年。

阿杰特的照片给予一种令人恐惧的感觉。对细节的敏锐观察创造出陌生和期待的氛围，人物的缺席更使气氛强烈。这张照片和阿杰特的很多作品一样，都是在超现实的边界上。巴黎如同一个有机的城市浮现出来；如梦般的环境图解了无人居住的集体心理。

阿杰特寻找一个旧巴黎，同时期的其他摄影家则反映了现代巴黎和现代生活的传奇。例如，雅克·亨利·拉蒂格（Jacques HenriLartigue，1894—1986），1920年从德国到巴黎的伊尔塞·宾（Ilse Bing，1899—1998），他们和战后时期的爱德华·巴伯特（Edouard Barbot，1923—　）和维利·罗尼（Willy Ronis，1910—2009）一样，都寻找一个新巴黎，近乎现代主义的形象和气氛。但巴黎仍有其神秘的一面，其最有特色的形象是从它的地下浮现出来，与日益发展的旅游景点的刻板老套形成鲜明的对比。另一个致力于秘密

巴黎的是布劳绍伊（久洛·豪拉斯［Gyula Halász，1899—1984］），1924年他从布达佩斯来到巴黎。布劳绍伊从一家小旅馆拍出去的景象给人留下了深刻印象，他专门拍摄浮现在夜晚的街边小酒店。他如同一个游荡于城市的窥视者，偷拍街道上那些非法的形象——妓女及其客人。在他的反映巴黎夜生活的主要作品之一《午夜巴黎》（*Paris After Dark*，1933）中，他制作的凹版照片保留了深沉的黑色。他把城市看做是一个超现实的、古怪的和意想不到的事件。正常的夜生活被狄奥尼索斯式的狂欢所取代，他是这一场面的目击者。《1930年代的神秘巴黎》（*The Secret Paris of the 1930s*）继续了他的探寻，他没有对图像的内容做价值判断，但面对他向公共阅读打开的这些场景，我们的立场变得不确定。他的场景是巴黎的室内景，充斥着非法的交往和私人的狂欢：酒吧、旅馆、妓院和夜总会。这是一个性欲的场所，人的身份也如同他拍摄的场所一样神秘。在白天对城市的物理感受，到了晚上就变成流动的、梦一般的性质，暗示了城市最黑暗和最深层的需求和欲望。在某种意义上，这是一般公众和资产阶级异性恋的阴暗面，他的图像植入了一系列从城市的表面看不出来的问题。一切都在流动的、心理的想象空间之中，与城市的建筑没什么关系。在这个意义上说，《午夜巴黎》**［图47］**这个图像非常典型，它既体现了摄影家的视线，也体现了我们被放入现场的方式，至少可以说是一个令人不安的现场。

图47　布劳绍伊

《午夜巴黎27号》，1933年。

布劳绍伊关注一个非法的和黑暗的城市，建构了一个地下巴黎，摄影家在这个地下城市犹如一个窥阴者。他“偷窥”自己的题材，很多照片就是从旅馆的窗户偷拍的。

和布劳绍伊一样，摄影家安德烈·凯尔泰斯（André Kertész，1894—1985）于1925年从布达佩斯到巴黎。他也是从蒙帕纳斯的一个旅馆窗户拍摄城市，不同的是，他是拍摄城市的日常生活和白天的工作劳动。虽然他像一个旅游者那样观看城市，但他也突出了外来人融入都市空间的方式。不追求明确的景象或图像，凯尔泰斯活跃在我们视觉和精神意识的边缘和边界。都市景象变成偶然的组合：偶然的并置与难以辨识的反讽不断地混合在一起。如诗人威廉·卡洛斯·威廉斯（William Carlos Williams）所说，都市景观就是一种“无穷动”（perpetuum mobile）。凯尔泰斯的作品充分反映了每个城市不同的签名：他对他的故乡布达佩斯的反应就不同于他对巴黎或纽约的反应。

凯尔泰斯镜头下的城市仍然是有问题的景观，仍然是一个谜。对摄影而言，城市是形象的不竭之源，作为一种经验，城市又无比复杂和矛盾。与其说他基于自己的身份创造了视觉空间，不如说他拍摄了都市的混杂与个人的融合之间的危险地带。城市为摄影提供了无数素材，其关键则是它的神秘性。凯尔泰斯是从街面或街面的上方来拍摄城市。他把各个零散的部分串连成相互关联的和连续性的整体，而不是把城市看做无限多样性的记录。如前所述，他经常带着“旅游者的愉快”来拍照片。如他的《艺术旅馆里的自拍照》（*Self-Portrait in the Hotel Beaux-Arts*，1936），给人一种观察城市而不是了解城市的感觉。总之，他的形象是高深莫测的。

不变的结果是一系列分散的、瞬间的因素统一在一个视觉可能性的范围里——视觉的形式构成与城市提供给摄影家丰富的暗示性的关系。《大钟下的人行横道》（*Overhead Crosswalk with Clock*，1947）**[图48]** [10]是凯尔泰斯的一幅重要作品，也是他表现纽约的图像之一，它确立了感受城市场景的基本的摄影方式。建筑物压倒一切却又模糊不清。它们像纪念碑那样高大，却没有精神的力量，只停留于表面。然而，有一种危险的存在隐藏在其功能之后。桥梁是城市悬浮在各种关系之间的无数构成和意义的症候。大钟高高在上，几乎与一个重大意义的图像有同样的意义。但大钟也是无意义的，它只是一个时刻的记录和一个城市的表象，但也是可能的意义的解释者。街道上的垃圾、小汽车和飞鸟都承载了可能的意义，但这些意义无人知

晓。这就是城市作为一种形象的实质。眼睛没有片刻的休息，除非看向别处，因为它有观看的责任，为了无止境地追寻无人所知的东西。同样的意义也体现在凯尔泰斯较早的作品中，但不是在纽约，而是在与巴黎有关的一个地方，这件作品名叫《默顿》（*Meudon*，1928）**［图49］**。实际上，这是一个与纽约相似的图像；它们同样暗示了作为经验和地点的城市连续不断的谜一般的性质。它充满陌生和机遇的各种关系，但拒绝整合各部分来作出解释。从这方面看，作品中被报纸包裹的"图片"是完美的都市形象。它是摄影家感受和观看城市的事物。因而，城市是作为一个谜来观看的。

图48　安德烈·凯尔泰斯

《大钟下的人行横道》，1947年。

在某些方面，凯尔泰斯的图像似乎没有任何特色，虽然他的城市显得神秘和压抑。没有居民居住的迹象，小鸟在大钟下飞过，暗示了一些相互对比的状况。凯尔泰斯的特色就是在图像中包含了无法言说的意义。

图49　安德烈·凯尔泰斯

《默顿》，1928年。

这是一张充满疑惑和视觉谜语的照片，在一种令人不安的陌生感的语境中巴黎郊区的某个地方。每一个细节都有意义，他正好抓住了这个奇怪布置的场景。

同样，对于镜头而言，它也是一个多样的、危险的和有问题的题材。如路易·福雷（Louis Faurer）的《戴目镜的人》（*Goggle-Eyed Man*，1947）**[图50]**，城市是现实的，又是超现实的。它总是挑战照相机的镜头，看镜头如何回应，但城市的形象仍然模糊不清。迈克尔·斯帕诺（Michael Spano，1949—　）的《街景》（*Street Scene*，1980）**[图51]**在很多方面把我们带回到18世纪后期的景象和19世纪街头人物的情趣。面对这样的图像，任何解释都是多余的，如同迈耶罗维茨以自己的方式拍下这些意思不明的照片。都市空间既引人注目，又难以辨认，甚至不可理喻。照相机只能拍下一些分散的东西，这些细节可能暗示了一个更大的整体，但仍然是一个含糊过程的片断。对于试图用视觉方式来"捕捉"城市的摄影家来说，城市仍是边缘和冷漠的。

图50　路易斯·福勒

《戴目镜的人》，1947年。

一个传统街头人物的照片。但这个形象从根本上改变表现方式，人物被呈现为一种奇怪的超现实世界的成分。色彩增添了奇异的效果。福尔的形象有一种神秘感和原型的力量。

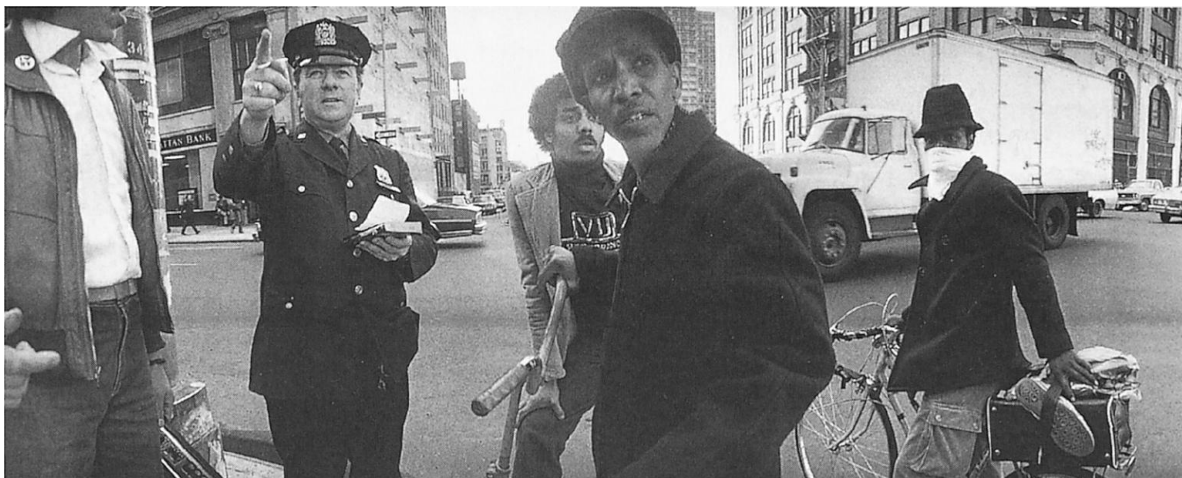


图51　迈克尔·斯帕诺

《街景》，1980年。

斯帕诺的《街景》是一个复杂的图像，它置身于都市摄影传统，又对立于这个传统。照片的宽度突出了多样性和视觉场面的效果。人物的混杂造成了混乱。城市在这里没有正常的秩序。斯帕诺的街道感觉可与威廉·克莱因拍摄的同一城市的照片相比较。

海伦·莱维特（Helen Levit，1918—2009）的《无题》（1942）**［图52］**，作品名起得很好。照片上几个戴面具的孩子正要走上纽约的街道，照片暗示了城市的状况，同时也是摄影家所采用的伪装。除了无法辨识的东西，没有任何证实。后现代的状况可能使每个城市看起来都是一样的，至少就摄影而言是这样。每一个图像都是无题的：后现代城市不是一个地方而是一种状况；捕捉那个状况是对照相机的挑战。

图52　海伦·莱维特

《无题》，1942年。

一个典型的莱维特的图像，它拍摄了正在进入一个在街道上“游戏”的成人世界的几个儿童。儿童的面具是照片的基本主题，暗示了与黛安·阿勃丝作品的联系。

摄影已经表现出有能力对每个城市力求被识别的独特语境做出反应。例如，伦敦自身有一个漫长的与众不同的摄影传统。人们会想到塔尔博特和芬顿，也有菲利普·亨利·德拉莫特（Philip Henry Delamote，1820 —1889）的水晶宫摄影，还有科伯恩、勃兰特、罗杰·梅恩（Roger Mayne）、乔治·罗杰（George Rodger）和唐·麦库林，也有更近的艾莉森·马钱特（Alison Marchant）。另一方面，威廉·克莱因拍摄的罗马和莫斯科壮丽辉煌，这是一个范例，即如何在单一图像中确立一个城市的“音色”（timbre）。罗马的形象有一种雕塑感，如同一系列类似文艺复兴的雕像出现在现代罗马的混乱之中。相反，莫斯科仍然是刻板和苍白的，气势恢宏的城市暗示了政治的强权。

摄影从不放弃对城市的探寻，摄影家始终活跃在城市之间（参见朱塞佩·普里莫利伯爵［Count Giuseppe Primoli，1851—1927］的作品）。同时，也没有一个独立的传统使我们勾画出城市摄影的表现。相反，在个别与整体之间有着不间断的矛盾，使我们日益认识到城市是一个过程而非地点。因而，城市宣称自己是一个更大的能指条件的一部分，一个更加难以确定的我们观看城市形象的条件；不论是伦敦、巴黎和纽约，或孟买和加尔各答，或北京、上海和香港，或东京。它们不仅是“新型”的城市，还要求摄影家提供新型的图像和新型的手法。

第六章　摄影中的肖像

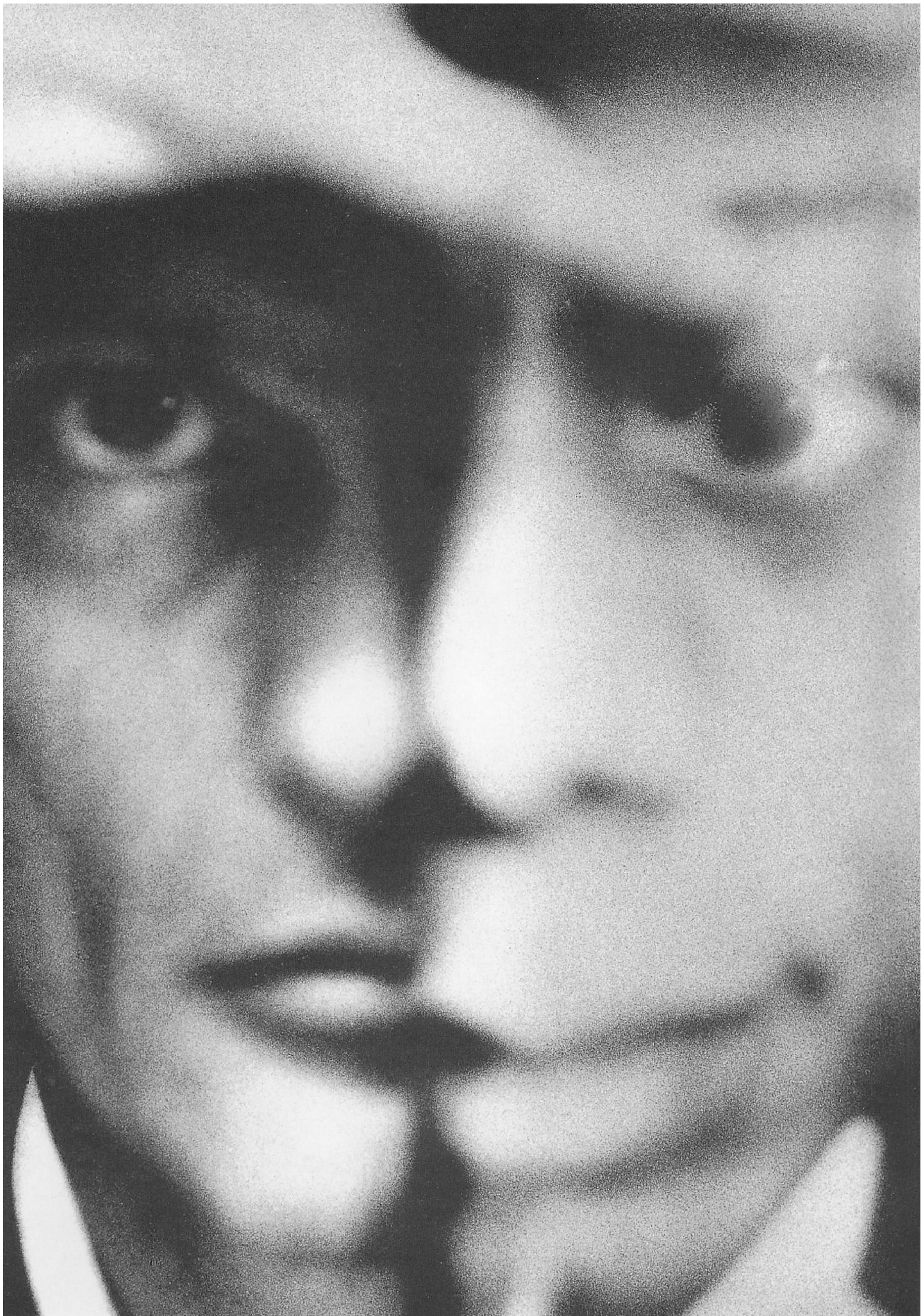


图66细节

肖像摄影是摄影实践中最具有争议的一个领域。正如我曾提到的，“几乎在每一个层面以及每个语境之中，肖像摄影都充满不明确性”。[1]这种不明确性部分来源于摄影对象究竟是什么或是谁的问题，这也是本章节我从摄影史中的一个陌生主题——罗伯特·马普尔索普（Robert Mapplethorpe）的《阿波罗》（*Apollo*，1988）**[图53]**，艺术家在职业生涯饱受争议的最后阶段所拍摄的黑白形象——谈起的原因。

图53　罗伯特·马普尔索普

《阿波罗》，1988年。

马普尔索普的肖像摄影，将阿波罗的神话从时间和社会身份的意义上抽离出来。它仍然是一个理想的人物形象，与通过时间和历史形成的个人构成反差。

对我而言，这件作品恰恰由于其暗示了肖像本身的神秘性，使其成为一个肖像摄影的典范。首先，摄影的对象并不是一个具有个性的人的形象，而是一件雕塑，并且是一个被神化的成年男子的理想形象。阿波罗不仅是希腊之神，宙斯和勒托之子，他同时也是“希腊诸神中最希腊化的”理想形象，与之相反的是狄奥尼索斯。阿波罗代表着完美、秩序、和谐，狄奥尼索斯则代表着混沌以及生活的混乱。阿波罗以一个形象存在于空间中，狄奥尼索斯则以其特征存在。马普尔索普的图像恰好暗示了这种冲突。阿波罗作为一种“肖像”，突出了他完美、光滑的石头雕成的脸庞，无关岁月与经历。事实上，黑白的碰撞在此处强调了面部的空虚感，使个体的知觉、性格与身份缺席。马普尔索普的摄影将肖像指向神话而非历史，理想而非个人。

但是《阿波罗》同样也暗示出了肖像摄影中的一个更为深层的矛盾：从何种意义而言，在照相机镜头下，文学中的形象能够表达精神世界和个体的存在？肖像摄影的摄影家一直关注于表达个体形象被假定的“内在”。因此，“个性的揭露是一幅优秀的肖像摄影的核心”。正如英奇·莫拉特（Inge Morath）所言，“一个成功的肖像是在日常流动的东西中抓住静止的时刻，使得人的内在有机会流露”。尤瑟夫·卡希（Yousuf Karsh）也持有相同的观点，他坚持镜头前个人的“内在力量”。肖像摄影的语言一贯包括着一种内在自我的感觉，以一种单一复合的形象，一种无历史、无社会或矛盾冲突的状况强调它的“存在”。从某种意义上说，每一个肖像都在寻找阿波罗的神话。

肖像摄影是由一系列复杂的元素所相互作用而形成的，这些元素包括美学的、文化的、意识形态的、社会学的以及心理学的。在许多方面，肖像摄影同时代表了最为明显和目前来看最为复杂和不确定的摄影图像。正如上文已经提到的，“肖像是……一个标志，它的目的在于表现个性的描述和社会身份烙印”。[2]肖像摄影徘徊在对立的概念之间——在个体位置和自我的问题之间的辩证意义。当然，这个问题部分依赖于是什么开始构成一幅“肖像”。

在摄影学刚刚起步的19世纪，肖像被看做是油画的专属，进一步的二分法将油画肖像纳入个人化的语境之中，而照片则作为民粹主义

者和民主形式的代表。由于油画肖像画与生俱来的特性规定了它的地位并宣告了其重要性，因此不仅一直被看做上层阶级的媒介，同时还被假定为个性的精华。比如，在雷诺兹和庚斯博罗的肖像画中，个人的语义被建立在一系列的符号和象征之中，通过这些，自我马上就被框定和说明了。当然，肖像终归是一门学问，而摄影则展示了即时的捕捉。油画肖像画声称给出了一种复合的甚至是决定性的个人形象——其中的形式表达包括假定的地位和公开的意义。

至少，表面上看，照片直接站在了肖像画的对立面，可是，肖像摄影仍然是绘画语境中的编码，因此，复杂性和矛盾性是任何个体照片中的核心。如果民主主义者和民粹主义者以形象作为基础来暗示了这样一个观点，即"对于大多数人，摄影是他们获取那些熟悉面孔的最主要的方式"，[3]那么他们确实置身于一个语境（以及各种关系）中，不仅仅是关于一张面孔的问题，而是对于个体存在的一种正式的研究和再现。就像一张画及一张肖像照片，所指的是个体的地位并宣告了个人的存在。

19世纪对于肖像画的需求量上升，轮廓和人像描摹是这种图像普及的早期案例，它可被用于政府和官方机构，作为邮票和个人身份的证明。在1840 —1850年代里，银版照相法迅速成为最普及的肖像画形式，到1853年，纽约大约有86家肖像画廊，仅百老汇大街就有37家，包括马修·布雷迪的店。[4]从某种意义上来看，银版照相法是一种完美的照片媒介。首先，每一个形象都是独一无二的，不像塔尔博特对正片和负片的多次处理，银版照相法中金属板上仅产生一个图像；其次，它形成的是一个镜面图像，并不是我们所看见的自己，而是别人眼中的我们，它所生成的是个人的公共形象；第三，因为银色的表面非常精细，因此需要很好的保护，银版照相法研制出全套用天鹅绒、锦缎和皮革制成的全方位保护套，暗示出个人形象的珍贵性和私密性**［图54］**。

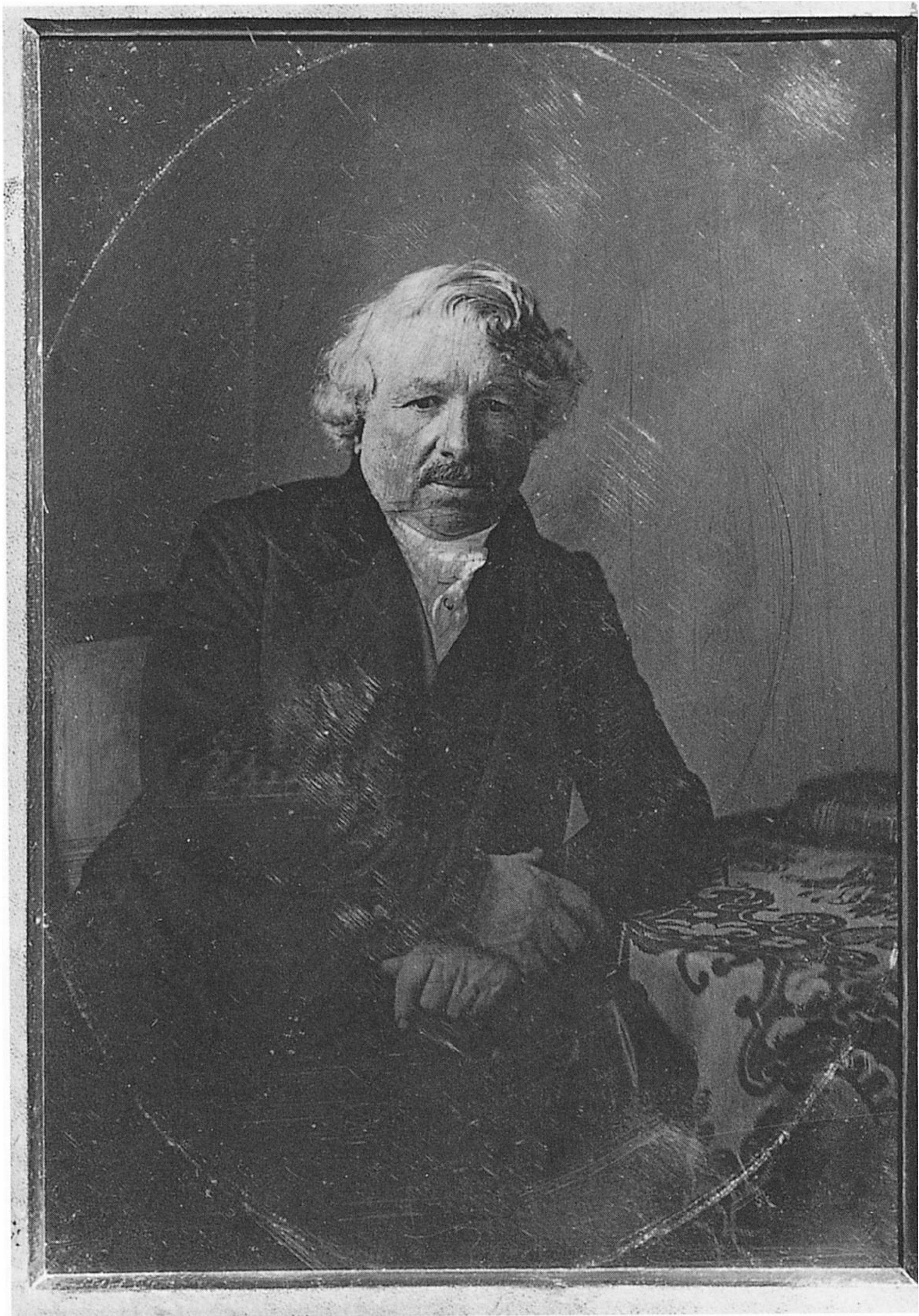


图54　查尔斯·理查德·米德　（Charles　Richard　Mead）

《达盖尔肖像》（*Portrait of Daguerre*），1846年。

达盖尔是银版照相法的发明者，作品巧妙地暗示出了时光的流逝。银版照相法以细节取胜，那些表面已经形成氧化层的照片，反映了照片中的人的地位，如同一些最早的肖像摄影。

但是，银版照相法同样也只强调了摄影这门新技术的某个发展阶段（柯达·布朗尼相机已经发展到了新的高度，每个人都可以照相，每个人都可以带走他们的照片）。每个人都可以进出摄影美术馆（或工作室），这些都暗示与油画的关系，但是工作室又被称为"手术室"，这一称呼拉开了摄影工作室与纯艺术的所有关系。如果说肖像摄影家建立了一个灵感艺术家的中心身份，那么就像手术室雇佣"执刀医生"，1958年马修·布雷迪的纽约工作室雇佣了二十六名"执刀医生"。尽管银版照相法几乎很难去试探媒介或者暗示个性，但是它是绝对正式的，因为它曝光的时间比较长，甚至在后期仍然需要对象保持20一40秒的静止不动。

早期的肖像摄影中包含了大量含义混杂的文化代码、术语，以及表现方式。以朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦的作品为例，这位摄影家是英国维多利亚时代的杰出代表之一，也是上流社会的座上宾（尤其是艾尔弗雷德·丁尼生，频繁出现的主题）。文学和绘画对她的影响反映了这些代码对摄影家拍摄方式和拍摄对象的判断。在卡梅伦的作品中，她对男性和女性的描述有着天壤之别，显示出其受到英国维多利亚时期普遍的性别观念的影响。

如，她的著名作品《约翰·赫舍尔爵士》（*Sir John Herschel*）**[图55]**，赫舍尔是一位皇室天文学家以及（据猜测）"摄影"一词的发明者。这是卡梅伦拍摄男性肖像的典型手法。身体被简化到仅显示头部，消解背景和外部的参考，头部成为某种标志，意味着智力、个人主义，最重要的是天赋。卡梅伦在其所拍摄的表现男性性格的图像中，坚持将权力、力量、想象力、创造力和行动力等属性全部表现出来。她"著名的"维多利亚时代的人们（包括赫舍尔、达尔文或丁尼生），通过他们的肖像，强化了男性统治的神话和个人特征。赫舍尔直接凝视着照相机镜头，使人联想到相同的内心凝视，加强了人物的专心致志。但与此同时，天才赫舍尔的形象通过双眼凝视宇宙，可能思索着关于天文和宇宙的发展高度而被勾勒出来。他的头发像流星划过，他的面容仿佛从物理宇宙中而非社会世界显现出来。我们很清楚

地感受到一个独特的（男性）个人特征的在场，卡梅伦的肖像几乎放任到了它的边界，这就是被瓦尔特·本雅明称之为“个性符咒”的东西。

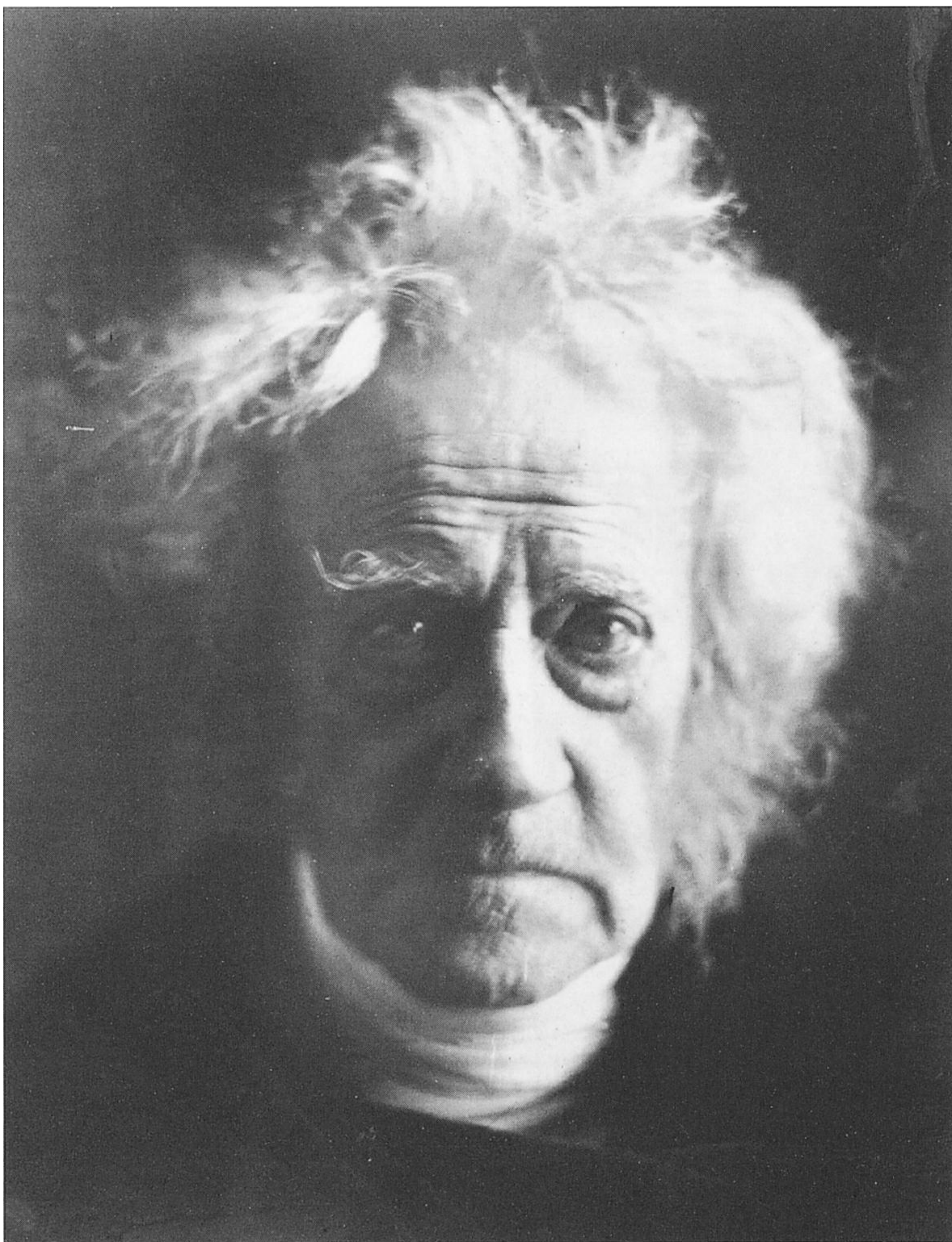


图55　朱莉娅·玛格丽特·卡　梅伦

《约翰·赫舍尔爵士》，1867年。

这是卡梅伦典型的暗示着男性在场与重要性的作品。赫舍尔假定的社会重要性，通过他那传递出压倒性的偶像地位的头部而得以加强，这反映了他所代表的理性特质。我们能在她的其他表现男性气质的作品中看到同样的假定。

来看看卡梅伦对于女性的描述是多么不一样。以玛丽·希利尔（Mary Hillier）的肖像为例 **[图56]** ，其拍摄的方式和风格都完全区别于赫舍尔肖像：赫舍尔正面对着镜头，而希利尔呈现的是侧脸，希利尔更像是被看，这个简单的区别完全地强化了对象的被动的自然本质。对于希利尔颈部的夸张描绘，就像她的头发散发着拉斐尔前派风格的气息。基于性别差异和社会显著性的假定，玛丽·希利尔的任何感觉都将遵从一个更广泛的、被动的、女性化的理想。这不仅仅是作为一种被（男性）消费的自我广告。对我而言，卡梅伦始终贯穿着这种差异和刻板的印象，男人的形象都获得了一种标签和认可，女性形象则以美丽和被动性作为指标；精神的理想不是实体存在，所有的一切都暗指性别的假定。

图56　朱莉娅·玛格丽特·卡　梅伦

《玛丽·希利尔》，1872年。

这幅作品与《约翰·赫舍尔爵士》形成强烈的反差。《玛丽·希利尔》是侧脸对镜头，暗示着这种被动的姿势下，对象是被观看的而不是被崇拜的，并没有与观众形成对抗，而卡梅伦的男性肖像则恰恰相反。

卡梅伦的肖像都在工作室中完成，都是带有设计的呈现。它们含蓄地宣称，任何"肖像"都在一个结构中，都是一个自我的广告，如19世纪巴黎流行肖像名片（cartes-de-visit），以作为身份和社会影响的标志。正如一张名片，它们宣称了现实和缺失个性的在场。

与卡梅伦相反，戴维·奥克塔维厄斯·希尔（David Octavius Hill，1802—1870）和罗伯特·亚当森（Robert Adamson，1821—1848）通过环境的设定和处理手法，使作品似乎绝对公正。这些转行的画家用激进和新奇的方法扩展了肖像摄影的本质，走出工作室，并给拍摄对象营造一个环境，使得对象的日常生活能够被感知。通过这种方法，他们总是公平地对待他们的主题，而不是突出公共形象。比如，他们拍摄纽黑文的渔夫**［图57］**。他们既没有放弃图画般的人物形象，也没有按照社会的类型，这些照片对渔夫的历史和生存表示敬意并保持着他们的本质与个性，将其当做一个具有独立人格的对象进行表现。照片拍摄的是全身照，身体的全部在场意味着最大限度地将细节使用融入一个由社会、文化，以及个人的指数构成的更大的综合体中。罗伯特·亚当森拍摄的《大卫·希尔》（*David Hill*，1843）使用了特殊的方法，利用空间和留白，将人物的在场建构为离散的个性。在这些照片的意义中有无休止的矛盾，其中的形象坚持着他们自然的不确定性，就像个体的复杂与独特——无论他身处哪个社会阶层。

图57　戴维·奥克塔维厄斯·希　尔和罗伯特·亚当森

图57　戴维·奥克塔维厄斯·希　尔和罗伯特·亚当森

《放渔线》（*Baiting the Line*），1845年。

希尔和亚当森扩大了肖像摄影的范畴，将镜头对准所有社会阶层和团体。以这幅作品为例，焦点集中在手上，使得他们能更好地理解对象所处的生活。他们作品中的"对象"保持了原本的自己和原本生活的社会环境。

如果说希尔和亚当森扩展了肖像摄影的范围，让它成为平民的和民族的阵营，那么下面这位领导19世纪法国肖像摄影的摄影家则缩小他的素材范围，甚至比卡梅伦的领域还狭隘。费利克斯·图尔纳雄（Félix Tournachon），即人们所知的纳达尔（Nadar，1820—1910），他将镜头对准了巴黎社会中的有钱人和名人。他的照片虚构了19世纪巴黎人的生活：杜米埃、德拉克罗瓦、莎拉·伯恩哈特、大仲马、波德莱尔，以及一些画家、作家、作曲家，所有使人联想到个性和天才的神秘性的杰出人物。纳达尔建立了一种肖像画风格，他将"内在"作为一种主题，即剥夺镜头前任何无关的中心、无关的个体、无关个体在场的存在。他的摄影是在工作室中完成的，并总是采用简洁的背景。光线则取自自然光线、天光，点亮对象的内在（的确，在纳达尔的图像中，对象的内外之间有一种内隐的呈现）。其结果是有一个鲜亮的密度，使得镜头象征性地凝视着对象，以建立并揭露一个显著的在场。尽管来自正式的研究，但是就这种号称最为真实地表现个人特征的肖像名片而言，则大大超越了社会对其的接纳范围。依照纳达尔与社会上的肖像摄影家——如萨罗尼（Sarony）和晚一些的塞西尔·比顿（Cecil Beaton）——对于流行的关注，他们可被归为同一类。但这些主要指对于环境和表面的关注，而不是主题和内容的关注。纳达尔的具有真实感的人物肖像很难不被关注，恰如在场的力量。

纳达尔摄影的部分意义在于，当他重复正规的学院肖像画的程序时，他利用镜头建立起主题的文学形象。但是他所有的"肖像"仍然陷于一个同时宣称个体特殊性与天才神话的文本中。它们一面承诺平等介入，一面声称具有特权。并且，"肖像"一直盘旋于两个极端之间，一边是证明自己正式身份的护照像、身份证像，另一边工作室中的摄影肖像则被看做一项学术研究，摄影家的实践在于揭示对象的内在和谜一般的个性特征。爱德华·斯泰肯（1879—1973）的《自画像》（*Self-Portrait*，1908）就体现了这一矛盾。镜头中的摄影家并没有如人们所预期的那样拿着照相机，而是拿着画笔和调色盘。正是如此，这种风格与其说是"摄影化"，实则更像绘画，它拥有弥散的印象派特征，直接用绘画的标准表现对象。

与很多拍过自画像的摄影家一样，斯泰肯故意宣称其形象的架构。一种非常明显的策略是使用二级元素与个人特征联系在一起。如伊达·卡尔（Ida Kar）1960年拍摄的约内斯科（Ionesco），被围绕在剧本的复本和一张报纸（暗示了作者所属时代的关注点）中，照片中人物一半处于暗部（暗示了他的存在主义）。同样，让·保罗·萨特（Jean Paul Sartre）被安排在架子和一堆书的对面，就像堆叠的手稿。比尔·勃兰特（1904—1983）是一位英国籍摄影家，也在他拍摄的"重要的"英国人物中用了这种符号象征。在诗人约翰·贝奇曼（John Betjeman）、剧作家哈罗德·品特（Harold Pinter）以及画家弗朗西斯·培根（Francis Bacon）的肖像中，人物所处的外部空间都成为象征性的客体关联，关注点集中在对象的成就、地位以及人生哲学上。对象的情绪、着装和关键的物品与摆设，共同创造了密集的联系网，通常带有诗意的共鸣**[图58]**。

图58　比尔·勃兰特

《雷尼·马格里特和他的作品〈世界大战〉》（*René Magritte with His Picture 'The Great War'*），1966年。

与其说这是艺术家的肖像照，不如说这更像是给马格里特的超现实主义作品拍的照片。这幅摄影强调了画作，并营造了一种幽默感，同时具有神秘性、对立性。它并没有如我们所期待的那样从马格里特的艺术中反映马格里特。

勃兰特的摄影通常通过强烈的吸引力暗示肖像构成中的不明确性。确实，他的视觉风格唤起了一个显著的事实，即在摄影、油画的形成期就像文学一样，会有越来越多的对于模仿（有代表性的）图像的质疑。摄影的外在天性似乎将其置于现代美学、哲学的对立面。小说如亨利·詹姆斯（Henry James）的《一位女士的画像》（*The Portrait of a Lady*，1881）以及詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）的《一个青年艺术家的画像》（*A Portrait of the Artist as a Young Man*，1916），都为肖像问题做出了解答，[5]诋毁任何文学性的再现——其作为一种表面回应的部分，忽视了自我所具有的那种复杂的精神性内在空间。立体主义和超现实主义，就像达达主义和表现主义，抛弃了表述的文字形式，并试图建立一个视觉的内在图像，如“存在”的复杂内涵。但是肖像摄影采用何种方式？超现实主义的摄影家曼·雷（1890—1976）依据其摄影美学对于“自我”和“身份”给出了解答，创作了很多精彩的作品，启迪了后辈摄影家黛安·阿勃丝和罗伯特·马普尔索普。

但是矛盾仍然存在，因为摄影坚决主张再现的原则和空间的表达，而这正是现代主义所反对的。这也许暗示了某种程度上摄影所反映的民粹主义基础，将快照作为一种民主艺术的形式编码进摄影的基础。但这同样暗示了个人被重视起来，在日常的编码世界中得以定义，具有了意义的表达，不论是否涉及实质性的语境。在这个意义上，在局限性方面，摄影明确提出了自己的主义，在内在与外在世界之间游戏，保留了19世纪的伟大主题，而非20世纪小说的主题。总之，肖像摄影表明了自己的身份，也探查了定义的语境。

以两张反差极大的照片为例，范戴克（Vandyk）的《爱德华，威尔士亲王和劳合·乔治》（*Edward*，*Prince of Wales and Lloyd George*，1919）**[图59]**以及保罗·斯特兰德（1890—1976）的出色作品《盲妇》（*Blind Woman*，1916）**[图60]**，当然，图像因为照片中人物社会地位的差别而呈现出巨大反差。但是，通过每个对象所带有的不同含义——社会和文化意象的相互影响——以不同的方式融入了意义的复杂类型学。

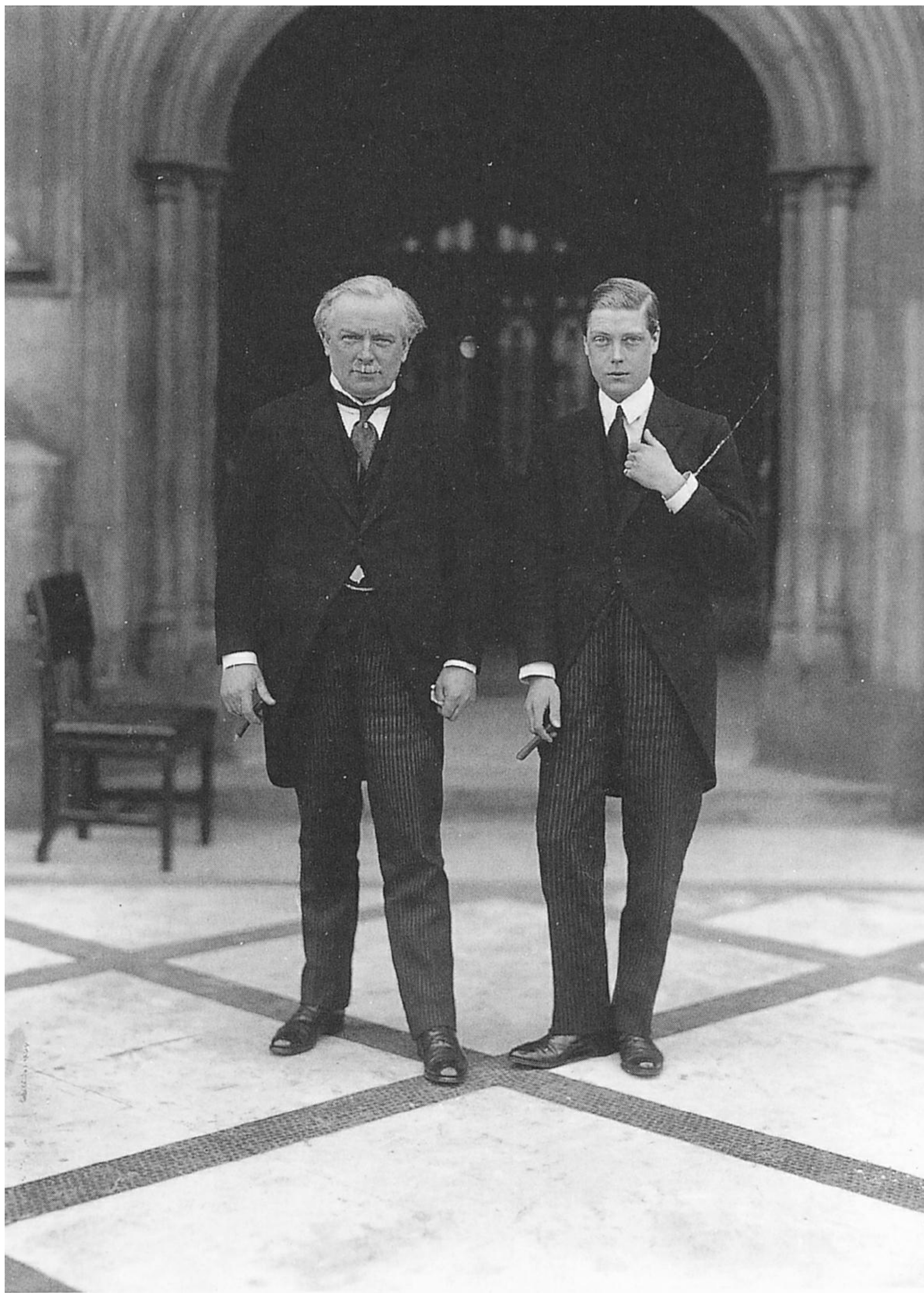


图59　范戴克

《爱德华，威尔士亲王和劳合·乔治》，1919年。

尽管是一幅中规中矩的肖像照，但它暗示了肖像摄影作为一种独立的类型所具有的那一系列确定的方面。每个人物的全身照强调了他们的社会地位。人物的所有细节都暗示着权力和自信，当然，这都因着表现的对象是王权和议会的代表人物而得以加强。

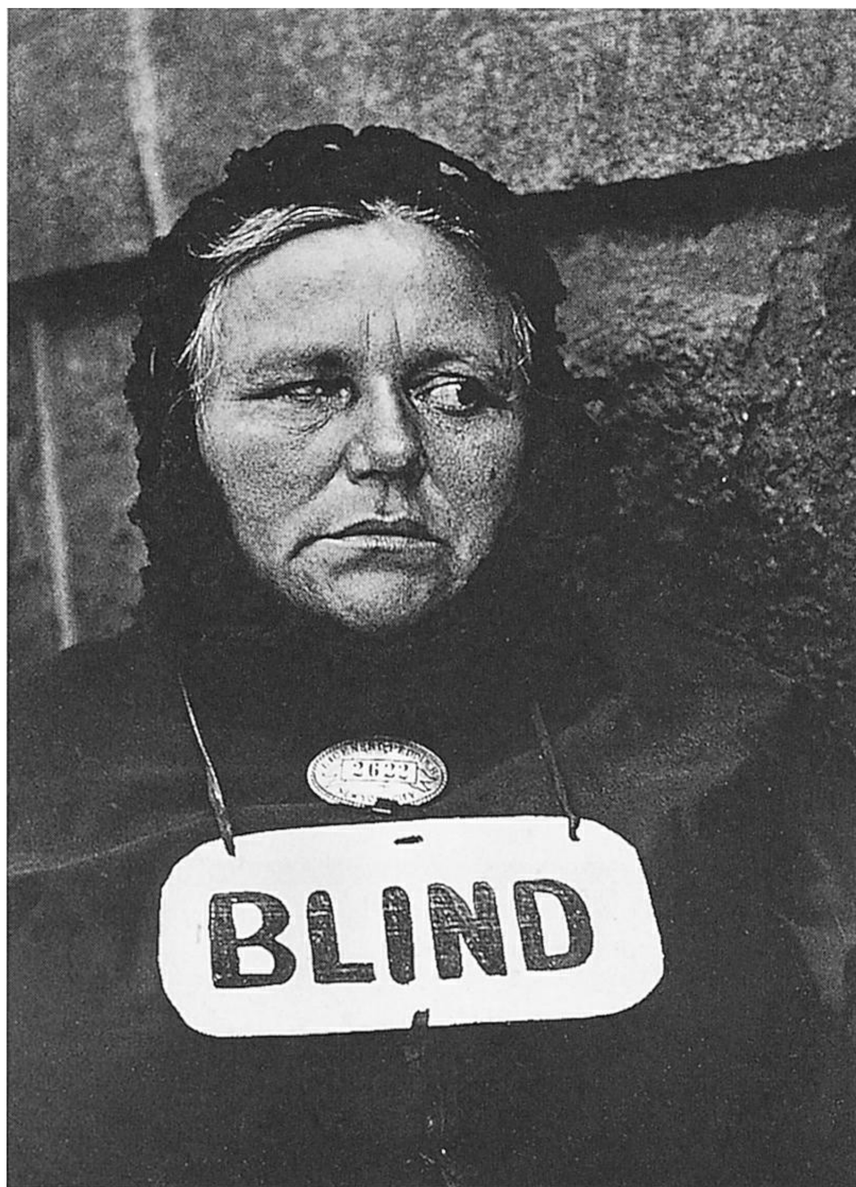


图60　保罗·斯特兰德

《盲妇》，1916年。

斯特兰德在此拍摄了一张具备情感强度的纪实性作品。在我们观看照片里的人物前，文字"盲人"调和了所有的表达。

范戴克作品中的王位继承人和首相，两个形象代表了英国权力和影响力的中心。同样，这暗示了他们的社会地位与私人符号。图像中的一切都是被标准化的，就像他们的服饰和举止一样。举例来说，从这个角度看，每个人物都被赋予相同大小的空间，各自站在十字交叉的地板的一侧，使人联想到权力以及影响力的分享（背景的环境明显是国会大厦内部）。受既定的政治和社会制度的影响，每个人都被约束在他的位置上，穿着几乎相同的着装（制服）。但是透过镜头，摄影家想要建立起两个完全不同的人物形象。一系列的细节区别，体现了社会等级和个人历史的密集编码。如对比面部，劳合·乔治是自信的，而爱德华则是犹豫不定的，几乎是老年人与年轻人的较量。面部表露了有教养和富裕的生活风格，发型也体现出这一点。但是看他们的站姿，脚的摆放表明是朝向镜头，与他们的权力和自信相呼应。亲王的身份通过领带、领子，甚至是外套的长度表现出来，他的服装与身份相符。劳合·乔治的手的摆放扩大了他们之间的不同，他们用不同的方式拿着雪茄，劳合·乔治的左手紧握，而王子的手则很放松。简言之，每一个轻微的不同在超越照片之外的文本中都有它的空间，以及它的含义。其结果在摄影意义，以及决定地位和权力的社会文化符码之间，产生了复杂的互文性。[6]

保罗·斯特兰德的《盲妇》**［图60］**则截然相反。这是1900年代斯特兰德在纽约街头大量抓拍照片中的一张，立刻引发了观者的疑问和尖锐的研究。照片中的人物无名无姓，仅仅通过胸前的编号可以识别出她是一个在政府注册登记过的乞丐。诚然，她看不见，不能够带着身份与地位的暗示来凝视镜头。与范戴克的图像不同，斯特兰德的图像专注于不在场、拒绝，以及我们在她脸上看到的显而易见的痛苦。作为斯特兰德典型的街头肖像，他在照片中以一种近乎强烈的方式坚持了这个失明女人所需要的重视以及社会地位，还有什么能比她的存在这一事实，以及她的境况所引发的那种情感共鸣更重要呢？

范戴克和斯特兰德的肖像强调了照相机在其他参照框架系统中所具有的那种定义个人历史的能力。或许，在这一方面，德国摄影家奥古斯特·桑德尔（August Sander，1876—1964）的作品超越了同类的肖像摄影。桑德尔是一位致力于对个体进行社会性描述的肖像摄影家。他在摄影方面广阔而又复杂的尝试，是试图拍摄出德国社会在两

次世界大战之间的一种整体性“社会之弧”（‘social arc’），在他所拍摄的那些20世纪的市民肖像中，体现出他试图将个人置于其所在特定时代和文化中进行定位的持久努力。桑德尔的主题超越了所有的社会存在。通过其身份（或缺乏身份）的定义，使得这些人能够反映那些经由社会差异和区别所建立起来的意义层级。正如他所宣称的那样：“摄影家用他的镜头能够捕捉到他那个时代的容貌。”从这个意义上来说，这一形象能够在其相关的位置上得到确证，因为它以不同于其他形象（而不是与之相同）的方式存在。个人总是涉及更大的社会身份框架，不是通过姓名，而是通过职业：拳击手、会计师、律师、面包师、厨师、砖瓦匠或海关职员等**［图61］**。桑德尔肖像中的每一个细节都是有意义的，一切皆有所指；但我们仍需探查图像的一切内在的和个体自我的暗示。这里所展示的是一个社会，一个公共的空间，自我只有在进入公共讨论场所的时候才会产生意义。[7]

图61　奥古斯特·桑德尔

《小镇夫妇》（*Smalltown Man and Wife*），1928年。

奥古斯特·桑德尔的摄影中具有满是细节的和丰富肌理的社会区分。照片的空间定义了存在的方式，浮现出的是建基于差别的社会类型学。最小的细节也有意义，需要依据社会符码的索引进行解码。

桑德尔的肖像暗示了一种几乎隐而不现的自我感觉，也就是人们所追问的情感所在，那些个体存在的感觉维度。但这里却只有肖像，并非抓拍，也不是探查个人存在方式的那种档案肖像。它们重申和再度确证了，我们在任何公共语境中展示而不是揭示一个面孔所能达到的那种程度。或许我们有权追问一下：一张图像在何种情况下可以被称之为一幅肖像？那些由沃克·埃文斯在纽约地铁站所拍摄的萦绕于观者心中的，甚至绝望的纽约客形象（题为《地铁肖像》）并不是"肖像"，但的确在他们的坚韧不拔和痛苦重负中表达出了一种令人难以置信的真实感。他们似乎表达的是空虚和疲惫，但却几乎不以一种个人化的感觉来表达任何形象。我们所面对的是一种被抛到公共性失语环境中的个人自我，而不是像威尔士亲王和劳合·乔治所表现出的那种正式的（也是假定的）自信感。

20世纪的大部分肖像摄影都在探讨：经由何种方式，一个个体能够以照片图像的方式被"认识"或"表达"？艾尔弗雷德·施蒂格利茨拍摄他妻子乔治娅·奥基夫（Georgia O'keefe）的图像是一个典型。通过拍摄奥基夫身体的那些细节：躯干、乳房、腿、胳膊以及头，这些照片表明了一种扩张的建构感。施蒂格利茨的这些图像带有一种明显的十分亲密（或撒娇）的关系，从而构成了一种名副其实的系列传记，但是最终却并没能定义"奥基夫"。它们所反映的是一系列形象、侧面以及她存在的各个方面，这些说明了照相机对于私密空间的介入。奥基夫以她坚决拒绝照相机在场的方式来定义自己。讽刺的是，尤瑟夫·卡希摄于1956年的奥基夫的肖像 **[图62]** 却比施蒂格利茨更为准确地暗示了她"自己"那种神秘而疑虑的特性，在第七章我将再度转向对那种"自我"的探讨。

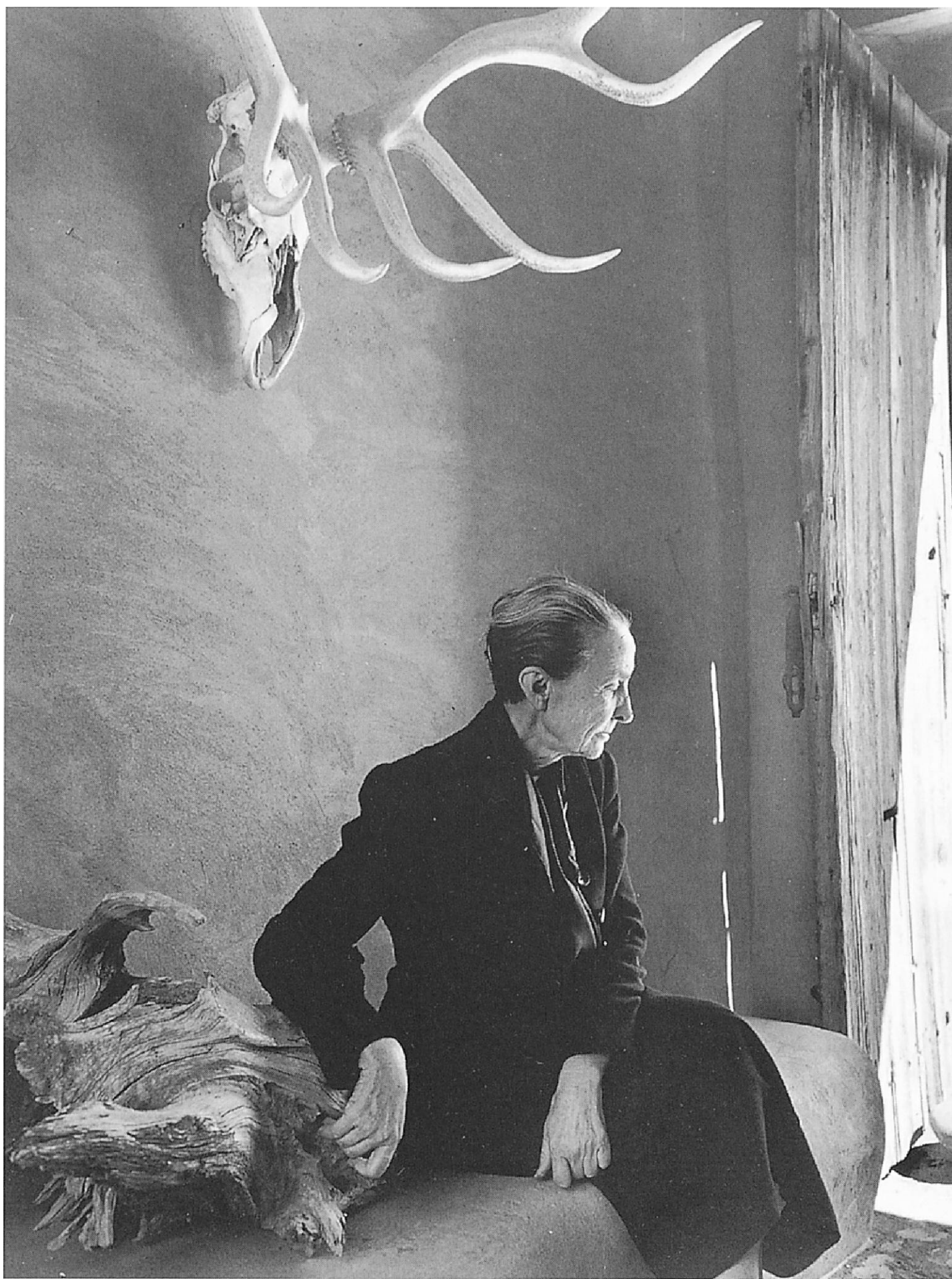


图62　尤瑟夫·卡希

《乔治娅·奥基夫》，1965年。

卡希所拍摄的奥基夫通过三个显著的领域将其含义延伸：奥基夫作为美国新墨西哥州一名画家的作品；施蒂格利茨为她拍摄的肖像照；她私下的自己。她仍然是一个与众不同并且神秘的人物。

奥基夫的这个案例是十分重要的，因为它凸显了“二战”后许多肖像摄影家在探讨基于他们自我的身份问题时所能达到的程度。有四位美国摄影家是很特别的：理查德·埃夫登（Richard Avedon）、黛安·阿勃丝、罗伯特·马普尔索普，以及辛迪·舍曼（Cindy Sherman），这几位摄影家都以不同的方式对这一问题进行了回应，因此，我想在这一章接下来的部分对他们所取得的显著成就进行简要评述。

罗伯特·马普尔索普（1946—1989）是战后最有争议的一位美国摄影家，部分是由于他的同性恋倾向。事实上，他的摄影最为核心的方面就在于他开始不仅仅探索同性恋语境中的“肖像”，而且将这些作品与假定的同性恋观众相联系。像《阿波罗》这样的男性裸体（黑人或白人）肖像与女性形象一样多，而且与性虐狂相联系，似乎暗示了一种与性倾向有关的、而不是反映社会差异的那种既定却又成问题的自我身份方面，这是其中最主要的方面。再没有比他在1970 —1980年代创作的那些连续的自我肖像系列作品更明显的了。

这一系列作品或许以1971年的《自画像》（*Self-Portrait*，1971）**［图63］**最为典型。该作品是对马普尔索普的身体明显戏剧性的表现，缠绕着金属线和丝绸材料的身体，是他私密和公共自我形象的另一个极端。他全身赤裸面对镜头，身体被切开，就好像自我和物质的身体都遭受着文化和精神的折磨。这是一幅深刻的图像，同时也预示了大量其他装扮和服饰下的自画像。与这件作品相比，马普尔索普通常是着衣面对镜头的，比如穿着晚礼服、皮衣或化着妆。最有争议的是1978年的一幅自画像作品，在面对镜头的同时，他把一根牛皮鞭插入了自己的肛门，这是对所有肖像摄影传统明显激烈而外向的颠覆。这些肖像摄影将自身置于一个更大的性别和身份的语境，但对于摄影而言，它们则属于持续变形的一部分，其中单一的个性并不能使身份、隐私像公开场合所假定、设定和宣传的那样来拒绝编码。

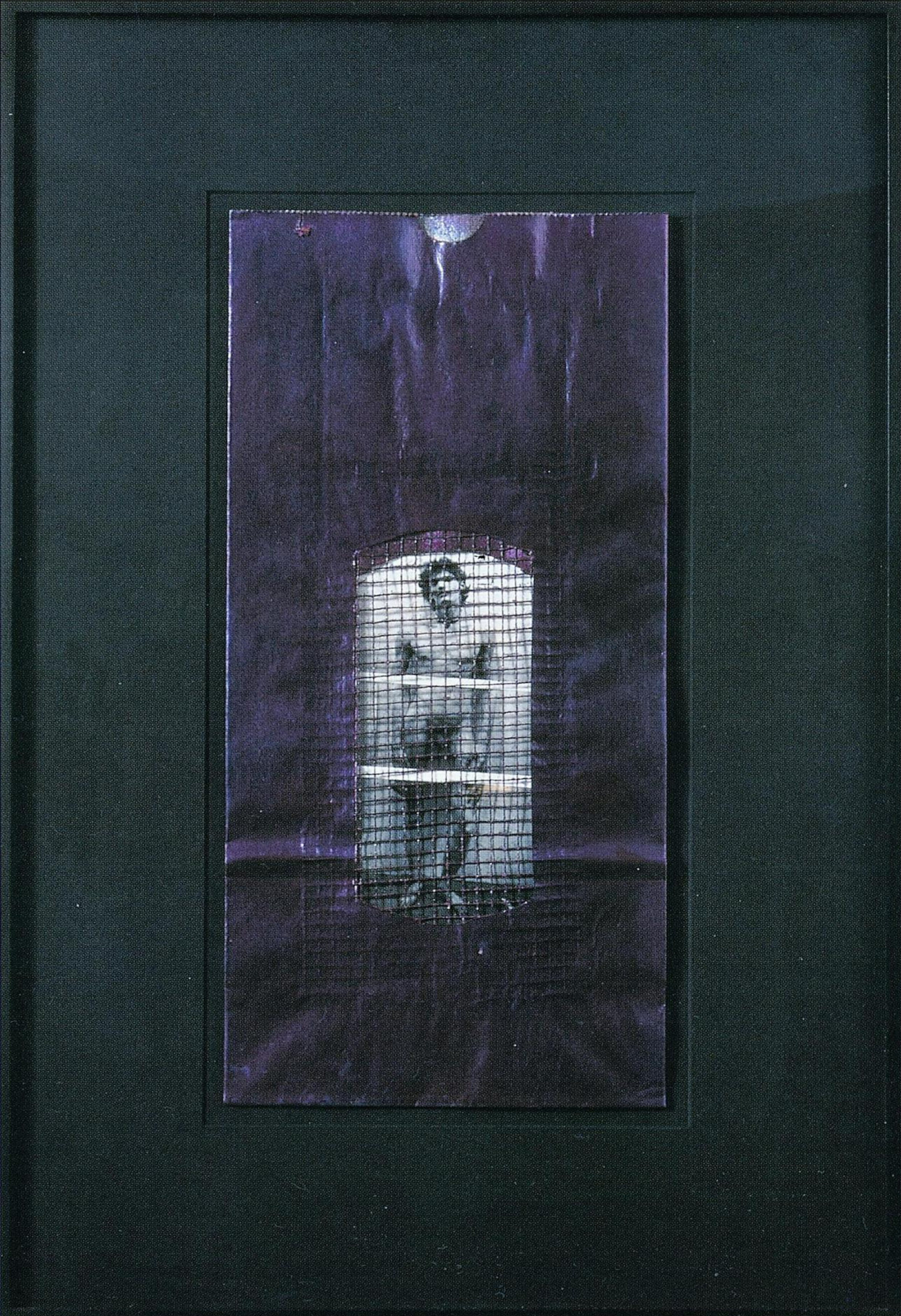


图63　罗伯特·马普尔索普

《自画像》，1971年。

这张是系列自画像中的一幅，这些自画像累积的效果，是使身份问题成为一幅作品内涵的基础。在这一文本中，性别身份被看做任何自我感官的基础。

辛迪·舍曼（1954—　）同样是肖像摄影中的一位重要人物。她从创作大量"无名电影剧照"开始，它们是一些单幅黑白照片，来自想象的好莱坞电影，并根据其作为一个形象的重要性，对身份的意义进行了细致的视觉分析。她的照片具有社会性和性别的双重特征，这一点又是由个人的不明确和自我质疑所带来的。尽管其参照方式是自我公开宣传，但她的作品最为显著的方面就是主角永远都是辛迪·舍曼自己。相应地，她也就变得无处不在和无处存在，这种持续的存在也就经由她经常性的不在场而不断产生意义。正如马普尔索普直接质疑现存的异性恋编码一样，舍曼也质疑了女性被识别和认识的那些方式。其作品丰富的细节，暗示了好莱坞和美国广告业所想象的那种"真实"世界。说到底，那里并没有文学性的真实。一切都是建构和神话，最终构成自我闭合的幻想。或许这就是为什么她后来的肖像通过色彩大胆地宣传自我：通过其外观和风格的独立，图像耗尽了自身。但舍曼的形象却带有一种危险的早熟。比如作品《无题第122号》（*Untitled No.122*，1983）是一张彩色照片**［图64］**，它的影响力源于其巨大的尺幅（220厘米×146.5厘米）。其对于匿名性的精巧混合，用那种突出的个人特性的明显在场（与力量），使得作品变得极为大胆。这件作品传达了一种令人望而生畏而又危险的能量：紧握的拳头、露出的一只眼睛、强势的黑色外套、泛红的皮肤，以及明显让人感到不安的阴影。这里的"自我"处于一种极端的定义状态，甚至可能崩溃。在其社会语境的缠绕下，它反映出一种激烈和可怕的他者性，矛盾的是，它同时又可能破坏摄影行为本身。难怪它没有标题。

图64　辛迪·舍曼

《无题第122号》，1983年。

那种令人畏惧而又强烈的情绪暗示着外在的模糊性，犹如它所坚持的内在情感。从很多方面来看，它都是一幅典型的舍曼“肖像”。

与舍曼相类似，摄影家黛安·阿勃丝也明显地质疑了社会身份的话语，但却采用了全然不同的方法。阿勃丝于1971年自杀，最初从事时尚摄影，与她的那些看上去流离失所又孤独的可怕形象截然不同。在她的作品中有两个人对她影响很大：维加和利塞特·莫德尔，都对她作品形象的参照方式提出过建议。她经常选择在一种私密的语境中表现个体，比如异装癖者，他们并不经常像暴露精神上的自我那样裸露着身体出现在镜头前面，但她的作品都普遍表达出一种无法抗拒的焦虑和孤独感。她通过使用面具和化妆品来质疑那种表面上的意义，即探寻内在（同时也是私密）的自我 **[图65]** 。最终，阿勃丝也反映出一种无处不在的状况：通过她照片的拍摄方式，暗示了对宝丽莱相机及一切与之相关的“廉价”品的使用。

图65　黛安·阿勃丝

《纽约市里变性为女人的裸体男人》，1968年。

这是典型的阿勃丝的风格，它让私人的空间暴露在公众视野中。这张照片并不只是私人生活的细节，还通过照片中边缘性的细节暗示出照片的效果。

理查德·埃夫登与阿勃丝相似，也是从“正式的”肖像和时尚摄影家转型而来，成为对个人被拍摄的那种参照方式进行不断质疑的艺术家。他的系列肖像摄影来自美国西部，例如，将人物置于白色背景前，表现出一种失望和无家可归的感觉。但或许这正是关键所在。埃夫登的作品使正式的肖像处于崩溃的状态，同时又保留了一种强制性

的模棱两可。比如，他拍摄于1966年的《自画像》 **[图66]** 涉及大头贴（photo-booth）效果以及美国黑人作家詹姆斯·鲍德温（James Baldwin）。这种暗示和参照的方式极为复杂。但形象的在场及其模糊性给出了一种关于肖像摄影的摘要。我们在这里所看到的不再是一个个人，而是看到了照相机和摄影家是如何使某种矛盾且不断变化的条件产生意义的那一过程。就像所有重要的肖像摄影一样，它表明了其所质疑的参照方式。在这个意义上，一幅肖像摄影与一张肖像画不同，它永远属于20世纪，在抵抗的同时，也在使用着其所暗示的那种作为一种再现方式的矛盾。

图66　理查德·埃夫登

《自画像》，1964年。

这张照片故意制造了很多歧义，这涉及身份处理与行为肖像的研究。它与神秘的自我感觉产生共鸣。

第七章　摄影中的身体

图76细节

如果说肖像摄影展现了有关摄影意义的最有疑问的领域，那么迄今为止，裸体和身体图像可以说仍然是摄影中最易引起争论的领域之一。如同肖像画一样，绝大多数形式的图像和符号结构都有它在绘画中的根源，但是摄影替代了绘画的在场，呈现出一种精确性和即时性，从而超越了审美问题，使我们陷入了所谓"再现与性的纠缠不清的问题"。[1]正如约翰·伯格曾论断"古典美"（classical beauty）的理想从本质来说属于"神秘化"（mystification），[2]许多近来的批评和理论——它们吸收了近来在社会和文化编码的理解上的发展成果——和精神分析与性别方面的理论，都越来越多地将裸体和身体的描绘与一系列社会和文化的复杂结构和价值体系联系在一起。这样，性别与其说是一个既定之物，不如说是一个构造，反映着其他价值与关系——尤其是在性别差异、女性形象及同性恋等表述中。身体摄影蕴含着一个更大的权力和再现的政治，而许多近来的摄影家——特别是女性摄影家的作品——都试图改变被赋予的权力范围，这种情况最明显地反映在与裸露的女性身体相关的作品中。摄影家们还试图使再现的过程而非身体的形象成为摄影的主题。

很自然地，身体的描绘逐渐普遍地被一种由广告和好莱坞叙事电影所支配的文化所渗透，同时也在这一过程中确立了它的位置。然而，同样地，在塑造身体形象上，摄影也有着一个漫长的历史——尤其是裸体女人——以及一个漫长的为私人消费而提供色情的历史。从一开始，摄影就热衷于在一个私密空间内进行裸体的描绘——暗示着一种躲藏、不正当和秘密的感觉。它让身体的私密空间暴露在公众眼光下，并且从传统上来说绝大多数时候是男性的目光下。斯蒂芬·希思（Stephen Heath）注意到1847年伦敦《泰晤士报》（*Times*）[3]的一篇报道。报道称，警察突袭一家伦敦商店，并搜出13万张"色情"图像，并且这些图像是维多利亚女王时期的摄影，最早可追溯到1840年代，描绘的是异性恋和同性恋的性行为，以及手淫、排便和鞭打。

然而，这并不是说摄影家和拍摄对象间的关系的意义有多么重大。学院绘画对身体形象的认可是依据一种官方的古典传统，而早期学院摄影也是如此，但学院摄影的认可依据的是它对于真实的许诺。一个身体的图像与一个身体的绘画不同，后者按惯例在艺术家和（他的）模特之间有一个特许的沟通途径。德拉克鲁瓦甚至用过欧仁·迪里

厄（Eugène Durieu）拍摄的模特照片——它们能够代替真实的模特，这就是它们作为真实事物的意义所在。正是摄影的精确性使得它可以在性幻想和性欲望这个问题重重的领域发挥作用。也正是这一点，使得它的功能在很大程度上关联着公众和私人的身体与色情图像，例如，弗兰蒂泽克·德瑞提科（František Drtikol，1883—1961）的作品和冯·格勒登伯爵（Count von Gloeden，1856—1931）的同性恋图像。

许多20世纪早期关于身体的图像，是19世纪的关注点和态度的延伸。克拉伦斯·怀特（Clarence White）的《梳镜柜》（*The Chiffonier*，1904）**[图67]**就是一个典型。柔和的焦点和消极的姿势似乎隐藏了某种女性模版形象的基础结构——这一形象总是与男性的幻想和期望联系在一起。女性在她的双重角色中被观看——其一是作为某种景观（提供给男性凝视），其二是作为某种模版形象（情人、妻子、母亲等）。这些图像是端庄的，因为女性主体很少看向镜头。她们低垂、斜视或逃避的目光将她们再现为被观看的对象，被框定在一个特殊的象征的图像学（花朵、溪流、服装等）中。雷兰德关于女性形式的“习作”遵循同样的模版形象（特别是一个保持坐姿或卧姿的身体），类似的还有弗兰克·尤金（Frank Eugene）（1865—1936）和爱德华·斯泰肯。

《梳镜柜》，1904年。

图67　克拉伦斯·怀特

《梳镜柜》，1904年。

这是一个“充满时代气息”的作品，尽管艺术家的兴趣在于一种完全被动的女性形象的呈现方式。男性摄影家居于上位支配了整个场景，并带有明显暗指。整个图像暗示了谦恭和被动。

同一时期，施蒂格利茨也有许多研究女性形式的早期习作。尽管这些早期习作都在绘画主义的语境之内，然而当他给第二任妻子乔治娅·奥基夫摄影时，他创造了一种关于人类形式描绘的特殊而新型的意象。大量关于奥基夫的研究组成了一系列具有它们自己权力的作品（œuvre），并且质疑着许多与上文相关的预设判断。但同样地，它们坚持拍摄对象是图像的主动中心。是奥基夫而非施蒂格利茨，决定了图像所处的参照系，因此图像中的人也就不再是一个被动的主体。我们看到的是一个可以做决定的和特殊的个体人格，她抵制镜头的权力——这一权力将她的身体降格为男性凝视的延伸。[4]超过27年的时间里，施蒂格利茨将她拍摄成为有着独一无二身体的独一无二的主体。通过这样做，他几乎使她身体的每一部分都形成了图像：脸、手、躯干和乳房。其结果是在两个方向之间形成了一股持续的紧张状态：在一个方向上，施蒂格利茨尝试按照他自己的偏爱和设想去塑造奥基夫的形象；而在另一个方向上，她抵抗着这种权力，并且保持她的身体和自我的存在，以及她对它们的所有权。最终，奥基夫总在“那里”，但是却不是“看得见的”，所以她保持着自己的空间，作为她自身而存在。1919年的《躯干》（*Torso*，1919）**［图68］**是施蒂格利茨处理方式的一个典型代表，并且仍旧定位于一种双重关系中：一方面是施蒂格利茨如何试图运用这身体，另一方面是奥基夫如何抵制他的基于一种男性凝视的美学——这种美学的所有最理想的形式和意义概念——的解读和挪用。她将不会被视为一个“女人”；她将被视为她所“是”的那个人：美国画家乔治娅·奥基夫（参见第六章）。

图68　艾尔弗雷德·施蒂格利茨

《乔治娅·奥基夫——躯干》，1919年。

这幅作品是施蒂格利茨制作的众多奥基夫图像之一。它既反映了施蒂格利茨处理女性身体的方式，也反映了奥基夫对于他的表达方式的反抗——正是通过这些表达方式，施蒂格利茨在镜头框架中试图定义奥基夫。因此，她的脸、手和脚（所有关于个体自我的仲裁者［arbiters］）的缺席，使得她可以保持图像中的不在场。这个图像反映出身体已经成为一个朝男性凝视开放的性别领域的一部分。

因此，奥基夫质问着再现的表达方式。在这个新的立场中，身体的描绘逐渐越来越多地成为主体。美国摄影家芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger，1945—　）将这一点作为她作品的中心，并且确立为一个独具特色的焦点。那些我们认为可能是奥基夫的作品所暗示的东西，克鲁格在她的作品中都将之作为一个基本因素清晰地表达了出来。她的图像宣告它们本身就是一个更富有争议的质疑的一部分：这里面既有对再现的术语的质疑，也有对我们赖以阅读这些图像的术语的质疑。它们因此积极地质问了组成文化的那些（男性的）假定——这些假定如同图像，是身体隐性再现的一部分，而这种隐性再现又被预先设定为是自然的。例如，《我的脸是你的财富》（*My Face is Your Fortune*，1982）**［图69］**就将这种质疑纳入了语境中。这幅作品既是一张照片，也是一张海报。图像上的文字不仅仅是一个标题，也是与图像相关的价值的象征学（typology）。它们产生于一种女性身体意义的隐含结构中，在该结构中，女性的身体被视为景观。恰恰是在看的行为中涉及了一种潜在的关系，而"我的"（My）和"你的"（Your）这两个词语强调了这种关系。黑色和白色的条纹暗示，在图像中的那些极易引发争论的和哲学的词语之间，有着一种明显的然而又是简单化的差异。但是，文本在另一个层面上宣告了差异。"我的脸"显示出所有权，并非仅仅一个图像的所有权，而是还包括一个对于个人历史来说独一无二的身体和精神领域的所有权。"财富/幸运"（Fortune）一词是双关语，既暗示一种物质层面的含义（通过女性图像的广告和生产获得金钱），也暗示图像的观者拥有的"好运气"。事实上，克鲁格也的确曾为商业杂志工作过。

My face

is your fortune

图69　芭芭拉·克鲁格

《我的脸是你的财富》，1982年。

这幅既是海报也是照片的作品，根据一种自觉的象征学，展示了一种好战的和激进的方式。图像中的文字与视觉元素同等重要——事实上，这幅图像必须联系摄影中的文字来理解。请大家特别留意被涂过的指甲。

然而，当我们超越这段书写文本时，我们就可以抓住一系列更进一步的辩证关系。基本图像是一个女性在洗脸。一方面，水已经被镜头“捕捉”到了，它自身有它的某种“美丽”，并且融入了女性脸庞的观看方式中。但是，同样地，这里的清洗动作也是双关的。脸是被洗过的，似乎化妆品都被清理了，而化妆品恰恰是一个女性角色特有的更大的表现面具的一部分。在这层意义上，清洗意味着将脸收回为“我的”，恢复为一种真实的物理现实。这个主体不会成为消费陋习的牺牲品。但是，清洗行为也让我们想起了许多关于女性清洗、扎头发、穿脱衣服——当然还包括照镜子——的印象主义绘画。这些绘画将女性形象设计为与私人空间和私人行为相关，而将我们作为一种不可见的在场置身于房间中。克鲁格反驳那种陈词滥调，她的这件作品反映的是一个被拍摄下来的行为，而不是一个关于女性沐浴的消极解读。考虑到这个语境，这幅图像实际上在一个最大的语境中积极地描绘了一种自信和肯定的清洁和洗浴行为：它质疑和反对的是一段再现和消费的历史，甚至对这段历史的长久优势的屈从，也等同于将女性形象框定在一个男性权力和价值的结构中。因此，眼睛是暧昧的，并且为了增加冲突，指甲上被涂了指甲油。

克鲁格的图像确立了一个深刻、微妙而有力的修辞——一种视觉和书写的混合。在这种修辞中，主体被放置在一个充满深奥而复杂的编码和意义序列的地方。另一个摄于1982年的图像（无题）有一张女人的脸，仰卧着，被动，一副传统的姿势。眼睛上覆盖着的树叶，是一个明显但又十分有效的视觉双关，正如图片解说词所说的，“我们不会为了迎合你们的文化而玩弄自然”。“你们”很明显是男性，而“我们”则是女性。“自然”和“文化”，尤其是关于究竟是什么构成了自然这一问题，被放置在家长制的价值观念和武断假定中。图像对文化、性别和“女性气质”等概念做了激进的质问——这些概念都建立在被构建的意义的基础之上，其能指中隐藏了历史的和政治的状况。克鲁格的图像凸显至一个程度，即不存在中立的身体的图像，进而也强调了任何身体图像——无论是男性还是女性——都包含了读者关于该图像的疑

问和态度，并远远超越了摄影图像的直接框架。进一步地，它们使我们想起了一个基本事实，即"尽管同性恋的色情也有着一个同样悠久的传统，但是在现代世界里，绝大部分这样的女性图像都是为男人而做，并供男人使用"。

埃德沃德·迈布里奇（1830—1904）在1870年代做了一系列关于人类动作的研究，其中一幅可能暗示了部分差异**［图70］**。迈布里奇被公认为是第一个运用镜头精确记录人类运动的摄影家。[5]他创作了一套精细的影像作品，并以之作为关于人类解剖和身体的科学研究。男性和女性的裸体都被连续拍摄，以呈现他们走、跳和进行其他行为的样子。他们都在运动着，但是即使在这里也有一些差异是意义重大的：尽管这些图像关联着一个关于身体（医学角度和解剖学角度）和它的物理度量的新意识，但是，不约而同地，男性人物是主动的，而许多女性形象则扮演着被动和传统的角色。在这里，眼睛似乎将动作调整为一种外延结构，却在一个内涵语境中看待人物。

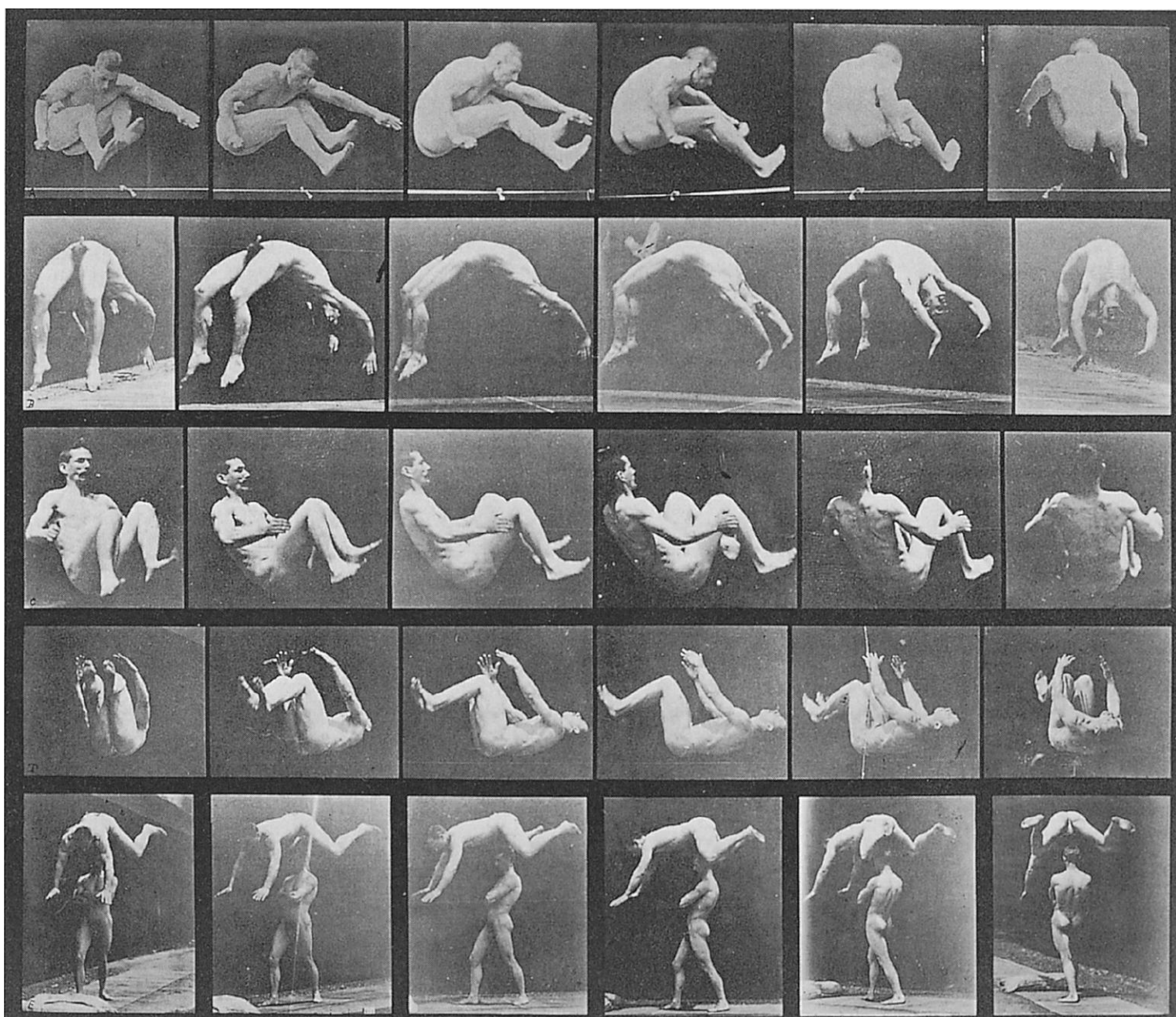


图70　埃德沃德·迈布里奇

《裸体男人，动作研究》（*Nude Men*，*Motion Study*），1877年。

迈布里奇的图像首次精确地记录了人物和动物的运动，在裸体的描绘中占据重要地位。尽管这些图像可能是科学和客观的图像，但它们显示出身体的观看的确与性别模版和态度相关。

无论何时我们看着一个关于身体的图像——我们自己的、他人的，或者甚至是一个死人的——我们都进入了一个被高度支配的领域。如果在性别内容上是不变的，那么这个领域涉及一系列丰富的能指和态度，这些能指和态度组成了该领域的职能范围，而我们正是依靠这一范围来对我们眼前的图像做出判断和反应。身体，特别是裸体，作为一个与性别问题相关的图像，是如此容易引起争论。它从视觉角度复制了那些最初赋予它意义的文化、社会和审美的各个方面。在某种程度上，正如上面所显示的，这涉及它的字面意义的存在，并

且摄影是如此深刻地作用于一个幻想空间——在这个空间中，被隐藏的、私密的和被禁止的东西都能够被眼睛看到。摄影因此依赖于幻想和迷信，并且加固了读者与对象之间那种被假定的关系。很多批评家认为这种关系是作为男性和女性的社会差异的基础而存在的。在这个意义上，图像不仅仅是认可了窥阴癖[6]（观看的乐趣）的支配，而且是通过一个被动的对象和一双主动的眼睛——这双眼睛具有对其所看之物的绝对权力——来完成这一支配，同时这种支配表面看上去是一个不可见的在场。眼睛控制了对象，掏空了它之后，再毫无敬畏、无所顾忌地重新使它自身充满活力。对象仍然是一个封闭世界中的图像，向男性凝视的权力开放，并且本身成为一个更大神话中的神话的一部分。幻觉让幻觉更加迷幻。

在这个语境中，辛迪·舍曼的作品再度具有重大意义。舍曼后期的许多作品在两个方面都是激进的典型：其一是对于关键的批评话题的具象化，其二是关注将身体作为性别对象的后现代主义认知的基础，以及目的在于展现这些认知的新的摄影语言的发展。她的肖像摄影将自身型态作为一个社会和文化的建构去检视，特别当涉及女性身份的刻板印象时，她的关于身体的图像（区别于关于人的图像）创造了一个更加阴暗和更加极端的视觉语言。《无题》（1992）**[图71]**是她的作品的典型代表，并且针对与女性身体相关的摄影（和绘画）的所有成规表达了一种反讽的敬意。颜色强化了图像语言的俗艳和粗野。舍曼以她典型的方式，将主体呈现为一个既是知觉的又是观念的双关谜语。简单地把它当做一个图像，我们就暗示性地参与了一个更广阔的意识形态假定。在这个假定中，不仅仅女性身体是被定义的，与性和性别差异、年龄和身体特征等各个方面相关的性征和身份认证都是被定义的。但是同样地，这是一个关于人体（和裸体）主体的游戏，而这个主体处于一个以女性为关注中心的关于身体的视觉描绘传统之内。这里的女性“身体”不是别的，而是一种建构（反讽的是，它是由舍曼自己构建的）。图像强调的是胸部和阴部。身体停留在假发上，而姿势是许多女性图像尤其是摄影图像中的典型姿势：它是仰卧的、被动的、无助的，而我们是从上方观看它。焦点，也就是阴部，被重点上色，并且里面放了一根香肠——一个对男性“权力”和阴茎神话的公然讽刺。这是一个玩偶，一个视觉的玩具，但其参照系却突然被颠倒了，因为它的脸是一个老男人的。老男人的脸的位置恰恰就是他凝视的双眼似乎俯视过的女性脸的位置。这是一个怪异却才华横溢的作品。它似乎组成了一篇论文，讨论的是女性身体政治和与男性凝视相

关的女性的表征。对她作品的分析，应该超越这个章节的范围。那认为它是一个古怪而极端的作品的人，应该先看看**［图72］**，以便将它放入文化和历史语境中。追溯到1850年，维多利亚时代的图像，就以其令人难过的荒诞，表达了舍曼从她的后现代视角出发所反映的情况。它们是彼此的镜像，具有相似的批评和文化暗示。

图71　辛迪·舍曼

《无题》，1992年。

辛迪·舍曼的彩色摄影作品之一。这是一个复杂的作品，是对她关于性别差异和身份认证的关注的露骨再现。被动的姿势、双臂和可怖的（男性）面孔加强了效果。香肠将这个图像降格为对于男性性征的可笑而粗暴的研究，从而完善了图像的冲击力。

图72　匿名

图72　匿名

19世纪裸体，1850年。

1850年的这幅作品为我们提供了舍曼图像的极端观点所处的语境。请对比这张脸的表现与**[图71]**的脸的表现。

因此，身体摄影的许多方式都应被理解为与男性凝视相关。我们在“看”这一孤立行为中可以精确地表现出那些关系、价值和论断——性别再现的表达方式正是基于这些东西而建立的。戴维·西摩（David Seymour）的《在罗马伯吉斯画廊的伯纳德·贝伦森》（*Bernard Berenson at the Borghese Gallery*，*Rome*，1955）**[图73]**就将这样一种关系放置在一个极其微妙而又生动的语境中。这是一个关于看的行为的研究，尽管一个优雅而审美的贵族形象带来的格调将之过滤了很多。这个文明的相遇方式使得这个形象可以被放置在一个美术和博物馆的气氛中，但是撇开贝伦森不论，这种相遇也将该形象放置在了男性凝视和女性被动结构的关系中。这里的女性在场仅仅被当做绝对静止的客体来看待。男性角色自由地在画廊逡巡，寻找女性图像和女性形式。也就是说，这是他眼睛的盛宴。

图73　戴维·西摩

《在罗马伯吉斯画廊的伯纳德·贝伦森》，1955年。

这是一个关注在性别语境下的观看行为的幽默图像。贝伦森注视着一件“艺术”品，但是他也位于一系列女性“身体”的中心。也就是说，男性凝视主宰一切。

这样一个图像强调了在身体表达方式中的视觉的基本特性，并且还强调了眼睛在关注它所选择的世界时，是如何牵涉到一整套文化包袱。弗洛伊德称之为窥阴癖，即眼睛的愉悦，好莱坞电影将大部分这种愉悦与荧屏上女性的在场联系起来。但许多摄影使这一主题远离窥阴癖，并将之放入一个更大的文化的关系序列中。“凝视”不仅仅是看，而是像克鲁格和舍曼那样的摄影家想要揭露的那些建构的反应。它暗示权力，但是它也暗示窥阴者和迷信者：身体正是在这些基本的关系限定中从属于某种假定，而不会体现出任何个体性；它的独一无二性来自于被拍摄的人，而不是图像。

因此，身体的摄影赞同的是更大的社会和文化假定。身体在某种程度上总是在一个私密空间中被拍摄，而这一空间的语境，一旦我们能够辨认它，就成为关键。对于将裸体定义为主题来说，一个卧室、一个浴室，至少是一个室内空间，似乎是必需的，而且这一空间明显要包含一个与偷窥行为联系在一起的意图所要有的隐秘结构，因为偷窥针对的是一个秘密的和排斥他人的空间，一个在地理上和内容上都不正当的区域。然而这种摄影仍然始终如一地要依赖被观看女性的被动和无知的形象，并且又一次地要暴露在男性的凝视之下。关于妓院的摄影，尤其是来自巴黎的布劳绍伊的图像，显示出这种与室内空间的协议。摄影家偷偷地闯入一个私密时刻，以将它揭露给潜在的公众观看。在这一点上，电影《柳巷芳草》（*Klute*）[7]是一个典范，因为它坚持表现一个女性是如何屈从于凝视——尤其是来自那些通过她公寓屋顶的窗户看向她的人的凝视。它还坚持表现她是如何间接地屈从于她作为妓女的工作场所——那些她在其中穿行的纽约城的街道。

E. J.贝洛克（E. J. Bellocq）在20世纪头十年拍摄的那些关于妓女的图像**[图74]**，准确地概括了这个关于观看的话题。这些照片以它们自己的方式显得格外特殊，均拍摄于20世纪初的新奥尔良的妓院。但是按照近来的批评去看，它们浓缩地体现了一个特殊的观看女性身体的男性方式。女人向镜头展示着自己，但却是根据她们的环境和职业来展示自己。同样地，摄影将一系列关于身体及其描绘的核心问题摆上台面，这些图片中，有许多将被拍摄的女性的脸隐藏，以保护其

身份；但是这些空白区域恰恰反映出它们共同提示的关于身体的图像。这些是在展示的身体。作为内景镜头，它们强化了与男性凝视相关的形象。作为妓女，似乎女性在镜头前的唯一功能是宣传身体所能提供的东西。她们事先站好和坐好。镜头关注的是身体而非个体。在这些图像里面，有一种潜在的悲哀，事实上它们常常被看做纪实摄影，但贝洛克的镜头很大程度上是一个好色的在场，并且按照女性的社会地位来框定她们。他似乎是从"客户"的角度拍摄的，而且并没有质疑他所拍摄对象的目的、结构或是暗含所指。

《新奥尔良妓女》（*Prostitute，New Orleans*），约1912年。

图74　E. J.贝洛克

《新奥尔良妓女》（*Prostitute，New Orleans*），约1912年。

贝洛克关于新奥尔良妓女的图像中的一幅。它并没有怎么展现女性的谋生方式。它为公众制造了一个女性无法获得自主权的私密空间。注意眼睛、手臂的位置，以及环绕着人物的空间。

赫尔穆特·牛顿（Helmut Newton）的一些作品很好地展现了摄影家和对象间的关系，这一关系处于一个本质上具有窥阴癖的参照系中。牛顿与贝洛克一样是一个商业摄影家，而他的作品与时尚摄影关系密切，并且是由女性作为主体支配的。[8]他的地位从很多方面来说都是地方性的。尽管按照很多"中心"人物的传统，牛顿可以被简单视为一个时尚摄影家，但是我们也可以说他的图像是对摄影中预设的女性形象的确认。举例来说，我们不妨看一下**[图75]**，这幅载于1950年代的报纸《图画邮报》（*Picture Post*）的图像。牛顿的"艺术假定"被转变为这幅图片的语境。这是一个舞台化的场景，是在一个有力而普遍的男性窥阴癖传统中的艺术家及其模特的典型例子。在这个例子中，讽刺之处在于这个图像既反映了观众方面的色情兴趣，同时又引发了一种客观的分析。

来自《图画邮报》的无名插图；1950年代。

图75　匿名

来自《图画邮报》的无名插图；1950年代。

这是一幅关于女性形象的很老套的图像。这里的女性形象被放置在一个与她相关的独特背景中。这个背景的主要特征是以其"沉默的在场"作为一个社会和文化定义的仲裁者。注意左侧画框中的图像，以及该画框的黑色边线如何将它与场景中的其他东西区别开来——这样的做法强调了两个图像间的区别。（被仔细检视的）"暴露的"女性形象与画框里面的"被拥抱的"的女性形象并置在一起。

汉斯·贝尔默（Hans Bellmer，1902—1975）为男性幻想问题引入了明确的定义。作为一个与超现实主义相关的德国摄影家，他的主要作品包括一组数量众多的、被他称为"玩偶"（La Poupée）的系列摄影：对象均是玩偶或木偶。尽管表面上只是一个玩偶，但在这些玩偶身上，那些完全与贝尔默的性幻想相关，并由其决定的奇异脚本逐渐开始上演。在贝尔默的一些更加极端的玩偶中，它们看起来似乎是残破的，并且其中蕴含着一个强烈的关于虐待和拜物的暗示。正如贝尔默所写（《死去的玩偶》［*Die Puppe*］，162页）："身体就像是一个短语，邀请着我们去拆解它（去撕开它）。"他的"玩偶"是"一个具有解剖学可能性的人造女人"，并且，作为摄影者，"男人会赋予女性的图像以他的基本的确定性，即他的思想中的几何学的和代数学的特性"。《玩偶》（*La Poupée*，1935）**[图76]**是他的典型作品，并且反映出他赋予其"人造女性"的哲学。他所使用的语言和他所创造的意象，反映了在权力、约束和男性欲望等关系中所灌注的一种潜在暴力。从字面意义上讲，身体被视为一个客体。在其上投射着一种肉欲的潜在的幻想游戏。贝尔默的图像是一个黑暗而可怕的世界，我们似乎看到了摄影家的精神深处。一方面，"身体"崩坏了；另一方面，它被放置在一个直线条纹的"垫子"之上。在这两种方式之间存在着一个差异的"游戏"。衣服常常被缩减为一些破布；经常是皱巴巴的纸张碎片和丢在地板上的布料。所有东西都被缩减为一个关于服从和约束的场景。关于发生的其他事件的自觉描绘是看不到的，但是相应地，这些图像组成了发生过什么事情的证据。也就是说，它们拍摄的是事件过后的结果，而不是行为本身：在某种意义上，它们反应的是《图画邮报》上的图像的阴暗面，以及贝洛克关于妓院的习作的真实面。

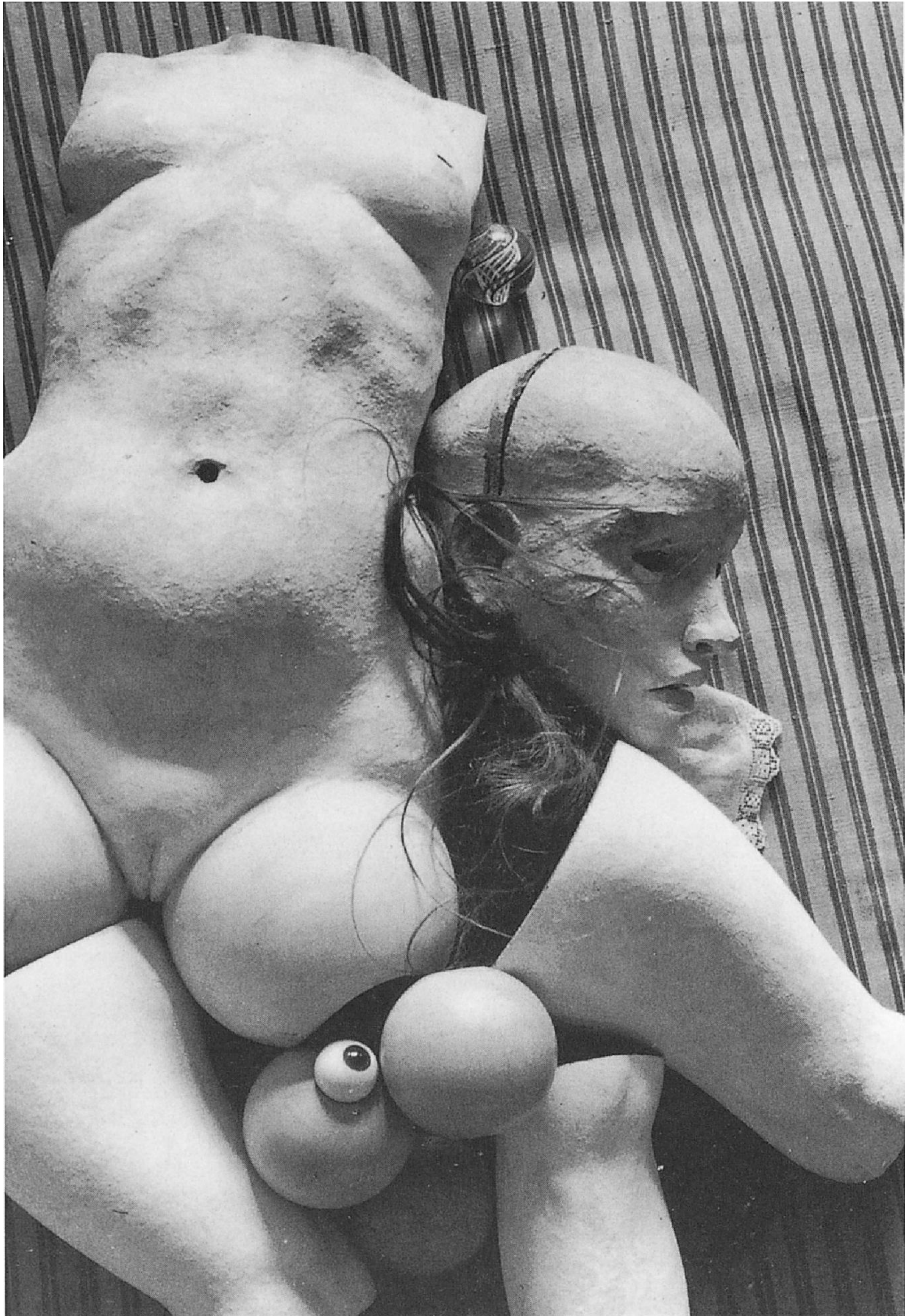


图76　汉斯·贝尔默

《玩偶》，1935年。

贝尔默的玩偶再现了一个关于女性身体的主观画像，而非客观画像。在许多他的图像中都有一个关于暴力和虐待的潜意识。玩偶开放地任由摄影家按照他自己的目的（和幻想）去摆布。

关于女性身体的摄影构成了一个独立的传统，但同样地也使它自己感觉几乎置身于我们的文化的各个层面。正如伯格在《观看之道》（*Ways of Seeing*）中有力论证的，环绕着我们的女性图像是作为消费文化的一部分，也是一个建立在其价值上的理想神话的一部分。女性通过这些图像看待她们自己。正如伯格所指出的，她们就在那里，等待“被观看”。[9]关于男性身体的图像——自然也是裸体语境下的——则是以一个不同的方式再现的。当然，在某种程度上，它也有一个来自文艺复兴和古典艺术的同等的传统，并且它反映的是一个同性恋语境，与异性恋眼光所曲折反映的语境差异巨大。举例来说，迈纳·怀特（1903—1976）的《波特兰》（*Portland*，1940）**[图77]**将男性身体置于一个女性传统中，并且赋予男性形象一个来自同性恋视角的相似参照系。这个姿势，甚至也包括向下的目光，都重复了女性图像学中的被动性。然而，这里仍然有着一个非常不同的身体意识。它作为一个景观面对着眼睛，并且将身体作为一个性对象来提供，但这张照片坚持了个体的实际在场。这既非一种类型，也非一个模特。墙上的阴影和后方的图片使之成为一个私密空间的一部分。在这个私密空间中，亲密关系正要或已经发生，所以这个人物逐渐成为场景的一部分，并且暗示出一种与摄影家的关系，这也使得他具有同等地位。我们在面对女性摄影形式时则很少有同样感觉，并且如果是在卧室中，女性总是被放置在床上，而非站立的。同样地，在这张照片中，作为自信的姿势的一部分，手是放置在胯部上。在贝洛克的图像中，手是放在背后的，强调女性作为一个展示物的特性，并且反映出一种被动和服从的姿势。

图77　迈纳·怀特

《波特兰》，1940年。

迈纳·怀特的图像赋予身体以它自己的空间，并且同时利用男性形象中的雕塑传统。墙上的阴影创造了一个独特的在场，并且使这个身体的观看方式愈发模糊起来。

更近一些时候，罗伯特·马普尔索普的作品延伸了这个话题，形成了一种所谓更成熟的同性恋摄影。他的这些摄影是针对一个预设的同性恋观众。在1980年代的美国，在艾滋病问题涌现的情况下，这样的图像具有激进的和引发辩论的暗示。（事实上，马普尔索普死于艾滋病。）正如他自己的自画像，他的摄影显示出他努力想要寻找一种方法和一个意象。它质疑想象同性恋幻想时的那种统治性的异性恋传统，同时也质疑同性恋者自己的价值观。他关于儿童的图像和一系列图像中，都包含着施虐和受虐的性变态。通过对这两者的批判，马普尔索普的摄影质疑了图像和观者的关系，以及我们对这一关系的预设假定。尤其是他关于黑人男性模特和男性生殖器的摄影，进一步地使下列问题复杂化了，即根据种族和性别身份划分的身体问题，以及与它们相联系的神话问题。

其他摄影家，特别是女性摄影家，并没有按照克鲁格的方式质疑这样一个传统，而是采用别的方式，例如呈现出身体是如何在它的惯用参照系中被剥夺。死于乳腺癌的乔·斯彭斯（Jo Spence）将她自己的身体作为再现的主题。在她去世前，她拍摄了自己，展现了乳腺癌对她的身体外观所造成的结果。就像其他展现手术伤痕的摄影家一样，这些图片并不仅仅是描绘一个痛苦和丑陋的状况，而是公开私密的不幸和苦难，从而坚持身体再现了一种个体身份，而不仅仅是男性欲望的场所。相应地，以一种近乎残忍的方式，她们在照片中割去对胸部的关注——这恰恰是她们提供给观者的女性身份的最关键部位。因此，《工业化》（*Industrialization*）**[图78]**是一个同样重要的图像。这幅照片将我们眼前的顺从的身体和场所颠倒为一个暗示了人物的身体重量和在场的图像，而不是让身体作为一个图像。一个有力的在场，一个有重量的身体，直接对立于理想的商业图像。但它也是一个坚强的身体，展现了它自身的伤痕和历史。手，仅此一次成为注意力的中心，镜头似乎有意避开任何明显的性意象。我们在这里看到的是饱经风霜的皮肤。但我们也看到了一组高压电线塔——文化构建的统一体——散布在大地上。在许多方面，这都是一个未加工状态的图像，并且揭露了所有我们关于身体的通常预设。不过，通过这样做，它也实现了它自己的激进的立场和身份。

图78　乔·斯彭斯和特里·丹尼特（Terry　Dennett）

《工业化》，1982年。

这里的身体被放置在一组可以重新定义它的预设参照系的语境中。通过身体的图像和散布在大地上的清晰的输电线，“本性”与自然都被质疑了。注意那只手，它的细节被很明显地呈现出来，并且带给人显著的情感共鸣。

我们可以找到一批回应着乔·斯彭斯的摄影家，他们共同组成了一个真正的新传统，以取代那个基于男性凝视的预设而建立的传统。这些摄影家包括：德博拉·特伯勒（Deborah Turbeulle）、琳达·贝内迪克特·琼斯（Linda Benedict Jones）、雪莉·贝尔茹（Shirley Beljou）、卡罗莉·施内曼（Carolee Schneemann）和汉娜·威尔克（Hannah Wilke）。她们都用不同的方式提供了激进而尖锐的图像，展现女性身体是如何被观看和解读的。她们的作品不仅反映出当代在摄影中的身体的问题方面本质的争论和认识，也改变了我们在解读摄影中身体的再现方式——尤其是男性摄影家关于女性身体的再现方式——的历史时所采用的参照系。[10]

安妮特·梅萨热（Annete Messager）名为《我的愿望》（*Mes Vœux*，1989）**[图79]** 的一幅图像（或者说系列图像），展现出了这种意象的某种普遍特性，以及它作为主体的中心性。在某种程度上，它的标题“我的愿望”是对汉斯·贝尔默的作品的完全颠倒，因为它的部分效果是摧毁贝尔默图像中极为普遍的性幻想的基础。《我的愿望》这幅作品是在约250张悬挂在绳子上的有框黑白图像的基础上完成的。它们组合在一起的尺寸理论上大约相当于2米×1.4米。在某种意义上说，这是一个拍摄人体的行为的隐喻。当我们观看每一个图像时，一系列无穷无尽的模式、节奏和预设也就确立了。观者关注于身体的某个部分，创造一个个人的关于意义的等级制度。然而，这件作品也暗示和猜想了某些更大的东西。通过将身体分割为它的组成部分，暗示了一种意义的分类和索引，一场关于身体自身的庆典，以及身体作为某种可能带来愉悦的事物而体现出的无尽的歧义和吸引。眼睛、耳朵、胸部、腿和生殖器，都将它们自身提供给想象。这样，意义像装置一样被悬挂。这可能是一系列视觉幻想，但是它的图像的未知本质，以及它对于完善参考系的拒绝（因为它是在眼前悬挂的），质疑了其他批评话题和文化预设。它不会被用来制造一个单独的、一致的摄影空间，而是将身体打碎为一系列在场，质疑着而非完善着意义。

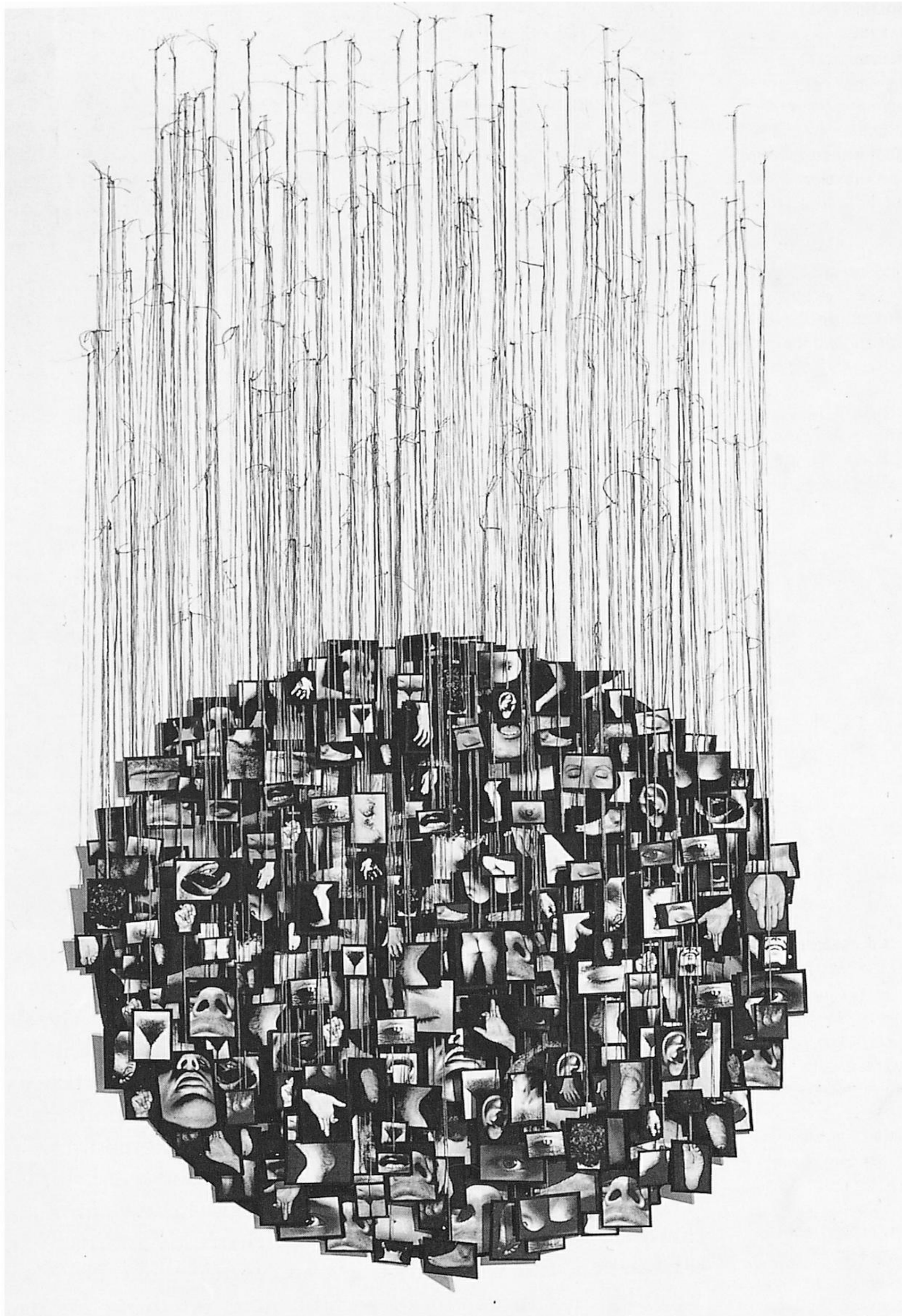


图79　安妮特·梅萨热

《我的愿望》，1989年。

这是一件关于改变和复杂的"活动雕塑"，身体和裸体在其中被重新铸造和重新构成。个体的观众观看那些他们感兴趣的部分，他们因此按照自己的偏好和偏见，构建了他们自己的"身体"。这是一个对于性欲望和幻想探索得极为深入的图像。

正如这个章节所力图展示的，身体在商业、艺术、色情、性爱等各种意义上都问题重重。男性摄影家的标准加剧了这些问题中的许多问题，因此我们看到，由德瑞提科、勃兰特或者李·弗里德兰德等人制作的关于裸体的图像都在面对同样的问题。我想要将最后一个图像作为本章结束，通过多种方式将这些问题置于一个看的问题中——这个看的问题被称为"性别意识形态"。这是由朱迪丝·乔伊·罗斯（Judith Joy Ross，1946—　）拍摄的《无题》（1988）**[图80]**，是一幅关于身体的典范作品，并且与由男性摄影家拍摄的同类作品相比有着明显区别。这是一个令人迷惑的引发争论的摄影，并且具有关于身体的观看的暗示，这一暗示使它超越了它带给读者的即时影响。它关注的是三位青春期少女，其中两个是双胞胎。它是一张匆忙间偶然拍摄的关于游泳间歇的照片，几乎可以说是一幅快照。三个女性似乎快乐地面向镜头，堪称自觉的主体。但是请观察图像的细节，以及使这幅快照变得与众不同的方式。双胞胎几乎是彼此的镜像，双手放于身前。右侧的女孩姿势不同，泳衣不同，也没有看向镜头。最重要的是，泳衣的底部有些移位，隐约显出她的阴部。这幅图像既是具有攻击性的，也是揭露性的。似乎是为了证明这一点，背景处有一个青春期的男性在徘徊。他看起来似乎是图像中最无辜的部分，却使这个图像滑入了另一种表象，甚至无意间（或者是有意地）作为观者剥夺了它的主体。并且，正如近来的摄影家所显示的，人们探索身体的生存，同样也探索身体的死亡状态，对媒介进行思考的人开始回应近来的战争——当然也包括对艾滋病的描绘。[11]

这几乎是一幅快照，或者是一幅度假摄影的图像，却能够让人很明显地感受到一种性的暗讽。左侧的两个人让人想起阿勃丝的《双胞胎》。然而，她们明显地与右侧的人物相对立。

图80　朱迪丝·乔伊·罗斯

《无题》，1988年。

我们可以这样说，右侧的这个女孩“暴露”了她自己的身体。注意腿的不同站姿，面对镜头的态度差异，当然也包括对阴部的不同描绘。还要注意背景处的男性。这幅图像是由一个女性摄影家拍摄的。

第八章　纪实摄影

图89细节

纪实摄影在20世纪摄影史的许多方面都占有主导地位，有很多伟大的名字和这种体裁联系在一起：伊夫·阿诺德（Eve Arnold）、维尔纳·比斯科夫（Werner Bischof）、罗伯特·卡帕（Robert Capa）、亨利·卡蒂埃–布列松（Henri Cartier-Bresson）、布鲁斯·戴维森（Bruce Davidson）、伦纳德·弗里德（Leonard Freed）、恩斯特·哈斯（Ernst Haas）、久保田博二（Hiroji Kubota）、英奇·莫拉特、乔治·罗杰、塞巴斯提奥·萨尔加多（Sebastião Salgado），以及丹尼斯·斯托克（Dennis Stock）等，所有的人都用他们自己的方式进行纪实摄影创作。然而在语义的广度和主题的深度方面，这一术语表达得仍然不够充分。"纪实"（document）意味着"证据"，可以追溯到"证书"（documentum），这是一种关于官方文件的中世纪的术语。换句话说，证据不容置疑，是法律上由权威做出的最可信的陈述。而纪实摄影，作为一种摄影体裁，总是处在这样一个权威和有着重要意义的领域中。它被视为摄影最重要的一种功用，作为发生事件的证据被严格地使用，因此作为一种真实客观的陈述（或者是记录），其重要性的历史地位更为凸显。

公平地说，纪实摄影展示了照相机最有说服力和最激进的一面。正是这些纪实摄影家的主题，构成了有存疑和有争议的诸如动情和伤心这种体验的档案：贫穷、社会和政治的伤害、战争、犯罪、掠夺、灾祸和受难。这些对于照片来说都是艰难的领域，所有不同领域潜在的问题意识，摄影者都需要用自己的责任感去赋予其意义。纪实摄影同时也是摄影实践中最直接的方式之一，相应地，也使其明确地与公共空间发生关联。它设置了观者和事件之间的联系，唤起一种想象中的责任感，而不仅仅是做记录，这即所谓"照相机的良知"。不管是在《图画邮报》、《时代周刊》（*Time Magazine*）、《生活》（*Life*），还是在各种报纸上，照片作为事件的证据，是故事呈现的基础。在20世纪的岁月中，纪实摄影以一连串的事件和独立的图像，可视化地反映着历史，它们诉说着人类经历与灾难的复杂性。

最初，摄影被理解为一种能力：它可以忠实记录事件发生时的景象，而之前的绘画和速写都无法做到同样的权威性。"照相机不说谎"，这种说法在某种程度上是对的，但错把"照相机的诚实"和"准确的代理人"概念画了等号。过去的痕迹，历史意义的标记，因摄影的图像获得了几乎是不可思议的存在，并获得了事件"就是那样"的证据。

无疑，这是来自早年“纪实”图像的摄影作品表现出来的效能之一，如威廉·爱德华·基尔伯恩（William Edward Kilburn）的《肯宁顿大宪章会议》（*The Great Chartist Meeting on Kennington*，1848）**［图81］**。就像索思沃思（Southworth）和霍斯（Hawes）的《乙醚麻醉手术》（*Operation Under Ether*，约1852年），或是不知名摄影家在1871年创作的《棺材内的巴黎公社社员》（*Communards in their Coffins*），这些关于事件的特别呈现，授予该事件在任何时候都作为一个重要瞬间的特权。正因为它们真实地记录了历史，否则时至今日我们也无从知晓历史真相。同样，作为一个现代读者，这些照片也让我们像穿过暗黑的玻璃一样，观看它们所呈现的重大事件。作为文献，这样的图像打开了一个通向失落世界的窗口，从这个意义来说，将之称为“纪实摄影”是明确而合适的。

图81　威廉·爱德华·基尔伯恩

《肯宁顿大宪章会议》，1848年。

早期银版照相法，作为纪实摄影，其存在有着重大意义。事实上，它的可信性来自于照相机在现场所处的方向，因为照片中所有的人物都背对着镜头。

但在许多语境中，“忠实”的观念和“客观记录”的历史只是一种有限的想象。因为这忽略了图片拍摄时整体的文化和社会背景，只让照片作为中立的、被动的、看不见的场景记录。也许纪实摄影比其他形式的摄影呈现更受其害。许多对于“摄影真实性”的地位的纠结看法，可以追溯到早年摄影者使用相机去曝光平时不易见到的现实。正如司法部门很快适应了使用相机取证，既针对罪犯，也针对犯罪现场和受害人。因此社会改革者试图对中产阶级公众进行图像教育，这将让他们对社会的不公正和贫穷有视觉认知。事实上，自从这样的传统开始，光明和黑暗就常被用于激进地记录场景。镜头下揭露出来的关乎公众良知的话题，由于可被看做证据，公众接受了其间暗含的道德意味。[1]

尽管托马斯·安南的先锋作品在此语境中有着重要意义，但还是将雅各布·里斯的作品当做纪实传统的开端显然更为合适。在作品《另一半人怎样生活》中，里斯采用了视觉和文字描述并进的方式，记录了大量移民不得不在纽约下东区聚居，饱受剥夺和处于恶劣环境中的生活状况。图像记录了由于耗损和盘剥而恶化的环境之下持续的贫困。尽管我们可以把里斯的图像放入对时代自然主义描绘的语境之中——例如，类似的还有斯蒂芬·克兰的《玛吉》（*Maggie*，1893）这样的作品——它们的独特性源于它们让观众接触到了一个不为人知的新世界。确实，这种曝光的场景中的陌生感是构成“纪实”摄影的基础。

《另一半人怎样生活》为纪实摄影增添了道德和激进的语汇；另一个关心社会不公的激进人物，法国作家埃米尔·左拉（Émile Zola），也对照相机作为记录手段而感兴趣。事实上，这种道德感的驱动越来越成为纪实摄影传统的主要特征之一。然而，摄影家路易斯·海恩却不为外界所动，坚持让人类生存问题成为他作品的中心。海恩是典型的职业摄影者，他宣称自己是“社会学”的摄影家，并反对施蒂格利茨“艺术摄影”的价值。海恩拍摄了一系列的纪实主体，例如童工、移民，以及纽约下东区的“血汗工厂”。

整体而言，海恩的作品在公共语境中将私人的生活状态做了引人注目的演绎。[2]然而，他的力量在于，用复杂（但看起来轻松）的方式使每张图像充满了多重的偶发性，这种偶发性在个体生活中无处不

在并让我们受其制约。例如，在拍摄埃利斯岛的图像中——它们自身就是特殊的社会记录——他允许那些移民保留自己的感觉和状态，从不加干涉。只有当他感觉到对象可以进行拍摄了，他才让对象稍稍保持一会儿姿势，而不是由镜头来操控一切。对象在摄影者面前保持自由，免于摄影者的鼓动或有争议的目的。《包厘救济所的排队人群》（1906）**[图40]**是典型的这类作品。这是一幅缄默的图像，很难被归类。它有着所谓"赤裸的尊严"：在路上的被拍摄者面对着镜头，他们的在场透过照片引起了共鸣。这是一张典型的海恩式图像，它超越了"纪实"而具备更为复杂的水平和涵义。海恩从不让效果简单化。他观察并让镜头在他之前获取复杂的结构和丰富的参考。对象仍然处在中心地位，并不是因为它呈现出的样子，而是因为它本来就如此。作为视觉的文本，哪怕是小小的细节也有其巨大的力量：比如，帽子的款式或遗失的扣子，同样强调着它作为更大历史的一部分的意义。如果其记录的人物关乎更广大的社会和文化问题，那么他的图像同样保有了自身的独立性和真实性。

如果说海恩的作品为美国纪实摄影的发展打下基础的话，他的方式却并非典型。在1930年代，可以看到许多明确的纪实照片，它们同样存在着充当假想的真理仲裁者的问题。1929年的华尔街股票暴跌和同时期的俄克拉何马州沙尘灾难，为纪实摄影的实践提供了充满机遇的年代。大萧条、两百万美国失业者，以及涌入加州的"流动雇农"移民，造成了极度紊乱的时期，要求人们持续关注社会问题和冲突。事实上，从美国作家和画家这一时期的作品中，我们能看到朝向社会现实主义和左翼政治的普遍运动。[3]

相应地，美国摄影家们也对此做出了回应。在"FSA"（农场安全管理局）的支持下，这一由罗伊·斯特赖克（Roy Stryker）领导的国资机构，组织了一批当时美国摄影界的优秀人物，例如多罗西娅·兰格（Dorothea Lange，1895—1965）、玛格丽特·伯克–怀特（Margaret Bourke-White，1904—1971）、拉塞尔·李（Russell Lee）、沃克·埃文斯和阿瑟·罗思坦（Arthur Rothstein，1915—1985）等，开始负责记录（或者说审视）当时的城乡生活面貌。他们的许多成果可以视为新闻照片的范例，因而这些图像的价值既在于是时代瞬间的永恒记录，也在于是对特定时期情境的近距离接触。他们视觉化地"报告"了国家正在发生的情形。正如博蒙特·纽霍尔所强调的那样，他们通过一系列被约翰·希伦森（John Sirenson）恰切地称为"戏剧性语言"的视觉策略，"不但告知我们，并且打动我们"。

FSA的工作通过一种情感性的语言极大地拓展了摄影领域的视觉修辞。在当时最明显的是与作家的协同合作。《镜头的意志》（*Camera with a Purpose*）（对时代的一次回顾）对相关的术语做了定义，就像1937年伯克–怀特和泰勒·考德威尔（Tayler Caldwell）写的那本小册子《你看到了他们的脸》（*You Have Seen Their Faces*）[4]，给出了他们对于在公众面前寻求摄影主题和效果（直率，有力，运动）的回应一样。照片的读者可以尝试着用合适的情感表达的术语进行回应。"意志"和"你"提供了一种明显的辩论修辞，表明在那个视觉专属的领域，在积累效果的十年之间，我们开始关注一种几乎是老套的意义领域。词汇随着视觉策略而变得重要，并且这样的成果合理地成为更宏大的行动计划的一部分。宣称展现"普通"生活的图像照片，也被用于辩论甚至宣传的语境。一个人感受日常生活中的战栗，不只体现出极高的关注；如同在作品《自由之地》（*The Land of the Free*）中，也隐藏着美国人的信念和思想。就像厄斯金·考德威尔（Erskine Caldwell）所说的那样："上千万人在南部的农场当佃农，潦倒破败。"而照相机，则为"潦倒破败"记录下了鲜活的证据。

玛格丽特·伯克–怀特的《佃农之家》（*Sharecropper's Home*，1937）**［图82］**也许可以被视为一个典型的例子。它看上去很像1930年代的那些纪实摄影，采用了明显的视觉叙事，并有着情感化的手法和那个时代许多内部照片所共有的政治密谋的特征。事实上，窝棚里的贫穷形象本身建构起了一幅小型的风俗画。黑人小孩从他的视角直直地看着镜头，他的狗（大约是这户的猎犬）在一旁。身后是肮脏的屋子，孩子破衣烂衫，光着脚。然而，男孩的周围被各种视觉文本所环绕，那是印着以面向美国白人消费者的各种广告为基本元素的各种报纸。这是好的生活，但这一"美国梦"却将黑人男孩排除在外。佃户们将这些报纸糊在墙上当做隔热，但摄影家反复地使用它们，将其当做一种政治形式。这里他们创造了一种直接的对比，一种关于政治、社会和文化的发问。这些照片不但关乎贫穷，而且关乎非正义和不公平的社会制度。摄影的建构促使我们面对相关案例时去质疑体制。

图82　玛格丽特·伯克–怀特

《佃农之家》，1937年。

尽管这是一个陈腐主题的各种公开呈现之一，但这件作品仍然保持了它的重要性和影响力。黑人小孩和狗的使用明显是一种视觉策略。铺天盖地的报纸（登满消费文化广告）更增强了拍摄者想要达到的争议性。

玛格丽特·伯克–怀特的图像为纪实摄影提出了另一个关于身份和影响的问题。一套参考术语被建构起来，那是那个时代的拉塞尔·李没用语言表达出来的类似的内心状态**［图83］**。当我们看着这张照片时，它仍然是不可解读的，尽管我们已经将之等同于《佃农之家》那样绝望和令人同情。换句话说，伯克–怀特通过慎重地使用许多易辨的密码和符号，为我们构建了一种阅读。李的图像也具备那些元素，但缺少连贯的语法。为了向我们说话，图像在拍摄时呈现出了高度的紧张和对拍摄空间的控制。它经常成为观看事件方式的导演，远远超出了作为一个"目击者"的角色范围。在这样的图像中，暗示着内部空间恰好被相机捕捉到。私人领地被充公，所有的场景都在我们的视野之中。具有讽刺意味的是，现实通过照片被看到，现实也作为照片被观看。

图83　拉塞尔·李

《黑人农民的房子内部》，1939年。

[图82] 和这张的差别是显而易见的。李所拍摄的内部是杂乱无章的，很难分辨条理。作为一个纪实图像，它很难被阅读，没有明显的上下文或者语系框架。

例如，让我们再看一幅当时的著名摄影作品，多罗西娅·兰格的《移民母亲》（*Migrant Mother*，1934）**[图84]**。在1960年《大众摄影》（*Popular Photography*）上的一篇文章中，兰格叙述拍摄这幅图像的缘起。在她外出很久正准备回家的路上，她看到路边的这一家庭。她继续往前走了一段距离后，还是决定回来拍摄她们：

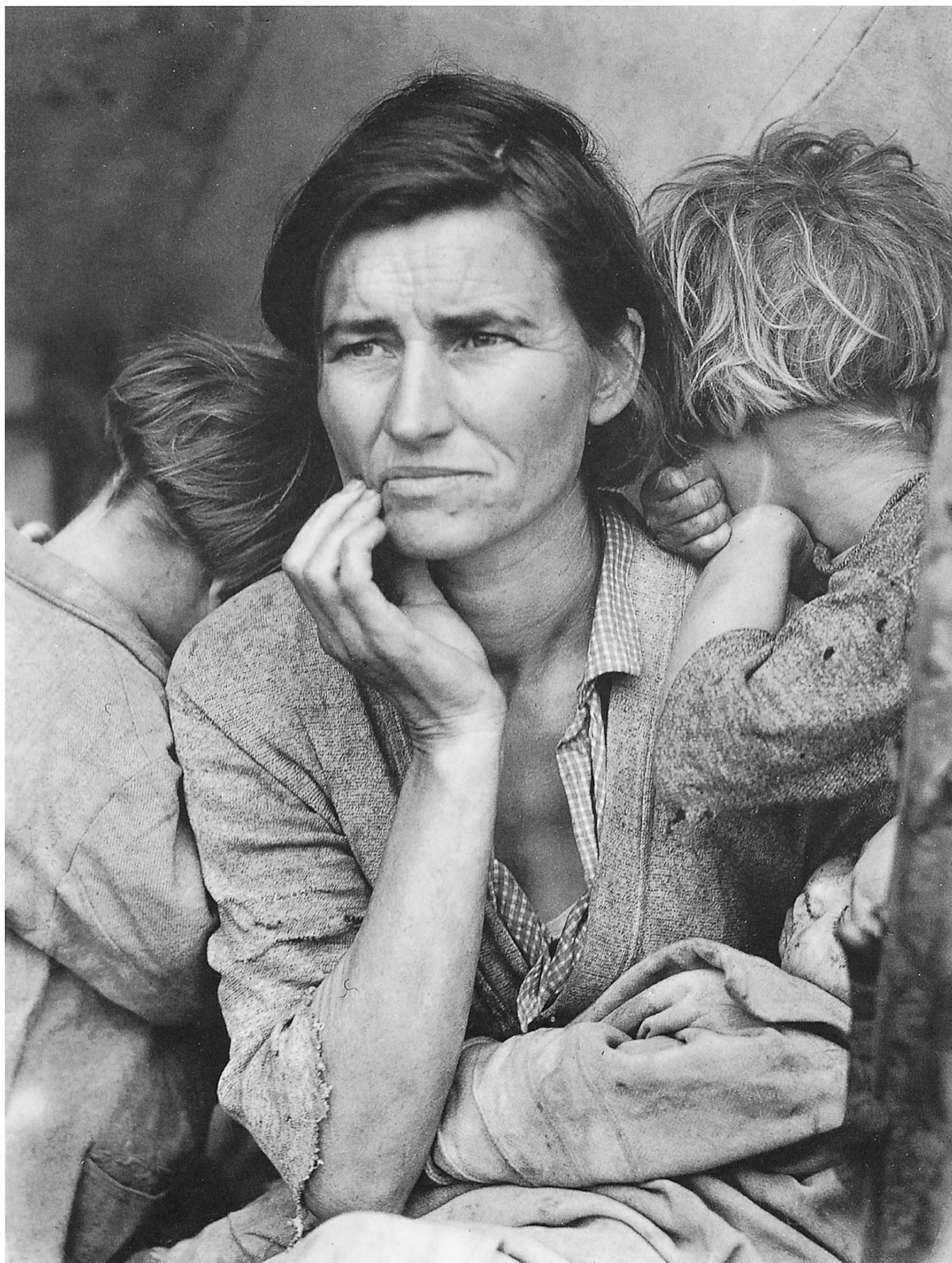


图84　多罗西娅·兰格

《移民母亲》，1934年。

兰格对这一现象拍摄了多张照片，这是其中一张。这张图像被仔细建构，以暗示尽可能多的情绪。它被放置在早期母子图像的语境中，最典型表现在"圣母与圣婴"图像中。

> 我看到并来到那位饥饿和绝望的母亲面前，就像被磁铁吸引。我不记得我是如何向她解释我或者我的相机的出现，但我记得她什么也没问。我曝光了五次，在同一角度越拍越近。我并没有问她的年龄和她的过去……[5]

兰格的叙述是1930年代纪实摄影和语言习惯表述的典型。女性被当做纯粹的主体。她非常合适地待在由兰格宣布和决定了的能指的符号框架之内。事实上，兰格这一"时段"拍摄的其他照片更多说明了这一内容和方向。它们依然保持了距离感，但缺少兰格在《移民母亲》这个图像中强烈的场景。在这幅作品中，兰格通过孩子和母亲的使用，创造了一个高度情绪化的文本。位于画面中央的母亲、缺席的父亲、母亲发呆的眼光，通过作品的图像增加了情感和情绪的表现力。那位妇女的象征含义远远大于她本身的实际存在。就像兰格所表述的那样，她并不对"她的名字和过去"感兴趣。

当爱德华·斯泰肯在1938年为今天包含文学性的摄影找到一个词"纪实"之后，他找到了这个时代最合适的表述方式。但"纪实"容易让人误解为，这类摄影建立在对时代客观描述的基础上。就像在兰格的图像中，尤其是服务于FSA的那些照片，时间通过被高度掌控和细化的视觉策略表现出了意义，主体就像历史那样，通过参照编码被归入更大的象征角色和意义。主体被视为符号的，因此具有讽刺意味的是，理想的纪实图像将被放在一个假设的标准语境中表达。这是纪实摄影迷思的一部分。

其他纪实摄影建立了很不一样的参照语系，尽管在此处我们也能发现照相机受控于个人哲学。美国风俗摄影家沃克·埃文斯是个典型的例子。他的两套作品反映出当时在纪实问题上的纠结态度。《美国照片》（*American Photographs*，1938）和《让我们现在赞美名人》（*Let Us Now Praise Famous Men*，1941，配合詹姆斯·阿吉［James Agee］的文本）是此种类型的典型文本。《美国照片》[6]让美国成为主题，用一种宽阔的视野研究美国的居民、建筑和肖像。它反映了美国独有的风土人情，通过在美国神话内拍摄复杂的视觉形象。和那些讲究哲学的美学摄影家一样，埃文斯通过决定性的美国图像完成了他的主题，重塑了文化的完整性。他偏爱美国的乡村，小镇的生活，商

店的招牌，乡土的建筑风格和旧日美国的大量人工制品和材料。他将镜头转向工具，作为人类学的一部分，失落的、抒情化的美国以博物馆式的再现，展示在我们面前。现有的一切再一次被假想的过去所衡量，一个理想而朴素的美国基于埃文斯纪实之眼中的信仰和价值观而出现。然而他无法维系自己的景象，因为那种考古学的出现让过去的遗存看上去就像断断续续和静止的图像。他面对的缺少延续和连贯的美国。《宾夕法尼亚的伯利恒的墓园、房屋和钢铁厂》（*Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania*，1935）**[图85]**是关键性的作品。它与埃文斯所寻找的东西恰恰相反。拍摄地点是宾夕法尼亚，让人想起了查尔斯·希勒（Charles Sheeler），他也关注美国本土，并同时面对新的城市和工业景象。在埃文斯的图像中，我们可以观察到一系列的美国，每个都有一套被历史弄得支离破碎的表意语系。他所赖以达成统一的肖像学，由于场景而被打破，除非用否定性的术语（特别是"悲伤"和"寂静"），否则它们几乎是不可解读的。墓园笼罩着忧愁，埃文斯将他追寻的景象埋葬。埃文斯是一个精妙的和与众不同的摄影家，我已经概括地表述他的影响，这种影响清晰地存在于贫穷的佃户和他们在《让我们现在赞美名人》中所拥有的那种几乎是充满情感的图像之中。但他的纪实成就在美国是独特的，因为他着迷于事件而不是人本身，因此对象就如逝去时光的符号般被拍摄。小说家兼摄影家赖特·莫里斯（Wright Morris，1910—1998），其作品也是这样的风格。他创作了一系列本地的人工制品的图像，以反映强烈但又被缓慢衡量的生活和环境。

图85　沃克·埃文斯

《宾夕法尼亚的伯利恒的墓园、房屋和钢铁厂》，1935年。

在埃文斯美国图像的语境中，这件作品是压抑和令人生畏的。右边的房子是典型的霍珀式，在场景中工业化和城市化压倒了一切。照片用白色十字架给出了主旨。这是暗示美国文化之“死”的重要作品，成为弗兰克作品《美国人》的先驱。

关于美国的破碎视觉作品《美国照片》的出现，使其成为一个激进的文本，也影响到了后来类似的一位瑞士籍摄影家罗伯特·弗兰克的作品：《美国人》（1959）。弗兰克的书用突破性的容量和激进的摄影风格重新定义了“纪实”这一术语。事实上，这本书的内容是如此激进，以至于找不到美国的出版社来出版。与李·弗里德兰德不同，弗兰克使用图像表现一个更大的状况。照片充满了传统的美式形象：旗帜、公路、前任总统的肖像、快餐、电视、晚餐等，典型的有美国战后特征的事物。但是在穿越州际的旅行中，弗兰克没有发现任何可以庆祝的事物。这些图像的主打气氛是暗淡、沮丧和悲伤，就好像文明

之心存在于其光秃秃的表意语系和意义的结构之中。《游行——新泽西，霍博肯》（*Parade—Hoboken*，*New Jersey*，1958）**［图86］**就是这样的作品。这是一幅摄影意义杰出的图像，它将纪实转移到一种新的摄影空间，这一空间充满万能的意义与无声的氛围。黑白形式潜藏了弗兰克图像中诗意的气质。例如，美国国旗遮住了墙面（和人物），有一种诗性的永恒，表面的意象共同暗示了我们在黛安·阿勃丝那里也会遇到的这个时代的内在本质。

图86　罗伯特·弗兰克

《游行——新泽西，霍博肯》，1958年。

《美国人》中最有名的一张。图像中阴郁的气氛使旗帜看上去明显像一个矛盾的符号。墙与之形成强烈的共鸣。

弗兰克的部分激进观点不但在文化上颠覆了“美国”的观念，而且和里斯曼（Riesman）在1950年的社会学研究《孤独的人群》（*The Lonely Crowd*）中提到的许多潜在的感受相关联，如疏离感、空虚感、无聊感等。这么做的结果是，“人类家庭展览”的纪实摄影作品部分被撤消了。1955年在纽约现代美术馆由爱德华·斯泰肯策划的“人类家庭”展览，相比之下在题材和内容上几乎显得不合时宜。这个展览标

榜“创造、出生、爱、工作、死亡、正义、求知、关系、民主、和平、反对野蛮与杀戮”，暗示了从弗兰克世界中缺席的一系列理想，那是一个博物馆之外的世界。与W.尤金·史密斯（W. Eugene Smith）、威廉·克莱因、伦纳德·弗里德、加里·威诺格兰德、吉姆·阿林德（Jim Alinder）和比尔·欧文斯（Bill Owens）这样的人物一道，弗兰克的作品不但改写了美国纪实的表意语系，也质疑了其作为一种“体裁”的依据。

美国的纪实摄影有着漫长而独特的传统，然而还有另一种传统和另一群人作为平衡而存在。纪实在欧洲摄影中居于中心，像1947年成立的马格南图片社（Magnum），尽管在巴黎和纽约都有自己的办公室，但主要决定还是在欧洲这边。自从成立之日起，它就与一批特立独行的摄影家——也包括美国人——联系密切，其基本成员有罗伯特·卡帕，亨利·卡蒂埃–布列松，乔治·罗杰，戴维·西摩（金）和陆续加入的威廉·凡迪福特（William Vandivert），阿巴斯（Abbas），E.阿诺德，维尔纳·比斯科夫，科内尔·卡帕（Cornell Capa），布鲁斯·戴维森，埃利奥特·厄威特（Elliot Erwit），伯特·格林（Burt Glinn），菲利普·琼斯·格里菲斯（Philip Jones Grifths），久保田博二，苏姗·梅塞拉斯（Susan Meiselas），塞巴斯提奥·萨尔加多，以及克里斯·斯蒂尔·珀金斯（Chris Steele-Perkins）：这是一个名副其实的战后纪实摄影大本营。

马格南图片社在其关注点和风格上非常国际化，在过去的五十年间产生了不少鲜明的图像作品。但它也折中并注重个人风格和“纪实”的思辨性。它的多元化保持了其强大的生命力。另外就是它的表达语系，尽管他们沿循在欧洲和美国已有的中庸传统，但他们也对需要关注的任何事物持开放态度。他们对南美洲、非洲和亚洲的持续研究为他们提供了对文化尖锐的自由探讨，而非关于早期众多照片的陈词滥调。他们同时保持着自己的距离感，寻求对文化意义的表达和信念的观察和阐释，而不是摄影家自己的偏执。与其说马格南是“全球化”的，不如说它是国际化的，有相当的流通的范围，即使不可避免地被认为带有西方人的思维和视角。流动性是核心，文化纪实摄影在“关于所有事”和“无事相关”之间移动。

马格南让我们认识到“纪实”存在着如此众多的个人风格。每一幅图像背后都贴着一个个人的风格标签。亨利·卡蒂埃–布列松（1908—2004）是一个典型的例子，维尔纳·比斯科夫（1916—1954）和罗伯

特·卡帕（1913—1954）也同样。事实上卡帕作为战地摄影家的地位，与其风格和题材同样重要；被认为反映了欧内斯特·海明威（Ernest Hemingway）式的存在主义。然而，他的大多数图像作为文献“记录”的意义仍然饱受质疑。《忠诚士兵之死》（*Death of a Loyalist Soldier*）是西班牙内战时最著名的照片之一，曾被质疑是伪造的，认为他许多照片中典型的“战栗”之状，是为了赢得效果和荣誉的故意之举。

然而，马格南总是强调“瞬间”对于图像的关键性意义。当然，卡蒂埃–布列松将其视为自己的作品和哲学的基础，“决定性瞬间”成为摄影实践中的陈词滥调。但这并不否认其在照片拍摄过程中的位置；很明显这对于任何纪实摄影家所要使用的手法来说都是基本的。比如，布鲁诺·巴尔贝（Bruno Barbey）的《左翼骚乱抗议成田机场建设》（*Left-Wing Riot Protesting the Building of Narita Airport*，*Tokyo*，1972）**[图87]**。巴尔贝的图像有着非常好的品质，使用摄影的纵深感表达事件的尺度和强烈的情绪。照片中的颜色将此时的警察和示威人群区分开来。单点的视角强调了混乱的场面。这并没有将意义强加于场景，而是在叙述一个事件。照相机用这种方法将这一瞬间封存起来，并没有在镜头前对其进行干涉。一切都是相对的，眼睛能够越过弥漫和复杂的实质，随心游走。

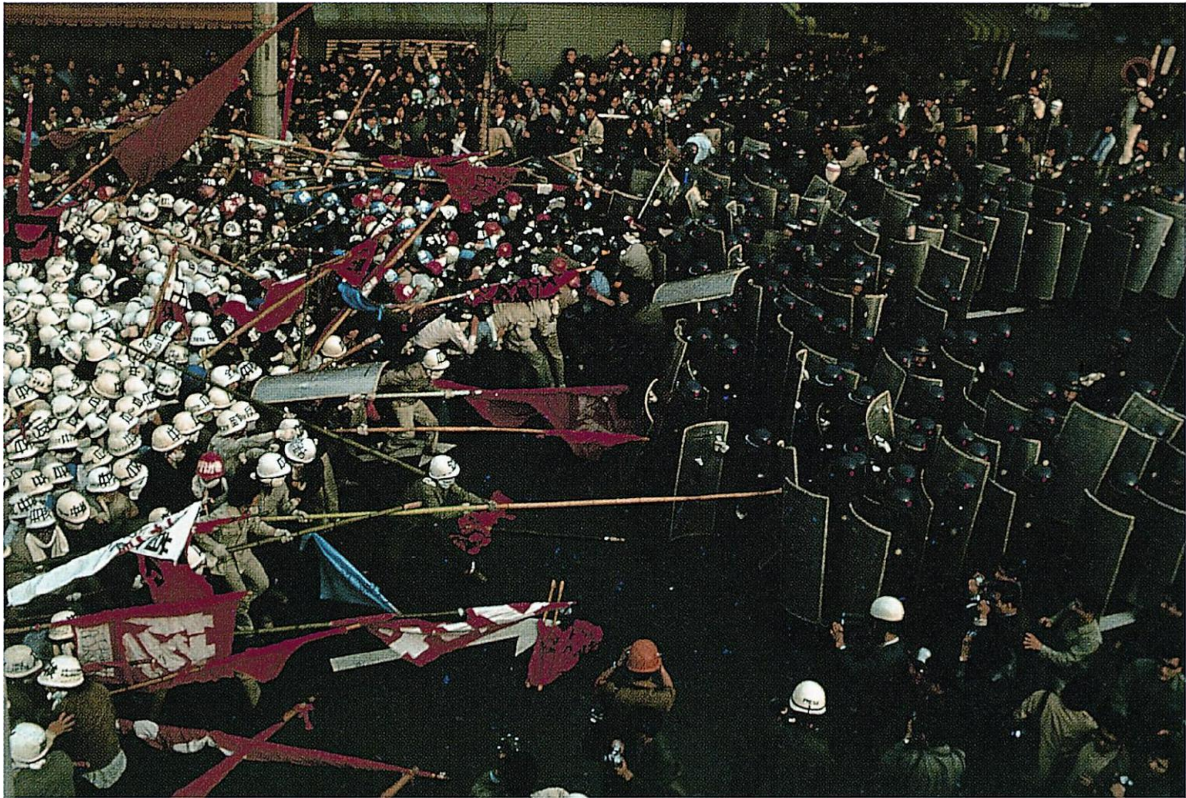


图87　布鲁诺·巴尔贝

《左翼骚乱抗议成田机场建设》，1972年。

对骚乱的关注点转移到了色彩和形式上。在这张重要的照片上，审美的影响力远大于该主题所涵盖的社会和政治问题。

英国摄影家乔治·罗杰（1908—1995），他的黑白作品成果斐然。然而就像许多马格南摄影家一样，罗杰与他的对象保持了可敬的距离。不同于兰格，他致力于不一样的历史，因此他的相机记录了每一个事件、每一个瞬间的内部复杂性。例如，他所拍摄的非洲图像，效果最为突出。就像他所宣称的那样，他“对全世界的少数民族感兴趣……那些没有发出自己声音的受压迫的非洲人民”。然而罗杰并没有沉溺于视觉的修辞之中。《柯兰多努巴部落摔跤比赛的获胜者》（*a Korango Nuba Tribesman*，*Victor of a Wrestling Contest*，1949）作为他最有名的作品之一，在他的成就中独树一帜。在照相机面前展现的是一种正在消失的生活和文化，但潜在的回应是独一无二和表达尊敬的，因而罗杰一再扮演着场景的观察者，而不是干涉者。而在他关于伦敦闪电战的作品和最为著名的贝尔森集中营的作品中（在解救后第一时间拍摄下的那个瞬间），罗杰表现了对场景的一种静默的、异

样的透视感。他从不为了耸人听闻而利用或减弱他所看到的东西。与伯克–怀特和李·米勒（Lee Miller）一样，面对巨大的苦难与邪恶，罗杰关于集中营的图像保持了痛苦与艰难的探寻，也显示出了纪实摄影的表意语系在表达上的有限。

尽管《1945年4月，德国伯根–贝尔森集中营》（*Bergen-Belsen Concentration Camp*，*April 1945*，*Bergen-Belsen*，*Germany*）**[图88]** 被频繁地引用，但从未失去过作为图像的力量。与李·米勒的图像通过密密麻麻的尸体的堆积或作为暴力对抗的结果不同，罗杰采用低调的视角，将这个耸人听闻的事件仅当做在场景中的某种不和谐而已。图像的关键在于左侧的孩子，若无其事般路过散布于四野的尸体。羸弱的尸体似乎已被司空见惯，因而融入了营地里不真实的风景之中。然而正是我们的偶遇增加了恐怖的效应。事实上，图像需要被长时间地仔细“观看”以衡量我们所看到的内容。每一个细节（一只袜子、一只眼睛、头发）都会为所发生的事件增加意义，因此图像只能通过自己封闭而无声的世界进行诉说。

图88　乔治·罗杰

《1945年4月，德国伯根–贝尔森集中营》，1945年。

一幅集中营的明确图像，但同时无法被释义。我们只能够看懂局部，例如，像种植在公园里一样的树木、路过的孩童、右侧成排的尸体等。场景最初的恐怖仍然无从解读。

罗杰的图像将战争题材提升为纪实传统的一部分，同时再次质疑了照片可作为见证的观念。我们已经看到布雷迪拍摄的有关美国内战的图像触发了一系列更广泛的问题，同样情况的摄影家还有蒂莫西·奥沙利文、亚历山大·加德纳、罗杰·芬顿。作为文献本身，战争摄影的

许多意义，例如作为纪实本身，是以技术的历史作为其可能性的基础。早期摄影，特别是在克里米亚战争和美国内战时期采用的繁琐的湿版照相法，其过程中不能移动，这对摄影家构成了限制。直至1920年代出现徕卡相机后，战地摄影家才能够抓拍想要的主题。但即使这样，战地摄影家也总是需要经过官方审查，并被限制所拍的内容。例如，英国摄影家麦库林，就由于激进的手法和风格，被拒绝发表在福克兰群岛战争（1982年）中所拍摄的照片。

战争摄影想向读者展示什么？尤金·史密斯宣称，他"想用（他的）摄影起诉战争"，同样，美国哲学家威廉·詹姆斯（William James）宣称，"展示战争的非理性和恐惧并不能影响到男性。恐怖使人着迷"。纪实照片本身也能被这么说。越南战争也带出了同样的困境，其间大量的照片都暗示出了一个道德困境。《意外的燃烧弹袭击》（*Accidental Napalm Attack*，1972）**［图89］**是这一时期被引用最多的一幅照片，我们不得不面对一个人类遭受苦难的时刻，以及一道道德难题。这是对匿名的战争机器不分青红皂白，"意外"向无辜的孩子扔下燃烧弹的视觉回应，但这样的"叙述"不能将我们从强烈的愤怒中抽离，具体的身躯是其效果的关键。所有的声音语汇（呻吟、尖叫、哭泣、抽泣）消失在一个无缝的视觉真空中。

图89　黄功吾

《意外的燃烧弹袭击》，1972年。

关于越战的一张意义重大的照片，涉及受苦的儿童。画面的紧张效果来自于脸上的痛苦表情，特别是（哭喊着的）张大的嘴。孩子的赤裸让情形变得更加紧张尖锐。

罗伯特·黑伯利（Robert Haeberle）的《即将被射杀的人们》（*People about to be Shot*，1969）**[图90]**以不同的方式提出了不同的问题。这是臭名昭著的美莱村大屠杀期间，人们在死前几秒钟挤在一起的悲惨画面。黑伯利写下了关于这张图片的历史的一段话：“他们要杀了这些人。我大喊‘等一下！’并按下了快门。M16步枪开火了，从眼睛余光中我看到尸体倒地，但我没有回头。”[7]他的陈述暴露了一系列道德与情感上令人沮丧的悖论感和虚无感。每件事都属于摄影的表达，从字面含义上讲，它确实是在摄影的框架之内被观看。在事件发生的现场，“射击”和“拍摄”有一种可怕的共振：一个指正在发生的行为，另一个指为事件中的面孔留下照片。这样的效果暗示了某种道德的枯竭，这是对FSA摄影家们相对天真的确实性的嘲讽。

图90　罗伯特·黑伯利

《即将被射杀的人们》，1969年。

黑伯利的照片让我们感到极度的震撼，强有力的标题告诉我们图像中包含着的下一刻残酷的现实。当我们凝视它越久，感情越会被充满。

越南是一个常常引起摄影界极端反应的地方，部分是因为那里的事件常常被视为不真实。在透析和试图理解、描述战争的本质时，我们可以从文学作品上看到一个明显的变化：《红色英勇勋章》（*The Red Badge of Courage*），《西线无战事》（*All Quiet on the Western Front*），《永别了，武器》（*A Farewell to Arms*），《裸者与死者》（*The Naked and the Dead*），《五号屠宰场》（*Slaughterhouse Five*），《第二十二条军规》（*Catch 22*），以及迈克尔·赫尔（Michael Herr）在《电讯报》（*Dispatches*）关于越南的新闻报道。战争摄影也因而越来越反映出战争本身的无意义。在这个方面，尽管可以记录一切，但仍然没什么可留给照片。

这个领域的代表人物是唐·麦库林，他从1960年代开始就是纪实摄影和战争摄影的领军人物。不过对戴维·梅勒（David Mellor）而言，他的作品标志着虚无主义结构战争摄影的开端。在麦库林的职业生涯中，他几乎拍摄过该时期所有的地区冲突，所以他说自己"像牙刷一样使用相机"。他的《被炮击吓住的士兵》（*Shell-Shocked Soldier*，1968）**[图91]**，另一个有关越南的图像，有着极富特色的手法，并且证实了梅勒的观点。这是一个康拉德所言的"黑暗的心"，一个虚无缥缈的自我，在某种意义上，照片也是如此虚无。重要的是，在越南之后，麦库林开始拍摄风景和国内照片，仿佛他需要的不只是平静的空间，还有能让相机正常工作的那些空间和环境。

图91　唐·麦库林

《被炮击吓住的士兵》，1968年。

麦库林图像的原型反映出一种哲学状态。这是战争对心理影响的极好样本。这是摄影最接近虚无的一个场景。在这个意义上，这是麦库林自己的“黑暗的心”。

这些来自越南的图像表明了“纪实”本身面临某种形式的衰竭。正如近年来所争论的，“说纪实摄影要么是摄影实践中分离出来的一种形式，要么认为它是一头扎在矛盾、混乱和模糊的困境中的一种可辨认的语义系统”，在日益强大的图像修饰技术之下，何者为“真”、何者为“假”等问题，将纪实摄影推到了一个饱受争议的位置上。“在摄影中不能心存侥幸。很多照片是否有意义值得怀疑——不仅作为象征的意义，也作为证据的意义。”这句话值得深思。

从某种程度上来说，摄影通过实践把自己带到了这样的位置上。“相机不会说谎”这个简单化的断言，因摄影图像在每个层面上都有歧义而失去可信力。我们已经看到，即使在前文简单的梳理中，一些重要的所谓“纪实”的图像，也包含其自身的矛盾。当我们看这样的例子——如1869年加德纳的《神枪手的最后一战》（*A Sharpshooter's Last Stand*），加德纳移动和重新摆放了尸体；或是乔·罗森塔尔（Joe Rosenthal）的著名摄影《海军陆战队升旗：摺钵山，硫磺岛》（*Marines Raising Flag: Mount Suribachi*，*Iwo Jima*），它不得不在重演下被拍摄——便发觉任何讲述历史事件的照片都需要怀疑。

美国摄影家沃伦·内迪（Warren Neidich）撰写了一本书对“纪实”问题进行了新探讨。《重新探索美国史》（*American History Reinvented*，1989）对构建和重构其所关心的历史基础提出了质疑。在精心分好时段的一系列照片中，我们看到了19世纪的美国呈现在我们眼前——分期采用19世纪摄影的进程作为依据。它们令人想起迈克尔·莱赛（Michael Lesey）的《威斯康星死亡之旅》（*Wisconsin Death Trip*），包括美国土著、美国黑人和先锋场景。但它们也涉及暴力，曝光那些隐藏不见、我们无法看到但知道的历史。作品《反柯蒂斯；被掩饰的早期美国》（*Contra-Curtis*；*Early American Cover-Ups*）**［图92］**是一个典型。这是20世纪的虚构，我们看到的居然和关于19世纪美国编造与欺骗性观点一致。通过这种影像，对19世纪爱德华·柯蒂斯（Edward Curtis）反映的印第安人的生活提出质疑。内迪

就像最近许多摄影家一样，使思想和叙述成为他主题的基础。阅读过去、记录“历史”成为现在的主流。[8]

图92　沃伦·内迪

《反柯蒂斯；被掩饰的早期美国》，第7号，1989年。

重构历史作品中的一件，这段假历史是为了质疑具体的历史传说和展示我们从来没有见到的那一幕。在这个作品中，印第安人被屠杀的影像与摄影家爱德华·柯蒂斯提供的照片正好相反。内迪致力于揭示对过去激进看法的再现和对美国图像历史编造过程的质疑。

但摄影天然的矛盾性部分在于：摄影作为社会活动的记录功能非常强大——例如比尔·勃兰特的《诺森伯兰矿工在用晚餐》（*Northumberland Miner at His Evening Meal*，1937）**[图93]**，作为一个1930年代英国生活记录者的一部分而继续存在，让我们看到了矿工和他妻子的存在，与更大的意识形态问题和社会差异相关。但是主题仍然因镜头（和视角）而存在，似乎这样“普通的”生活已经是博

物馆收集的文化图像。相机的功用导致其在记录私人生活领域时仍然占主导地位。例如伯尼·艾姆斯（Birney Imes）的《布鲁姆和玛丽·威尔·托马斯》（*Blume and Mary Will Thomas*，1984）**[图94]**，比勃兰特的照片表现出更少对社会和政治的关注。色彩带我们进入空间，将主体和读者之间相区别。我们在此刻的场景中，进入生活的图画。细节和喧嚣再一次保持了他们自己的历史和个人的表意语系。可以这么说，图像已经放回至它的意义世界。它不允许镜头从主体这里将意义盗走。

图93　比尔·勃兰特

《诺森伯兰矿工在用晚餐》，1937年。

一幅明显地甚至潜在地表现英国的阶级体制和社会差异的图像，我们仍然能看到一种类型的痕迹。照片塞满了整个生活中重要的图像和装饰性的细节，图像中的每个形象看起来都有重大意义。没有一样东西是中立的。

图94　伯尼·艾姆斯

《布鲁姆和玛丽·威尔·托马斯》，新年前夜，1984年。

这是一张没有任何戏剧性痕迹的照片。其中存在着作为照片本身的力量。照相机无意于让场景随着自己的意志走，而是让它根据自身建立起与周围环境的关系。色彩的使用造成一种距离感。

这么说来，“纪实”仍然是个问题。这个问题涵盖了尤金·史密斯1948年为《生活》杂志所做的著名的“乡村医生”系列在内的领域；同样也涵盖了拉里·伯罗斯（Larry Burrows）和菲利普·琼斯·格里菲斯、本·沙恩（Ben Shahn）、杰克·德拉诺（Jack Delano）、多丽丝·乌尔曼（Doris Ulmann）的领域。即便当我们注视FSA的照片时，我们需要提醒自己的是，这些照片已经被印刷超过27万份。如果纪实摄影希望我们接受它被给定的表达语汇，那么它所采用的方式也同样需要被观看。

第九章　作为艺术的摄影

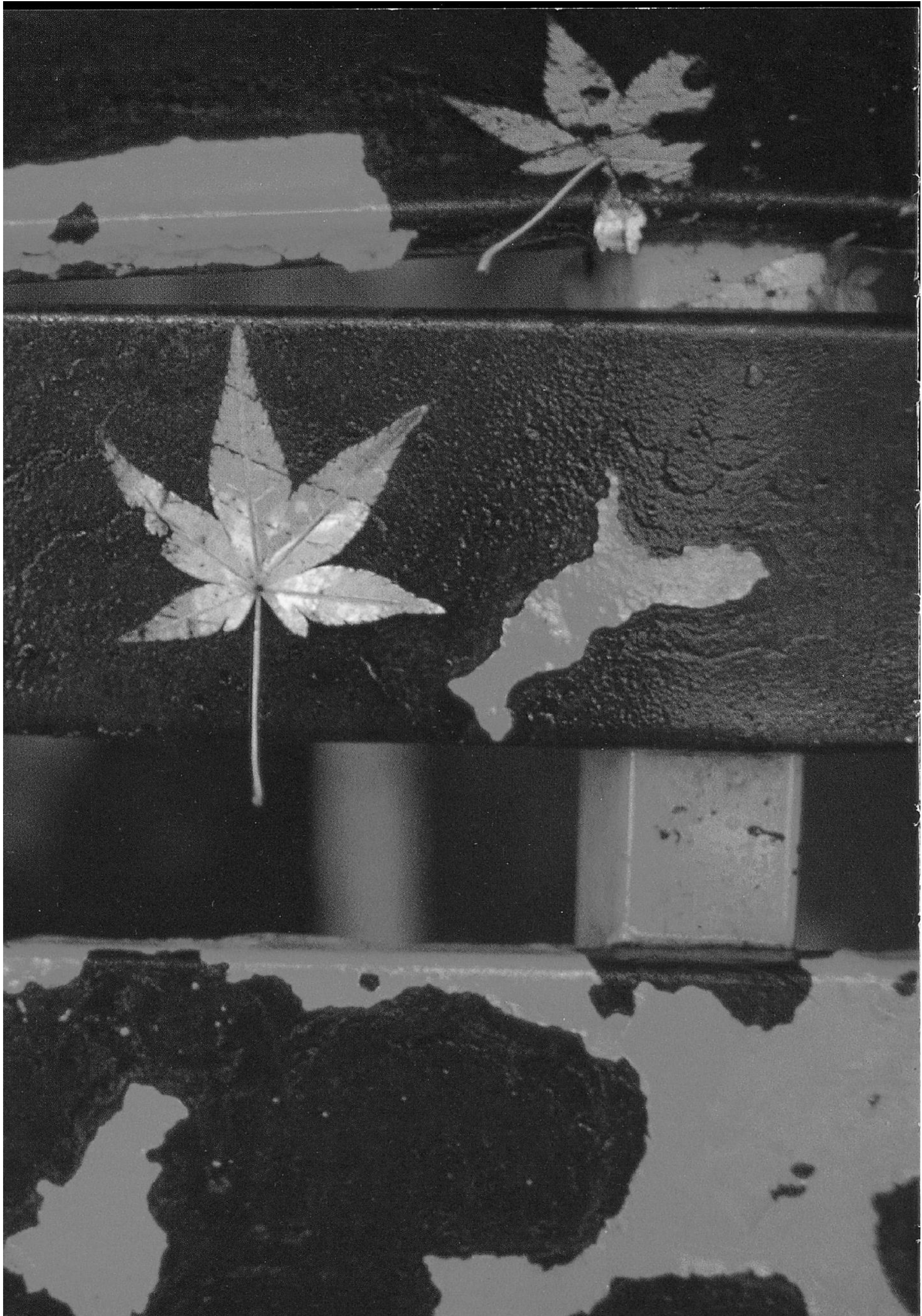


图102细节

1913年，墨西哥艺术家马里乌斯·德·萨亚斯（Marius De Zayas）在《摄影作品》（*Camera Work*）杂志上提出了一个问题：摄影究竟是不是艺术？这个问题被抛出并不令人惊奇，因为艾尔弗雷德·施蒂格利茨主办的这本杂志，正是宣扬摄影可以独立成为一个艺术门类的主要刊物。然而，对于德·萨亚斯来说，“摄影尚不是艺术，但摄影可以成为艺术”。[1]这段陈述的意义就在于它基于摄影自身的美学，为“艺术摄影”提供了多种可能性。使图像成为艺术这一理念，在《摄影作品》的办刊传统中一直占据着主导，当然这也助长了关于诸如“摄影的形式应当更高级还是更‘纯粹’”这类话题无休止的争论。事实上，德·萨亚斯所说的艺术摄影的“纯粹性”，是一个旨在脱离所有“再现系统”的概念上的形式理想。

至此，德·萨亚斯超越了19世纪绘画与摄影之间的鸿沟，他声称基于自身的范畴和其作为一种再现手段的潜在可能性，摄影是一种理想的（艺术）形式。举例来说，无论是古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）、欧仁–德拉克鲁瓦（Eugène Delacroix）（还可以算上高更［Gauguin］、德加［Degas］、图卢兹–罗特列克［Toulouse-Lautrec］、席勒和纳什）使用照片的方式，还是阿杰特为巴黎艺术家拍摄的静物与场景，都与想象中的艺术“纯摄影”截然不同。作为一门艺术的摄影被设想为基于一种完全不同的谱系和基础之上，并且要建立一种独特的美学信条，特别是在1890年代和1900年代，这种美学信条不仅反抗摄影作为一种记录的方式，同时也反对认为摄影已经与绘画性紧密联系在一起。

我们可以在P. H.埃默森以及他所参与的连环兄弟会的作品中，发现重要线索。但是从本质上及很多方面来说，艾尔弗雷德·施蒂格利茨的人物照才是焦点，才是尝试将摄影的地位抬升至艺术的背后力量。举例来说，1912年在纽约（施蒂格利茨的工作室和画廊所在地）举办的一个展览上，展出了施蒂格利茨本人的照片（还有科伯恩和克拉伦斯·怀特的照片），《纽约时代周刊》（*New York Times*）杂志评论如下：

> 几乎所有的作品都呈现为……“直接摄影”（straight photography），不是那种辅以操作的摄影。纯摄影或直接摄影

的支持者认为，通过操作印版以获得本来更适合由画家的画笔所表达的效果，将失去仅属于摄影媒介自身的调性。[2]

从许多方面来讲，这段陈述明确概述了施蒂格利茨认定摄影是一门艺术的判定基础。抨击后期处理，使得摄影区别于绘画，凭借其独特的可能性成为一个无法被替代的媒介。但我们同样认识到这些术语来自于艺术摄影的"传统"[3]："如实"、"纯"、"色调"是（这个）词汇表中的基础词汇，并且其重点放在一种对清晰和明暗的感觉上，并与"主体以某种文学形式图像化"这件事毫无联系。事实上，"纯"的概念并不仅是强调场景的形式要素，并且暗示一种理想形象，并且在这个理想的视觉形式中，含有柏拉图式（在美国语境中称为超验的）信仰的重要意蕴。

诚然，这对于施蒂格利茨的作品和哲学观是极其重要的。他拒绝了那些他认为错误的画意派摄影的原则（例如柔焦，一种风格效果），寻找一种意味着"直接摄影"的形象。照片就是要反映"主体本身，它本身的实体和个性"。拒绝后期处理、修补和伪造效果，是他探索理想形式与纯视觉的一部分。他宣称："照片自身具有表现的潜在可能性，它力图去记录对生命的感觉。"施蒂格利茨与他的同代人路易斯·海因形成了鲜明的对比，海因恰恰将施蒂格利茨忽视的主体的其他方面置于前景。海因的社会学视角使经济因素成为中心，这导致任何美学关注都要让位于相机前的人类场景的意蕴。施蒂格利茨极少关注这一类素材。尽管19世纪最后25年中他曾旅行至欧洲，他的回应是做一个风景旅行者。他最被我们熟知的对环境事物描述的作品，是他的主要作品《统舱》（*The steerage*，1907）**[图95]**，整体上带有他特有的手法。

图95　艾尔弗雷德·施蒂格　利茨

《统舱》，1907年。

20世纪早期最著名的照片之一，也是施蒂格利茨的代表作之一。照片是在一艘开往欧洲的轮船的头等舱甲板上拍摄的，带有施蒂格利茨特有的方式。不带有任何社会纪实的关注。施蒂格利茨看到的是一幅“形状”的图画，而非人群，他所看到的是抽象的图案，对他来说图案暗示着他对于“生命”的感受。统舱内处于不幸遭遇的人群则被他完全忽略。

在开往欧洲的威廉二世号邮轮上，施蒂格利茨漫步在头等舱的甲板上，突然看到一群人出现在统舱（最廉价的船舱），这些是在埃利斯岛被拒绝进入美国国境后返回欧洲的人。面对痛苦不堪的可怜人群，施蒂格利茨回忆起自己对这一场景的回应。他说，他看到：

> 一顶圆草帽，向左倾斜的烟囱，向右倾斜的梯子，白色吊桥，用圆环链做成的栏杆，下层统舱，白色背带裤的背带交叉在一个男人的背上，圆形的钢铁机械，桅杆直插天际，构成了一个三角形……我看到了一个形状的图画，潜藏在我对生命的感受之中。[4]

施蒂格利茨是以形式主义者的身份来说这番话的。诚然，整个场景被描绘成一种构图，“形状的图画”与场景本身的事实无关。不同的要素被眼睛按照平面几何方式重新组合。拍摄者对画面的局部和人群的状况没有任何兴趣。相反地，从根本上说，在摄影家（艺术家）的心目中有一个暗藏的、更高的参考系，而作品整体与这个参考系相关；与施蒂格利茨所说的对生命的“感受”相关。

在施蒂格利茨职业生涯的这个时期，这种方式在和他有关的摄影家中很流行。举例来说，保罗·斯特兰德宣称，摄影的结果就是通过“视觉的强度”，使主体“通过直接摄影的方式”所具有的潜在可能性“完全实现”。语言被再次投入到启示性的过程中，在这一过程中，摄影家通过照相机，使主体与历史的语境剥离，进而进入摄影自身的潜在理想意境。摄影家不是记录，而是创造，事实上物质世界已不再是一个等待他人发现的精神他者的外在表现了。摄影家是预言家，在他的身上蕴含着一种艺术家的浪漫主义传统，即像受启迪的哲学家一样，能够将呆滞的文字现实转化为全新的、理想的事物。

在美国语境中，这一理念为众多的“艺术”摄影决心转向风景奠定了基础。因为作为自然形式，风景构成了能够促成更高层次的过程和统一的基本符号语言。对光线的关注是显然的，但它的意义在于给出一种作为精神在场的附加维度。世界在一个可能有所启示的瞬间是发

光的。尽管施蒂格利茨在纽约拍了五十年的照片，但是他的居住地实际上是他在乔治湖（在纽约州）旁边的乡间别墅，也是在这里他完成了他毕生持续时间最长、影响最大的系列作品——《对等》（*Equivalents*），表现湖周围天空和云的影像。尺寸不大但是色调和对比强烈，配上宽大的白色装裱进行展出，似乎在强调着它们在视觉上的独特性。

《对等》是“艺术”美学的核心范例。作品的名称揭示了这批作品的创作手法。照片中“对等”指的不是文学主体，而是隐藏其中的精神，就像华兹华斯和R. W.爱默生的哲学一样。诚然，人们可以意识到施蒂格利茨特别喜欢康定斯基（Kandinsky）的著作《艺术中的精神》（*The Spiritual in Art*）。《对等》的内容反映的是一个过程，天空不断变化，重点在于瞬间，因为摄影家同时在寻找一个理想的形式和理想的瞬间，直到（某一刻）这一形式可以把握。某种程度上说，照片反映的正是一个特殊的时间与空间的交叉点。《对等》以及施蒂格利茨的作品《舞蹈的树》（*Dancing Trees*，1921）和《音乐》（*Music*，1922），都是饱含深情的诗歌，密集的视觉诗句紧紧地抓住观看者的视线和心灵。

那个时代的摄影家和画家们纷纷回应施蒂格利茨，令他成为那时最重要的摄影家。作为一个给予他人灵感的人，他将摄影行为延伸至他全部的生活哲学，这就是他个人视觉的核心。这种艺术激情部分源于他所坚持的一种近似于清教徒的严谨态度。有鉴于此，他强调“纯艺术”摄影总是与专业的摄影家联系在一起，而不是业余爱好者。因此，创造性语汇被包含在一个更广泛的语言（系统）之中，这种语言要求摄影家完全献身于工艺，这种手艺可以理解为专业技术，等同于艺术家—摄影家独特的个人视觉感受。1924年，当保罗·罗森菲尔德（Paul Rosenfeld）评价施蒂格利茨的作品是“对于生活的一次意义深远的革命”时，他确信施蒂格利茨的艺术信条是衡量艺术—摄影家的标尺，这一标尺一直沿用至今。

但施蒂格利茨同时还建立了一个次要系统以满足作为艺术摄影家的视觉感受。例如，他的杂志《摄影作品》和《291》就是这一系统的一部分，还有他的一群同行（包括保罗·斯特兰德和爱德华·斯泰肯）。但他最有意义的贡献是对作为展出场地的画廊的全情投入，那几乎是一片圣地，他为自己的理想影像提供了一个理想的（展出）环境。诚然，（作为展出方式的）画廊仍然是“艺术”摄影的重要方面，

并令人想起与其相对应的绘画。当一个艺术家—摄影家独特而精致的印版[(1)]被展出时，因为其有限的数量，他们个人的生产（和发展）模式，以及它们被观看时所处的环境，而逐渐累积起名誉。印版具有一种内在价值（与日常的新闻图片和快照完全不同），就像木刻和蚀刻版画一样，是一种个人化的生产，是来自于原始负片的独特复制品。署名的行为使这一过程更接近于绘画和版画。施蒂格利茨在制作出一张像《对等》这样令他满意的作品之前，整日在暗房里制作照片，其他摄影家则在负片上划刻，因此伪造的复制品不会被生产出来。

整体上强调个人行动和意图是这种摄影实践观念的基础。爱德华·韦斯顿（1886—1958，深受施蒂格利茨影响）的作品就呈现出这种“预成图式”（previsualisation）。就像他自己宣称的，“在我曝光之前，我就已在毛玻璃上看见我已完成的白金照片，具备所有我所要求的品质……”[5]，并且“艺术的终点就是它本身，技术是达到终点的一种手段：有的人能学会，其他人则不能，因为这种品质是与生俱来、不可或缺的，无法通过后天学习来获得”。本质上说这种“纯”摄影（的能力），只能被“少数、一小撮，甚至更少的人”拥有，而韦斯顿是“他们中的一员”。独特而杰出，这宣告了摄影家是富有灵感的艺术家。

韦斯顿将“纯”摄影的语言拓展到富于创新精神的技术的精湛。这种“纯粹”是直觉和灵感的展现，而相机只是一个媒介。意义深远的是，同施蒂格利茨一样，韦斯顿将他的语言同他潜在的哲学观结合在一起，既具有整体性又带有形而上的意味。《裸体》（*Nude*，1936）**［图96］**运用了这种方式。正如他的风景一样，韦斯顿的重点在于形式。在这里身体等同于潜在的自然形式，看起来就像是贝壳或山丘，重点在于对皮肤的光泽和质地的演绎。因此视线抵消了主体，在每个事物都有一个对等物（正如施蒂格利茨所说）的条件下，使它成为一个更大的形式转化的一部分。作为一种文化的产物，身体是被忽视的，并且最终指向一幅柏拉图式统一的抽象图案。以同样的方式，他所拍摄的青椒和被切开的卷心菜的图像，超越一切对比例的感知，并且等同于这一假定的普遍形式。即使当他拍摄工业场景时，也只是关注它们的几何构成。就像施蒂格利茨一样，他只看见由形状构成的世界。

图96　爱德华·韦斯顿

《裸体》，1936年。

韦斯顿对裸体的大量研究之一，带有其特有的方式。这是一项形式研究，暗示着女性形式和自然特征之间的对等。身体（并非个人的）被作为形式、质地、光线等术语来对待。

此外，韦斯顿的作品为艺术摄影家如何在工作室里工作提供了典范。他对主体施加绝对的控制，以至于无论它是人体、贝壳或蔬菜，他都从一个理想的观察点进行一系列的观察。如此原始的环境，封闭而紧张，呼应着他在图像中具象化的观察。就像青椒，被呈现地锃亮而原始，并且去除了一切外界世界的痕迹。对形式、光线和质地的不懈追求成为神圣的三部曲贯穿其中，作为一种呈现方式，对象通过摄影被升华到一种理想的状态——一种更高层次事物的在场与暗示。

和韦斯顿相同，安塞尔·亚当斯也关心潜在的统一与形式感。《尖桩篱栅》（*Picket Fence*，1936）**[图97]**是一个典型的例子，显示了他将平淡无奇的甚至是极其普通的主体转化为怪异而特殊的事物的能力。亚当斯拥有复原存在的奇妙感的能力，以及提醒我们注意那些潜在的、很多时候出现在威廉·卡洛斯·威廉姆斯诗作中的场景，他试图提醒我们尝试训练眼睛去“重新审视”。通过让来自于日常世界的主体摆脱常规，通过阐释，亚当斯使篱栅具有一种显著的“陌生的真实感”（thereness）。照片中篱栅处在高光，强对比增强了光的使用，以唤起每个景物。韦斯顿的照片因太过于强调效果而缺少惊喜，相反，亚当斯保留了视觉的快感和力量，赞美外在的世界，就如同一场持续不断的视觉盛宴。

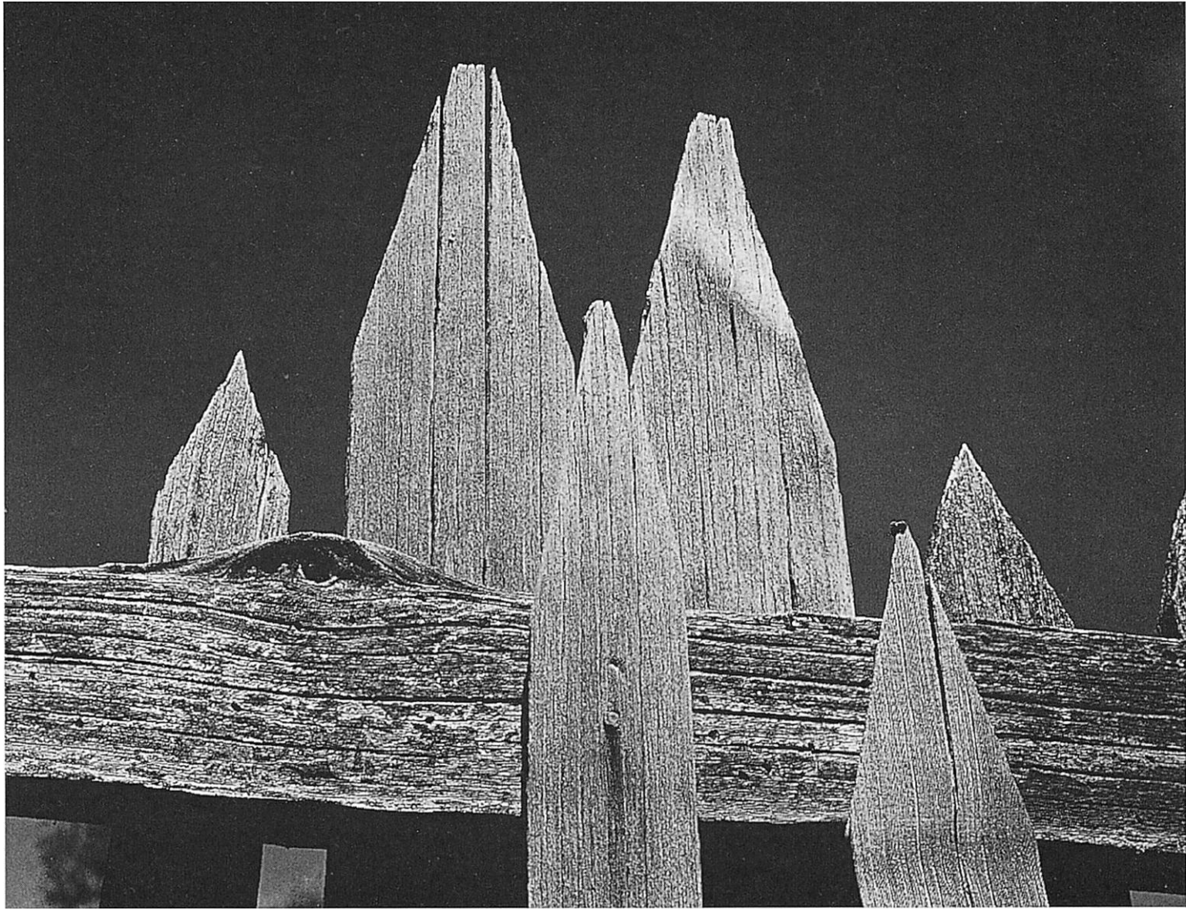


图97　安塞尔·亚当斯

《尖桩篱栅》，1936年。

亚当斯醉心于形式，尽管在这里作为拍摄对象呈现的尖桩篱栅显得有些特殊。亚当斯对于形式和光线的关注赋予最平庸的对象超越其实际功能的神奇品质，像众多“艺术”摄影一样，他的作品将对象从它的语境中扭转，并使其在一个假定更高的意义表示关系中自由浮动。

韦斯顿、亚当斯，以及伊莫金·坎宁安（Imogen Cunningham，1883—1976）同属于F. 64小组，这是一个“艺术”摄影家的小团体，小组的名称强调了他们的成员恪守以最高的技术能力为原则，以积极而详细的态度审视世界。本质上F. 64象征着理想中的艺术摄影，并且它的参与者在许多方面具有一种群体认同性。布雷特·韦斯顿（Bret Weston）、约翰·保罗·爱德华兹（John Paul Edwards）以及迈纳·怀特分享着共同的哲学观语言，并且尽管体裁各异，共同的美学将他们捆绑在共同的（摄影）语言中。[6]

相比于特别的事物，普通的事物同样能够带来紧张和惊奇。艺术摄影一条重要的主线就是通过照相机赋予普通的和被忽视的事物以意义。以伊莫金·坎宁安为例，尽管她更关注于描写身体，但是她能够仅凭无修饰的家庭场景，便制造出令人惊奇的照片。《凌乱的床》（*The Unmade Bed*，1957）**[图98]** 是一件富于启示性的作品。它截取了一个日常生活中最常见的一面，并将其转化为具有特殊美感的画面。显然这里是在场和缺席的互动，是有关谁曾经在床上的潜在历史。这种方式的关键在于我们被邀请对家庭内部被忽视的区域进行特殊的关注。我们发现自己被"床被转化为具有至高无上意义的客体"这一想法所胁迫，以至于每一个褶皱、每一块阴影的存在，都超出了我们日常所见的比例。通过这种感觉，坎宁安的照片强调，这类摄影将自身所涉及的范围在何种程度上密封进一个时间和历史所不接纳的世界。它栖息于（肉眼）视觉的真空之中。

图98　伊莫金·坎宁安

《凌乱的床》，1957年。

坎宁安以裸体研究著称，她在这里将一个日常事件转化为精致的图像和脆弱的意义。凌乱的床被转化为怪异、预见性的而神秘的某物。照片化腐朽为神奇的力量依赖于“艺术”摄影的美学。

这张照片强调“艺术”摄影在何种程度上是与家庭环境和私密空间相关的，它的确是通过眼睛将平淡无奇的事物转化为具有特殊潜在性客体的持续企图的一部分。在这层意义上讲，每一个事物都等待着被拍摄，因为它们只有通过在照片的视觉术语中所显露出的理想潜能，来获得仅属于自身的崇拜。不变的是摄影家通过眼睛灌输赋予意义的过程，我们的经验世界的方式仍旧有效。如果说韦斯顿和亚当斯在壮丽的约塞米蒂国家公园发现了崇高，那么曼·雷则为了一个完全不同的原因，在杜尚《大玻璃》（*Large Glass*）堆积的尘土上，找到了对等的神秘物。两种观点对意义有相同的要求。

这类摄影在极端条件之间变更。但是，其他艺术摄影家则占据着仍旧以文明作为焦点的中间地带。保罗·斯特兰德就是这样一位人物，他的作品（当然要看F. 64小组时期的作品）很难被归纳。作为施蒂格利茨曾经的朋友[(2)]，斯特兰德与以亚当斯和韦斯顿为代表的艺术摄影传统之间有着矛盾的关系，尽管斯特兰德许多潜在的哲学观同施蒂格利茨很相近。然而不同点在于，斯特兰德总是试图将他的关注点放在人类活动和意义的主动世界中。城市，特别是纽约市，是他主要关注的区域（或许是早期）。在漫长的职业生涯中，斯特兰德通过对由主体和摄影术的艺术（性）所构成的联立整体的绝对关注，支撑起一系列不同的主题领域。因此他的照片在水火不容的两者之间达成了某种共识。斯特兰德通过它们所属的瞬间和将主体作为更大语境的一部分，来描绘它们（作为事物的它们、人或是场景）。它们因此被包含在自身（它们）的哲学之中，但同时却强烈地专注于效果。其实既不是专注于“效果”，也不是提出一种“精神”，斯特兰德的照片是视觉的强度与意义之间的交战。它们拥有一个深刻而常常是永恒不变的存在，那就是拒绝任何削减它们以适应诠释的企图。例如，他早期提供一系列半抽象的模式的同时，也研究街上的人群，从某种程度上说，他的作品是两种极端条件的联姻。

知名作品《纽约华尔街》（*Wall Street*，*New York*，1915）**[图99]** 将这些差别统一在一张画面上，暗示了人与商业之间的新型关系。它引人注目，并将含有复杂内容的画面保有在几乎是极简主义的形式中。斯特兰德可以在任何事物中发现意义，就像他那个时代讲究

精确的人一样，既可以轻易地拍摄汽车或是钢丝辐轮，也可以拍摄碗或鞋子。可以说现代（主义）是他美学的一部分。斯特兰德最大的热情就在于强化阴影、图示以及质地的品质，创造一种矛盾的存在，这种存在暗示了一个更大的语境和更宽广的意义。这种暗示和猜测被迁移到他对墨西哥、意大利以及罗马尼亚的人群的卓越研究中，矛盾的是，这确认了他的摄影与路易斯·海因之间的联系。然而，斯特兰德并不能称为一个"纪实"摄影家。一张名为《缅因州，帕拉第奥式窗》（*Palladian Window*，*Maine*，1945）**[图100]** 的照片使他与海因和埃文斯分离。房子在这里保持它本身的实存，然而照片关注的是呈现和气氛；几乎不能被眼睛所感知的不变的品质。照相机的位置导致气氛可以被察觉，却不被确切地知晓。然而，整个画面以及其中的每一个个人元素，都鲜活地充满着含义和潜在的新意义。因此当我们继续观看这张照片时，它在我们面前改变了。没有固定的焦点，也没有任何事物享有特权。只留下与其自身存在有关的真实。

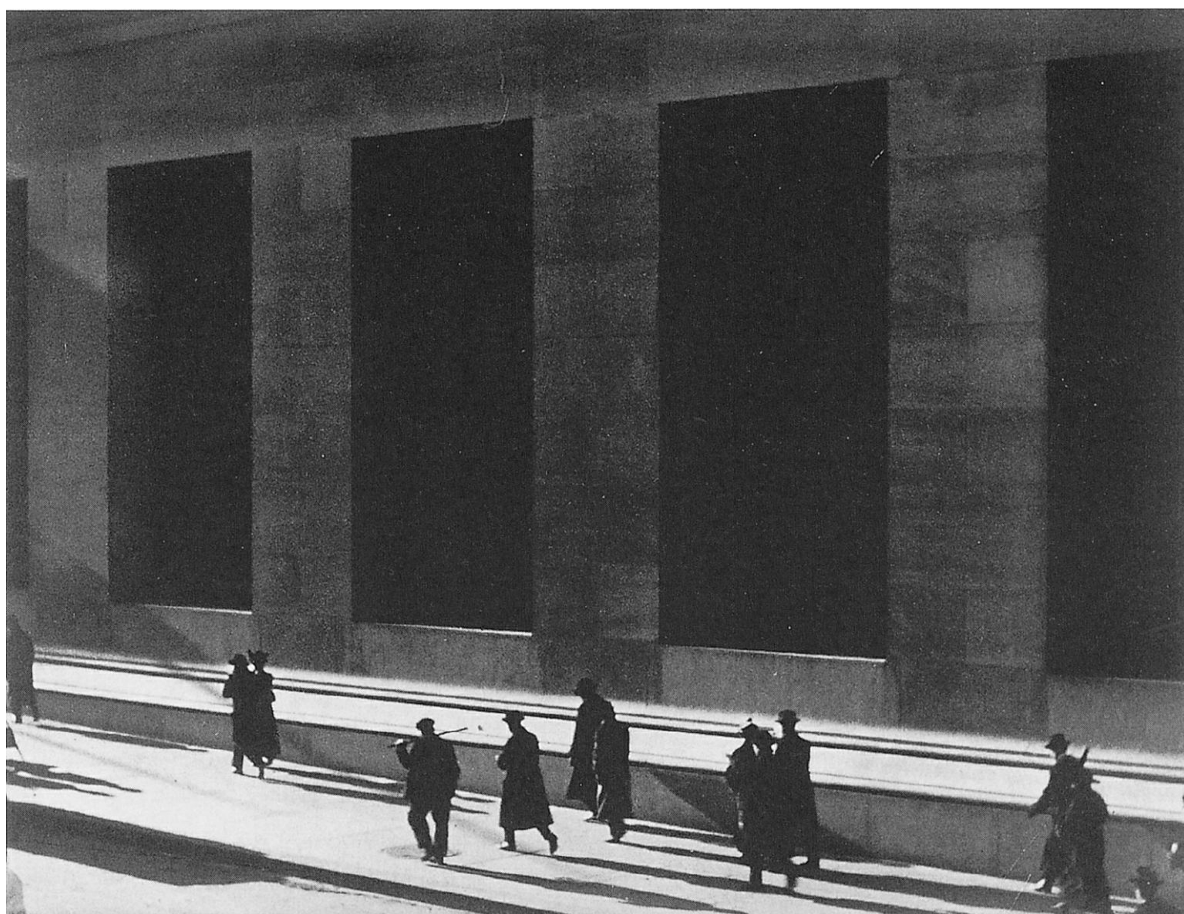


图99　保罗·斯特兰德

《纽约华尔街》，1915年。

另一幅20世纪早期的权威照片。斯特兰德的照片徘徊于抽象与纪实之间。步行去上班的人群因背景中银行不朽的存在而显得渺小，华尔街既是一个真实场景也是一个象征。斯特兰德的相片既与作品意义中的经济条件对话，同时还创造了一个关于个体生命令人难忘的抒情表达。

这张图片采用了消极并近乎寂静主义的方式，部分呈现了对作为独立主体的建筑物的持续兴趣，在这里照相机只对纹理和图案感兴趣。

图100　保罗·斯特兰德

《缅因州，帕拉第奥式窗》，1945年。

这张图片采用了消极并近乎寂静主义的方式，部分呈现了对作为独立主体的建筑物的持续兴趣，在这里照相机只对纹理和图案感兴趣。

斯特兰德将他的照片置于一个可辨识的语境中，尽管有时他会走向对主体的抽象解释。其他摄影家发展了这一方式，不过他们是通过保留主题的文学象征来实现。例如，阿伦·西斯金德（Aaron Siskind，1903—1991）在他的照片中展示了一种类似于抽象表现主义工艺所获得的效果——表面纹理的魅力，特别（近似于）是在弗朗兹·克兰（Franz Kline）的作品中出现的那种效果。他作品的主题是墙、石头、墙面和栅栏的纹理，有的在乡间，有的在纽约。通过运用特写镜头，他将本应是城市碎屑一部分的事物，产生出具有意义和独特性的事物。《剥落的油漆》（*Peeling Paint*，1949）、《纸上的油污》（*Oil Stains on Paper*，1950），以及《褪色的记号》（*Degraded Sign*）是他这一类作品中的典型。它们选取最边缘的主题，将其转化为具有潜在含义的神圣物。

艾略特·波特（Eliot Porter，1901—1990）（他的事业受施蒂格利茨和亚当斯引领）同样致力于亲近自然表面的程度。就像他所宣告的，“我的情感、本能和兴趣都在大自然”。使波特与众不同的是，在1940年代，他开始拍摄彩色照片，而在当时可以被接受的艺术摄影媒介仍然是黑白照片。波特的彩色照片无论在方式还是效果上都显得与众不同。《新罕布什尔州，怀特费斯山脚，庞德河，小河中的池塘》（*Pool in a Brook*，*Pond Brook*，*Near Whiteface*，*New Hampshire*，1953）**［图101］**这一作品就是在施蒂格利茨的传统中（并向《对等》系列致敬）。使波特的作品变得特殊的是，他通过对质地和过程卓越的操控，用色彩唤起对照片表面的注意力。照片中单独的要素（叶子、水、光）被一种基于运动和倒影的潜在一体性结合在一起；能与其相匹敌的是英格兰摄影家伊利莎白·威廉姆斯（Elizabeth Williams）。整体的效果几乎是绘画性的，尽管外表的“光和彩”创造了一幅图像，但如同绘画一样，这一图像仅可以被感知，却无法触碰。

图101　艾略特·波特

《……小河中的池塘》，1953年。

精妙地运用色彩，创造了一个含有视觉歧义的半抽象的“池塘”。最脆弱的对象被并置，创造出一个潜在变化和推移的“运动”。

恩斯特·哈斯（1921—1986）的作品也获得了类似的效果，他出生于奥地利，后移居美国。同波特一样，哈斯通过运用色彩创造出一个“彼处”的强化存在；照相机允许我们以适当的方式观看它。他的照片是色彩的盛宴，改变了传统观看的手段。例如《京都，铁长椅上剥落的油漆》（*Peeling Paint on Iron Bench*， *Kyoto*，1981）**[图102]** 是一张柯达胶片洗印的照片，它使色彩基于自身的效果和原理。这一点无法通过黑白摄影的方式实现，因为这是哈斯试图保留的原始强色，这一点不得不令我们赞美。相比于主体，在此视觉更倾向于清晰而强化的如同超真实的闪耀世界。随着焦点区域的减少，红色、黑色和绿色创造了一个富含潜在意义的奇妙视觉体验。

图102　恩斯特·哈斯

《京都，铁长椅上剥落的油漆》，1981年。

哈斯通过色彩以达到一种鲜活而强烈的效果。关注一个无足轻重的主体，并使其变得独一无二。

哈斯的照片使黑白与彩色之间的争论更加突出，特别是在（当时）“艺术”摄影的语境中，黑白摄影仍然是占据优势的媒介，艺术摄影的记述者仍会选择那些带有黑白精英观的作品；但是在艺术摄影中，“强调摄影是一种独立的媒介，而不是按照世界的样子进行复制的一种手段”，只是纯（摄影）方式的一部分。观看哈里·卡拉汉（Harry Callahan，1912—1999）的作品有益于了解这一争论。像众多的“艺术”摄影家一样，他的作品事实上几乎都是黑白的，但自1980年代起，他开始把色彩作为一个全新的并且常常是激进的地点实验的一部分：亚特兰大、普罗维登斯、巴塞罗那，以及一些他不常去的地点（如威尔士和葡萄牙）。因其方式和观点，这些彩色照片在卡拉汉的作品中独树一帜。精妙而带有煽动性，它们因为一种无法被定义的寓意而显得与众不同。卡拉汉的黑白作品典型地引发专注于形而上学的疏离的视觉质问。客体，例如人群，在哲学上也在物理层面上远离照相机。他的彩色作品仍然以此方式为基础，但是色彩的存在改变了气氛。黑白相片仍然被怪异地封闭于自身的世界之中，而彩色照片则更强调所拍摄的世界的“陌生的真实感”。客体被提高到一个完全不同的视觉水平。[7]

《新色彩》（*New Color*，1978—1987）是他极端使用色彩的作品中的例外。它们的作用是创造一个超存在。色彩是如此强烈而鲜明，以至于色彩本身成为真实的存在，实际上成为画面的主体。就连白色也拥有更高的品质，给予一种意义上的战栗，卡拉汉的方式是用色彩浸润一个场景。这与寻找一种与黑白效果有关的微妙色调的方式直接对立，并且在某种意义上反映了“普通”大众化处理印版的不自然色彩。然而，重点在于它预示着一个对事物有活力的认知，从模糊的和哲学的感觉中脱离，成为一个对象的盛宴，并将它们置于时间与空间之中。可以说，卡拉汉走向了一个视觉的世界，在这个世界里，所有东西都是超真实的一部分。例如《堪萨斯城》（*Kansas City*，1981）**[图103]**这幅作品独立地成为一场色彩的庆功会。红色强烈地冲击着视觉，由于卡拉汉拒绝将此地的任何事物转化成具有象征意义的语汇，这种效果被加强了。所有事物对于视觉而言都成为一场盛宴，照相机沉湎于独立地生产比起人眼所见更多的视觉的奇观。但这同样是一幅惊人的密集图像，它以通过使用色彩建立一系列感性和概念语境的方式来实现。满幅的红色与黑色遮蔽了它独特的拍摄焦点——有一点变得清晰的其实是画面左边的白斑和画面中间的白色杯子。但有一点相同的是，图像关注的依然是存在的古怪本质。对阴影

的使用（来自于树的黑色），以及电线全部带有卡拉汉的元素。当我们看这张照片时，根据它作为一种色彩的存在（而不是一件东西），阴影意味着一种负面印象。在视野中，卡拉汉获得了一个调整过的主题，在这个主题中图像的语法由色彩而非由物体决定，并且其本身是建立在最不可改变的和最基础性的摄影语境之上——那就是光。以科学的角度来看，（其他）色彩当然无法比白色的反光更大。

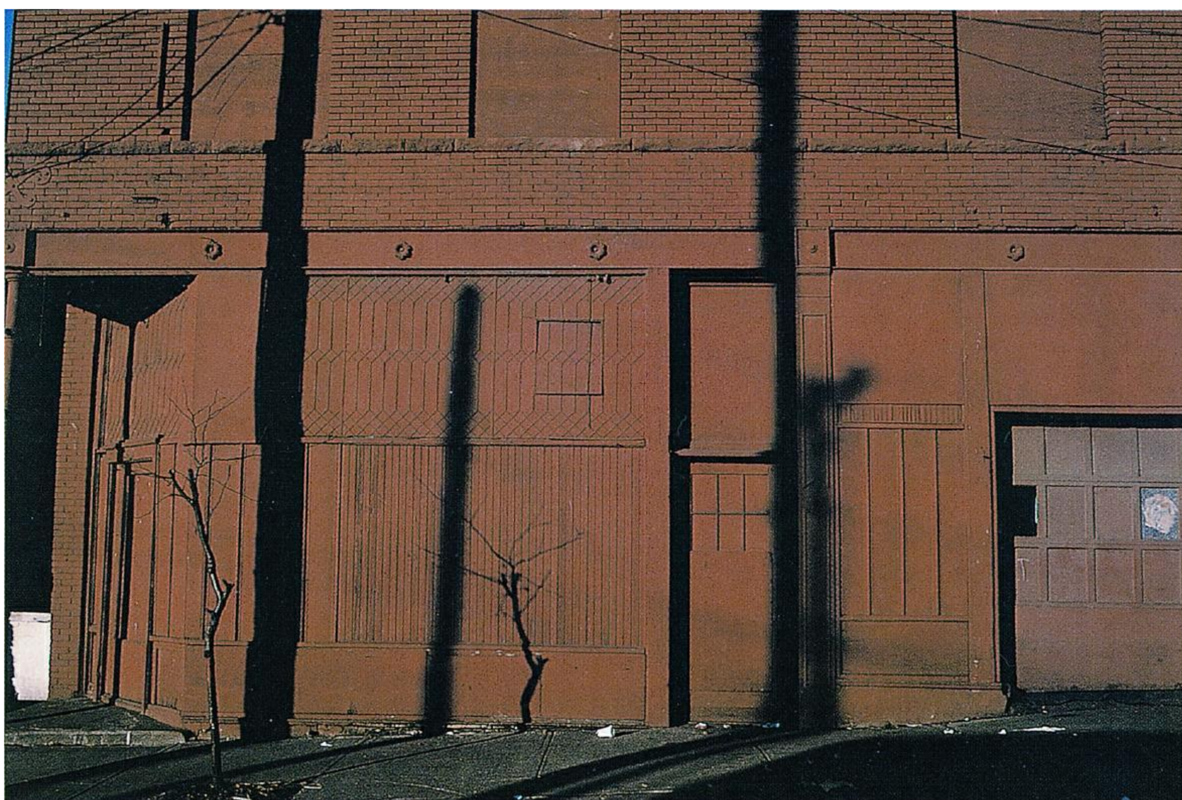


图103　哈里·卡拉汉

《堪萨斯城》，1981年。

卡拉汉的照片富含诗意和神秘感，拒绝被解释和描述。他的作品保持自身的完整性。在这个例子中，卡拉汉的典型风格浸润在超真实中。色彩的浓度独自建立起一个真实的质感。注意运用阴影，像左侧边缘（还有右边）的细节。像卡拉汉的所有作品一样，这幅照片的目的并不在于随便的一瞥。

卡拉汉拥有一个漫长而不凡的职业生涯，他的成功部分源于他所做的大量工作，这些工作不仅质疑其含义本身的地位，同时创造了一个传统：视觉领域是一个更大的哲学关怀的一部分。经常被复制的《密歇根湖》（*Lake Michigan*，1953）是他的主要作品之一，显示了

他通过最基础的场景建立多重意义的能力。一幅水中的人像，这一主题可以让人联想到无数的假日快照。但卡拉汉通过他的方式将它转换为一种关于有形和无形的绝妙随笔；通过这种方式我们感知到空间并创造出一个有秩序的结构。令人难以忘怀的抒情性，根植于他的作品之中。他并没有把主题作为看待物体的方式。

卡拉汉的作品是关键性的，它依靠F. 64小组的设想，但将其转移到自身关心和专注的方面。并且，他的许多作品支撑了对知觉本质和照片作为一种再现手段的普遍意义上的哲学关注。在这个方面，卡拉汉的作品对摄影的一部分做出了更大的回应，特别是在1950年代之后。正如众多的现代艺术一样，它产生了基于其主体自身的编码和惯例。当发展出一个更高的构成作品的感觉时，很多摄影家实现了上述要求。图像向观看者提供了一个视觉的谜题，这种谜题是让他们去沉思，而不是公开地回应他们所接收的思想。艺术摄影因此延续了其孤立感，因为提出的问题是概念上的，而非文化和政治上的。例如齐克·伯曼（Zeke Berman）的作品《无题》（1979）**[图104]**，本质上一连串视觉双关本身就是艺术的对象。这是一幅关于感觉本质的照片，通过使用报纸、一个真实的方块和一个隐含的立方体，通过拼贴，创造了一个带有立体主义传统的空间，用以研究视觉理解力的条件。这是不可思议的设想，这个例子还可以证明“艺术”摄影是如何超越理念，以及艺术摄影在匹配哲学和概念的广阔议题时所表现的精确性。在这个意义上，照片就如同诗歌，因为我们将其视作一连串文本进行阅读，作为局部的和变化的定义，同时也作为一种视觉（就如同文学一样）谜题。所有的事物都是文本，所有的事物都存在意义，但我们所感知的这个世界，与其说是平面与三维的混合，还不如说是一个歧义的迷宫。以世界的真实感觉来看，它是“被创造”的照片。

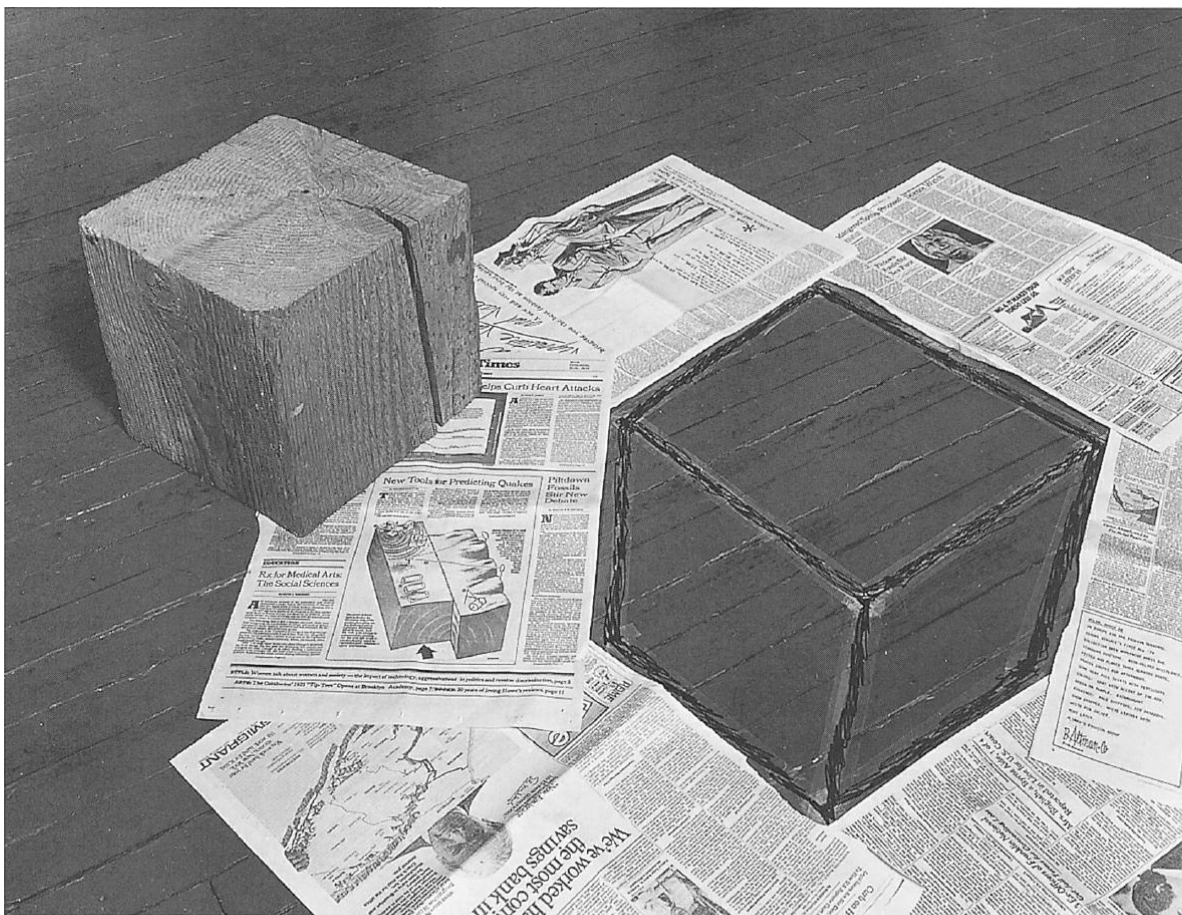


图104　齐克·伯曼

《无题》，1979年。

这幅照片无疑来自视觉陷阱的传统。这件作品采用一系列视觉和感觉的双关，同时还是一系列概念和哲学的探索。运用报纸和木地板创作了一个非凡的、在场和不在场之间的相互作用，就像定义与真实识别之间的区别。

因此，艺术摄影可以赋予很多平淡无奇的事物以视觉解释的丰富语境。当然哲学的意图是基础，但近来许多这一领域的摄影家扩大了伯曼于可辨认的环境及日常生活中提出的问题。威廉·埃格尔斯顿（William Eggleston，1939—　）就是这类摄影家，一个致力于（拍摄）本土密西西比河的美国人。他以一种令人难忘但近乎随意的方式，选择日常存在的边缘区域进入他的焦点。《密西西比州，近格伦多拉，黑色河口农场》（*Black Bayou Plantation*，*Near Glendora*，*Mississippi*，1971）**［图105］**具有这种风格。彩色的图像暗示其成为明信片的可能，提供了一系列处于矛盾状态的不相关元素。它们的

即时呈现感在场景上很难被超越。这些现成品凭借摄影机的关注获得了意义。现成品显见的状态是不真实的，因为在色彩的语境中，对它们的拍照赋予了它们意义和特色。因此艺术摄影的讽刺在于：按照埃格尔斯顿的方式任何事物都可以被拍照，并且可以被艺术。

图105　威廉·埃格尔斯顿

《密西西比州，近格伦多拉，黑色河口农场》，1971年。

埃格尔斯顿的方式是赋予一个边缘趣味的场景以非凡的意义。平庸之物被重构为一个全新的意义结构。

埃格尔斯顿、卡拉汉和伯曼的图像代表着一种新型的艺术摄影，与后现代交锋，富含意义和再现的性质。他们超越了对于“纯粹”和美学的关注，生产一种致力于对我们的存在条件进行不断探索的影像。例如来自弗朗西斯·布鲁吉耶尔（Francis Bruguière，1879—1945）拍摄的纸雕，将艺术摄影回归到通俗讨论之中，释放它去探讨我们存在的条件，而非讨论那些自它意义世界中分离的，形式化了的内容中的理念。他们的照片带有一种潜在的歧义，这种歧义根植于对“摄影所关注的人文背景”深深的抒情感。

约瑟夫·苏德克（Josef Sudek，1896—1976）（恐怕是20世纪捷克斯洛伐克最具有领导力的摄影家）的作品是最贴切的，尽管他从1920年代就开始摄影，但是他的主要作品从1950年代才开始被人发现。他的照片通常昏暗而浓重，暗示着他职业中浓厚的政治气候。韦斯顿和亚当斯作品中那种欢快的光线，被暗示着悲观主义的绝对黑暗和卡夫卡式的心理视角所代替。苏德克的照片透过玻璃（镜头）抑制地观看世界，散发着一种与众不同的含混和有限度的不安。透视是有限的，光线尽可能昏暗，氛围是缄默的。

《雅纳切克房间里的椅子》（*Chair in Janáček's House*，1972）**［图106］**是他晚期作品的代表。它符合所有美国传统，甚至通过精细的解读一系列适合的气氛和环境来调节照片。眼睛寻找着信息，却很难超越受限的空间和图像的主题。画面中的气氛是真实的，带有一种对室内实在条件的体验感。室内普遍是黑暗的，但仿佛与蜡烛和低瓦数的灯泡有关，而非由于日光。这是一个私人空间，正像"椅子"前面的冠名。一个可能清晰和连贯的区域被赋予了强烈的意义。蕾丝窗帘的寻常是带有迷惑性的，许诺了一种图案和美学维度；整体环境停留在既微妙又暧昧的存在，它们却与此相区别。苏德克延伸了"艺术"摄影，又宣告了它的边界。最重要的是他寻找手头事物的意义，因此照相机是对事物存在方式的不断探索和测量；镜头面向日常规律和每日生活对象。从这层意义上看他是真正的欧洲人，如果我们能感觉到他身上施蒂格利茨的精神，我们同样也能在他的作品中看到埃默森——从最基本的参照点获得最精妙的照片。这始终是"艺术"摄影最核心的矛盾之一。

图106　约瑟夫·苏德克

图106　约瑟夫·苏德克

《雅纳切克房间里的椅子》，1972年。

黑暗并陷入沉思，这是一张运用室内空间暗示一系列未宣泄的欲望和情状的照片。这是一张精妙的照片，运用潜在的朴素来承载令人难忘的表达方式。它将家庭作为对象，创造了一种强烈的自我意识，最终使其拥有一个明显的政治语境。

---

(1) print，作者这里指的是那些被印刷出来在画廊展出的照片，类似于版画，而不是我们平常所指的photo，所以没有使用照片的义项，暂译成印版。——译者注

(2) 其实是学生。——译者注

第十章　被操纵的摄影

图112细节

“纯摄影”假设了一个超越日常世界的理想形象。这质疑了将摄影单纯作为纪实行为的观点，认为这种观点有局限性，即坚持摄影创作是基于可视事物而非源于想象。就这点而言，它不同于施蒂格利茨在纽约创立“291”画廊和《摄影作品》时所倡导的现代主义的美学理念，即拒绝摄影家拿来当做主题的那个世界。在立体主义和抽象概念所主导的审美思潮下，摄影将置于何地？除去对表面现实的记录，对相对性和潜意识的新参照落在哪里？

从20世纪初肇始，我们可以列出诸多在现代主义新语言的影响下寻求重塑摄影的行为和反应。这种摄影摒弃如实地记录视觉所感知到的世界，意图操纵图像，从而寻求一种暗示着新意识的视觉代码。这一视觉代码使人联想到抽象主义、超现实主义、达达主义和未来主义。在融合了各种理念后，这些摄影的回应形成了一个自身重要的传统，且进一步复杂化了我们所寻求理解的摄影在20世纪作为一种表现手法的意义。

譬如在1913年，美国裔摄影家阿尔文·兰登·科伯恩就提出过质疑：“为何摄影家不能从陈旧的传统中脱离出来……并寻求任何艺术都赖以生存的表达自由？”[1]这个问题很好地展现并强调了对新的视觉语言的需求，当时许多摄影家试图考虑与其他媒介的发展相联系。而摄影又如何使自身能够与那些新的视觉方式平起平坐呢？科伯恩尝试建构一些新视角和新观点，他拍摄的纽约照片要么使用柔焦，要么从楼顶的恰当位置俯拍，将风景弱化成半抽象的样式。但这种效果很难与立体主义所倡导的理念相匹配，譬如毕加索和布拉克的那些激进肖像画，它们突破了画布的表面，从而进入多位面和多视角，重建了崭新的图像时空观念。科伯恩的另外一些实验则被他的朋友埃兹拉·庞德（Ezra Pound）称为《旋涡照片》（*Vortograph*，1917）**[图107]**。科伯恩拍摄一个对象（人或物体）在多面镜子里面反射出来的无限的镜像，得出的结果与立体派的肖像画很相似，并且打破了在这之前摄影忠于写实的表面效果。特别是他给庞德拍摄的肖像，似乎在精确地诉说着庞德的现代精神以及他对旋涡派的关注和兴趣。就在此刻，最先进的艺术媒介反映出了最现代的美学。

图107　阿尔文·兰登·科伯恩

《旋涡照片》，1917年。

“旋涡照片”其中之一，通过将“相机镜头投入三面镜子夹成的三角形中”拍摄而成（科伯恩语）。

当然，在许多方面，图像从最初便被操纵了。雷兰德的组合冲印，以及建立在使用多张底片基础上的单独冲印，都指向了后来摄影拼接和蒙太奇的发展方向。我们可以在19世纪的摄影中找到这两种模式的例子。又如路易斯·杜科斯·杜·豪伦（Louis Ducos du Hauron）于1889年在其称之为“进化论”的实验中使用以失真为基础的方法，改变了拍摄对象的原本外貌。更为夸张的是后来由曼·雷“发现”的实物曝光法，实际上只是重新启用了塔尔博特的光照图画法。我们也可以举出更多那个时期的例子，但是这些19世纪的案例与20世纪的分水岭，正在于它们缺乏激进思想，缺乏对表现的不断质疑，而这恰好是现代理论的基础。

从20世纪开始，我们可以看到大批的摄影家开始反思摄影的实践，并关注那些展现在绘画与文学中的现代美学问题。从这个角度来说，摄影不再专注于反映真实世界——那不过只是表面——而是沉入更为深层的似真神话。摄影成为表达激进审美的场所，像心理学和政治学一样对主流意识形态进行批判，并因此成为重要的代表形式。基于和艾森斯坦（Eisenstein）对于电影业和电影的激进理论同样的思想来源，新的摄影观念诞生了。一如我们所期待的那样，像这样的发展也发生在革命时期的俄国和1920年代的德国。在这些地区，具象派艺术的观念被认为对应着破败腐朽的资产阶级意识形态。抛弃了连贯和统一的社会空间理念，这一类摄影家试图破坏常规假设理论——譬如构造一个被设定好的“自然”的世界。在构成主义的摄影和陌生化（或者说“制造陌生”）的哲学中，我们可以看到其最有活力和激进的成果。

尽管构成主义的意义是国际性的，但它的根源却蕴藏在1917年的俄国革命中。它寻求一种与新的社会秩序和政治理念相符合的艺术，并且含蓄地质问在当时作为代表模式的现实主义。俄国摄影家埃尔·里茨斯基（E1 Lissitzky，原名Eliezer Markowich，1890—1941）是构成主义的探索方法的关键人物。作为一名资深的建筑师，他在俄国和德国的职业生涯反映了他在那个时期的主要关注点和一些活动的成就，特别是在摄影上。他结识了马列维奇（Malevich）和塔特林（Tatlin），也在柏林接触了库尔特·施维特斯（Kurt Schwiters）和赫伯特·拜尔（Herbert Bayer）。在1929年，他为激进的《摄影—眼》

（*Foto-Auge*）创作了封面，并且将其代表作在顶尖的摄影展“电影与摄影”（*Film und Foto*）中展出，这些都反映出诸多与操纵图像有关的“新”摄影方面的思考与关注。

《构造者》（*The Constructor*，1924）**[图108]**（一张自拍照）是理解构成主义宣言的关键图像。这张照片回顾了里茨斯基作为一个建筑师（构造者）关于建筑的知识，同时也将摄影家与工程师的形象等同起来。这两种人建立和设计了新社会秩序的基本框架。但是这个标题有着更大的反响，如同它字面上所宣称的一样：我们不解释这个世界，我们构造世界（或者让其为我们所构造）。它寻求的是对我们原有权限的彻底修订，并且就像一张政治性海报一样，将其所表达的激进观点视觉化了。这张多重影像与不同阶层的观众都发生了互动，使我们能够在一个主动的环境下审阅它。像许多构成主义的作品一样，其所传递的是一种无礼的甚至是好斗的能量，与寻求反思和冲击的革命精神相合。经过计算和确认，图像中的头部具备着占主导地位的存在感，它凝视着观者以及它所寻求构建的世界。同样地，眼睛被放置在手部的中心，强调着智慧和身体的联系，此时题目强大的意义再一次隐含其中。而且，整个照片的组合也受到了画面上的圆形、圆规以及现代象征主义的暗示和影响。这张照片是阐述革命精神极好的例子，它通过灌输一个标题化的形象反映出多个主题。不仅对设计而言，它在概念方面的简化，在社会和政治领域也同样具有建设性的影响。

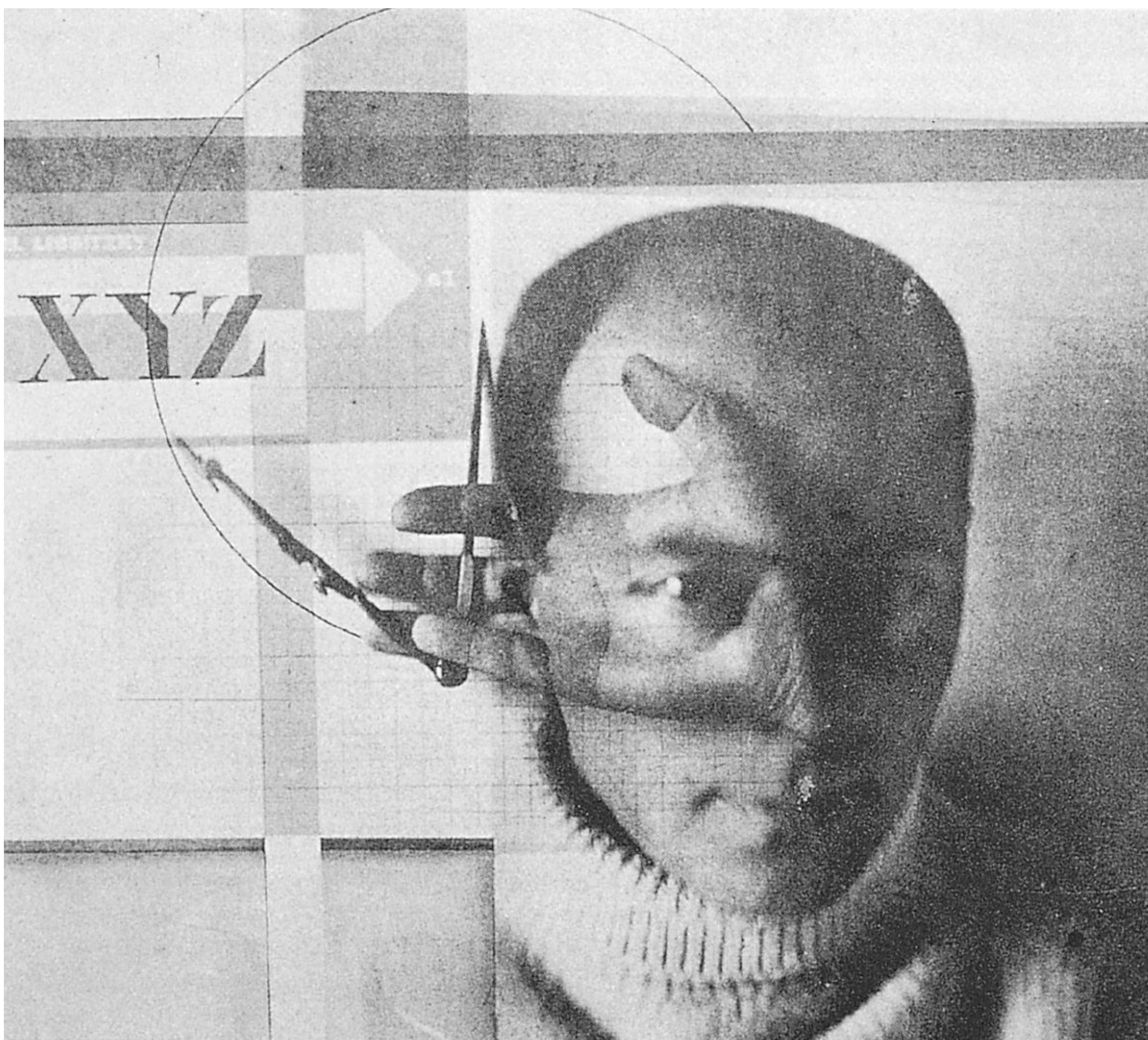


图108　埃尔·里茨斯基

《构造者》，1924年。

一张拍摄方法和布局都非常“现代”的影像。在标题的氛围中，粗糙有质感的自拍阐述了摄影艺术家在社会和个人变换的动态中进行思考。可以这么说，我们是自身的构造者。

里茨斯基的作品充满了这样动态的关系和意义，它们经常显示出建筑般的感觉。他强调意识的再现，我们在布莱希特（Brecht）的戏剧中也能发现这样的特点。人像填充了整个框架，通常使用低角度仰拍来表明这个角色占据了主导地位，控制着他的外部环境而非被动地接受。里茨斯基的世界是一场行动，而他的照片构建了可视化的象征来反映他的哲学。

亚历山大·米哈伊洛维奇·罗琴科（Alexandr Mikhailovich Rodchenko，1891—1956），里茨斯基的朋友兼同事，他是一位画家和摄影家。作为一个构成主义者，他在1940年代为了抽象绘画放弃了摄影。然而，就像他的朋友一样，罗琴科进行了同样激进的摄影创作，使其能够反映他寻求的社会转变。他的作品呈现出大胆、粗糙的效果，经常使用扭曲变形的角度来强调人物的存在感。聚焦点再一次被放到了自我意识的描写上，读者可以由此去理解影像所使用的技巧，并学习到相应的东西。这种将人像填满构图的、扭曲的摄影方法，产生了一种激进的观看事物的角度，同时充满着挑战性。罗琴科的构成主义原则融合着未来主义的价值观，将人像置于几何结构（网格、线条、模型）的围绕之中，就像一个庞大的现代化动态的一部分。《吹号角的先锋》（*Pioneer with a Horn*，1930）**[图109]**拥有着典型的激进视角。人物的姿势占据着主导地位，反映了标题在图像中被反映的深度。像摄影家一样，音乐家在当时也被视为用构成主义创建自己世界的“先锋”。这同时也关乎一种让自己的革命理想被世人所知的需求。像海报一样，照片需要在公开场合展现政治哲学，并占有一席之地。

一个号手公开宣示着摄影主题的当代性质。这是对现代的一种庆祝，同时强调了其作为当今

图109　亚历山大·米哈伊洛　维奇·罗琴科

《吹号角的先锋》，1930年。

一个号手公开宣示着摄影主题的当代性质。这是对现代的一种庆祝，同时强调了其作为当今时代的一部分，与新事物和政治之间的紧密联系。对视角的扭曲增加了照片的激进性和意

义。

构成主义建立了一种尖锐且特别激进的风格。它追求直面观众而不是安抚观众，傲慢且大胆的结构始终使其有着饱满的精神，来质疑它们那个时期的环境。像罗琴科，还有古斯塔夫·克鲁特西斯（Gustav Klutsis）、谢尔盖·先金（Sergey Senkin）和瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃（Varvara Stepanova）的作品，反映了与19世纪的先驱者们完全不同的美学思想。他们的作品充满生气，而且懂得基于宣示政治和社会观点来操纵图像。

尽管不是共产主义者也不是俄国人，匈牙利的拉斯洛·莫霍伊–纳吉（László Moholy-Nagy）表现出对摄影相似的关注，认为摄影是一种新的感知世界的方式。[2] 1920年代他在柏林的创作，还有他与"包豪斯"之间的联系，表现出他作为那个时代的指导者的身份。在对摄影着迷之前，他是一位抽象派画家，其所著的《绘画，摄影，电影》（*Painting Photography Film*，1925）展现了他对图像的理解。莫霍伊–纳吉寻求他称之为"创造性地利用新概念和新原则"的摄影，这种摄影"表现艺术"而不是"复制现实"。虽然大部分人"拥有着追溯到原始蒸汽机时期的世界观"，但他想要的是一种基于"改变组合原则"的摄影（和绘画），从传统价值观中释放出来。他写于1932年的文章"新的视觉工具"（'A New Instrument of Vision'），罗列了八种"摄影视觉"，这些视觉类型完美地概括了摄影中被动性和主动性之间的矛盾。对于莫霍伊–纳吉来说，"所有关于摄影的解释，至今都被绘画局限的美学理论所影响"——处在一个反映"抽象"、"精确"，以及"减缓"、"加强"、"渗透"、"即时"和"扭曲"等不同的视觉诉求的位置上。"观看"这一行为提出了问题，而摄影这一行为则致力于改变知觉的概念。作为一种"新的视觉工具"，照相机为使用新的意识和程序来观看世界提供了方法。因此莫霍伊–纳吉寻求一种"绝对现代的图形构造"，这是以构成主义为特征的常见的激进方法之一。

莫霍伊–纳吉的风格彰显着他广泛的关注点。作为激进和质问的混合体，他的作品有一种神秘的质感，与任何试图将他们简化成某种信仰的信息或阐述的做法相对抗。《射击场上》（*Above the Shooting Gallery*，1925）是其倡导的程序和方法中最接近后现代的，像《嫉妒》（*Jealousy*）**[图110]**一样，创作于1928年，但至今也是难以鉴赏的作品。这些作品都在叙事结构上建立了一系列的观点和暗示，挫败了我们想去直接简单地理解它们的想法。其结果是造成一

种陌生化的感觉，一种从文本中脱离出来的形象，不仅制造了陌生感，也坚持了它与日常世界以及被预设好的写实摄影之间的不同。这些图像超越了司空见惯的事物和意想不到的事物，陈腔滥调和激进思想之间的对立，创造了一系列充满生气和动态的关系。

图110　拉斯洛·莫霍伊–纳吉

图110　拉斯洛·莫霍伊–纳吉

《嫉妒》，1928年。

这幅作品证明了莫霍伊-纳吉对后进摄影家（如卡拉汉和伯金）有着深远影响。它表现了一种关于如何构造意图和认知的自我描绘。因此它安排了谜一般的对立。这张照片被当做用来研究哲学和感知概念的例子。

莫霍伊–纳吉进行了图片拍摄和图片制作的双重实验。他的抽象拼贴作品的“图片整形术”（photoplastiks）就是一个例子，但是他的物影照片——基于塔尔博特的碘化银纸照相法所拍摄出来的照片——提出了与构成主义不同的社会问题。实际上，这些物影照片建立了两个其他主流艺术运动——超现实主义和达达主义——之间的桥梁。这两种主义对他的作品都有所影响，并且对“陌生化”概念的传播有一定的帮助。“陌生化”是一种将“心理上的操纵”运用起来的摄影模式。[3]在这种背景下，摄影家们寻求一种心理视角，一种能够表现潜意识的意象。这种意象流连忘返于自由联想和多重暗示的境地，而非黛安·阿勃丝和罗伯特·弗兰克的作品中所能见到的对内心心理状态的细致描绘。就像达达主义诗人特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）在1922年所说的：“摄影家发明了一种新的方式；他在空间中呈现了一幅超越空间的影像……”[4]

查拉写下这句话是为了给俄裔美国人曼·雷的《光画》（*Rayogram*）作介绍，《光画》是物影摄影法的一种版本，使用碘化银纸照相法，试图继续建立将日常事物陌生化的法则。《光画》系列作品中的一张 **[图111]** 深刻而神秘地展现了这种法则。图像创造了一种离散又封闭的空间，和日常所见的世界没有任何联系，展示了在室内偶然拍摄到的如梦境般的片段。曼·雷的摄影作品以及在纽约和巴黎的绘画，到了1940年代仍然对操纵图像的“风格”起到重要作用。

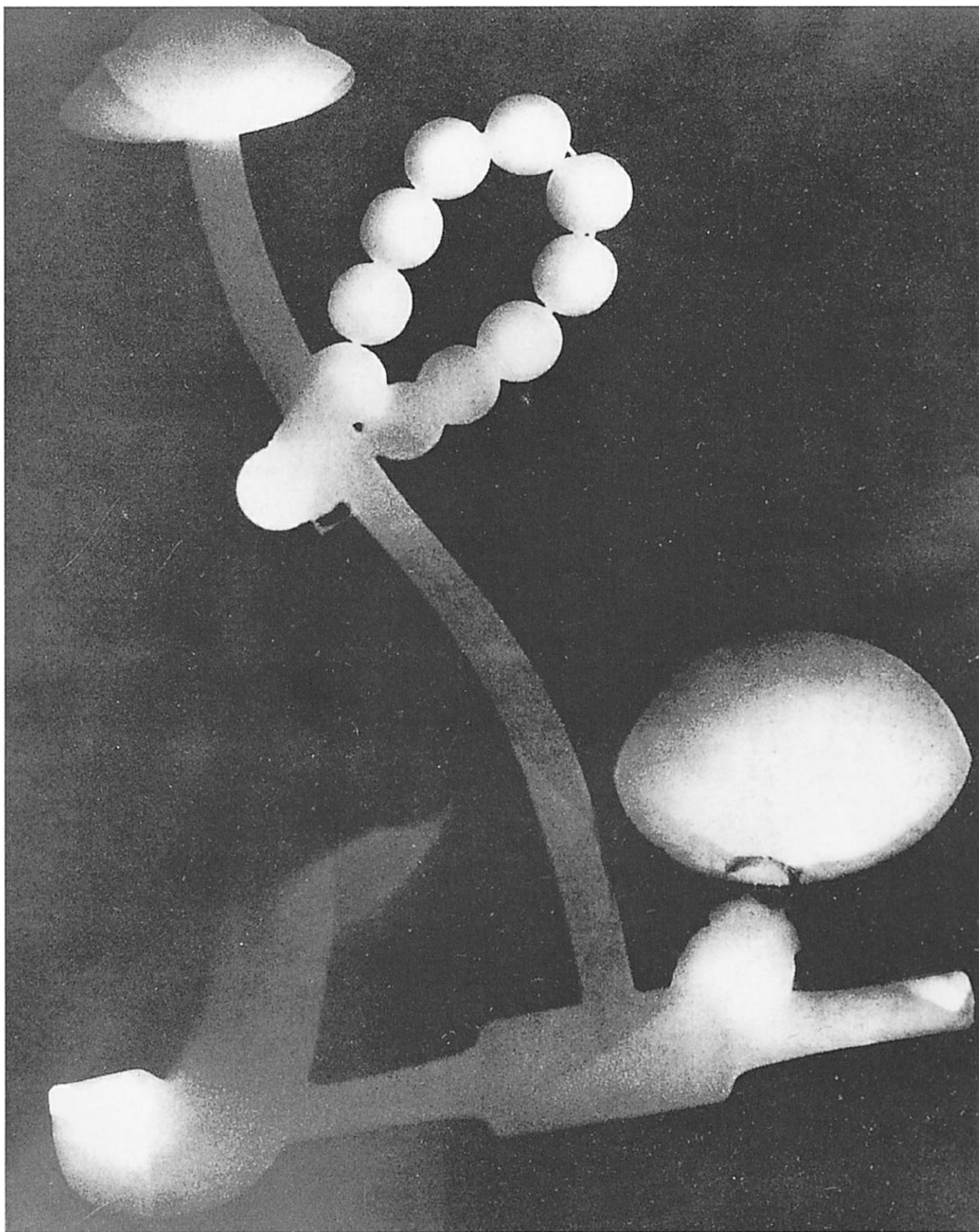


图111　曼·雷

《光画》，1933年。

曼·雷“光画”系列的其中一幅，将1920年代的现代主义和福克斯·塔尔博特在1830年代创造的最初流程连接了起来。然而，塔尔博特创造的是对静态物体的写实展现，曼·雷则是创造了一个神秘他者化的遥远世界。

在许多方面，他的作品将“创造陌生”的问题具体化。在他的一些图像中，这种概念被简化成仅仅是为了表现惊奇的幽默尝试。在其他作品中，对女性形象的运用存在问题，与他潜在的态度和方式是有联系的。这些图像更多地是作为曼·雷对性幻想的实现而存在。同样的，《光画》系列仿佛“过度曝光”一般，暗示了一种欺骗的元素。它们与最基本的制作过程相联系，但同时它们也要求自身具有巨大意义。最后，曼·雷作品的力量还是来源于它的诙谐，像在知名的《安格尔的小提琴》（*Le Violon d'Ingres*，1924）里，一个女模特（Kiki）在她的背上有两个重叠的花体“f ”。这是对法国画家安格尔（一个热情的小提琴业余爱好者）的评价，也是对学术传统和曼·雷所反对的价值观的评价。然而，尽管其意图是对小提琴形状的“玩弄”，曼·雷处理女性形象的方式也隐藏在那种非常规的视角下（像它在许多超现实主义摄影中所担任的女性视角一样）。比如《玻璃泪珠》（*Glass Tears*，1930）**[图112]**，其图像的意义基于一个视觉上的双关语——将不相干的元素意想不到地并置——但是在这种幽默下是一张女人的脸，而这正是曼·雷开玩笑的对象。他为自己选的名字（曼·雷），也是与他所创作的另类摄影作品最相配的选择。

图112　曼·雷

《玻璃泪珠》，1930年。

曼·雷拍摄的女性肖像，通过一个最基本的视觉双关来达到它的效果。显而易见的，那些泪珠是玻璃球。它是非常典型的纽约达达主义摄影作品。

曼·雷其他的照片多多少少显露了他对日常事物的成见。比如说，《男人》（*Man*，1918）的内容是一个手动搅拌器。曼·雷拍摄普通的东西，又将它们上升到神话的层面，或是关联到更为广义的人类社会的形象。这些照片假设了意义的变形。因此曼·雷是一个达达主义的摄影家，同时也是超现实主义的摄影家，与他的朋友马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）一样，他也尽可能地向特里斯坦·查拉的风格靠拢。他最尖锐的作品发挥了更多超现实主义的内容，其中心理学对这种效果起着基础作用。在这个意义上，超现实主义摄影与它所拍摄的

现实等价物分别基于完全不同的意义索引。它的意象沉湎于交替的精神世界，在这个精神世界中，一切都无限地膨胀和变化着。然而，超现实主义就其本身而论，与摄影的关系又是相互矛盾的。为了制造出“超现实”，需要努力找到适合的条件，因此为了达到那种效果，要准确地构造出一种图像，而不是表现物体的实质。像里茨斯基、罗琴科和莫霍伊–纳吉一样，曼·雷坦然地操纵着图像和摄影空间——为了展示出其他意图和意义的层次，构造、解构、剪切还有分割着摄影空间的原始范围。其他人为了表达他们的观点，仅仅是通过扭曲图像这种做法。比如比尔·勃兰特的裸体系列，也提出了关于描绘女性身体的问题，他拉长和扭曲了躯体，让其看起来像在哈哈镜中。在其他环境下，超现实主义也依照被直接拍摄的物体而建立。因此卡蒂埃–布列松和阿杰特（在那时多被超现实主义所赞誉）也可以被视作超现实主义者，尽管他们没有操纵所拍摄的图像，可以这么说，他们在拍照现场找到了需要的条件。

拍摄手法的一些不同，导致了摄影家对拍摄物体主题范围提出了不同的、更大范围的哲学质问。意大利的未来主义摄影家安东·朱利奥·布拉加利亚（Anton Giulio Bragaglia）（从1911年开始）的人像活动在某种意义上就有几分这种特质。实际上，将它们与迈布里奇的图像相比，更能感受到它们有多么激进。它们更接近于精神层面，而且类似于马塞尔·杜尚的作品《下楼梯的裸女》（*Nude Descending a Staircase*，1911），这件作品像费尔南·莱热（Fernand Léger）同时期的画作一样，传递着对在运动中和空间中的人像的新意识。艾蒂安·马雷（Étienne Marey）对人物运动的计时拍摄——一种含糊的半抽象的模式——颠覆了19世纪摄影的大部分观点，它们创作于1880年代，同样不像迈布里奇那种对人类运动的精确校准的视觉研究，而是更接近于杜尚和曼·雷的现代主义。

19世纪见证了对图像大批量的操纵，然而到了20世纪，操纵图像适时地作为有持续性的审美的一部分，才算是真正地崛起。这种行为通常包含了对图像积极的甚至是有侵略性的处理方式。就像画家使用蒙太奇和抽象拼贴的手法，摄影家剪切原来的图像并且重新排列，创作其所需的意义模式。虽然照片蒙太奇究竟是拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）还是约翰·哈特菲尔德（John Heartfield）的“发明”还存在争议，但其影响是显著的。汉娜·霍赫（Hannah Hoch）《用蛋糕刀切》（*Cut with the Cake Knife*，1919）**[图113]**就是一个早期的例子。[5]对完全不相干的元素的拼贴，展现了在一系列不同的普通主题

的视角下，一系列不同的摄影图像。然而，它不能从文学或者叙述角度去解读，也不能被简化为每个部分的简单汇总。当然，“达达”这个词在其中占主导地位，而且印刷字体和人像的混合增强了破碎的印象。尽管肖像的个体形象很突出，但它们也无法对本身的意义做出让步。由于其本身的性质，我们不能单纯理解为这只是一张剪切拼贴的图像。它实际上用支离破碎的结构和隐藏的愤世嫉俗的思想，反映着“一战”结束一年后欧洲的氛围。

汉娜·霍赫创作的拼贴作品，深刻表现了那段时期大都市的精神风貌。对不同图像的并置，创造了一种潜在的联系和意境。

图113　汉娜·霍赫

《用蛋糕刀切》，1919年。

汉娜·霍赫创作的拼贴作品，深刻表现了那段时期大都市的精神风貌。对不同图像的并置，创造了一种潜在的联系和意境。

约翰·哈特菲尔德（1891—1968）从达达派的极端主义中脱颖而出，在这个世纪创作了一种最持久和最强烈的关于躯体的视觉蒙太奇。因为从事着公开的左派活动，他用他创作的图像来表达对德国纳粹越来越强烈的挖苦和批判。汉娜·霍赫和拉乌尔·豪斯曼追求的是通过对荒谬的运用来破坏固有意义，而哈特菲尔德运用了荒诞和不同元素的并置来打击和揭露现实。他的观念使摄影成为政治评论、政治漫画和讽刺画的混合体。继承了荷加斯（Hogarth）和吉尔雷（Gillray）的传统，哈特菲尔德像他同时期的大部分达达主义者一样，创作了一种精彩绝伦又强有力的视觉修辞，这种手法总是能够根据其选择的目标发掘适合的策略。他像摄影家欧文·布卢门菲尔德（Erwin Blumenfeld）和艺术家乔治·格罗斯（George Grosz）一样，运用图像批判和嘲讽那些谎言和政治权力。然而，尽管政治涵义占据主要地位，也不能单纯理解它只有单一的效果。

比如，《好哇！黄油没有啦！》（*Hurrah，the Butter's Finished！*，1935）**[图114]** 就是典型的哈特菲尔德风格。标题（以及在图片底部的文案）引自赫尔曼·戈林（Herman Goering）的演讲中所说的话："钢铁能让国家强大，而黄油和猪油只能让人民变得肥胖。"为了与这种荒谬言论对抗，在假设它的条件成立下，哈特菲尔德设计了一种尖锐的讽刺。这张蒙太奇通过运用夸大、并列、出乎意料和视觉夸张的手法来表达效果，并且通过对细节无比的注重，赋予想要传达的信息一个丰富的视觉效果。图像中没有黄油的出现，一个爱国的家庭坐在餐桌旁，吃着陈旧的铁制物件：椅子、车架、螺母还有螺丝钉。婴儿啃着一把旧斧的一部分，狗啃的也不是骨头，而是一个螺丝钉。哈特菲尔德的手法是对细节的敏锐关注，没有减少任何必要的信息。比如说在这幅作品中，他将进餐的效果和墙纸（图案是纳粹十字）以及墙上的希特勒头像联系起来，神来一笔的地方在于与之相配的正是绣花垫子套上的兴登堡（Hindenberg）头像。这真是一个"爱国家庭"。这张典型的哈特菲尔德的作品既明目张胆却又十分微妙，其效果长盛不衰。它尖锐的观点超越了修辞，而是到达了一个将观点放置在一个社会和道德环境下的激烈程度，这种手法可以让我们联想到乔纳森·斯威夫特（Jonathan Swif）和亚历山大·蒲柏（Alexander Pope）。

Lieb Vaterland magst ruhig sein!
Hurrah, die Butter ist alle!
Goering in seiner Hamburger Rede: „Erz hat stets ein Reich stark gemacht,
Butter und Schmalz haben höchstens ein Volk fett gemacht".
Fotomontage: John Heartfield

图114　约翰·哈特菲尔德

《好哇！黄油没有啦！》，1935年。

约翰·哈特菲尔德创作的照片蒙太奇，以其特有的方式深刻地讽刺了1930年代的德国纳粹。它对钢铁和黄油的玩笑创造了一种形象生动的喜剧效果，打击了当时政府荒谬的言论。注意看那些纳粹十字墙纸、沙发上的靠垫和在餐桌下的狗。

哈特菲尔德的手法建立了将摄影蒙太奇作为政治讽刺手段的重要传统。这种手法的简单有效也被英国的彼得·肯纳德（Peter Kennard）所效仿。肯纳德对英国的景色一贯敏锐，他在1980年创作的《巡航导弹》（*Cruise Missiles*），将康斯太布尔《干草车》（*The Hay Wain*）中的四轮马车变成了导弹发射台，作为对要求巡航导弹不得进入英格兰的一种抗议。同样的，他的《保卫至死》（*Defended to Death*，1982）表现了美国和前苏联过度的军备竞赛。肯纳德是一个风格敏锐又充满对抗性的艺术家，如他近期的作品《不列颠尼亚》（*Brittania*）就表现了对英格兰神话以及权力建构的研究。

如果说这种蒙太奇手法的优势在于它的直接性，那么其弱点就是它们建立自己的意义和效果时受限于环境。然而，其他蒙太奇摄影（以及拼贴手法）的运用者，为了提出支撑他们的视觉的哲学，脱离了明显的政治和讽刺的内容，并创造了与20世纪生活息息相关的图像。在欧洲，许多蒙太奇摄影受到类似存在主义的哲学运动以及卡夫卡和弗洛伊德的作品的影响。赫伯特·拜尔（1900—1985）创作的《孤独的都市人》（*Lonely Metropolitan*，1932）**［图115］**就是这样的作品，通过意外和荒谬的手法来达到诗意的效果。作品中，黑色幽默让位给了大环境下对应的视觉要素——在一个城市中的倦怠、疏远和寂寞的现实。它运用了更大的象征意义去创造一种萦绕心头又令人不安的氛围。

图115　赫伯特·拜尔

《孤独的都市人》，1932年。

拜尔的标题在某种意义上说明了一切。这是T. S.艾略特的《荒原》和卡夫卡的《审判》在视觉上的反映。在欧洲的传统中也是一张非凡的图像，图中的手掌和眼睛暗示了人的自我被城市环境“掌握”在手中的紧张而强烈的情绪。

尽管目的截然不同，但通过相似的方法，理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton，1922—2011）创作于1956年的《是什么使今天的家庭如此不同、如此有魅力？》（*Just what is it that makes today's homes so different*，*so appealing*?）**[图116]**，基于图像的意义在标题中提出了这个问题。作为对郊区生活明显的讽刺，这幅作品延续了美国摄影家比尔·欧文斯对中产阶级生活方式的反讽。汉密尔顿彻底探讨了视觉符号，将它们的效果运用到极致，效果是如此的夸大其词，以至于赋予了这些视觉符号以文化意义。图像里充满了对陈腐和炫耀的嘲弄，但是所有这些都是对生活方式和精神状态的批判，而不是对政治主体的批判。其中的幽默掩饰了对寂寞空虚的人生的关注，这种人生会让我们联想到李·弗里德兰德和黛安·阿勃丝的作品。

图116　理查德·汉密尔顿

《是什么使今天的家庭如此不同、如此有魅力？》，1956年。

汉密尔顿的作品通过嬉闹来掩盖本身严肃的意图。这是一种通过将不合逻辑的物件的并列，来表达对消费社会的批判的文化蒙太奇。图像中堆砌了各种消费品，就像充满着广告的语言和主题。

哈特菲尔德、肯纳德、拜尔和汉密尔顿，都提供了将照片用来进行特殊批判的范例。它们基于一系列的策略创造出来一个视觉空间，

致力于完成一个讽刺性的信息。然而，其他一些蒙太奇（以及拼贴）则不带任何明显的信息或者对图像的解读，只是通过对不同元素进行意想不到的集合来创造其效果。比如花和银吾（Gingo Hanawa）的《物体》（*Object*，1938）**[图117]** 是一幅超越了其时代的作品，既矛盾又复杂，它使想要寻找任何叙事意义的观者感到困惑。这些毫无联系的元素，有些是拍摄的，有些不是，都被集合在一个随意的几何形中，将它们自身像既成的事实一样呈现出来，它们通过本身特有的关系组成一个物体（因为它们而构成一个物体，但是显得很奇怪）和一个我们所能凝视的对象。这正是关键点，因为它仅仅是将两个对象或图片放在一起（像任何两个词一样），就创造了潜在的意义和读者与图像之间的新关系。《物体》也因此是对物体和意义的本质的表现，因为所有的东西处在一个独立的境地时，就可以被识别，然而当它们被呈现在一个模式中，就需要一个新的识别形式和新的关注点。《物体》将我们带回一个三维的世界，而且让我们回想起，对图像和物体的摆弄正是摄影的基础。所有摄影都是蓄意的，回想到埃尔·里茨斯基的《构造者》，同时再看1950年代美国艺术家罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）的拼贴作品，还有贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns）在同一年代的概念尝试。讽刺的是，我们观赏这些作品越多，它们获得的重要性和意义也越多。

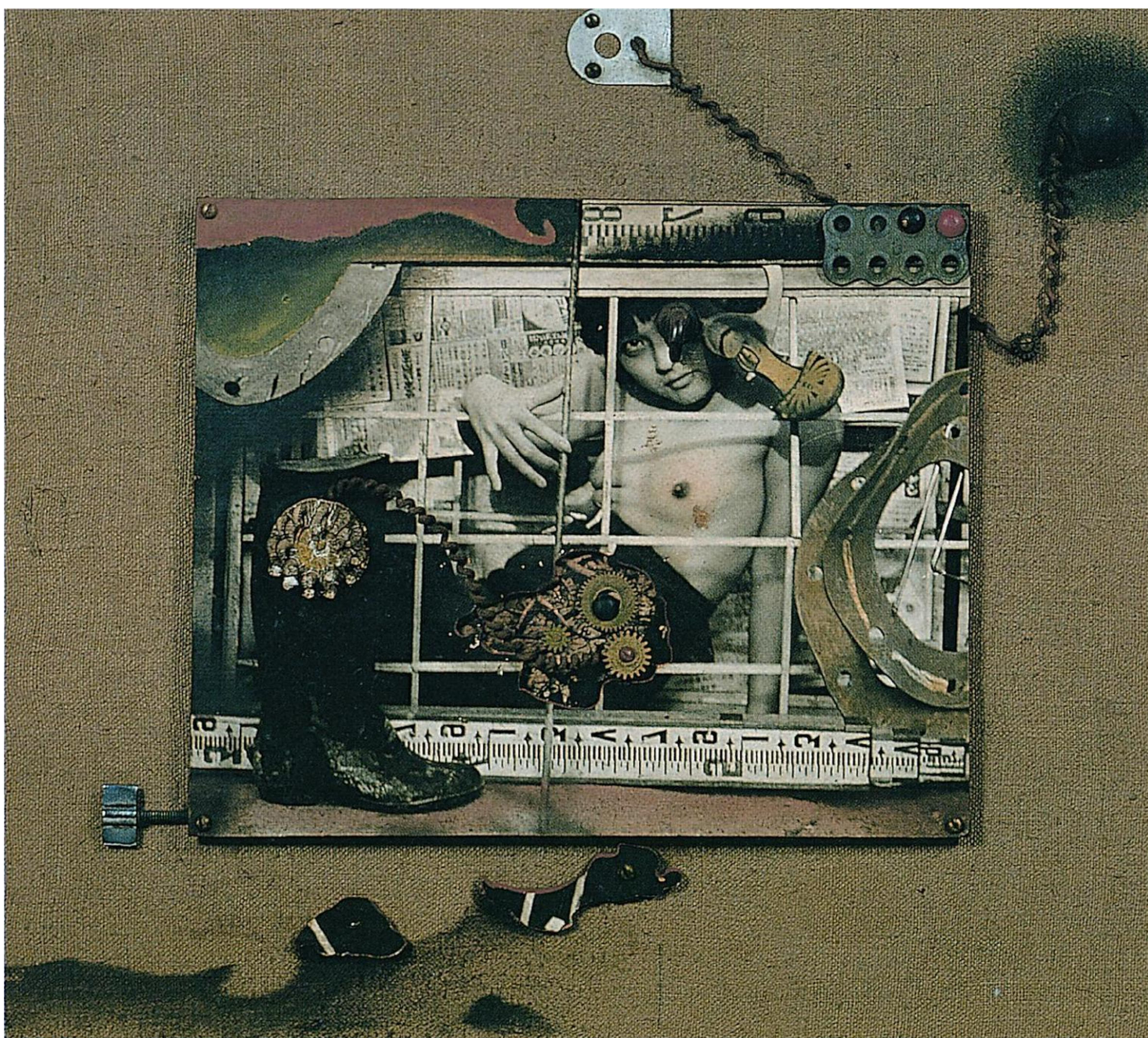


图117　花和银吾

《物体（复杂的幻想）》，1938年。

一个陌生的，而且在最开始看起来很难理解的图像，让观者难以明白它的意思。然而，当观看其中单独的元素以及一整个组合模式时，其隐含的对现代的批判就涌现了出来。

英国摄影家维克多·伯金在这一传统的当代发展中扮演着重要的角色。作为一个批评家和摄影家，他编辑的《思考摄影》（*Thinking Photography*，1981）强调了他的作品所涵盖的理论意识：在所有的情景中，理解图片的方式在于对语言学、精神分析学和符号学的理解。他根据与读者公开的批判的关系来有意识地操控图像，这是后现代时期所具有的特征。他提及他的参考标准受到布莱希特和本雅明的启发，谴责将“关键时刻”的概念和“自主创新”的概念视为如出一辙的

伟大神秘。《夜晚的办公室，一号》**[图5]**反映了他的批判立场。这是一张非主流的照片，与后现代主义的自我意识进行了多方面的对话。照片的右边突出了站在档案柜边的女职员的形象。在其身后是一个人物肖像，我们可以看出是来自爱德华·霍珀的画作《夜晚的办公室》（*Office at Night*）。对霍珀画作的模仿拼凑，一方面建立了与之对立的观点，另一方面也建立了在对办公室作为办公地点和文化机构的本质方面的历史和社会视角。它也提出了关注技术和交流本质的建设性问题。照片的左边提供了与计算机相关的一个无名样本。那个"档案"像那个人物肖像般，其传统的原有意义现在已被抛弃，新的符号已经代替了旧的符号，创造了新的真实。然而，图像仿佛在问，我们怎么才能在视觉形式上表现这种现实？总而言之，这种图像在摄影意义和更深层的象征指向方面，就像一篇布莱希特的散文一样。尽管伯金已经卸下了一切现实主义的伪装，但他的图像在揭露当代社会的结构和人际关系方面，不亚于任何"纪实的"照片可以达到的效果。

在操纵图像上，伯金的方式具有典型的后现代图像的特征，它超越了政治讽刺和讽刺漫画的手法，使用媒介宣称其有效性，同时又质疑它的职能。克里斯蒂安·博尔坦斯基（Christian Boltanski，1944— ）是致力于这个领域的另一位艺术家。像伯金一样，博尔坦斯基敏锐地意识到摄影的实践性，并在观众和他的图像之间建立了一个明显的评判空间。《纪念（第戎的孩子们）》（*Monuments*［*Les Enfants de Dijon*］，1985）**[图118]**就富有这种处理方式的特点。这种编排使图像承载了新的更深层次的意义。许多小孩子的照片被安排在灯光旁边，因此看起来就像圣像一样。其效果的确展示了在一个大教堂和一连串的蜡烛中庆祝着（或缅怀着）被拍摄的人。博尔坦斯基营造了一种神圣、信仰的感觉，以及一种纪念与庆祝的需要，同时也质疑了摄影行为积累而成的地位与意义的内部结构。这个装置将当代摄影的批判性延伸到了一种新的严肃的境界，同时提醒着我们图像在人类学和心理学语境下的呈现方式。伯金和博尔坦斯基的选择赋予了图像新的意义，而不是暗示其作为一种表现方式的消亡。因此，对图像的操纵也就继续昭示着摄影的优势，以及它与我们所存在的世界的联系。作为一个美国超现实主义摄影家，克拉伦斯·约翰·劳克林（Clarence John Laughlin，1905—1985）宣扬着："对我来说，客观存在的物体不过是由潜意识驱使下的……通往内心世界的一块垫脚石……"那么，关于镜像的谈论就到此为止。

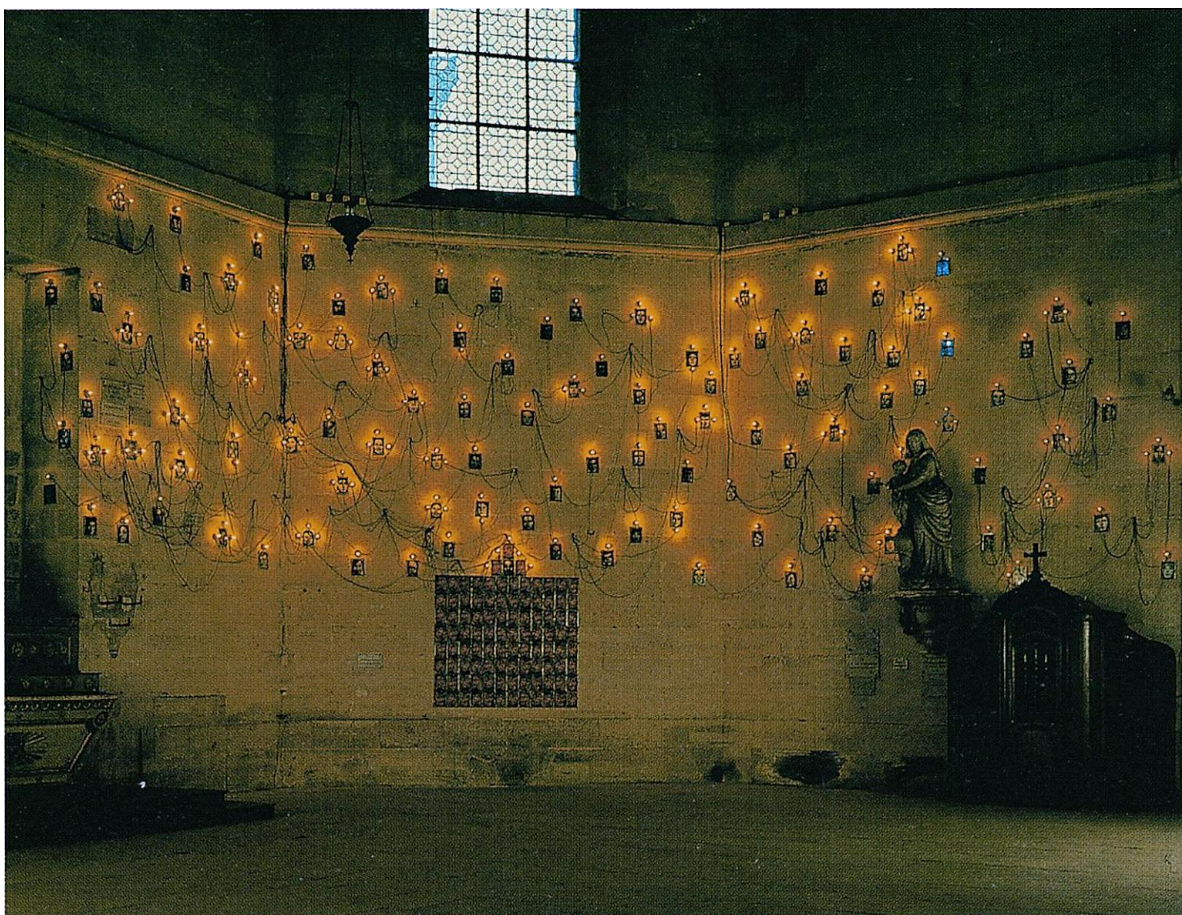


图118　克里斯蒂安·博尔坦　斯基

《纪念（第戎的孩子们）》，1985年。

对一系列单人肖像的复杂摆设，通过这种集聚效应创造了一种关于个人存在价值的宗教感。既是一个纪念又是一个庆典，灯光的运用将那些小照片变换为类似于圣像画的东西。

第十一章　充满无限好奇的盒子

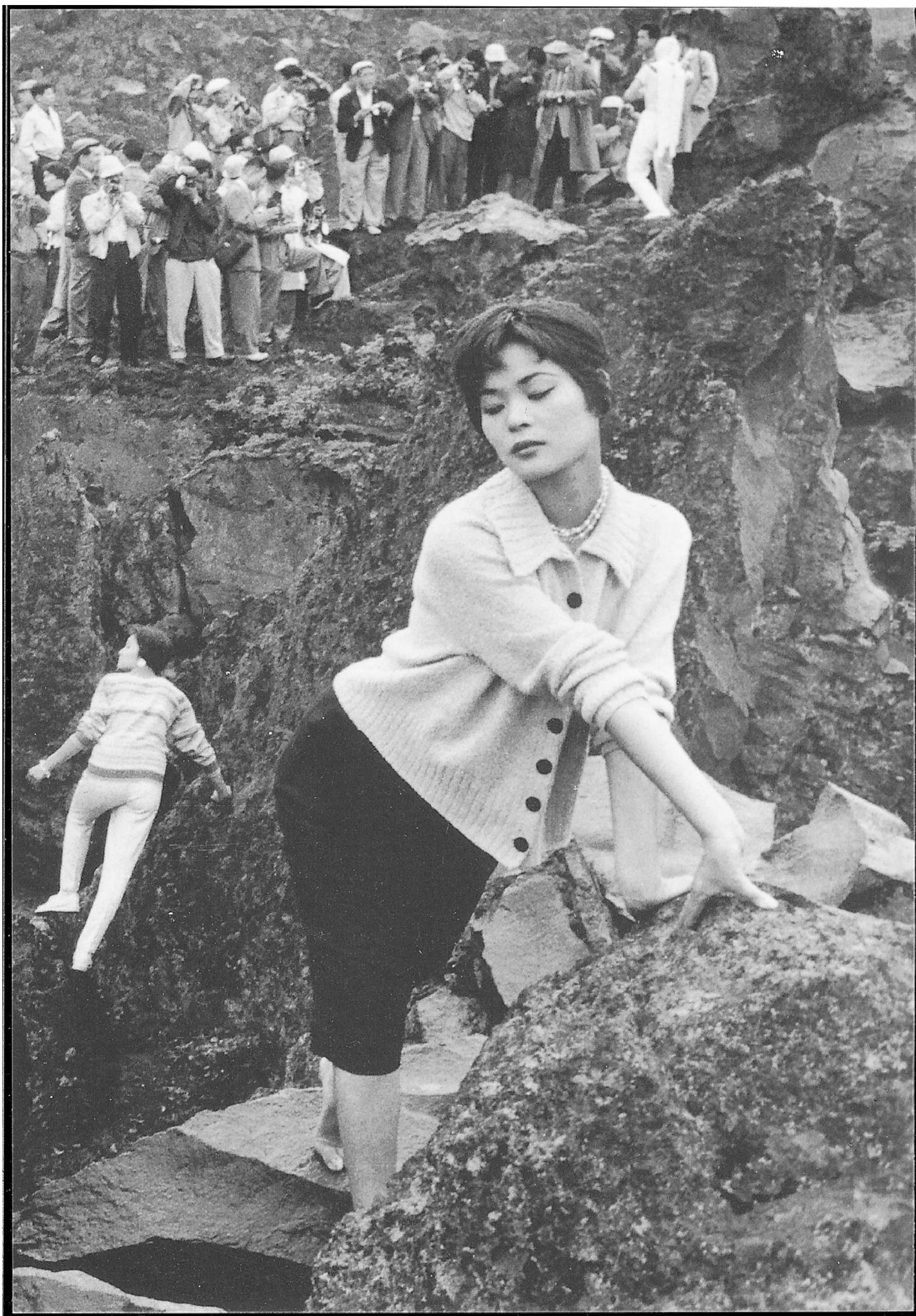


图125细节

亨利·卡蒂埃–布列松的事业生涯经历了20世纪许多摄影发展的重要阶段，而且他的毕生之作极其丰富广大，无法以单一的品类去定义他的作品。布列松在马格南图片社中的工作是杰出的，但他不是一位纪实摄影家。相反，布列松有自己一套独特的、个人化的摄影风格和摄影哲学，它们都是拒绝被定义的。他拍摄的图片同时展示出摄影行为的复杂性和照片信息传达的神秘性。正如他所说："摄影家的眼睛永远都在评估出现在他眼前的事物。摄影家可以捕捉到重合的线，仅需简单地移动分毫……摄影家几乎可以在短到一按快门的同时构成一张图片，用一个反射动作的速度完成照片的拍摄。"[1]

关于布列松的"决定性瞬间"理念已经有很多论述，而且很容易就被归纳为一种程式；但是它的功效还一直保持着。用摄影的术语来说，即为特殊的主题寻找特定的瞬间，而这一瞬间不仅仅意味着事物在这一时刻的出现，它的意义在于这一瞬间与整个历史故事背景之间的关系。它使得任何事物、任何主题对摄影都是开放的。任何时刻都是可能的；在布列松的镜头中是没有等级的。布列松是一位典型的摄影家，他的方式是包围和揭示他所看到的世界，而不是根据他的参照标准编辑和限制他的图像。当我们观看他的照片时，会使我们产生一种多元化回应的体验；滑稽的、忧伤的、平淡的和悲剧的感情，会在同一幅照片中体现出来。他一次又一次地实现这种平衡感，但是他采用的几乎是一种直觉式的方式去接近他的主题。

举例来说，《西班牙，马德里》（*Madrid*，*Spain*，1933）**[图119]** 就是典型的布列松风格的作品。尽管这件作品的名称与它的时代和地点极为相关，但是图片本身脱离了它的历史背景。这个问题对于布列松来说是他的图片迷惑了批评的眼睛。他的图片在某种程度上是单纯的照片，是摄影的行为和光的奥秘，而不是摄影家的影响和在场。这张图片作为布列松视觉讽刺特色的代表作而广为流传。布列松的每一幅作品都被视为他作为摄影家的签名，由此我们才可以谈及他的"风格"。在《西班牙，马德里》这幅照片中，背景中那面神秘的墙与窗户的关系，在前面广场中玩耍的孩子与照片中央穿过的那个高大的、不和谐的人物之间的关系，都通过摄影家镜头有意识的选择而合成。从几何学角度出发，我们看到布列松构图的复杂性，以至于取代了正常的再现的编码和术语。布列松一直在追求这种效果，不仅仅是取代那些预期的回应术语，而且扰乱我们试图将他的照片进行归纳、

解释的意图；相反，他的图片是在告知我们一种生活乐趣。这或许是他的图片得以超出它们历史和文化背景的原因。单一的细节、细微的色调和意想不到的视点，就戏剧性且经常极端地改变了摄影情景。我们看到的是一张被镜头过滤后的美妙的和富有平衡感的图片。

图119　亨利·卡蒂埃–布列松

《西班牙，马德里》，1933年。

一张经典的布列松摄影作品，充满赞誉的"决定性瞬间"在这里得到重要的体现。一系列各不相同的元素在同一时间被典型地并置在一起。它们创造出一种视觉的几何学，疑问、滑稽和奥秘立刻显现出来。中间的男青年像是漂浮在画面中，使得图像生动且有一种超现实的潜质。

《巴黎，圣拉扎尔车站》（*Paris*，*Gare St Lazare*，1932）**[图120]** 就达到了这种画面效果。这是充满布列松风格的领域，它与主题无太多关联，却与处理它的方式有关。布列松将这种处理方式转换为一种视觉范式，一种观看测试和一种对真实自然的陈述。这张照片充满了幽默、讽刺，同时还富有隐含的对于"这一时刻意味着什么"和"如何解读的"哲学思考。关于他的视觉几何、图片置换、视觉双关等

问题，布列松为我们提供了线索。他提醒我们摄影要逃避定义化，同时要构建出摄影自身作为图片的完整性。

RAILOWSKY
RAILOWSKY

图120　亨利·卡蒂埃–布列松

《巴黎，圣拉扎尔车站》，1932年。

另外一张明确的卡蒂埃·布列松的照片，它包含了布列松风格特色的一系列正规元素。这一"时刻"是基本的，但是通过使用反射、不协调、意料之外的方式，布列松将陈腐僵化的样式转为特别的、意想不到的东西。所有这些因素增加了照片的隐喻性，而不是含义的陈述。

布列松为摄影镜头打开了一个世界，而在这个世界里许多摄影家关闭了他们所看到的景象，用相似的参照架构限制了画面。但是布列松警示我们，需要将摄影与人文背景相联系，而不能仅仅将摄影归纳为视觉的陈述。塞巴斯提奥·萨尔加多的作品体现了布列松的摄影方法。举例来看，在《作为补充食品救济计划一部分的被称重的孩子，古尔马加鲁，马里，1985年6月》（*A Child being Weighed as part of a supplementary food relief program*，*Gourma Rarhous*，*Mali*，*June*，*1985*）**[图121]** 中，题目强调了一个特殊的地点和时间，但是照片的主题却不能被简单分类，不能仅仅被定义为一张图像。从技术上来说，萨尔加多是一位优秀的摄影家，同时他几乎用文艺复兴时期人物雕塑的制作标准来拍摄南美工人。那么萨尔加多在这张照片里实现了什么？从某种程度上讲，他的风格同时承认了相机的局限和能力，所以他的作品是具有辩证性和程式化的混合物。《……被称重的孩子》是富有感情的，同时又是被计算好的作品。我们怎样去破译和拆解一幅像这样的照片？它是僵硬的，又是有情感的，但是，它同时又是被计算好去建立一种特殊的参照标准的。这个孩子被吊在一系列次要的指示物当中，而它们都与一个西方的视点相关。即如果这个孩子被"称重"，那么它就在反抗一个更大的参照标准，在这个标准中对图像的解读最终只能寄希望于将它作为一个更大意义的一部分。这件作品没有为它自身的主题建构意义，但我们能够解读这些策略，破译其参照标准，同时把它们当做在我们思维中有特殊影响的有含义的图像来阅读。

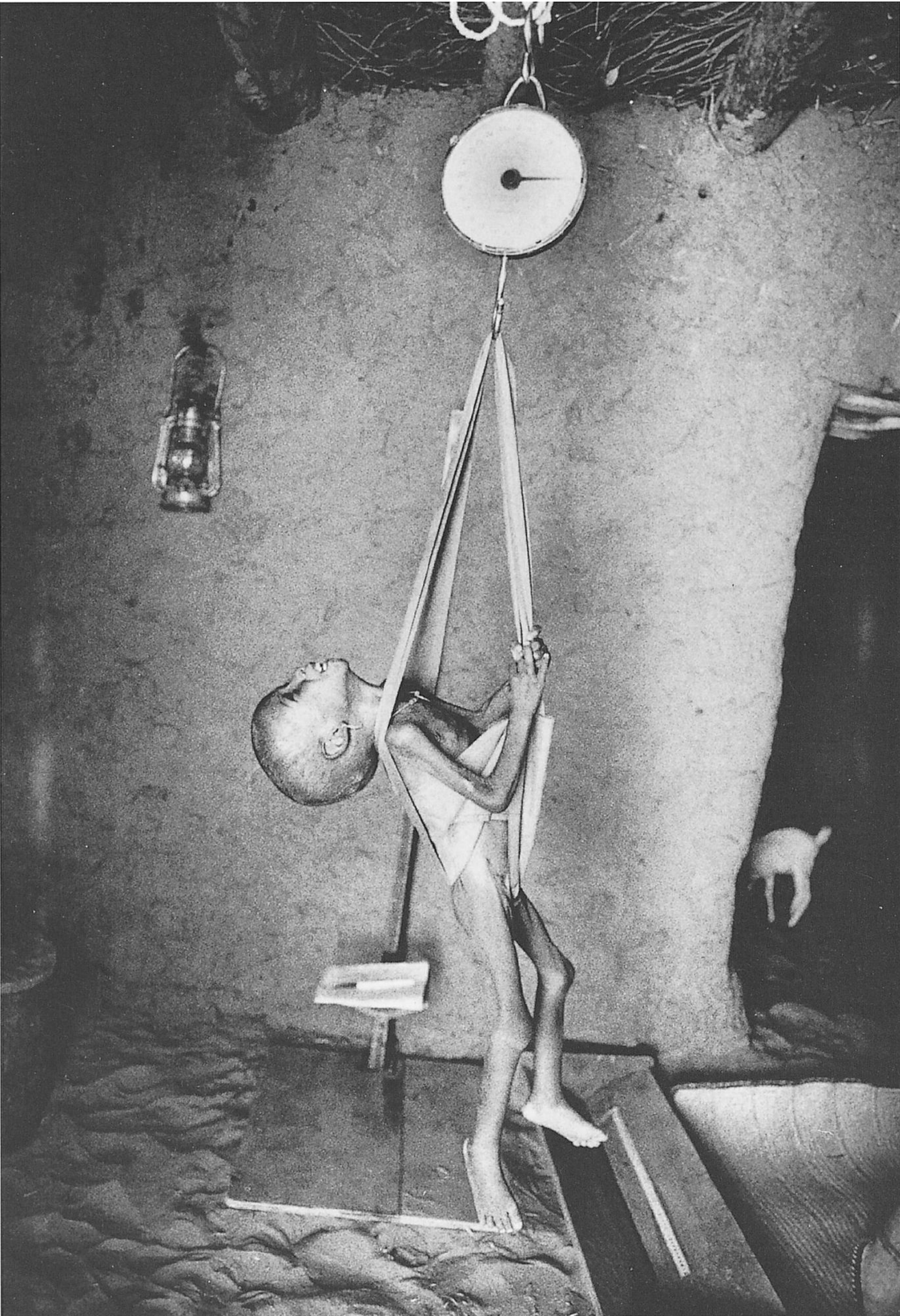


图121　塞巴斯提奥·萨尔加多

《……被称重的孩子……》，1985年。

萨尔加多因拍摄富有纪念碑意义的南美矿工照片而闻名，他用一种文艺复兴式的崇敬对待他们。在这里，萨尔加多采用一种复杂却直接的方式处理这个小孩。这种直接的方式通过一种微妙的象征含义而得到平衡。

由此，图像将孩子和机械分开。皮带由于太紧，形成了一个三角形，它们与下面的小孩产生明显的对比。正如照片表现出的，在上方绳子和下方腿之间的张力是一种无名的象征，同时人文语境也得以坚持。这种几何的不平衡感创造出一种不平常的回响和一种复杂的联想。孩子的胳膊削瘦而营养不良。所有表现机械的线条与表现身体的线条相对应，反映了罗兰·巴特对于内涵与外延的区分带一点报复。这个孩子很明显地居于中心，他被称重同时被拍摄，"称重"对于预设的西方观众是很重要的象征（象征着饥饿、虚弱和贫穷）。孩子也是裸体的，照相机使用人体作为一种官方假想的延伸，这种假想是围绕着个体而存在的。而且，在某种意义上说，个体已经消失在图像的几何之中。然而，小孩的脖子上戴着项链，耳朵上挂着耳环，这个独特的方面又体现了他个人化的存在，这就缓解了照相机将孩子作为一种种族象征的对立。

这张照片在它的处理方式上有一种欺骗性的复杂，这个孩子——至少在表面上——是这张照片的主题。但是离开照片中的小孩，我们能够建立起对于其他领域和其他意义的一系列整体阅读。这幅图像的情感质量"被称重"，与理性相对立，所以它产生出一种主观性与客观性密集活动的效果。然而要揭示这幅照片的含义就要进入一个更广大、似乎是无止境的一系列的语境和问题当中，这正是图像所包含的稠密的信息量。一张照片可能看起来很微弱，但是图像所包含的道德的、政治的、文化的、美学的、情感的能力和社会语境，都一并成为照片所传递的信息之一。但这也表明了我们对于任何一张照片式的图像所能产生的暂时的和空间的一种关系的联想。我们总是从照片的空间构造来看它，但同时我们也会花时间审视这些空间。实际上，我们会一遍遍地重回到一个图像，尤其是那些体现个人化语境的照片。即使我们能意识到图像的信息，也不可能消耗掉它作用于我们身上的影响。尽管照片展现给我们的是一个密封的、离散的世界，但总还是有其他的意义在里面。如此，照片不再只是论战的宣言，而是实现了一

种可被感知状态。它们致力于表现人类，正如它们通过暗示的方式致力于表现一个客观的世界。

照片中的每一个细节作为一个更大意义的一部分引起我们的共鸣。然而，这变得很难决定，萨尔加多的照片所代表的意义在哪一点上结束。随着我们继续阅读，照片空间上的每一个元素开始显现出超越它自身存在的更多的意义。例如，这个简陋的秤盘使人想到太阳，它与挂在墙上的那盏（熄灭的）灯对齐排列。小孩的一只脚触碰到木板，板子上有一摞纸和一支笔，用来记录孩子的重量。门外的黑暗空间展现了一只羊羔的后半部分，同时位于孩子身后的测量尺的位置，显得好像是直接从孩子的心脏穿过去。甚至镜头捕捉到的小孩的头部正好与秤盘平行，这样就形成了一个三角的结构，与图片中其他的三角结构相呼应。因此，就图片的象征性编码而言，其意义不断地繁殖扩散，既增加了图像的重要性，又提升了它的效果强度。再次申明：这幅作品中有一种明显的视觉语言，在它的参照系方面是没有限制的。图像上的每一个事物从某一方面而言都是悬浮存在的，小孩的身体状况和它代表的文化都是有征兆的。解读在不断繁殖。小孩的双手显示出祈祷的姿势，正如他的头好像在朝上看。双手紧紧抓住绳子也象征着对生命的坚持，是一个绝望的动作。这张照片将孩子置于一种没有尊严和遭受痛苦的位置。孩子左脚边的尺子是代表一种西方化存在的清晰的信号。所有这些都继续增添了图像意义的重要性。约翰·伯格说："摄影，不像绘画，它不具有一种语言功能"；但是对一张像这样的照片而言，我不能确定他所说的含义。这张照片通过它建立起来的参照框架、预设代码的意义和被解读的断言式的术语，具有了一种高度复杂和微妙的语言功能。图像在外延和内涵之间的运动，使它将一个场景转化为一个多元意义的语境，于是，它有能力令人惊奇。

以 **[图122]** 为例，这张照片出现在英国《卫报》（*Guardian*）的头版，时间为1990年。图片的说明文字为："四岁小孩玛丽安·尼斯科是190名患病孩童之一，一直到年满十八岁，他们都要被关在一所不幸的医院中，这间医院被认为是儿童的奥斯维辛集中营，距离布加勒斯特二十五英里。玛丽安患有B型肝炎，由于无法承担抚养费用，家人将她抛弃。医院仅有一名护士和六名热心人士，抱着她的即其中一位。这家医院的患者被认为已经康复，同时对罗马尼亚的援助到目前为止也到达了'健康'的儿童那里。捐助可以送到：天使呼吁（Angel Appeal），加利纳路32号，伦敦。"这段说明不像是一个诉求、一种情感的历史和一份报告。文本处于真实环境的语境中，它甚至要求我们

在报纸的上下文中做出回应。这个孩子所处的状况与萨尔加多照片中孩子的状况相似，但是当处于报纸的用语中时，它具有不同的重要性。这张图像试图直接将读者引入它所传达的信息中。如果"一张照片简化"，并不意味着它被减少，更不会被简单化。这张《卫报》照片很简化，但它有一个明确的目的。一张照片的效果是基于它的视觉印象，而不是既有的信息。[2]

图122　汤姆·斯托达特（Tom　Stoddart）

《在罗马尼亚医院的孩子》,1990年。

一张日常报纸上的图片，它的说明文字揭示出照片在日常生活语境中持续发挥的作用。这张图像保持了一种永远不会被稀释的尖锐感。

　　这张照片没有背景，仅有两个人物，一个女人和一个小孩（令人想起兰格的作品《移民母亲》），通过她们绝望的表情建立起对于这个图像的印象。但是照片使用一种辩论式的结构，它反映出拍摄的即时语境。举例来说，抱着孩子的女人，身体的大部分消融在她朴素的衣服里。她的手处于支配地位，可以使人消除恐惧并感到安全，她左手上的戒指暗示出她是一位已婚妇女（同时可能也是一位母亲）。她

还戴着手表，这反映着一个事实，即她和这个孩子属于不同的世界，她的世界是可控的、有秩序的。孩子的世界与她的世界是不同的。小孩穿着裙子，这在当下的文化背景中好像不合时宜，但是它以这种方式告知这张照片所面对的是西方的观众。这个孩子差不多是微笑的。尽管在这种极端的条件下，它被拍摄的方式还是与整个一系列摄影传统的程式化姿势相关。

最显而易见的摄影图像是充满复杂和矛盾的，我们可以通过考虑这些复杂和矛盾来分析和阅读图像。除了这些被承认的表面意义之外，图像还保持着一种丰富的、可以从多方面被解读的奇妙能力。欧文·佩恩（Irving Penn，1917—2009）的《香烟第37号》（*Cigarette No. 37*）**［图123］**是关于这一点的一个例子。这幅作品拍摄于1972年，它使用了很多视觉和文化的程式。举例来说，它附和了斯图尔特·戴维斯（Stuart Davis）的《鸿运当头》（*Lucky Strike*，1921），差不多表现的是超现实主义和达达主义的关注点（布劳绍伊的巴士车票和施维特斯的城市碎石复原）。但同时，它宣告了自身作为纪念碑存在的地位。两根烟蒂被并排放在一起，没有显示其比例大小的任何标志，这不同于我们自己对香烟预设尺寸的认知。其中一根烟是美国的牌子（切斯特菲尔德［Chesterfield］），另一根是欧洲的（骆驼［Camel］）。这幅作品展现的是一个闭合的世界，同时也是细看之下的日常生活的世界。它是平凡之物和微小之物，也是可丢弃之物，却被赋予了一种宏伟的和经典的地位。这是一个显著的例子，说明摄影如何没有限制地表达它的意义和主题。它能够将人类最大的灾难降低为陈词滥调，也能够将最明显的陈词滥调提升到意义重大。因此，它持续神秘的部分就成为再现的手段。

图123　欧文·佩恩

《香烟第37号》，1972年。

这张照片给予类似蜉蝣和碎石之物以纪念碑式的地位和身份。烟头被赋予一种通常为建筑物所持有的关注度。然而，这是一个很重要的例子，用它来表明摄影具有一种将很多平庸的事物和瞬间变为特别的甚至是非同寻常的重要能力。

仅仅通过宣告主题，照片就被授予意义和重要性，平凡的、微不足道的、瞬间的事物通过一种预设的文化记录而获得地位。照片可以将人们的注意力吸引和扩大到很短暂的事件上，它能使任何事情变得重要，它具有在哲学、文化和社会等多极中运动的能力。照片脱离了限制，正如与其素材是无限的一样。捕捉“瞬间”是摄影伟大的优势，因为瞬间总是特别的，而且瞬间使得摄影受到关注。

复制一张图片从某种意义上说是最显著的活动。而对图像进行解释就不同了，这是摄影图片作为一种再现手段的最大资产。随着摄像机和计算机生成图片的出现，似乎表明我们正在超越摄影在传统上被接受的形式。然而，摄影因为其独特的部分而保持着它的地位。其中可以指出的一点是，快照一直持续发挥着它的重要作用，同时在一定程度上说，摄影在我们每天的日常生活中占据着一种中心位置。事实上，它是这样一种唯一的视觉媒介，这种媒介不仅仅对每个人开放，同时通过它，我们塑造了历史，并且为个人的过去赋予意义。于是，摄影已经从一个记录者的功能达到一种作为客体的图像功能。我们将照片当做过去的记号和不再复还的记忆，填充我们的屋子。它是大多数人最接近个人传记的方式，那些被选择的瞬间构成了我们具有决定性的过去。它是我们自己对于时间和空间的记录。

然而，摄影还保持着一种魔力。摄影逃避了一种明确的意义，因为它们将自己置于一个遥远和神秘的世界。与记录历史相比，摄影更是将图片从历史中抽离出来，使它悬浮于历史。除非我们在照片上注明日期，否则照片没有明显的历史背景。作为意义的承载者，它们隐藏了它们的参照标准。加里·威诺格兰德或许是20世纪最好的摄影家之一，他将这个意义上的神秘性作为他视线的基础。威诺格兰德的图像既复杂又微妙。这些照片似乎在宣告一种捕捉到视觉强度的偶然时刻，反映在这些照片中的意义并非如其暗示的意义一样。他坚称他拍照是为了看那些东西变成照片后会成什么样子，这是他拍摄方式的特点。在这种语境中，《纽约，环线渡轮》（*Circle Line Ferry*，*New York*，1971）**[图124]**就是个典范。威诺格兰德有能力凝固时刻而不是使一个时刻静止，通过这种方式，他将照片变为一个充满潜在意义的富有领域，他通过将事件诗意化而不是文字化，以达到这种效果。他的图像试图使自己成为摄影式的随笔而不是图片，在其中涌现出暧昧、讽刺和吊诡。在这张图片中，一个每天发生的游览事件（这条环线载着游客环绕曼哈顿岛的海岸线）已经转换为一个20世纪晚期生活的明确图像。他的这张照片与施蒂格利茨的《统舱》，或者维加

拍摄的科尼岛海滩有何不同呢？与摄影家一样，每个人似乎都卷入了观看这一行为，以至于我们几乎开始将世界视为一系列照片。然而，摄影需要的却是一种缓慢的、深思熟虑的意义的累积。

图124　加里·威诺格兰德

《纽约，环线渡轮》，1971年。

虽然维加拍摄的科尼岛海滩图像中的人物是对着镜头挥手的，而威诺格兰德这幅作品中的每个人都是显著的在场。作为一幅浓厚和微妙的威诺格兰德式图像，这是一幅构图正式的照片，充满了轻描淡写的风格，这使其达到了一种诗性的强度。

观看行为与摄影行为相互平衡，并且提醒我们，每一张摄影作品都反映出摄影家有意识和深思熟虑的行为，摄影本身成为一种复杂的文化词汇和价值观体系。举例来说，马克·吕布（Marc Riboud）的《日本，轻井泽，日本摄影工作室》（*Japanese Photo Workshop*，*Karuizawa*，*Japan*）**［图125］**显示出对记录的几乎不顾一切的需求，但这与文化刻板印象有很大的关联。吕布将记录行为本身记录下来，使得我们能够观察摄影家和主题之间的明确关系。威诺格兰德的图片是被静止充斥的，而这张马克·吕布的照片却被狂热的行动浸透。

实际上，日本不仅生产出一些最尖端的照相机，同时还使得摄影变为它文化的中心，他们甚至用传统的神来命名这些照相机，这就能看出摄影在日本社会中的地位。

图125　马克·吕布

《日本，轻井泽，日本摄影工作室》，1958年。

一张关于照片和摄影术的摄影作品。这个女模特也可以是白金汉宫或埃菲尔铁塔这类的物象。主题是不相干的，重要的是形象地记录一个事件的需要甚至激情。

快照[3]在摄影中始终是一种被低估的形式，因为它缺少独特性和专业摄影家制作出的图像实质。然而，快照是大多数人对于摄影的基础性体验，这种体验既是对拍摄而言，又使人们浸透在他们自己所制造的摄影历史中。快照超越了它作为摄影的职能，用一种新型的重要意义响应了一种新的需求趋势。

目前，摄影有无数的发展，比如微观和宏观摄影、卫星图像、计算机处理图像和热能基础图像、电子显微镜制造的图像等，这些发展在视觉光谱的极限方面，以及之前关于“照片回馈我们以什么”的讨论的合理性方面，扩展了我们的视野。为天文学、医学和物理学而拍摄

的照片，已经产生了许多最具纪念意义的时代图片。让人联想到巴兹·奥尔德林（Buzz Aldrin）拍摄的尼尔·阿姆斯特朗（Neil Armstrong）站在月球表面（1969年7月21日）的照片，那无疑是20世纪具有决定性意义的一张照片。

至少在目前我们可以理解的方式上，摄影的未来可能具有自身的暧昧性。尽管早期银版照相法和宝丽来一次成像照片不同，但摄影总是基于一种化学过程。照片现在是基于电子过程而被制作，这从根本上改变了我们对于摄影的术语，改变了我们检索、体验和阅读它的方式。然而，摄影继续保持着它的能力，使我们可以惊讶并且警戒地建构和看待我们的世界。举例来说，苏姗·梅塞拉斯的照片《库埃斯塔–德尔普洛莫》（*Cuesta Del Plomo*...） **[图126]** 具有欺骗性。它丰富的色彩和表面上的主题迫使我们将它作为一幅风景照片来阅读，但当我们这样看时却又看到了其他的事情。事实上，位于中间前景的残缺不全的人物在一瞬间改变了照片的参照系。这张照片使它自己实现了这种力量，但它是作为其意义游戏的一部分而实现的。如果它取代了体验，那么它同时也警示我们自己的先见观念和期待。

图126　苏珊·梅塞拉斯

《库埃斯塔-德尔普洛莫》，1978年。

这片茂盛的植物展现了一个程式化的图像，这种图片会被用于旅游广告中。但这是一幅战争照片，它给人们的眼睛设定了埋伏，使人们惰于将视线移出风景。被"发现"的人类遗体正好成为照片的中心。

然而，目前的这些发展打破了摄影经验的连续性，尤其是在与照相机有关的方面。人们以前用照相机拍照，现在却多用来录影，那么差异就产生了，它不仅体现在对事件的不同关系上，还体现在一种不同的记录方式。正如约翰·伯格说的："照片承担着在一个特定条件下人类选择的见证者的角色。"一张照片是摄影家决定一个场景是否值得被记录的结果，这个值得记录的场景可能是一个特殊的事件，或者是他看到的特殊物件。如果存在着的每一个事物都被摄影持续的记录，那么每件摄影作品都将变得没有意义。然而，一张照片"从一种连续性中孤离、保存和呈现出一个时刻"。视频庆祝的是那种持续性，但摄影给瞬间以特权，同时在拍摄的过程中，它将瞬间转换为一种超越它本身的东西。

后现代主义在几个方面开始质疑摄影的有效性，一是我们已经被出现在报纸、杂志、手册和广告中的照片所包围；再者是摄影是否继续保持着身份识别证明的基本功能；还有一点就是，与以前相比，现在有更多的照片被拍摄。摄影在文化作为再现方式的背景下仍然占据着它的中心位置。就像彼得·马洛（Peter Marlow）的照片**[图127]**，它赞扬的是多样性。照片有无限的能力去记录和赋予时刻的重要性，它授予任何接触到的事物以地位，它是完美的现代媒介。正如威诺格兰德的《拿着甜筒的女人》（*Woman with Ice-Cream Cone*，1968）**[图128]**表明，即使是很平庸的事物也会因一张单独的照片变得独特。一幅丰富和高密度的照片是典型的威诺格兰德风格，也是一幅经典的照片。如威诺格兰德指出的，"我喜欢将摄影想成是两种方式的尊重行为。一种是对媒介的尊重，通过媒介实现能达到的最好效果，发挥描述的作用。另一种尊重是对主体本身的尊重，通过将它描述成它自身的样子。一张照片必须对这两种尊重负责任。我拍摄是为了看看事物被拍摄之后的样子"。

图127　彼得·马洛

《在营地的罗德西亚难民》，1978年。

这张照片歌颂的正是它所坚持的摄影图片的民主本质。它与19世纪静止和呆板的银版照相法完全相反。

图128　加里·威诺格兰德

《拿着甜筒的女人》，1968年。

这张照片是幽默的，同时又是矛盾的。尽管图片与主题相关，却有着更深和更复杂的摄影意义。女人在笑，但男模特却是无声的。正如威诺格兰德的许多作品一样，它坚持尽最大的可能去减少其被意译和解释的可能。

在这种情况下似乎适于回到最初的两幅照片上，它们开始了这种超乎平常的媒介发展：达盖尔的《珍奇盒子的内部》和涅普斯的《从格拉斯的窗口看到的景象》。他们对摄影变化的要求保持着神秘的标记。涅普斯的照片抵制定义，正如它反驳测量。一种惰于时间和空间的呈现，它甚至连图片作为观看行为的踪迹都没有。相反，达盖尔的照片使眼睛充斥着物质世界的景象，它测量和赞颂事物外形的扩展。

同时这两者之间也存在着不同。涅普斯的图像围绕着某种模棱两可甚至是神秘，达盖尔的图像是对物质的一种自信的想象——一个服从于人类控制和知识的三维世界。然而，它们暗示着摄影过程的极端，无论是从窗外看还是进入室内看，从某种程度来说，摄影最终会对无尽的意义开放。从一开始，摄影就总是一个充满无限好奇的盒子。

注释

第一章

[1] 我用这个词与John Tagg的用法相关，见*The Burden of Repersentation*（London，1988），153—183页。

[2] 见Beaumont Newhal，*Photography: Essays and Image*（New York，1980），9—14页。

[3] 德拉罗什的看法仍然是19世纪关于艺术与摄影关系的——特别是在照片的真实的和"现实主义的"方面——意义深远的争论的一部分。见Alan Trachtenberg，*Classic Essays on Photography*（New Haven，1980），pp. viii-ix，以及Baudelaire和Robinson的文章，83—99页。

[4] 同上。71—82页及37—48页为奥利弗·温德尔·霍姆斯、纳撒尼尔·霍索恩和埃德加·爱伦·坡的反应。他们的反应进一步体现在美国诗人沃尔特·惠特曼的摄影中——见Graham Clarke，*Walt Whitman: The Poem as Private History*（New York and London，1991）——及其在Nathaniel Hawthorne，*The House of Seven Gables*（1851）中的中心地位。绘画与摄影的关系是媒介的文化使用的关键。

[5] 参见Walter Benjamin，'Te Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'，in *Illuminations*（London，1973）。另参见'A Short History of Photography'，in *Artforum*，15（Feb. 1977），repr.in *Classic Essays on Photography*，199—216。

[6] John Berger，'Understanding a Photograph'，in *The Look of Things*（New York，1974），repr. in *Classic Essays on Photography*，291—294。同时参见最近出版的*Another Way of Telling*，by Berger and Jean Mohr（Harmondsworth，1992）。

[7] *Classic Essays on Photography*，287—290.

[8] 参见Roland Barthes，*Camera Lucida*（Toronto，1981）。同时参见Barthes讨论照片的著作*Image—Music—Text*，trans. Stephen Heath（London，1977）。

第二章

[1] 见Victor Burgin编，*Thinking Photography*（London，1982），第144页。这一整卷都有重要意义。

[2] "意义"的指示和内含层面是阅读照片的基础，也巩固了摄影图片作为一种文本的地位。见Frank Webster，*The New Photography*（London，1980）以及Banthes的*Mythologies*（London，1973）的最后一部分。

[3] "知面"和"刺点"的区别见Roland Barthes的*Camera Lucida*第10章。

[4] 对美国内战及其图片最重要的分析之一，见Alan Trachtenberg的*Reading American Photographs*（New York，1991），尤其关于其意识形态的语境，例如，由D.Mark Catz写作的关于摄影家Alexander Gardner的卓越作品，*Witness to an Era*（New York，1991），也参见Benson J. Lossing写作的关于Mathew Brady的*History of the Civil War*（New York，1866）。

[5] 见Umberto Eco的"Critique of the Image"，收录于Burgin的*Thinking Photography*，第32—38页，他讨论了图像代码的意义。

第三章

[1] 见William Henry Fox Talbot，*The Pencil of Nature*（London，1844—1846）。

[2] 见Mike Weaver在*The Photographic Art*：*Pictorial Traditions in Britain and America*（London and New York，1985）中关于塔尔博特的讨论。

[3] 例如，Carolyn Bloore和Grace Seiberling，*A Vision Exchanged*（London，1985）。

[4] 见Beaumont Newhall，*Photography: Essays and Images*（New York，1980），115页。

[5] 罗杰·芬顿的作品提供了一个19世纪摄影方法的有意义的范例，芬顿怎样在众多的领域，特别是那些与绘画相关联的领域中脱颖而出。他根据时代及其观众的主要趣味拍摄静物、风景、肖像和街景。例如，参见Roger Fenton，*Photographer of the 1850s*（South Bank Board，London，1988）。

[6] Eastlake夫人的文章收在Beaumont Newhall，*Photography*：*Essays and Images*和*Classic Essays in Photography*第39—61页。也见Beaumont Newhall，*The History of Photography*（New York，1964）的相关论述。

[7] Peter Henry Emerson的摄影著作包括*Life and Landscape on the Norfolk Broads*（1886）、*Pictures of East Anglian Life*（1888）以及*Naturalistic Photography*（1890）。他的摄影理论和杰出的作品使他有理由成为艺术摄影的先驱。例如，见Ian Jefrey在Mike Weaver的*Nineteenth-Century Photography*（Cambridge，1989）中的精彩论文。Emerson的作品也可与Tomas Hardy有关19世纪法国艺术的外光绘画的论述相比较。

第四章

[1] 风景与如画及旅行美学之间的复杂关系，参见Malcolm Andrew的*The Search for the Picturesque*（London，1989），也见更早一些的Christopher Hussey的*The Picturesque*：*Studies in a Point of View*（1927）。

[2] Roger Fenton对风景的反应完全在如画的传统中，虽然同样暗示了Constable和Wordsworth的影响。

[3] 关于美国风景的意义，可参见Barbara Novak两本创造性的研究：*American Painting of the Nineteenth Century*（New York，1969）和*Nature and Culture*（New York，1980）。也见John Wilmerding主编的*American Light*（Washington DC，1989）。

[4] 超验主义是19世纪美国思想的一个复杂而又普遍的方面。它是看待美国风景的思想基础。像韦斯顿和亚当斯这样的摄影家都是用

超验主义的观念解释美国风景。

[5] Chris Killip的*In Flagrante*（London，1988）以假定的"英国性"的文化象征对英国风景作了有意义的解释。他的摄影一反以芬顿为代表的主流的如画传统。基利普的摄影反映了1980年代英国东北部的悲凉现实。如他在该书的前言中所说："客观的英国历史不是那么优美，不管你相不相信，反正我不相信，我不相信这些照片中的任何人在一个遗弃了他们生活的制度中会面对反工业化的现实。"Graham Sykes的摄影配上Tony Harrison的诗*V*（Bloodaxe Books，1985）有同样的性质。

第五章

[1] 在Ralph Hyde的*Panoramania*（London，1988）中，全景画置于其历史语境中。

[2] 同上，41。

[3] William Wordsworth的'Upon Westminster Bridge'是从一个假定的视点观看伦敦，好像摄影中的景色。他描述的城市景色宁静且安详。

[4] 例如，见Stephen White的*John Thomson*（London，1985）。

[5] Stieglitz的摄影必须与其他摄影家比较，如Alvin Langdon Coburn、Edward Steichen和Berenice Abbot。例如参见我的文章'Te City as Ideal Text: Manhatan and the Photography of Alfred Stieglitz，1890—1940'，C. Mulvey、J. Simons编辑，*New York City as Text*（London，1990），12—27。

[6] 纽约作为现代性的象征，仍然是摄影家、画家和作家的共识。Waldo Frank、Lewis Mumford主编的*America and Alfred Stieglitz: A Collective Portrait*（New York，1934，再版1979），Paul Goldberger的*The City Observed: New York*（New York，1979）和Peter Conrad的*The Art of the City*（Oxford，1989），都是重要的文献。

[7] Arbus与纽约之间的关系仍不清楚。例如，Patricia Bosworth的传记*Diane Arbus*（New York，1985），其中很多有意思的细节说

明了摄影家和城市的关系。她对Lisete Model和Weegee的兴趣也证实了她拍摄城市生活的方式。

[8] Tomson的人物摄影构成了把街道人物作为题材的一个重要传统。见White所著*John Thomson*，“街道”人物摄影是Strand、Abbot和Davidson这类摄影家的基础。参见John Berger在*About Looking*上发表的论Strand的精彩论文‘Blind’。

[9] Atget对于城市摄影和超现实主义的影响是复杂而广泛的。对Atget的基本研究仍然是John Szarkowski和Maria Morris Hambourg合编的关于Atget的四卷本*œuvre:Old France*，*The Art of Old Paris*，*The AncienRégime*，*and Modern Times*（London，1989），也见*Atget Paris*（Paris，1992）。Brassaï和Charles Marville的作品是以自己的方式说明了Atget的意义。

[10] 见S. S. Phillips、David Travis和Weston J. Naef的*André Kertesz of Paris and New York*（New York，1985）。

第六章

[1] 见Graham Clarke（编），*The Portrait in Photography*（London and Seatle，1992）的前言部分。

[2] John Tagg，*The Burden of Representation*（London，1988），37.

[3] 同上，35页。当然，就像专业领域的肖像和大众的感觉之间的区别，将这些与快照和私人空间等联系起来看，的确也引发了很多问题。

[4] 美国肖像画的“兴起”尤为重要。见Renato Danese（编），*American Images*（New York，1979）。

[5] 摄影的兴起在很多方面是作为一种再现的方式，与绘画和文学在1900—1920年间这段批判时期内的发展相反。那个时期的“现代主义”显示出对于摄影赖以为基础的那些概念，以及作为身份基础的肖像的质疑。

[6] 这可能与英国君主政体的“官方”形象以及国家的其他领袖形象相联系。

[7] 举个例子，参见我在*The Portrait in Photography*中讨论August Sander的文章，71—93页。

第七章

[1] 这个关于身体和性的再现间的“纠缠不清的问题”远远超出了我这里的综述所涉及的范围。可以参考Abigail Solomon-Godeau，*Photography at the Dock*（Minnesota，1991），220页。

[2] 在涉及他对Kenneth Clark的*The Nude*的艺术批评时，John Berger使用了术语“神秘化”。参见*Ways of Seeing*（Harmondsworth，1972），105—109页。

[3] 例如，参见*1000 Nudes: Uwe Scheid Collection*（Germany，1994）的导言11—15页。

[4] Stieglitz关于O’Keefe的摄影关系着一个更大的身体参照——这个身体参照强调了Stieglitz和O’Keefe之间的关系——正如它也关系着更大的美学话题。例如，参见Barbara Buhler Lynes的杰作*O’Keeffe*，*Stieglitz and the Critics*，*1916—1929*（Chicago，1989）。

[5] Eadweard Muybridge关于移动的身体的图像，在很大程度上仍然是在一个预设的客体和主体的成规间拍摄，与关于男性和女性姿势的预设理念相关。

[6] “窥阴癖”或者“眼睛的愉悦”很明显地与电影相关。然而，“眼睛”观看和享受摄影的方式中的核心问题，仍然明显处在一个性别语境中。例如，参见Laura Mulvey，*Visual and Other Pleasures*（Boloomington，1989）和Annete Kuhn，*The Power of the Image Essays on Representation and Sexuality*（London，1985）。

[7] 电影*Klute*（美国，1971年，由Alan J. Pakula指导）故事发生的基本背景就是这个看不见的观看者的喜好窥阴与令人恐惧的方面。它强调了男性凝视和预设的性别权力的一个基本方面。例如，在*Brassai*的摄影中，镜头存在于一系列妓院场景中——似乎不被注意和显得无关紧要。

[8] Helmut Newton的作品是一个非常重要的例子，体现出时尚摄影与身体话题的重叠。例如，参见Carol Squirs编辑的*The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*（Seatle，1990）。

[9] 我这里所提到的Johe Berger的关于女性地位的论断，是他在*Ways of Seeing*中所强调的，如今仍然有效。关于这一问题，下面两个文本处于一个更加持久的学院语境中，Lynda Nead的杰出研究*The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*（London，1992）和*Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Art*（Oxford，1988）。

[10] 女性摄影越来越多地质疑着再现的男性编码。例如，看一下Val Williams的*Women Photographers on Women*（London，1989），以及Abigail Solomon-Godeau的*Photography at the Dock*（Minnesota，1991）。也参见John Pultz的杰作*Photography and the Body*（London，1995）。

[11] 死亡和艾滋病的再现问题，讽刺性地给予了关于死亡的身体的再现以一种新的动力。关于这个非常困难的摄影实践领域的批判考量，参见Jay Ruby的*Secure the Shadow: Death and Photography in America*（Massachusets，1995）。

第八章

[1] 参见Abigail Solomon-Godeau，*Photography at the Dock*，第169页。

[2] 参见William Stot，*Documentary Expression and Thirties America*（Oxford and New York，1937）和Alan Trachtenburg，*America and Lewis Hine: Photographs 1904—1940*（New York，1977）以及*Reading American Photographs*（New York，1989）。

[3] 例如，参见Beaumont Newhall的*Photography: Essays and Images*（New York，1980）。

[4] 例如，最著名的文学和摄影的合作是James Agee撰写、Walker Evans配照片的*Let Us Now Praise Famous Men*，1941。

[5] Dorothea Lange的“文章”，收于*Photography: Essays and Images*，第263—266页：“我永不忘记的外出作业”。

[6] Walker Evans的*American Photographs*（1936）提出的核心观念，特别是对后来关于美国场景的“阐释”，例如Robert Frank突破性的*Americans*（1956），很有启发。

[7] Susan Moeller，*Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*（New York，1989）。也见于John Taylor，*War Photography*（London，1991）。

[8] Neidich的*American History Reinvented*（New York，1989）是当时有力的和贴切的文本。它针对照片作为证人和过往的证据，建立了独特的批评视角。

第九章

[1] 见Marius De Zayas，“Photography and Artistic Photography”，*Classic Essays in Photography*，125—132页。

[2] 见Sarah Greenough和Juan Hamilton编辑，Alfred Stieglitz：*Photographs and Writings*（Washington DC，1983）。

[3] “直接摄影”，与Alfred Stieglitz有关，它反对19世纪摄影企图像绘画一样“观看”的方式。Stieglitz支持摄影通过意为完全摄影的方式存在。见William Innes Homer，*Alfred Stieglitzs and the American Avant-Garde*（Boston，1979）和Stieglitz的外甥女Sue Davidson-Lowe所著的他的传记：*Stieglitz*: *A Memoir/ Biography*（New York，1983）。当时与他齐名的是英国的P. H. Emerson。

[4] 完整的陈述可以在*Homer*，*Alfred Stieglitz*第70页找到。对照片更深层次的讨论，见Allan Sekula的‘On the Invention of Photographic Meaning’，*Thinking Photography*，84—109页。

[5] Edward Weston，‘Random Notes on Photography’，*Phtotography:Essays and Images*，104页。

[6] F.64小组由Edward Weston、Ansel Adams，以及Willard Van Dyke发起于1932年。像它题目所暗示的一样，这是一个致力于近似于

Alfred Stieglitz思想和美学的"纯"摄影的组织。占支配性的主题是裸体和风景。应该说该组织的"精神"由*Aperture*杂志所体现。

[7] Harry Callahan的职业生涯，无论是作为摄影家还是教师，都是既长久又著名的。他的黑白照片因其杰出的技术而显得不可思议。像*Lake Michigan*（1953）这样的作品，捕捉到了一种微妙的孤独感和分离感，实现了一种普遍的人类情感。他绝对是一个拍摄气氛的摄影家，他的照片建立了一种将潜藏的摄影意义作为它作品效果基础的语境。

第十章

[1] 参见Mike Weaver的*Alvin Langdon Coburn Symbolist Photographer*（New York，1986），第6—10页和第33—47页。

[2] 参见Mike Weaver编著的*The Art of Photography*（London，1989），第228—231页。

[3] 参见László Moholy-Nagy的文章'Photography'，载于*Classic Essays on Photography*，第165—166页。

[4] *The Art of Photography*，230.

[5] Dawn Ades的*Photomontage*（London，1986）对摄影中运用蒙太奇和拼贴手法的意义做了详细说明，这些手法在艺术和电影中有着相似之处。就像Brassaï通过将边缘细节转变成视觉关注的中心一样，Kunt Schwiters将那些转瞬即逝的元素运用到其毕生的作品中，这些方式均是对思维理解的象征。

第十一章

[1] 见Brooks Johnson的*Photography Speaks*（Norfolk，Va.，1989），52页。

[2] 摄影在报纸中的重要性和地位是复杂的，又是模糊的，同时它需要一种从自身出发的研究。见于Roland Barthes在*Image—Music—Text*中的讨论。同时参见John Taylor在*War Photography*中对新闻和战争摄影情境的讨论。

[3] “快照”保持着在专业摄影“经典”之外的位置。然而，它却是摄影实践的中心，而且在一个大的社会和文化背景中具有重要意义。快照的意义能够追溯到最初的“柯达”布朗尼相机的影响，而且这种假设潜藏于它的影响。例子可见Robert Kee的*Picture Post*（London，1989）。

插图目录

本书出版方鸣谢以下个人及出版方对转载下列插图的许可。

9 Matthew Brady: *General Robert Potter andStaff. Matthew Brady Standing by Tree,* 1865. Library of Congress, Washington, DC. 10 Matthew Brady: *John Henry, A Well-Remembered Servant,* 1865. Library of Congress, Washington, DC.

11 Lee Friedlander: *Route 9W New York,* 1969. Fraenkel Gallery, San Francisco.

12 Lee *Friedlander: Albuquerque,* 1972. Gelatin-silver print. Fraenkel Gallery, San Francisco.

13 William Henry Fox Talbot: *The Open Door,* 1843. Royal Photographic Society, Bath.

14 Oscar Gustave Rejlander: *The Two Ways of Life,* 1857. Brown carbon print from 1925 printed from the original 32 wet collodion negatives. Royal Photographic Society, Bath.

15 Henry Peach Robinson: *Fading Away,* 1858. Albumen print made from 5 separate wet collodion negatives. Royal Photographic Society, Bath.

16 Louis-Jacques-Mandé Daguerre: *Shells and Fossils,* 1839. © Musée National de Techniques, Paris/Studio Photo C.N.A.M.

17 William Henry Fox Talbot: *The Library,* 1845. Science Museum （Talbot Collection）, London/Science and Society Picture Library.

18 Roger Fenton: *Fruit,* 1860. Royal Photographic Society, Bath.

19 Calvert Richard Jones: *Garden Implements,* 1847? Board ofTrustees of the Victoria and Albert Museum, London.

20 Francis Frith: *Entrance to the Grand Temple, Luxor,* 1857. Albumen print. Museum of Modern Art, New York. Copy print © 1997 Museum of Modern Art, New York; from Francis Frith, *Egypt and Palestine*（London: James S. Virtue, 1858-9）.

21 Lady Hawarden: *Clementina Maude,* 1863-4. Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, London.

22 Peter Henry Emerson: *Gathering Water Lilies,* 1886. Board ofTrustees of the Victoria and Albert Museum, London.

23 Roger Fenton: *Mill at Hurst Green,* 1859. Albumen print. Royal Photographic Society, Bath.

24 Roger Fenton: *The Terrace and Park at HarewoodHouse,* 1860. Albumen print. Royal Photographic Society, Bath.

25 Timothy O'Sullivan: *Inscription Rock, New Mexico,* 1873. International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY.

26 Timothy O'Sullivan: *Desert Sand Hills Near Sink of Carson, Nevada,* 1867. Albumen print. 22.3×29.1 cm. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

27 William Henry Jackson: *Grand Canyon of the Colorado,* 1883. Albumen print. 53.3×43.2 cm. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

28 Carleton Watkins: *Panorama of Yosemite Valley from Sentinel Dome,* 1866. Three albumen prints. 39.4×52.3; 39.8×52.3; 39.7×52 cm. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

29 Carleton Watkins: *Cape Horn near Celilo, Oregon,* 1867. Albumen print. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

30 Edward Weston: *Dunes, Oceano,* 1936. Gelatin-silver print. © 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents.

31 Edward Weston: *Point Lobos,* 1946. Gelatin-silver print （1948）. © 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents/ Museum of Modern Art, New York. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York.

32 Ansel Adams: *Moon and Mount McKinley,* 1984. © 1995 Ansel Adams Publishing Rights Trust. All rights reserved.

33 Robert Adams: *Los Angeles, Spring,* 1984. Fraenkel Gallery, San Francisco.

34 Fay Godwin: *Reedy Loch above Strathan, Sutherland,* 1984. © Fay Godwin/Collections, London.

35 John Davies: *Agecroft Power Station, Pendlebury, Salford, Greater Manchester,* 1983. Gelatin-silver print. ©John Davies.

36 Raymond Moore: *Dumfriesshire,* 1985. © Raymond Moore/Sotheby's, London.

37 Martin Parr: *New Brighton,* 1984. © Martin Parr/Magnum.

38 Alfred Stieglitz: *The Flatiron, 1903*. Gravure on vellum, 32.7×16.8, from *Camera Work,* iv（October, 1903）. Museum of Modern Art, New York. Purchase. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York.

39 Alfred Stieglitz: *From the Shelton, Looking West,* c.1935. Gelatin-silver print. © Board of Trustees of the National Gallery of Art（Alfred Stieglitz Collection）, Washington, DC.

40 Lewis Hine: *Bowery Mission Breadline,* 1906. Museum of Modern Art, New York. Purchase. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York.

41 Weegee（Arthur Fellig）：*Murder in Hell's Kitchen,* 1940. © 1994, International Center of Photography, New York, Bequest of Wilma Wilcox.

42 John Thomson: *The Independent Shoe Black,* 1876. Library of Congress, Washington, DC.

43 Walker Evans: *Many are Called,* 1938. Woodburytype. International Museum of Photography, George Eastman house, Rochester, NY.

44 Berenice Abbott: *Columbus Circle,* 1933. © Berenice Abbott/Commerce Graphics Ltd., Inc., East Rutherford, NJ.

45 Joel Meyerowitz: *Broadway and West 46th Street, New York,* 1976. © Joel Meyerowitz/Bonni Benrubi Gallery, New York.

46 Eugène Atget: *Cour 41 Rue Broca, Paris 5*, 1912. Musée Carnavalet, Paris/Photothèque des Musées de la Ville de Paris/© DACS 1997.

47 Brassaï: *No 27 of Paris After Dark,* 1933. © Gilbert Brassai, Paris.

48 André Kertész: *Overhead Crosswalk with Clock,* 1947. © Estate of André Kertész, New York.

49 André Kertész: *Meudon,* 1928. © Estate of André Kertész, New York.

50 Louis Faurer: *Goggle-Eyed Man,* 1947. © Louis Faurer/Howard Greenburg Gallery, New York.

51 Michael Spano: *Street Scene,* 1980. © Michael Spano/Laurence Miller Gallery, New York.

52 Helen Levitt: *Untitled,* 1942. Fraenkel Gallery, San Francisco.

53 Robert Mapplethorpe: *Apollo,* 1988. Art and Commerce Anthology/The Robert Mapplethorpe Foundation Inc., New York.

54 Charles Richard Meade: *Portrait of Daguerre,* 1846. Hand-coloured daguerreotype. Image 16.0×12.0 cm. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

55 Margaret Cameron: *SirJohn Herschel,* 1867. Royal Photographic Society, Bath.

52 Helen Levitt: *Untitled,* 1942. Fraenkel Gallery, San Francisco.

53 Robert Mapplethorpe: *Apollo,* 1988. Art and Commerce Anthology/The Robert Mapplethorpe Foundation Inc., New York.

54 Charles Richard Meade: *Portrait of Daguerre,* 1846. Hand-coloured daguerreotype. Image 16.0×12.0 cm. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

55 Margaret Cameron: *Sir John Herschel,* 1867. Royal Photographic Society, Bath.

56 Margaret Cameron: *Mary Hillier,* 1872. Royal Photographic Society, Bath.

57 David Octavius Hill and Robert Adamson: *Baiting the Line,* 1845. National Portrait Gallery, London.

58 Bill Brandt: *René Magritte with His Picture 'The Great War*', 1966. © Bill Brandt（1966）.

59 Vandyk: *The Prince of Wales and Lloyd George,* 1919. National Portrait Gallery, London.

60 Paul Strand: *Blind Woman,* 1916. © 1971 Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive/Philadelphia Museum of Art. Purchased with funds given by Mr and Mrs Robert A. Hauslohner.

61 August Sander: *Smalltown Man and* Wife, 1928. © August Sander Archiv/SK-Stiftung Kultur; VG Bild-Kunst, Bonn, 1996.

62 Yousuf Karsh: *Georgia O'Keeffe,* 1965. © Karsh of Ottawa/Camera Press Ltd., London.

63 Robert Mapplethorpe: *Self-Portrait,* 1971. Three polaroids with spray paint on paper bag. Art and Commerce Anthology/The Robert Mapplethorpe Foundation Inc., New York.

64 Cindy Sherman: *Untitled No. 122,*1983. Metro Pictures, New York/Saatchi Collection, London.

65 Diane Arbus: *A Naked Man Being a Woman NYC,* 1968. Gelatin-silver print. © Estate of Diane Arbus, 1972/Robert Miller Gallery, New York.

66 Richard Avedon: *Self-Portrait,* 1964. Richard Avedon Studio, New York.

67 Clarence White: *The Chiffonier,* 1904. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Consolidated Purchase Funds, 1911.

68 Alfred Stieglitz: *Georgia O'Keeffe-Torso,* 1919. Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Mrs Alma Werheim, 1928 (28.130.2) .

69 Barbara Kruger: *My Face is Your Fortune,* 1982. Collotype. 48.2×61 cm. © Barbara Kruger/Mary Boone Gallery, New York/Cincinnati Art Museum. Gift of RSM Co.

70 Eadweard Muybridge: *Nude Men, MotionStudy,* 1877. Gelatin-silver print. Museum of Modern Art, New York. Gift of Philadelphia Commercial Museum. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York; from Eadweard Muybridge, *Animal Location* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1877) .

71 Cindy Sherman: *Untitled,*1*992.* Colour print. Metro Pictures, New York

72 *Anonymous: Nineteenth-Century Nude,* 1850. Private Collection.

73 David Seymour: *Bernard Berenson at the Borghese Gallery, Rome,* 1955. © David Seymour/Magnum.

74 E.J. Bellocq: *Prostitute, New Orleans,* c.1912. Untitled, *Storyville Portrait, c.* 1912. Printing-out paper, gold toned. Fraenkel Gallery, San Francisco.

75 Anonymous: *Untitled Illustration from Picture* Post, 1950s. Hulton Getty Picture Collection Ltd., London; from *Picture Post,* Vol. 44, no. 8 (20 August 1949) , photo Bill Brandt.

76 Hans Bellmer: *La Poupée (The Doll) ,* 1935. Silver print. 11.5×7.7 cm. Spencer Museum of Art, University of Kansas. © Editions Filipacchi, Paris.

77 Minor White: *Portland,* 1940. Minor White Archive, Princeton University, NJ. © 1989 by Trustees of Princeton University.

78 Jo Spence and Terry Dennett: *Industrialization,* 1982. Jo Spence Memorial Archive, London.

79 Annette Messager: *Mes Vaux （My Wishes），* 1989. © Musée National d'Arte Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/ © ADAGP, Paris and DACS, London, 1997.

80 Judith Joy Ross: *Untitled,* 1988. Gelatin-silver print. 24.5×19.6 cm. Untitled from *Easton Portraits* （1988）. ©Judith Joy Ross/Museum of Modern Art, New York. E.T. Harmax Foundation Fund. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York.

81 William Edward Kilburn: *The Great Chartist Meeting on Kennington Common,* 1848. Daguerreotype. Royal Archives, Windsor Castle （The Royal Collection Trust） © Her Majesty Queen Elizabeth II

82 Margaret Bourke-White: *Sharecropper's Home,* 1937. Library of Congress, Washington, DC.

83 Russell Lee: *Interior of a Black Farmer's House,* 1939. Library of Congress, Washington, DC.

84 Dorothea Lange: *Migrant Mother,* 1936. Library of Congress, Washington, DC.

85 Walker Evans: *Graveyard, Houses, and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania,* 1935. Library of Congress, Washington, DC.

86 Robert Frank: *Parade-Hoboken, NewJersey,* 1958. Gelatin-silver print. 20.6 × 31.2 cm. © Robert Frank, courtesy of PaceWildensteinMacGill, New York/Museum of Modern Art, New York. Purchase. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York.

87 Bruno Barbey: *Left-Wing Riot Protesting the Building of Narito Airport, Tokyo,* 1972. © Bruno Barbey/Magnum.

88 George Rodger: *Bergen-Belsen Concentration Camp,* 1945. George Rodger, Life Magazine/© Time Inc./Katz Pictures Ltd., London

89 Hung Cong ('Nick') Ut: *Accidental Napalm Attack,* 1972. Hung Cong/Associated Press/Wide World Photos, New York.

90 Robert Haeberle: *People about to be Shot,* 1969. Robert Haeberle, *Life* Magazine © Time Warner Inc./Katz Pictures Ltd., London.

91 Don McCullin: *Shell-Shocked Soldier,* 1968. © Don McCullin/Magnum.

92 Warren Neidich: *Contra-Curtis; Early American Cover-Ups. Number* 7, 1989. © Warren Neidich/Aperture, New York.

93 Bill Brandt: *Northumberland Miner at His Evening Meal,* 1937. © Bill Brandt, 1937.

94 Birney Imes: *Blume and Mary Will Thomas, New Year's Eve,* 1984. © Birney Imes.

95 Alfred Stieglitz: *The Steerage,* 1907. Royal Photographic Society, Bath.

96 Edward Weston: *Nude,* 1936. Gelatin-silver print. © 1981 Center for Creative Photography. Arizona Board of Regents/International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY.

97 Ansel Adams: Picket Fence, 1936. The Ansel Adams Publishing Rights Trust. All rights reserved.

98 Imogen Cunningham: *The Unmade Bed,* 1957. © 1970, 1996 The Imogen Cunningham Trust, Berkeley, CA.

99 Paul Strand: *Wall Street, New York,* 1915. © 1971 Aperture Foundation Inc. (Paul Strand Archive) , Millerton, NJ/Philadelphia Museum of Art, The Paul Strand Retrospective Collection, 1915-75. Gift of the Estate of Paul Strand.

100 Paul Strand: *Palladian Window, Maine,* 1945. © 1950 Aperture Foundation Inc. (Paul Strand Archive) , Millerton, NJ/Philadelphia Museum of Art. Gift of the Estate of Paul Strand.

101 Eliot Porter: *Pool in a Brook...*, 1953. Dye-transfer print. © Amon Carter Museum（Eliot Porter Collection）, Fort Worth, TX.

102 Ernst Haas: *Peeling Paint on Iron Bench, Kyoto,* 1981. © Ernst Haas/Magnum.

103 Harry Callahan: *Kansas City,* 1981. Dye-transfer print. © Harry Callahan, courtesy PaceWildensteinMacGill, New York and Hallmark Photographic Collection, Hallmark Cards Inc., Kansas City, MO.

104 Zeke Berman: *Untitled,* 1979. © Zeke Berman.

105 William Eggleston: *Black Bayou Plantation* ..., 1971. © William Eggleston/Art And Commerce Anthology Inc., New York.

106 Joseph Sudek: *Chair in Janáček's House,* 1972. Gelatin-silver print. Image 11.4×15.3 cm. Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

107 Alvin Langdon Coburn: *Vortograph,* 1917. Gelatin-silver print. International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY.

108 El Lissitzky: *The Constructor,* 1924. David King Collection, London.

109 Alexandr Mikhailovich Rodchenko: *Pioneer with a Horn,* 1930. David King Collection, London.

110 László Moholy-Nagy: *Jealousy,* 1928. Gelatin-silver montage. Hattula Moholy-Nagy © DACS 1997/International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY.

111 Man Ray: *Rayogram,* 1923. © Man Ray Trust/ADAGP/ARS 1996.

112 Man Ray: *Glass Tears（Larmes）,* 1930. © Man RayTrust/ADAGP/ARS 1996.

113 Hannah Hoch: *Cut with the Cake Knife,* 1919. Collage. Nationalgalerie/Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

114 John Heartfield: *Hurrah, the Butter's Finished!*, 1935. Photo-montage. Akademie der Künste, Berlin/© DACS, 1997.

115 Herbert Bayer: *Lonely Metropolitan,* 1932. Javan Bayer/Denver Museum of Art (Herbert Bayer Collection and Archive), CO.

116 Richard *Hamilton: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?,* 1956. Montage. © Richard Hamilton, 1997. All rights reserved DACS/Anthony d'Offay Gallery, London.

117 Gingo Hanawa: *Object (or Complicated Imagination)*, 1938. Sanya Nakamori Collection/Osaka City Board of Education.

118 Christian Boltanski: *Monuments (Les Enfants de Dijon)*, 1985. © Christian Boltanski/Marian Goodman Gallery, New York.

119 Henri Cartier-Bresson: *Madrid, Spain,* 1933. Gelatin-silver print. © Henri Cartier-Bresson/Magnum/National Gallery of Canada, Ottawa.

120 Henri Cartier-Bresson: *Paris, Gare St Lazare,* 1932. © Henri Cartier-Bresson/Magnum.

121 Sebastião Salgado: A *Child being weighed* ..., 1985. © Sebastião Salgado/Magnum.

122 Tom Stoddart: *A Child in a Romanian Institution,* 1990. ©Tom Stoddart/Magnum. 123 Irving Penn: Cigarette No. 37, 1972. Multiple coating and printing, platinum, and platinum-palladium. 56.5×45.6 cm. © 1974 Irving Penn/Museum of Modern Art, New York. Gilman Foundation Fund. Copy Print © 1997 Museum of Modern Art, New York.

124 Garry Winogrand: *Circle Line Ferry, New York,* 1971. Fraenkel Gallery, San Francisco/© Estate of Garry Winogrand.

125 Marc Riboud: *Japanese Photo Workshop, Karvizawa, Japan,* 1958. © Marc Riboud/Magnum.

126 Susan Meiselas: *Cuesta Del Plomo...*, 1978. © Susan Meiselas/Magnum.

127 Peter Marlow: *Rhodesian Refugees in a Camp, Zambia,* 1978. © Peter Marlow/Magnum.

128 Garry Winogrand: *Woman with Ice-Cream Cone,* 1968. Gelatin-silver print. Fraenkel Gallery, San Francisco/© Estate of Garry Winogrand.

文献综述

The number of texts on the photograph is enormous and there are, of course, individual texts by and on photographers, many of which are identified in the preceding chapters.

However, in a general context the following might be considered as basic studies （most of them also include bibliographies for further reading）.

Cecil Beaton and Gail Buckland, *The Magic Image: The Genius of Photography from 1839 to the Present Day* （London, 1975）, is an excellent source-book and contains entries on a wide range of photographers. Peter Bunnell's *A Photographic Vision: Pictorial Photography 1889-1923* （Salt Lake City, 1980） is more specific in approach and area, and focuses upon a central period. Helmut and Alison Gernsheim's *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era* （London and New York, 1969） and their *The Origins of Photography* （London, 1982） are excellent surveys, whilst Jonathan Green's *American Photography: A Critical History, 1945 to the Present* （New York, 1984） covers the critical post-war period in the USA. Margaret Harker's *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain,* 1892-1910 （London, 1979） covers similar areas to Bunnell's but from the British perspective, whilst Mark Haworth-Booth （ed.）, *The Golden Age of British Photography,* 1839-1900 （London and New York, 1984） offers a distinctive study of the nineteenth-century tradition.

Manfred Heiting （ed.）, in 50 *Years/ModernColor Photography* （Frankfurt, 1986）, celebrates colour rather than the dominance of black and white. William Innes *Homer's Alfred Stieglitz and the American Avant Garde* （Boston, 1977） is a standard study of the significance of Stieglitz in relation to the New York scene of the 1900s.

Of the many general surveys and histories, Ian Jeffrey's *Photography: A Concise History* (London and New York, 1981) remains a standard text. Volker Kahmen, in *Photography as Art (London,* 1974) , offers an approach to an underlying critical question. Other histories include Jean-Claude Lemagny and Andre Rouille (eds.) , *A History of Photography* (New York, 1987) , although the classic history remains Beaumont Newhall's *The History of Photography from 1839 to the Present* (New York and London, 1982) . Newhall's pioneering work is part of an exemplary career in the subject. Naomi Rosenblums A *World History of Photography* (New York, 1984) is excellent in its scope. See also her *Photographers at Work* (New York, 1978) . John Szarkowski's *Photography* Until Now (New York, 1989) is incisive, with excellent illustrations. Other histories and general studies include Peter Tausk, *Photography in the Twentieth Century* (London, 1980) and Peter Turner, American *Images, Photography 1945-1980* (London and New York, 1985) , the catalogue for a major exhibition. See also his *History of Photography* (London, 1987) .

On similar lines, Mike Weaver (ed.) , *The Art of Photography 1839-1989* (London, 1989) , is a profusely illustrated catalogue of the celebratory Royal Academy exhibition in 1989. His *The Photographic Art: Pictorial Traditions in Britain and America* (London and New York, 1985) and (ed.) , *British Photography in the Nineteenth Century* (New York and Cambridge, 1989) confirm him as one of the major historians of the subject. From a different perspective, see Val Williams's *Women Photographers: The Other Observers:* 1900 *to the Present* (London, 1986) .

Critical studies of the photograph, including anthologies of early essays and debates, include the following: Robert Adams's *Beauty in Photography: Essays in Defence of Traditional Values* (New York, 1981) establishes its own terms of reference. Dawn Ades's *Photomontage* (London, 1976) is a sympathetic overview of one area of significant avant-garde photography. In critical terms, however, especially in relation to semiotics, the work of Roland

Barthes remains central. See, for example, *Camera Lucida, Reflections on Photography* (New York, 1981; London, 1982). See also his Image—*Music—Text,* trans. Stephen Heath (London, 1977), *Mythologies* (London, 1973), and *Elements of Semiology* (London, 1967).

The sense of reading rather than just looking is implicit in Jonathan Bayer (ed.), *Reading Photographs: Understanding the Aesthetics of Photography* (New York, 1977). Other central critical writings are Walter Benjamin's *Illuminations* (London, 1970), as well as his important essay 'A Short History of Photography' (1931), repr. in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven, 1980). Another central critic of the medium is John Berger, whose *Ways of Seeing (Lo*nd*on,* 1972) and (with Jean *Mohr) Another Way of Telling* (Cambridge, 1989) offer individual critical perspectives.

A different approach is found in Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, Mass., 1989) and Michael Braive's *The Era of the Photograph: A Social History (London,* 1966), but a text which holds a central position in the critical theory on the photograph is Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography (London,* 1982). Other useful interpretations are Gisele Freund, *Photography and Society* (London, 1980), and Vicki Goldberg (ed.), *Photography in Print: Writings from 1916 to the Present* (New York, 1981).

Paul Hill and Thomas Cooper, *Dialogue with Photography* (Manchester, 1979), and Brooks Johnson, *Photography Speaks* (Norfolk, Va., 1989) offer very useful statements by major photographers. Rosalind Krauss and Jane Livingston, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (New York, 1985) is a veritable source-book on photography and surrealism, while Jean-Claude Lemagny, Alain Sayag, and Agnes de Gouvion St *Cyr's Art and Nature: Twentieth-Century French Photography* (New York, 1988) offers an important study of one of the central traditions. Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography: A Critical Anthology*

(Englewood Cliffs, NJ, 1956) and Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays and Images* (New York, 1980) reproduce seminal documents on the subject.

R. Rudishill's Mirror Image: *The Influence of the Dageurreotype on American Society,* (Albuquerque, 1972) is a basic study of early photography in the context of its influence on the USA. In a different context Aaron Scharf's *Art and Photography* (Baltimore, 1969) is an excellent study of the underlying relationship between many aspects of photography and painting. Susan Sontag's *On Photography* (New York, 1973) is one of the seminal interpretations of the medium, whilst Carol Squirs (ed.), *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography* (Seattle, 1990), offers significant essays on a number of contemporary issues. John Szarkowski's *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (New York, 1978) is a significant study of the period in a critical context, but see also his *Looking at Photographs* (New York, 1973) and *The Photographer's Eye* (New York, 1966).

Other significant critical studies include John Tagg's excellent *The Burden of Representation* (London, 1988) and Alan Thomas's *Time in a Frame: Photography and the Nineteenth-Century Mind* (New York, 1977). Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven, 1980) is an excellent anthology of primary sources, whilst his *Reading American Photographs* (New York, 1989) is a series of central essays on the American photographic tradition, very much in the context of history and ideology. But see also George Walsh *et al.* (eds.), *Contemporary Photographers* (London and New York, 1982) and Frank Webster, *The New Photography* (London, 1980), which look at the social and cultural meaning of recent photography very much within the domain of semiotics.

Amongst studies on specific areas are Graham Clarke (ed.), *The Portrait in Photography* (London, 1993) and Sally Eauclair, *The New Colour Photography (New York,* 1981). Other texts on specific areas are Rainer Fabian and Hans-Christian Adam, *Masters of Early*

Travel Photography 1839-1919 (London, 1980) ; Estelle Jussim and Elizabeth Linguist-Cook, *Landscape as Photography* (New Haven and London, 1985) ; Susan Moeller, *Shooting War* (New York, 1989) ; and John Taylor, *War Photography* (London, 1991) .

For individual traditions the following are useful: Arthur D. Bensusan *Silver Images: A History of Photography in Africa* (Cape Town, 1966) ; G. Chudakov, *Pioneers of Russian Soviet Photography* (London, 1983) ; Ralph Greenhill, *Early Photography in Canada* (Toronto, 1965) ; Japan Photographers Association, A Century *of Japanese Photography* (New York, 1980) ; Hardwicke Knight, *Photography in New Zealand: A Social and Technical History* (Dunedin, 1971) ; David Mellor (ed.) , *Germany: The New Photography 1927-37* (London, 1978) ; The Walker Art Center, *The Frozen Image: Scandinavian Photography* (Minneapolis, 1982) ; and Alkis X. Xanthakis, *History of Greek Photography 1839-1960* (Athens, 1988) . All stress the plurality and richness of the international tradition.

For texts which emphasize visual images over critical discussion, see, for example, Bryan Campbell, *Exploring Photography* (London, 1978) ; Robert Doty, *Photography in America* (New York and London, 1974) ; Tom Hopkinson, *Treasures of the Royal Photographic Society 1839-1919* (London, 1980) ; Ian Jeffrey and David Mellor, *The Real Thing: An Anthology of British Photography 1840-1950* (London, 1975) ; Claude Nori, *French Photography from its Origins to the Present* (Paris, 1978) ; and Aaron Scharf, *Pioneers of Photography: An Album of Pictures and Words* (London, 1975) . To confirm the importance of the photograph one might look at Vicki Goldberg's *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives* (New York, 1993) .

大事记

	1500	1700	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880
政治				● 1811 年，英国卢德运动 ● 1815 年，滑铁卢战役 ● 1819 年，美国购买佛罗里达	● 1821 年，希腊独立战争 ● 1829 年，英国成立大都会警察局	● 1832 年，英国第一次议会改革法案 ● 1833 年，不列颠帝国废除奴隶制 ● 1835 年，英国开始大规模修建铁路 ● 1837 年，英国维多利亚女王继位	● 1840 年，英国推行便士邮政 ● 1842 年，美国、加拿大边境确定 ● 1845 年，美国吞并得克萨斯	● 1854 年，克里米亚战争爆发 —美国迫使日本解除闭关锁国	● 1860 年，林肯当选美国总统 ● 1861 年，美国内战（1861—1865） ● 1863 年，美国废除奴隶制 ● 1867 年，英国第二次议会改革法案	● 1870 年，佛朗哥普鲁士战争 ● 1876 年，小比格霍恩战役（卡斯特战死）	● 1887 年，英国维多利亚女王登基五十周年庆典
摄影	● 1558 年，波尔塔《自然的魔术》	● 1727 年，约翰·海因里希·舒尔茨确定光敏特性 ● 1786 年，吉尔斯·路易斯·克雷蒂安发明轮廓描绘术	● 1807 年，英国威廉·海德·渥拉斯顿发明明箱		● 1822 年，达盖尔发展透视画 ● 1826 年，涅普斯《从格拉斯的窗口看到的景象》 ● 1829 年，涅普斯和达盖尔开始进行摄影实验	● 1833 年，涅普斯去世 ● 1837 年，达盖尔制作第一张银版照相法照片 ● 1839 年，巴亚尔制作纸上正片 —银版照相法发明公布 —塔尔博特公布光照图画	● 1840 年，福格特伦德制造匹兹瓦镜头 ● 1841 年，塔尔博特发布碘化银纸照相法 —亨特《摄影艺术流行论述》 ● 1844 年，塔尔博特《自然的铅笔》 ● 1846 年，蔡司建立镜头工厂 ● 1847 年，摄影俱乐部在伦敦成立	● 1850 年，布朗卡尔-埃瓦尔发明蛋白印相法 ● 1851 年，弗雷德里克·斯科特·阿切尔发明湿版摄影法 —巴黎成立摄影协会 ● 1852 年，伦敦艺术协会展出 779 张摄影作品 ● 1853 年，伦敦成立摄影学会	● 1861 年，奥利弗·温德尔·霍姆斯发明手持立体相机 —詹姆斯·克拉克·麦斯威尔拍摄三色照片 —发明胶片 ● 1864 年，约瑟夫·斯旺发明碳印摄影法 ● 1866 年，加德纳《加德纳的战争摄影写生簿》	● 1878 年，明胶干版技术 ● 1879 年，克里克发明凹版照相	● 1884 年，伊斯门发明负片 —英国出版《业余摄影家》 ● 1885 年，半色调发展 ● 1888 年，伊斯门制造第一台柯达相机
文化			● 1807 年，黑格尔《历史哲学》 ● 1808 年，歌德《浮士德》（1808—1832）	● 1810 年，戈雅《战争的灾难》 ● 1813 年，简·奥斯汀《傲慢与偏见》	● 1824 年，贝多芬《第九交响曲》 ● 1829 年，斯蒂芬森制造“火箭号”蒸汽机车	● 1830 年，司汤达《红与黑》 —柏辽兹《幻想交响曲》 ● 1831 年，德拉克鲁瓦《自由引导人民》 ● 1835 年，德·托克维尔《美国的民主》 ● 1837 年，电报技术发明 ● 1839 年，法拉第的电磁理论	● 1842 年，果戈里《死魂灵》 —丁尼生《亚瑟王之死》 ● 1848 年，马克思与恩格斯《共产党宣言》 ● 1849 年，加利福尼亚淘金热	● 1851 年，水晶宫世博会 —梅尔维尔《白鲸》 ● 1852 年，利文斯通穿越非洲（1852—1856） ● 1853 年，威尔第《茶花女》 ● 1857 年，波德莱尔《恶之花》 —福楼拜《包法利夫人》 ● 1859 年，达尔文《物种起源》 —美国第一口油井	● 1860 年，汉斯·贝塞纳，钢铁大量生产 ● 1863 年，雨果《悲惨世界》 ● 1865 年，瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》 ● 1867 年，马克思《资本论》	● 1871 年，艾略特《米德镇的春天》 ● 1874 年，巴黎举办第一届印象派画展 ● 1875 年，贝尔获得电话专利 —托尔斯泰《安娜·卡列尼娜》 —比才《卡门》 ● 1876 年，勃拉姆斯《第一交响曲》 ● 1877 年，爱迪生发明留声机 ● 1879 年，柏林建成第一条有轨电车道	● 1882 年，纽约建立第一座发电站 ● 1885 年，奔驰公司制造第一辆汽车 ● 1887 年，赫兹证实电磁波的存在 ● 1889 年，威尔第《法尔斯塔夫》（1889—1893）

	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
政治	● 1894 年，中日甲午战争（1894—1895） ● 1896 年，赫茨尔建立犹太复国主义 ● 1899 年，第二次布尔战争（1899—1902）	● 1901 年，维多利亚去世 ● 1903 年，英国妇女参政运动开始	● 1912 年，巴尔干战争（1912—1913） ● 1914 年，第一次世界大战（1914—1918） ● 1917 年，美国参加“一战” —俄国革命 ● 1919 年，美国颁布禁酒令	● 1922 年，苏联建立 ● 1926 年，英国大罢工	● 1934 年，第三帝国建立 —斯大林大清洗运动开始 ● 1936 年，西班牙内战（1936—1939） ● 1939 年，第二次世界大战（1939—1945）	● 1946 年，冷战开始 ● 1947 年，印度独立	● 1950 年，朝鲜战争（1950—1953） ● 1953 年，斯大林去世 —美国麦卡锡时代开始 ● 1957 年，苏联人造卫星上天	● 1960 年，越南战争（1960—1975） ● 1961 年，柏林墙建起 ● 1962 年，古巴导弹危机 ● 1963 年，肯尼迪遇刺 ● 1966 年，中国“文化大革命”开始 ● 1967 年，以色列对埃及六日战争	● 1973 年，美国从越南撤军 ● 1974 年，“水门事件”，尼克松下台 ● 1975 年，越南战争结束 ● 1979 年，伊朗人质危机	● 1989 年，柏林墙倒塌	● 1990 年，东西德统一 ● 1991 年，南斯拉夫冲突 —海湾战争
摄影	● 1891 年，长焦镜头 ● 1892 年，连环兄弟会在伦敦成立 ● 1897 年，施蒂格利茨编辑第一版《摄影笔记》	● 1900 年，柯达制造布朗尼相机 ● 1904 年，彩色摄影法（奥托克罗姆微粒彩屏干版） ● 1907 年，《每日邮报》首次印发照片		● 1924 年，徕卡相机在 1924—1936 年间生产了 18 万台	● 1932 年，F.64 小组成立 ● 1935 年，美国农场安全管理局为纪录美国乡村生活拍摄了超过 27 万张照片 ● 1936 年，《生活》杂志首次出版 —柯达彩色胶片 ● 1938 年，《图画邮报》创刊	● 1941 年，埃文斯和阿吉《让我们现在赞美名人》 ● 1942 年，柯达彩色负片 ● 1945 年，维加《裸城》 ● 1947 年，马格南图片社成立 —宝丽来相机首次面世 ● 1949 年，博蒙特·纽霍尔《摄影史》	● 1952 年，迈纳·怀特主编的《光圈》杂志创刊 ● 1955 年，纽约现代艺术博物馆举办“人类家庭”展览 ● 1958 年，弗兰克《美国人》	● 1966 年，纽约国际摄影中心	● 1971 年，伦敦摄影家画廊开张 ● 1975 年，位于美国亚利桑那州图森的创意摄影中心	● 1983 年，位于英国布拉德福德的摄影、电影与电视国家博物馆	
文化	● 1890 年，凡·高去世 ● 1893 年，柴可夫斯基《第六交响曲》 ● 1894 年，美国建造第一部电动扶梯 ● 1895 年，伦琴发现 X 射线 —马可尼发明无线电 ● 1898 年，左拉《我控诉》	● 1900 年，普朗克提出量子理论 —弗洛伊德《梦的解析》 —普契尼《托斯卡》 ● 1903 年，怀特兄弟制造第一架飞机 ● 1905 年，爱因斯坦《狭义相对论》 —德彪西《大海》	● 1911 年，阿蒙森到达南极 —斯特拉文斯基《春之祭》 ● 1912 年，荣格《无意识心理学》 —不锈钢发明 ● 1913 年，普鲁斯特《追忆似水年华》（1913—1927） ● 1916 年，达达运动	● 1921 年，卓别林《小孩》 ● 1922 年，乔伊斯《尤利西斯》 —艾略特《荒原》 ● 1923 年，勒·柯布西耶《走向新建筑》 —第一部有声电影 ● 1925 年，希特勒《我的奋斗》 ● 1928 年，发现盘尼西林 —第一部迪士尼卡通片 ● 1929 年，华尔街股灾	● 1930 年，英国惠特尔发明涡轮喷气发动机 —帝国大厦建成（1930—1931） ● 1932 年，科克罗夫特和瓦耳顿分裂原子 ● 1936 年，艾耶尔《语言，真理与逻辑》 ● 1937 年，毕加索《格尔尼卡》 ● 1938 年，发现原子聚合反应 —马克斯兄弟电影（1929—1946）	● 1943 年，萨特《存在与虚无》 ● 1945 年，美国举办杰克逊·波洛克抽象表现主义画展 ● 1949 年，西蒙娜·德·波伏娃《第二性》	● 1951 年，斯特拉文斯基《浪子的历程》 ● 1953 年，美国推出彩色电视服务 ● 1958 年，美国德州仪器发明硅晶片	● 1961 年，苏联首次实现载人外太空飞行 ● 1962 年，披头士乐队 ● 1968 年，欧美学生运动 ● 1969 年，美国首次实现人类登月	● 1973 年，欧佩克组织提高石油价格	● 1982 年，发明光盘 ● 1986 年，切尔诺贝利核泄漏事故	

术语解释

蛋白印相法　Albumen print：19世纪中叶由法国人路易斯·布朗卡尔-埃瓦尔所发明，成为当时最流行的印相法。蛋白印相法先在相纸上涂刷蛋白与氯化钠溶液，再利用硝酸银溶液覆膜与蛋白涂层中的氯化钠发生的反应来成像。

安布罗摄影法　Ambrotype：一种基于玻璃火棉胶工艺的正像法，可以不使用负片直接获得正片。

奥托克罗姆　Autochrome：第一个成功进行商业化的彩色摄影技术，由法国的卢米埃兄弟1907年投入市场。在1930年代柯达彩色胶片技术发明之前，奥托克罗姆是最高级的彩色摄影法。

碘化银纸照相法　Calotype：英国发明家塔尔博特在1840年发明的使用纸基硝酸银盐相纸的摄影技术。1834年他用写字纸蘸以氯化银获取镜头图像，却开创出非常适合摄影术的负片转正片的碘化银纸摄影工艺。塔尔博特在1834年早期还使用过与此不同的盐印技术。

明箱　Camera lucida：由托马斯·沃拉斯顿在1806年发明，是为了帮助艺术家精准描绘风景的一种光学仪器，其工作原理基于通过棱镜的光线折射。明箱的发明有效地促进了塔尔博特摄影理念的发展。

暗箱　Camera obscura：又称暗盒的光学仪器，尽管使用暗箱并没有拍摄出稳定的照片，暗箱还是构成了最早的相机结构。1569年，此技术随着波尔塔的推广和艺术家的应用而发展起来。暗箱是一个表面有小孔的箱子或暗室，箱外物景光影可以穿过小孔在箱内平滑内壁构成倒影，画家可以再借助镜子描摹他所看到的景象。

肖像名片　Carte-de-visite：1860年代非常流行的一种摄影，尤以法国为最。肖像名片是指一种姿态多样的人物摄影（通常为标准尺寸），可以被制作成名片使用。法国摄影家安德烈·迪德利是这一领域的重要代表人物。

叠印技术　Combination Printing：将一系列不同的底片组合起来，印在一张相片上的方法。运用叠印技术最多的摄影家是H. P.鲁宾逊和O. G.雷兰德。

银版照相法Daguerreotype：由法国人达盖尔研发，1839年公布于世。基于1920年代以来（同涅普斯合作）不断实验的成果，达盖尔方法是在抛光的铜版上镀银，并用碘蒸气熏镀银面，使之产生具有感光性的碘化银。这样的照片容易受损且一次性成像，必须要用玻璃加以保护，以免划伤表面。尽管他们努力减少曝光时间，但还是会用时高达二十分钟之久。并且，此法还没有底片，导致每一张照片都是独一无二的。所以，尽管银版照相法名望甚高，还是很快被塔尔博特的正／负片方法所取代。

日光蚀刻法　Heliography：涅普斯发明的摄影方法，是最早的照片图像形式，在1826年被用来制作著名的“史上第一张”照片。日光法将一块铜板涂上沥青溶液，制成一块感光金属板，最明显的缺点是每张照片要经过长达数小时的曝光。

柯达　Kodak：乔治·伊斯门发明的简便照相机，于1888年投入生产，随后被价格仅一几尼、可拍十二张照片的口袋柯达相机所取代。1900年售价五先令的布朗尼相机奠定了摄影大众化的基础，可视为流行摄影的开端。

徕卡　Leica：由奥斯卡·巴纳克设计的德国相机，是世界上最早的35mm照相机，最早设计于1905年，但在1925年以前并没有投产市场。徕卡相机以其机动、快速反应和轻便，迅速地改变了摄影方式。特别在新闻和纪实摄影方面产生重大意义。

连环兄弟会　Linked Ring：1892年5月在英国伦敦成立的独立摄影组织，是建立者们应对当时摄影界的狭隘态度的回应。连环会致力于将摄影艺术提升到其所能达到的最高境界。到1907年，连环会成员包括埃文斯、科伯恩、施蒂格利茨、斯泰肯、德马奇和普约。

马格南图片社　Magnum：由卡蒂埃–布列松、罗伯特·卡帕、乔治·罗杰和戴维·西摩于1947年在巴黎创建。作为一个独立的摄影机构，马格南图片社恰如其名，鼓励艺术家“为寻求伟大的照片而生存”，是一个对摄影技术和新闻摄影始终具有巨大影响力的图片社。

佩兹伐镜头Petzval lens：匈牙利数学家约瑟夫·佩兹伐是利用数学计算设计镜头的第一人。他的镜头不像塔尔博特镜头那样“保守”，是第一款“现代”镜头。

物影摄影法　Photogram：福克斯·塔尔博特使用过的不需要相机和其他工具的基础成像方法，将物体放置于光敏纸上直接曝光成像即可。物影法也是诸如曼·雷的实物投影类摄影法的基础。

凹版印相法　Photogravure：1879年由卡尔·克林发明。通过表面处理过的铜板与纸张接触转印的方法成像，此法实际是一种印刷术，可以制作出强烈对比效果和致密的黑色区域。

白金印相法　Platinotype：一种在1880年代和1890年代非常受欢迎的方法，需在相纸上涂刷白金和盐化铁溶液，照片以持久性、精妙的灰阶变化及细节著称。

宝丽来　Polaroid：1940年埃德温·兰德在美国研发的一种可以“即时”成像的相机。1947年首次面世，1963年又推出了彩色版本。

立体照片　Stereograph：一种由立体相机拍出的照片，立体相机有两个按眼间距配置的镜头，每次拍摄两张照片，当将照片放入立体照片盒（一种观看装置）后便可以产生三维立体图像。立体照片在1850年代尤其流行，特别适合旅行摄影。

湿版火棉胶法　Wet-plate or Collodion process：由弗雷德里克·斯科特·阿切尔于1851年发明，成为直到1880年代“干版”出现前都是最流行的摄影法。在玻璃上涂上一层火棉胶后必须趁湿马上放入相机拍摄，因此被称为“湿版”。

译名对照表

Abbas　阿巴斯

Abbot，Berenice　贝雷妮斯·阿博特

Adams，Ansel　安塞尔·亚当斯

Adams，Robert　罗伯特·亚当斯

Adamson，Robert　罗伯特·亚当森

Agee，James　詹姆斯·阿吉

Aldrin，Buzz　巴兹·奥尔德林

Alinder，Jim　吉姆·阿林德

Annan，Tomas　托马斯·安南

Arbus，Diane　黛安·阿勃丝

Archer，Frederick Scot　弗雷德里克·斯科特·阿切尔

Armstrong，Neil　尼尔·阿姆斯特朗

Arnold，Eve　伊夫·阿诺德

Atget，Eugène　欧仁·阿杰特

Atkins，Anna　安娜·阿特金斯

Avedon，Richard　理查德·埃夫登

Bacon，Francis　弗朗西斯·培根

Baldwin，James　詹姆斯·鲍德温

Barbari　巴巴里

Barbey，Bruno　布鲁诺·巴尔贝

Barbot，Edouard　爱德华·巴伯特

Barker，Robert　罗伯特·巴克尔

Barthes，Roland　罗兰·巴特

Baudelaire　波德莱尔

Bayard，Hippolyte　伊波利特·巴亚尔

Bayer，Herbert　赫伯特·拜尔

Beato，Félice　费利斯·贝亚托

Beaton Cecil　塞西尔·比顿

Beljou，Shirley　雪莉·贝尔茹

Bellmer，Hans　汉斯·贝尔默

Bellocq，E. J.　E. J.贝洛克

Benjamin，Walter　瓦尔特·本雅明

Berenson，Bernard　伯纳德·贝伦森

Berger，John　约翰·伯格

Berman，Zeke　齐克·伯曼

Betjeman，John　约翰·贝奇曼

Bierstadt，Albert　艾伯特·比兹塔特

Bing，Ilse　伊尔塞·宾

Bischof，Werner　维尔纳·比斯科夫

Blumenfeld，Erwin　欧文·布卢门菲尔德

Boltanski，Christian　克里斯蒂安·博尔坦斯基

Bourke-White，Margaret　玛格丽特·伯克–怀特

Bourne，Samuel　塞缪尔·伯恩

Brady，Mathew　马修·布雷迪

Bragaglia，Anton Giulio　安东·朱利奥·布拉加利亚

Brandt，Bill　比尔·勃兰特

Brassaï　布劳绍伊

Brecht　布莱希特

Brigman，Anne　安妮·布里格曼

Broutë，Charlote　夏洛蒂·勃朗特

Bruguière，Francis　弗朗西斯·布鲁吉耶尔

Bufon　布丰

Burgin，Victor　维克多·伯金

Burk　伯克

Burrows，Larry　拉里·伯罗斯

Callahan，Harry哈里·卡拉汉

Caldwell，Erskine　厄斯金·考德威尔

Caldwell，Tayler　泰勒·考德威尔

Cameron，Julia Margaret　朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦

Camp，Maxime Du　马克西姆·杜·坎普

Capa，Cornell　科内尔·卡帕

Capa，Robert　罗伯特·卡帕

Carroll，Lewis　路易斯·卡罗尔

Cartier-Bresson，Henri　亨利·卡蒂埃–布列松

Chevalier，Charles　查尔斯·舍瓦利耶

Church，Frederick Edwin　弗雷德里克·埃德温·丘奇

Clarke，Graham　格拉哈姆·克拉克

Clif，William　威廉·克利夫特

Coburn，Alvin Langdon　阿尔文·兰登·科伯恩

Comte，Auguste　奥古斯特·孔德

Constable　康斯太布尔

Corot　柯罗

Courbet，Gustave　古斯塔夫·库尔贝

Crane，Stephen　斯蒂芬·克兰

Cross，Arthur　阿瑟·克罗斯

Cunningham，Imogen　伊莫金·坎宁安

Cuvier　居维叶

da Vinci，Leonardo　莱昂纳多·达·芬奇

Daguerre，Louis-Jacques-Mandé　路易斯–雅克–曼德·达盖尔

Damisch，Hubert　于贝尔·达弥施

Dance，Len　莱恩·丹斯

Davidson，Bruce　布鲁斯·戴维森

Davidson George　乔治·戴维森

Davis，John　约翰·戴维斯

Davis，Stuart　斯图尔特·戴维斯

Davy，Sir Humphry　汉弗莱·戴维爵士

Degas　德加

De Zayas，Marius　马里乌斯·德·萨亚斯

Delacroix，Engène　欧仁·德拉克鲁瓦

Delamote，Philip Henry　菲利普·亨利·德拉莫特

Delano，Jack　杰克·德拉偌

Delaroche，Paul　保罗·德拉罗什

Dennet，Terry　特里·丹尼特

Dickens，Charles　查尔斯·狄更斯

Dodgson，Charles　查尔斯·道奇森

Dreiser，Teodore　西奥多·德莱塞

Drtikol，František　弗兰蒂泽克·德瑞提科

du Hauron，Louis Ducos　路易斯·杜科斯·杜·豪伦

Duchamp，Marcel　马塞尔·杜尚

Durand，Asher B.　阿舍·杜兰德

Durieu，Eugène　欧仁·迪里厄

Eastlake，Elizabeth　伊丽莎白·伊斯特莱克

Eastman，George　乔治·伊斯门

Edwards，John Paul　约翰·保罗·爱德华兹

Eggleston，William　威廉·埃格尔斯顿

Eisenstein　艾森斯坦

Eliot，T. S.　T. S.艾略特

Emerson，Peter Henry　彼得·亨利·埃默森

Emerson，Ralph Waldo　拉尔夫·沃尔多·爱默生

Erwit，Elliot　埃利奥特·厄威特

Evans，Frederick　弗雷德里克·埃文斯

Evans，Walker　沃克·埃文斯

Eugene，Frank　弗兰克·尤金

Eco，Umberto　翁贝托·埃科

Faurer，Louis　路易·福雷

Fellig，Arthur　亚瑟·费利格

Fenton，Roger　罗杰·芬顿

Frank，Robert　罗伯特·弗兰克

Freed，Leonard　伦纳德·弗里德

Friedlander，Lee　李·弗里德兰德

Frith，Francis　弗朗西斯·弗里斯

Fox，Anna　安娜·福克斯

Gainsborough，Tomas　托马斯·庚斯博罗

Gardner，Alexander　亚历山大·加德纳

Gauguin　高更

George，Lloyd　劳合·乔治

Gillray　吉尔雷

Gilpin，William　威廉·吉尔平

Glinn，Burt　伯特·格林

Godwin，Fay　费伊·戈德温

Goering，Herman　赫尔曼·戈林

Gray，Gustave Le　古斯塔夫·勒·格雷

Grifths，Philip Jones　菲利普·琼斯·格里菲斯

Grosz，George　乔治·格罗斯

Haas，Ernst　恩斯特·哈斯

Haeberle，Robert　罗伯特·黑伯利

Halàsz，Gyula　久洛·豪拉斯（布劳绍伊）

Hamilton，Richard　理查德·汉密尔顿

Hanawa，Gingo　花和银吾

Hardy，Tomas　托马斯·哈代

Hausmann，Raoul　拉乌尔·豪斯曼

Hawarden，Clementina　克莱门蒂娜·哈沃登

Hawes　霍斯

Hawthorne，Nathaniel　纳撒尼尔·霍索恩

Heath，Stephen　斯蒂芬·希思

Heartfeld，John　约翰·哈特菲尔德

Hemingway，Ernest　欧内斯特·海明威

Herschel，Sir John　约翰·赫舍尔爵士

Hill，David Octavius　戴维·奥克塔维厄斯·希尔

Hine，Lewis　路易斯·海恩

Hoch，Hannah　汉娜·霍赫

Hogarth　荷加斯

Holmes，Oliver Wendell　奥利弗·温德尔·霍姆斯

Hopper，Edward　爱德华·霍珀

Hughs，C. Jabez　杰贝兹·休斯

Hunt，Holman　霍尔曼·亨特

Imes，Birney　伯尼·艾姆斯

Ingres　安格尔

Ionesco　约内斯科

Jabez　杰贝兹

Jackson，William Henry　威廉·亨利·杰克逊

James，William　威廉·詹姆斯

James，Henry　亨利·詹姆斯

Jefrey，Ian　伊恩·杰弗里

Johns，Jasper　贾斯珀·约翰斯

Johnson，Brooks　布鲁克斯·约翰逊

Jones，Calvert　卡尔弗特·琼斯
Jones，Linda Benedict　琳达·贝内迪克特·琼斯
Joyce，James　詹姆斯·乔伊斯

Kandinsky　康定斯基
Kar，Ida　伊达·卡尔
Karsh，Yousuf　尤瑟夫·卡希
Kennard，Peter　彼得·肯纳德
Kertész，André　安德烈·凯尔泰斯
Kilburn，William Edward　威廉·爱德华·基尔伯恩
Killip，Chris　克里斯·基利普
Klein，William　威廉·克莱因
Kline，Franz　弗朗兹·克兰
Klutsis，Gustav　古斯塔夫·克鲁特西斯
Kracauer，Siegfried　西格弗里德·克拉考尔
Kruger，Barbara　芭芭拉·克鲁格
Kubota，Hiroji　久保田博二

Lamarck　拉马克
Lange，Dorothea　多罗西娅·兰格
Lartigue，Jacques Henri　雅克·亨利·拉蒂格
Laughlin，Clarence John　克拉伦斯·约翰·劳克林
Lee，Russell　拉塞尔·李
Le Secq，Henri　亨利·内塞卡
Lesey，Michael　迈克尔·莱塞
Levit，Helen　海伦·莱维特

Léger，Fernand　费尔南·莱热

Lissitzky，El　埃尔·里茨斯基

Luchasz　卢克兹

Maddox，Richard Leach　理查德·利奇·马多克斯

Malevic　马列维奇

Mapplethorpe，Robert　罗伯特·马普尔索普

Marchant，Alison　艾莉森·马钱特

Marey，Étienne　艾蒂安·马雷

Marlow，Peter　彼得·马洛

Marville，Charles　夏尔·马维尔

Mayne，Roger　罗杰·梅恩

McCullin，Don　唐·麦库林

Meiselas，Susan　苏姗·梅塞拉斯

Mellor，David　戴维·梅勒

Messager，Annete　安妮特·梅萨热

Meyerowitz，Joel　乔尔·迈耶罗维茨

Millais　米莱斯

Miller，Lee　李·米勒

Model，Lisete　利塞特·莫德尔

Moholy-Nagy，László　拉斯洛·莫霍伊–纳吉

Moore，Raymond　雷蒙德·穆尔

Morath，Inge　英奇·莫拉特

Morris，Wright　赖特·莫里斯

Mumford，Lewis　路易斯·芒福德

Murry，John　约翰·默里

Muybridge，Eadweard　埃德沃德·迈布里奇

Nadar/Félix Tournachon　纳达尔/费利克斯·图尔纳雄

Nash，Paul　保罗·纳什

Neascu，Marian　玛丽安·尼斯科

Nègre，Charles　夏尔·内格尔

Neidich，Warren　沃伦·内迪

Newhall，Beaumont　博蒙特·纽霍尔

Newton，Helmut　赫尔穆特·牛顿

Newton，Sir William　威廉·牛顿爵士

Niépce，Joseph Nicéphore　约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯

O’Keefe，Georgia　乔治娅·奥基夫

O’Sullian，Timothy　蒂莫西·奥沙利文

Owens，Bill　比尔·欧文斯

Parker，Olivia　奥利维娅·帕克

Parr，Martin　马丁·帕尔

Passos，John Dos　约翰·道斯·帕索斯

Penn，Irving　欧文·佩恩

Pinter，Harold　哈罗德·品特

Poe，Edgar Allan　埃德加·爱伦·坡

Ponting，Herbert G.　赫伯特·G.庞廷

Pope，Alexander　亚历山大·蒲柏

Porta，Giovanni Batista della　乔万尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔

Pound，Ezra　埃兹拉·庞德

Primoli，Count Giuseppe　朱塞佩·普里莫利伯爵

Rarhous，Gourma　格尔马·拉豪斯

Rauschenberg，Robert　罗伯特·劳申伯格

Ray，Man　曼·雷

Ray-Jones，Tony　托尼·雷–琼斯

Rejlander，Oscar Gustave　奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德

Reynolds，Joshua　乔舒亚·雷诺兹

Riboud，Marc　马克·吕布

Riesman　里斯曼

Riis，Jacob　雅各布·里斯

Robinson，Henry Peach　亨利·皮奇·鲁宾逊

Roche，François Tiphaigne de la　弗朗索瓦·蒂费涅·德·拉·罗什

Rodchenko，Alexandr Mikhailovich　罗琴科，亚历山大·米哈伊洛维奇

Rodger，George　乔治·罗杰

Ronis，Willy　维利·罗尼

Rosenfeld，Paul　保罗·罗森菲尔德

Rosenthal，Joe　乔·罗森塔尔

Ross，Judith Joy　朱迪丝·乔伊·罗斯

Rothstein，Arthur　阿瑟·罗思坦

Ruskin，John　约翰·罗斯金

Salgado，Sebastião　塞巴斯提奥·萨尔加多

Sander，August　奥古斯特·桑德尔

Sartre，Jean Paul　让·保罗·萨特

Schneemann，Carolee　卡罗莉·施内曼

Schwiters，Kurt　库尔特·施维特斯

Senkin，Sergey　谢尔盖·先金

Seymour，David　戴维·西摩

Shahn，Ben　本·沙恩

Sheeler，Charles　查尔斯·希勒

Sherman，Cindy　辛迪·舍曼

Silvy，Camille　卡米耶·西尔维

Sirenson，John　约翰·希伦森

Siskind，Aaron　阿伦·西斯金德

Smith，Adolphe　阿道夫·史密斯

Smith，W. Eugene　W.尤金·史密斯

Southworth　索思沃思

Spano，Michael　迈克尔·斯帕诺

Spence，Jo　乔·斯彭斯

Steele-Perkins，Chris　克里斯·斯蒂尔–珀金斯

Steichen，Edward　爱德华·斯泰肯

Stepanova，Varvara　瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃

Stevens，Wallace　华莱士·史蒂文斯

Stieglitz，Alfred　艾尔弗雷德·施蒂格利茨

Stock，Dennis　丹尼斯·斯托克

Stoddart，Tom　汤姆·斯托达特

Strand，Paul　保罗·斯特兰德

Stryker，Roy　罗伊·斯特赖克

Sudek，Josef　约瑟夫·苏德克

Sund，Harold　哈罗德·森德

Sutclife，Frank Meadow　弗兰克·梅多·萨克利夫

Swif，Jonathan　乔纳森·斯威夫特

Tagg，John　约翰·塔格

Talbot，William Henry Fox　威廉·亨利·福克斯·塔尔博特

Tatlin　塔特林

Taylor，John　约翰·泰勒

Tennyson，Alfred Lord　艾尔弗雷德·洛德·丁尼生

Tompson，John　约翰·汤普森

Tomson，John　约翰·汤姆森

Toreau，Henry　亨利·梭罗

Toulouse-Lautrec　图卢兹–罗特列克

Turbeulle，Deborah　德博拉·特伯勒

Turner，Peter　彼得·特纳

Tzara，Tristan　特里斯坦·查拉

Ulmann，Doris　多丽丝·乌尔曼

Vandivert，William　威廉·凡迪福特

Vandyk　范戴克

von Gloeden　冯·格勒登伯爵

Voigtländer　福格特伦德

Watkins，Carleton　卡尔顿·沃特金斯

Wedgwood，Tomas　托马斯·韦奇伍德

Weegee　维加

Weston，Bret　布雷特·韦斯顿

Weston，Edward　爱德华·韦斯顿

Wilke，Hannah　汉娜·威尔克

Williams，Elizabeth　伊丽莎白·威廉姆斯

Williams，William Carlos　威廉·卡洛斯·威廉斯

Wilson，Richard　理查德·威尔逊

Winogrand，Garry　加里·威诺格兰德

White，Clarence　克拉伦斯·怀特

White，Minor　迈纳·怀特

Whitman，Walt　沃尔特·惠特曼

Zola，Émile　埃米尔·左拉

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

艺术史的艺术：批评读本

[美] 唐纳德 · 普雷齐奥西 / 主编

易英 王春辰 彭筠 等 / 译

上海人民出版社

文景

Horizon

牛津艺术史 ｜ 丛书中文版主编 · 易英

The Art of Art History: A Critical Anthology

艺术史的艺术：批评读本

[美] 唐纳德 · 普雷齐奥西 / 主编

易英 王春辰 彭筠 等 / 译

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

艺术史的艺术：批评读本 / （美）普雷齐奥西（Preziosi，D.）主编；易英等译．—上海：上海人民出版社，2015

书名原文：The Art of Art History: A Critical Anthology

ISBN 978-7-208-13213-9

Ⅰ．①艺…　Ⅱ．①普…②易…　Ⅲ．①艺术史–世界–文集　Ⅳ．①J110.9-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第173472号

书　　名：艺术史的艺术：批评读本

主　　编：［美］唐纳德·普雷齐奥西

译　　者：易　英　王春辰　彭　筠　等

责任编辑：成昱臻　苏　本

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-13213-9/J·411

文景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景
豆瓣小站：世纪文景
Email：info@wenjingbook.cn

目 录

唐纳德·普雷齐奥西　Donald Preziosi

哈佛大学博士，加州大学洛杉矶分校艺术史系荣誉教授，建立并主持艺术史批评理论项目。曾执教于耶鲁大学、康奈尔大学、纽约州立大学、麻省理工学院，多年来在美国、欧洲和澳大利亚指导过许多关于艺术史的历史、博物馆学方面的研讨会。

导言

《艺术史的艺术》是为编写艺术史的批评史而作的资料汇编。它不是按照通常的自成一体的"艺术史学史"来编辑的，也不是有开头、中间和结尾的历史小说。它更像是一些有争议的事物的集合和汇聚，每一个事物与其他事物都有多重的联系，每一个事物都可以收在这个集子里，也可以收在别的集子里。按照过去的意思，它也是一个"文选"—各种事物的一个总计，事物的丰富多彩好比一个花园；一个文本的收集，在某种意义上，这些文本本身就被赏识为优美的艺术作品。

本书是文章的合集，文章选自过去两百年已出版的一些主题相互关联的书籍。其中每一本书在其自身的时代（与在其他时代不同）不是激发争论，就是被其他作家用来让自己参与更加多样的、激烈的、通常是持续不断的辩论。一些争论直接提到那些与它们并置的论文。对同样的问题或艺术作品有一些交叉的审视。它们都以不同的艺术"历史"的构架，以针对艺术史与批评的社会作用的不同视角，并以更广阔的现代性的事业，涉及当代"艺术"现象的本质与命运。

文集不是作为孤立的纪念碑来看待的，虽然其中一些已有永久的影响—在某种意义上它们已有自己的生命。它们也不被处理成去模仿发展道路上的单一主流。它们在这儿不是虚假地集合起来"为自己说话"，好像挂在现代主义画廊光秃秃的墙面上的绘画作品。在《艺术史的艺术》中没有空白的墙面。它的墙面上充斥着笔迹、路标、偶尔的涂鸦，被通向其他空间的通道，以及引导观众走向更多标本、各种来源和其他可能世界的邀请和挑衅所分割。

这个文集中的所有文本最初都是产生于过去两百年在世界各地非常激烈的论战与辩论的环境中，通常是它们自己挑起这种争论。在这里，争论是在一系列讨论、解释和批评中展开的，其目的是鼓励对于其批评与历史形势的重要方面的理解，使读者能以对话和质疑的方式参与讨论。总之，文本被置于大量的重写或重叠之中。文集可以穿过各个方向，沿着几条交叉的道路行进，那些经过和围绕一个文本得出的问题或主题通常会以同样的或变形的方式重新出现在其他地方。联系和标记文本之间的区别的相关解释是作为讨论的催化剂和工分。通过这张文本与重写的门票，它们也指示了可供选择的道路。

组织

《艺术史的艺术》在格式上是围绕一些主要的辩论与主题而被组织的，这些辩论与主题自18世纪以来已与关于人的本质和认知的知识生产相联系。彼时"美学"作为一个明确的研究对象已有了清晰的学科文献的特征。文集照顾到不同的方式，艺术史在这些方式中被视为**社会与认识论工具**的构成，作为这些政治实体的支撑与辩护者而出场的现代民族—国家，以及个体和集体的身份的观念、构成和维持（先是欧洲，后来是世界各国）都以此为基础。

读本涉及很多大家熟悉的题材，艺术、美学、历史、风格、意义、阐释的草案、知觉、身份、性别和种族。各章的分配也是根据这些主题，文本的编排大约按照年代的顺序，从18世纪后期到20世纪后期。每一章还包含一个相关阅读的目录，以便读者进一步研究。提交的文本以及推荐的那些文本对于理解艺术史的历史是有益的，对于博物馆的发展和博物馆学的实践是一个补充。它们的目标是突出一些基本的问题，这些问题被近来竞争理论和方法论的学院争论所掩盖。

如前所述，论文的选择与阅读的顺序并不意味着制定了一个想象中单一的艺术史的叙事史。非常明显，任何这类叙事都不是一个小问题，而是学科的多样性、其各自不同的任务和动机，以及通常相对的社会、政治或意识形态运用到已置入过去和现在的这种单一谱系和叙事历史中的问题。《艺术史的艺术》有一个明确不同的目标：在两者的意义上，为读者提供已被其经验证明的生产的和有用的资源，以及继续讨论艺术史的艺术的状况的出发点。

特别为这本文集撰写的两篇文章也被收录进来，目的是确定文集的框架（如果导论是遮挡入口的帘布，那第一篇论文就是入口或门廊，第二篇则构成了出口）。第一篇论文"艺术史：创造视觉的清晰"，意在对于艺术史的主题—或对象—作整体概观，可以想象为一个小的**望景楼**，或可能是一个引廊，提供了从整个文集中抽取的问题的一个概要或大纲（当然，和任何概要一样，都不是中立的或单纯的）。后一篇论文（"艺术史的艺术"）是对于前在文本的讨论，包括对第一篇论文本身的回溯思考：它是对整体的一个重写，也是通向另一旅程和另一世界的十字路口。

两篇论文在整个文集中的作用如同**变形的**补充，就像在小汉斯·霍尔拜因（Hans Holbein the Younger）的《大使》（*The Ambassadors*，1533）中的奇怪形状［**图1**］，倾斜的焦点在画面上显示出另外隐藏的观点和不同的解读，形成了更大的集合。这样，两篇论文"读"出了整个文集的**另外的**意思。它们彼此相关，在同一框架中阅读，前后两篇论文构成轮流合作呈现的面貌，或一个"视觉幻想"的表面；一个摇摆的和谜一般的双重形象——一个技艺与张力的仿像（如果它可以变得清晰），即在艺术史的历史上发挥作用的技艺，并使它保持活力的张力。

图1　小汉斯·霍尔拜因

《大使》，1533年。

（易英　译）

艺术史：创造视觉的清晰

唐纳德·普雷齐奥西，1998

艺术史是制度与专业相互连结的网络之一，其全部功能是构造一个可置于系统观察之下的历史过往，以古为今用。通过与其相关的领域—艺术批评、美学、艺术实践、艺术鉴赏、艺术市场、博物馆学、旅游、日用品时尚体系和文化遗产产业—艺术史学科综合了不同时代和地域的分析方法、理论透视、修辞或话语协议和认识论技术。

虽然艺术史正式进入大学课程始于1840年代的德国，[1]但在19世纪末，大规模的学院课程、教授职位、学生数量与学位授予是在美国而不是在欧洲，甚至今天仍是如此。由于欧洲与其前殖民地的学院制度有着不同的境况与原因，早期专业以不同方式结合或仿效心理学、哲学、文学、考古学、各精神科学、鉴赏学或艺术批评的研究方法。[2]

不过，无论艺术史怎样被专业化，它仍然以**因果性**作为其关注的一般领域，将其研究对象—个别的艺术作品（无论在何种定义下）—构造为如同自然中**可被证明的**。它常规上受以下这一假设的引导：一件艺术品是思想的、象征的，或是其最初时间、地点和生产境况的一般**再现**。一切类型的艺术物品在以下双重意义上都具有历史文献的性质：（1）每件物品都假定提供了重要的证据，这些证据通常是独一无二的，偶尔会深刻地揭示一个时代、民族、个体或人民的特性；（2）其外表是一个历史环境的合成**产物**，无论是狭义还是广义的构成。

后一种意义一般包括各种社会、文化、政治、经济、哲学或宗教的影响力，这些影响力可以说体现在特定的时代和地域。艺术史实践的特点是致力于根据这些周边的影响力—从个别创作者的意图，到更普遍的历史因素或环境—来重构捉摸不定的“事实”。总之，所有艺术史研究的首要目标是使艺术品在今天或对于今天变得更加**清晰**。

自艺术史学科创建以来，令艺术作品被充分清晰解读的各种范式或分析方法，有关它们的功效只取得过松散而短暂的一致性，关键的

问题就在于历史信息或背景资料的数量与质量是否足以阐释一个特定对象。如同准确阐释的标准随着时代而变化一样，让这些理解适用于今天的这类意图已在过去的两个世纪中发生了极大的变化。关于一件艺术物品在多大范围内可被作为其历史环境的指示或症候因素而被采纳，仍有相当大的分歧。

对一些人来说，考量到艺术作品的解释与一个不断发展的风格体系的关系——这个体系既由艺术家个人（作品特定的主体）也由更广泛的美学学派或运动所表明——艺术史的阐释是完整而充足的。对另一些人来说，阐释包括风格的发展与艺术家传记的显露这两者之间相互关系的衔接，或（如16世纪艺术家和历史学家乔治·瓦萨里的情形）在当时的一个伟大艺术家（如米开朗基罗）的综合性作品中达到高峰的地区性或全国性的风格之间。[3]对一些人来说，只有通过一件艺术物品更大的历史"语境"，凸现作品的文献或再现的状况及其生产与接受的情形，阐释才能做到大致接近充分。[4]

关于艺术史的对象一领域的限制或边界，也没有长久的一致意见。对一些人来说，那个领域完全是由统治阶级或权威机构的建筑、雕塑和绘画构成的传统奢侈品的集合。这样一个重点领域一般是通过参考共享的可论证的操作技术标准，或参考当做自我意识的审美意图而被记录的（或假定的）内容来判断的。显然，它排除了大量由人类社会生产的形象、物品和建筑。对另一些人来说，学科的关注范围理想化地集合了后者，传统美术偶尔构成可辨识的分支或历史人工制品的理想化准则。现代博物馆学几乎关注物质文化的任何项目，社会、文化或历史的重要性与当前展览的价值（其在风格或知识时尚开放系统的形式逻辑内的原创性或尖锐性）相合并，使这种形势更加复杂化了。

更全面的关联话语的网络，以及艺术史作为整体的、多维结构的学科，才刚开始得到艺术史学家和其他学者的检验，这一检验通常是在文化史或视觉文化研究的话语掩护下。艺术史学科的批评编年史状况不断受到困扰，乃是由于（1）关于学科的合适范围或研究的对象一领域，还有无法解决的问题；（2）相矛盾的目标与理论假设，致使跨领域研究的艺术史对象的专业重点的分裂与耗散；（3）在各个专业或机制内解释与阐释范式中，相应的批评标准明显不同。

已有艺术史的历史要么是记述有影响的专家的传记和谱系一叙事的记述支配艺术理论的发展（或在真空中，或如同一个时代、人民或

地域的某种更宽泛的、精神的纯粹反映）；要么是记述各种阐释方法论的发展。不过，随后的观察可能适用于这个实践网络的大范围。

除了对因果关系和证据问题的共同关注之外，潜藏在所有这些相互关联的领域下的最基本原则，是假定艺术**形式**中的变化指示着个体或集体**精神**或**意图**中的变化。最普遍的是，人工制品或物品被作为一些个体或集体意识在某些思想、主题或价值上的特殊反映—无论物品是否作为这些观念的反思或建设（或两者兼有）而被解释。

这些假设的一个推论是：形式（与态度）上的变化本身是发展**轨道**的显示；在精神上的演变或整体指向，可以在跨越时间与空间的风格变化上以图表的形式实质性地显现出来。这样一个在时间中的图形（或“形状”），总被解释为是时间本身形状的证据，一场“精神的”目的论或演变。在某种意义上，艺术现象被解释为对这种精神或社会演进提供了关键的文献证据。

在艺术史和传统艺术哲学中最普遍的艺术品理论，是其作为交流或表现的**媒介**的观念。在这种交流或语言范式内，物品被解释为一种“传达工具”，通过意图、价值、态度、观念、政治或其他信息，或制作者的情感状态—抑或制作者的社会与历史语境的范畴—有意或随机地传达给目标（或依情况而定的）观众。

这种观点被联系到在艺术史和其他领域中的普遍假设，即形式的变化是**为了**影响观众对新物品被创造（干预）出来之前所传达的内容的理解。对一些艺术史学家来说，艺术作品被视为社会和文化变化的催化剂；对另一些人来说，它们却是这种变化自身的产物。在任一情况下，分析对象一般都被放置在一个肯定的或建议的框架内，并由此引出一系列相关的特殊问题，其中最基本的问题是：这个对象在何种方式中是其特定时代和地域的一种再现、表现、反思或化身，即那个生产它的个体、集体或社会的特定精神轨迹或效果？

在艺术史的历史中，为了给研究对象分类，根据其传达以上这种信息的能力，学者们精心制定了各种批评标准。对某些人来说，某种对象在假设性语义上的“承载能力”是传统上“美的”与“实用的”艺术之间等级区别的功能，尽管关于各种对象的语义比重的观念，随着时代的变化在艺术史学家中间也有很大变化。

一般而言，这些假设是艺术史实践与相关话语和机制共有的一个方面，即将研究对象放置在一个话语领域、修辞框架或分析平台内这

一基本关注，这样，作品与其产生环境这类方面的特殊关系在某种意义上就得到了**因果性**的解释。艺术史在艺术形式的（潜在的普遍性）历史理想视野内，与将个别物品固定在地点中的博物馆学有着密切联系（确实是有帮助的）一总之，它在因果性或影响力的编年史或地理关系的精准系统内，与作品的地点或“地址”分配密切联系。

从物品在博物馆内的连续并置，到照片或幻灯片收藏（物质的或非物质的）的格式化，再到大学科系的课程设置，学科实践已格外被这样一种愿望所激发：在有关发展、演变、进步或可解释的变化之系谱系统或展开历史中，将作品的意义作为其**相对位置**的功能进行阐释。这个系统在社会与知识史的宽广层面上，在艺术家个人的发展历程中，以相同的方式建构了物品。在这方面，特定物品是在大量差异而又相关的系统中区别其他物品的一个标记一一种清楚地反映在关于描述、价值判断和艺术批评语言中的状况。

在19世纪，艺术史作为一个系统的甚至“科学的”历史学科，其清晰度的关键是**海量数据**集合的结构，几代学者的工作都奉献给了这些数据。它们由广泛而扩展的档案（到了20世纪后期，它潜在地连接着所有人类社会的物质文化）所构成，每一个可能的研究对象都可以从中发现其相对于其他对象独特并合适的位置，因而每一个物品都可能在指示或索引另一个或另几个物品时而被定位（和引证）。过去两百年间，大量这种工作的主要动机是为了给社会、文化或认知发展的结构收集材料证据。

基于在其混合样本或实例中，相似性或连续性（或隐喻与转喻）彼此相关，这门学科的档案凭借自身即成为批评的人工制品；以系统的、全景式的**手段**检测与说明在连续性中的变化，以及在变化与差异中的连续性。这种认识论的技术清楚地以现代民族国家的社会与政治构成，及其有关种族的独特性与土著性的各种合法范式，以及伦理、美学、霸权或技术上的演化进程或衰败为中心，且以此构成一个典范。

艺术史与其相关领域，特别是博物馆，共享精心打造的艺术活动的“标本”类型学序列，这些艺术活动被因果性和影响力的多重环节所联结，而这些因果性和影响力又是跨越时间和空间且穿越多种文化的（因而也在进化与差异的方式中所联结）。几代艺术史学家、批评家和鉴赏家所做的这种繁重劳动是为给艺术作品认定一个在历史“演变”中清晰的位置与时刻，这种演变作为全人类的**艺术**现象、作为一个自

身自然而合法的题材因而成为可证实的；也可作为意义深刻的文化事实，因为它有证据地显示出关于个体、民族或种族的事实。

从一开始，视觉艺术的历史学家和批评家主要关注的就是假定物品与制造者、物品与物品之间，以及所有物品与其各种当代语境之间，存在着物品与因果性模式的联系。在这之下是与在早期现代阶段的一个普通种族理论相联系的有机隐喻的"家族"：特别是假设在特定时间和特定地域生产或出现的物品中有着某种可证实的亲缘关系、同类性或同质性。这就说明，个人、画室、民族、族群、阶级、性别或种族的产物—如果足够深入和仔细地阅读—显示为有着某种共同的、一致的且独特的构成性质或原则。与此相对应的是由接近形式结构或构图风格的主题预设或技术处理所标志的一个短暂的艺术史"阶段"的观念。

艺术史与博物馆学在传统上构造了形式的历史，作为替代或匹配个人的历史或集体的历史，即叙述阶段—（在辩论的实验科学模式中）作用于阐述、证明、描绘品质、文明水平，或社会与认知进展的程度，或个体与民族的衰落等重要方面。艺术物品有着文献式的重要性，它们涉及过去与现在、我们与他者之间的因果关系，因而具有证据价值。艺术史的学院话语因而也可作为一个有力的现代**索引**，系统地整合美学、伦理和社会历史，为现代文化遗产产业，以及物品与形象的公众消费的相关模式提供基本的有效手段。

从一开始，在与其协作专业的关系中，艺术史就力求使过去能够大体可见，以便它可能运作在现在之中；因此现在可以被视为能展示特定过去的**产物**，因此这样出场的过去有可能被作为一个历史意愿的对象来构造：作为一个现代人对发现其世系的意愿。

在辅助领域广泛混合中的现代艺术史学科，从未定位在完全固定或统一的整体制度中。但是，其松散而又机会主义的构成机构，以及专业的适应性最终证明：它在吸纳和论证了作为一个"普遍的"人类现象的艺术**理念**中有着特殊有效性。作为一个研究**对象**，艺术史的艺术同时成为显示和编写人类社会、认知和民族历史的强有力**工具**。

作为创造视觉的清晰的关键，艺术史用其清晰性制造了一个独特而有力的媒介，以构造、维持并转换个体和民族的身份与历史。

因此，艺术史的主要产物便是现代性本身。

(易英　译)

第一章　作为历史的艺术

导言

艺术作品作为提供知识的方式，与其他为我们提供知识的方式有重大区别吗?

现代的艺术史学科是建立在一系列关于人类制造的物品的意义或重要性的假设之上的。其中，两个主要的假设从一开始就充盈于这个领域，构成其观念的核心。**第一个**假设是并非所有的物品都等量地显示了关于其来源或作者的信息，一些物品就其来源比其他物品提供了更多的信息。**第二个**假设是所有这些物品都是以时间为要素的，即它们包含了人工制品的历史谱系的、形式的或主题性质的清晰标志。这一假设的推论是任何这类标志存在于一个特定人群或文化的谱系的时间框架内。第一种假设建基于为限定艺术史的质询范围的各种理由之上，而第二种假设则涉及为个体的或集体的历史和发展的特定视野而确定主题范围。

艺术史实践的历史可以理解为这种基本假设的多种变化、转换和结果的发展。与过去七个世纪所有实践的形式的联系实质上已得到普遍的认可，其研究对象—“艺术”的作品—关于其创作者和来源，不论是单个的人还是整个文化或人群，它们能够传达、象征、表现或体现某种深刻或基本的真实，就此意义而言，它们被赋予唯一的特权。

后来的艺术史家普遍公认的学科知识的两位奠基者—在阿雷佐出生的文艺复兴时期的佛罗伦萨艺术家—历史学家乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari，1511—1574）和身为普鲁士古物学家—美学家的罗马市民约翰·乔基姆·温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann， 1717—1768）—他们的写作动机是要解决他们时代的困惑，这种困惑产生于那个时代对前述的“艺术”作品的假设进行研究。两者面对的问题在相当程度上是他们看待历史因果关系的本质和艺术作品实际上意味着什么及它们如何重要等问题的结果。

不过，这两个非凡的人物在其历史语境的关系中处于完全不同的位置。瓦萨里的工作是建构主流的艺术史与艺术批评的传统，在这个传统中，佛罗伦萨艺术的遗产被看做是古代荣耀的复兴的例证。佛罗伦萨艺术的历史进程被视为成就古代艺术荣耀的进程的缩影，因为，在他看来，佛罗伦萨和古代艺术家同样努力解决涉及自然的再现与模仿的**艺术问题**。艺术发展的范式经由生物成长的比喻得以证明，他所属时代的艺术与全面成熟的时期是一致的。

> 迄今为此，我已讨论了雕塑与绘画的起源……因为我希望为我们时代的艺术家服务，我将说明，一个小小的开端是怎样获得极大的发展，一个显赫的地位又是如何有可能跌落到彻底的衰败，如此，这些艺术是怎样类似于我们身体所显示的自然律；它们都有出生、成长、成熟和死亡的进程，我希望通过这种方式他们能够更清楚地理解艺术复兴的进展，以及他们在我们自己的时代达到的完美。[1]

温克尔曼的工作比瓦萨里晚了整整两个世纪，其时瓦萨里所认为的艺术史在米开朗基罗及其同代人达到的完美高度似乎被埋葬在两个世纪以来没有创造的模仿和过度的"巴洛克"之下。温克尔曼想要在一个坚实的历史基础上重建艺术的**历史**的实际动机之一是同时代**艺术**的转型与发展。不是追随米开朗基罗和拉斐尔艺术的荣耀，温克尔曼的同时代艺术被要求返回到"真正的古代"—古代希腊的那种古代—以彻底重建和转换现代的艺术，以创造一种适合现代世界的**新**古典主义。

与此同时，温克尔曼的工作是对两个世纪以来后瓦萨里时代的模仿者的回应，他将那些模仿者的写作概括为（可能有些夸张）"仅仅是编年史和艺术变更的记述"；断章取义地模仿瓦萨里的艺术史适合了不断变化和变异的语境。在他著名的1764年的著作《古代艺术史》（*The History of the Art of Antiquity*）一书中，他预想和试图梳理一部"系统的"艺术史。[2]和瓦萨里一样，他的重点是说明他所认知的艺术史是艺术作品的**历史性**：其观念是，一件作品在线性发展的历史系统（用他的话说）中有一个临时位置，这件作品在其形式内有着反映这一点的可辨识的确定痕迹—一个连贯的进化的艺术风格的系列（如同某个时期所有艺术史家所做的那样）模仿一个有机体的出生、成熟、衰败的寓言。他所做的工作在19世纪中期的欧洲逐渐形成艺术史学科的先驱。他制定的类型与范式今天仍深深体现在古典考古学（也

是以温克尔曼为主要的先驱）和现代艺术史实践的结构框架和实际的研究假设中。

温克尔曼的《古代艺术史》处理了两个关键的问题。首先，他的目的是突出特殊的、具体的历史原因—气候、生物、政治和社会的条件—对特定艺术风格的形态与发展起到的作用。了解这些条件是理解这类风格的本质的一种方式。其次，他的工作力图作为艺术作品的观察者为艺术史家阐明一种可行的分析、解释的立场或作用。他在这儿关心的是说明作为主体的艺术史家与艺术史的研究对象之间的关系，如同关于个人的作品，关于更具普遍性的艺术自身的本质（艺术如同个体和群体的独一无二的启示）的知识生产。他同样关注去理解主体与客体的相遇可能显示出何种观察主体的本质。

事实上，温克尔曼创造了一个瓦萨里在两个世纪前已经创建的艺术史（既有宏观的论述也有个别的研究）的新**副本**。如果不理解温克尔曼工作中的瓦萨里传统，以及他所反对的这个传统的衰败（如他的理解），就不能全面理解温克尔曼对发展现代艺术史规则的革命性贡献的重要性。同时，他的工作也是艺术史思想上可称为一场革命的主要催化剂，这场革命使得我们今天所知的艺术史的专业规则成为可能。

瓦萨里与温克尔曼的实践与动机有着显著的区别。瓦萨里1550年的著作（1568年作了大的增订）《从契马布埃到我们时代最杰出的意大利建筑家、画家和雕塑家传》（*The Lives of the Most Eminent Italian Architects, Painters, and Sculptors from Cimabue to Our Times*）是根据实际参与那个时代的艺术与政治生活的一个实践的艺术家的概述来写作的。他特别关心从艺术的内部与外部来理解艺术史：说明了几代艺术家为着实现自然的理想再现而达成的技术进步，标志着佛罗伦萨城市国家与其他城市与人民之间的更普遍的对比，佛罗伦萨艺术之优越性的文献证据。对瓦萨里而言，这个过程大部分是过去的了；在他看来，它已经达到其顶点和完满，而且最接近地体现在他自己的艺术导师—米开朗基罗—的作品中。

广义地说，他的写作意图是系统地阐明在艺术地位的**相对性**中明显的矛盾—即在特定的时代和地域一些艺术家被**公正地**认为是伟大的艺术家，即使他们的成就是被后代人所认可的，但在同样公正的判断下，这些成就又被认为是不那么伟大的，艺术上是不那么完整的。瓦萨里要调和这种尖锐对立的历史意识，解决办法是把所有这些分歧缩

减为一个单一的、进步的、线性的叙事阶段，任何艺术家的成就在这个阶段内都反映和建构了由事后之明所看到的东西，这些东西可以被视为前代艺术家奠定的基础，具有同样的**使命**—即，共有的再现本质的问题。瓦萨里说：

> 上年纪的人不愿意看到任何比现有事物更优秀、伟大的完美作品，他们非常崇拜它们，把它们看做完美的典范，天生是原始的。在某些特定地方的气氛的帮助下，某些向上的精神正涤荡着他们这种原始的风格—在1250年，上帝对托斯卡纳的土地每天都在生产着的观点予以同情，并引导它们回归本色。[3]

那么，瓦萨里的艺术史首先是**先例的历史**（history of precedents），在进步的过程中逐渐接近在他所处时代的艺术成就中体现的规范与理想。艺术完美的时代是由所有前在的实践隐含的目的以及评价所有这些实践的规范或标准构成的。特别的是，它是作为一个从后来被概括为"中古"世纪的哥特式原始主义到曾经失落的、又在罗马废墟的发掘和受那些废墟的影响和西塞罗与普林尼的各种古代文本的当代阅读所激发的（佛罗伦萨）艺术获得重生的希腊—罗马的古代艺术理想的当代重构（或复兴）的向前运动的结果。对瓦萨里而言，失落的东西通过艺术家追随古代作品对自然内在真实的模仿这一**榜样**而得以重获的。

温克尔曼具有大体同样的动机来建构他的艺术史。古希腊艺术（他和他的同代人仅是间接地了解，我们现在知道那大多是古代罗马的复制品），对他而言，再现了风格的一种理想完美状态，在某些方面，这种风格在其整体特性中永远失落了，这种整体特性即一个（同样理想化的）社会、政治和色情的世界—在其他时代和地方也可能发现其回声—的特定表现。它为新古典主义注入灵感，如凤凰涅磐一样从历史的灰烬中再生。重要的是，瓦萨里的**艺术先例的历史**根植于对一个鲜活的艺术实践传统的理解，他本人也是这个实践的积极参与者；温克尔曼的**艺术的历史**是建立在成长和变化的样式的连结上，在遗失了两千年的一种文化的碎片和艺术的复制品上显现出古物学家的眼光和趣味。瓦萨里是他阐明的（文艺复兴）传统的一部分，而温克尔曼则相异于他自己的（巴洛克）时代。

在试图处理这种历史思想的相对性时，瓦萨里和温克尔曼都存在着无法解决的张力与矛盾。在瓦萨里看来，这种矛盾体现在一个特定

历史时期的特定艺术作品在表面上同时具有完整性**和**不完整性，换句话说，一件作品在其接近再现的理想规则中可以是不完整的，但在一个特定的历史环境中就其使命而言又是完整的或真实的。一件处于历史环节的人工制品，主要作为连续不断地解决一个普遍问题（亦即对自然的模仿）而存在，而问题则是由后见之明所概括的。困难的是，规则或理想本身是历史的，已经融入历史的因素随着时代而变动，再现的艺术"问题"也不断被重新定义。总之，规则既是历史的，也外在于历史；都是历史的过程及其目的或实现。

瓦萨里最有名的著作—《大艺术家传》（*Lives*）—不过是一个更大的和正在进行的计划的初步阶段，这个计划就是为他的美学信条树碑立传，记录下这些信条的兴起和完美实现的典范。他的传记工作本身的百科全书特征更多地体现在第二版，更多插图的1568年版的《大艺术家传》（也包括那些艺术家的新的肖像），还有一系列相关的作品，如艺术家的素描手稿，他的《素描之书》（*Libro del disegno*）。[4]1563年，在科西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici）的赞助下，瓦萨里建立了佛罗伦萨的第一所艺术学院，米开朗基罗当院长，它成为全欧洲艺术学院的典范，其深远影响长达数个世纪。作为实质上的瓦萨里美学信条的神殿—博物馆，学院兼有为研究《大艺术家传》和《素描之书》的艺术家的素描、造型和计划的档案馆或**图书馆**的功能，一个展厅，以及历代大师和学院成员的肖像画收藏。佛罗伦萨学院是瓦萨里本人专业参与并在一种全面和系统的方式中构造艺术实践历史的不断**积累的**表现（和纪念碑）。

温克尔曼的历史演变的观念也是建立在艺术史的观念作为一系列解决共同的艺术问题的基础之上的。但是，其工作的规模和抱负在很多方面都甚于瓦萨里。

首先，他试图描述一个整体的民族艺术传统—古代希腊的艺术传统—从其诞生到历史的衰落和消亡。他力求全面地从历史上（也从形式或技术上）说明那个传统在什么时候以及什么地方、怎样以及为什么以这种方式发生和发展。温克尔曼在视觉艺术方面的兴趣也延伸到那个时代的风俗习惯上，在其中他预想了一部人民艺术的历史，这个历史为关于人民及其一般历史发展，而非任何其他历史或任何仅为政治表述的历史提供了更深刻和清晰的理解。换句话说，艺术承担的重任是要作为**整体的**人民文化的标志，也是这一文化精髓性的表现。要理解人民的艺术就要以最可能的方式去理解人民。

温克尔曼的系统化历史也延伸和提炼了在其时代所有类型的历史共享的普遍有机的模式，它假定一系列更清楚地描述的阶段或时期构成古代艺术的发展。这些阶段一至今在大多数艺术史实践中仍是潜在的规范一从早期风格化（“古风”）的起源到以自然再现的理想化把握为特征的阶段（与从公元前5世纪初到前4世纪末的雅典民主政治相一致），再到长期衰落的时期，以过度的装饰和刻板模仿先例为特征（“希腊化”时期）。在这方面，温克尔曼不仅将艺术史的思想转换为艺术是一个整体文化的精神标志的观念，而且他还指出它达到一个理想的阶段一后来所称为“古典”一人民的**基本**性质最完整、最真实地体现在这个阶段：具体而言，体现为男性裸体**古希腊青年**（*kouros*）的雕塑。在他眼中，希腊艺术不仅反映希腊自由城邦的兴起、成熟和衰落，而且也是它的寓言；其古典时期构成文化为之努力奋斗的所有东西的缩影。他的历史范式也在古代的“衰落”时期一“希腊化”时期一与后来的他生活其间的巴洛克时期之间提供了一种独特的类比。

温克尔曼的希腊艺术的谱系系统作为所有时代的**所有**艺术史的一个寓言而被精确描述：它是任何人民的艺术可以参照的规则或标准。这使得他把古代艺术史构造为一个包括主流与边缘的跨文化的宏大叙事。因此，他把伊特鲁里亚或埃及视为“古典的”全面成熟实现之前的成长障碍或偏离。这也使得他完全**无视**罗马艺术一除非作为希腊艺术后期的、“派生的”阶段。这些观点与当时的主流情感背道而弛，古代罗马的视角在这种情感中统治了历史的想象（其纪念碑的宏大、礼仪和陵墓在温克尔曼的同代人乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西［Giovanni Battista Piranesi］的版画中得到高度赞美，不把它们看做对希腊影响的“依赖”）。温克尔曼对非正统的偏爱的动机仍然是不明确的，虽然它们可能与当时的政治态度有关系，在这种观点看来，罗马帝国的艺术与建筑在近代的表现一巴洛克风格一在理论上与某种专制的国家和体制有密切联系，这与追求个性自由的温克尔曼是格格不入的。

当温克尔曼在意大利南部的庞贝和赫库兰尼姆努力挖掘的时候，在经验上支持他的艺术史理论的一代人内部开始分解，这是考古与发掘在知识上的指数级增长的结果，考古的发现不仅仅限于意大利，还有温克尔曼从未见过的希腊与地中海东岸。不过，温克尔曼的艺术史的例证结构或观念体系在19世纪现代学科后来的发展中仍然有重要地位一既在于其特定性，也在于它是历史变化的有机主义隐喻的一个或另一个译本一作为其内含的理想和悬而未决的难题的一种编年史限定。

他关于希腊艺术理想（“古典”）时期的观念核心是一种自由的、追求自我的、反映了近似雅典的民主自治的想象。矛盾的是，艺术上的这样一个时期也是**无**风格的；必须是个人自由行为的纯粹朴实的反映或表现。温克尔曼的系统历史的矛盾之一也就在这里。他试图在一个更全面的历史模式中理解希腊的理想，有效地使它**相对化**，从而为他同时希望激发的当代实践提供了一个较有疑问的模式。在他的著作中，艺术的理想摆动于两种观念之间：一个特定社会和文化的原创的表达与历史的表达一“古风”时代之后和“希腊化”时期之前，公元前5世纪（“古典的”）希腊（即雅典），以及在**本质上**作为超越时代的风格：在所有自由的艺术表现中一种（非历史的）“最优秀”的性质。

虽然经过很多提炼和转换，温克尔曼艺术史的观念结构中的一些东西在他去世后两百年里仍然在发挥作用。关于艺术及其历史的很多更深层的（隐性的）假设和我们当代的实践一样，回响和折射了温克尔曼在18世纪对瓦萨里传统的转换与重构中雄辩地阐述过的那些难题和疑问。这些问题仍然没有解决，事实上也无法用传统的惯例来解决。

尽管温克尔曼的《古代艺术史》为19世纪和20世纪的艺术史学科的操作提供了蓝图，但他的工作意义与后来人仍有显著区别。这必须涉及他力求提出的主要问题的**另一**方面：作为主体的历史学家和历史学家的研究客体之间的关系。我们在这儿开始注意的不仅有在18世纪后期在他看来处于危机的事物，同样重要的是，在19世纪的专业化和学科化体制形成的时期，在观察的主体与其关注的客体之间关系的结合中，艺术史是怎样变化的。

如惠特尼·戴维斯在本章第二篇非常清楚证明的那样，对温克尔曼而言，这样一种关系不是简单的和直接的，完全不是毫无疑问的或主体与客体启发性地直接面对。在试图结合这种立场一或这些立场，因为它们是多元和变动的一时，其特殊的困难给表象（一种在弗洛伊德［Freud］之后更清晰的表象）带来一些两难的问题，这种两难仍然是问题的核心，一方面它意指构想为一个艺术的“历史学家”，另一方面，它意指构想某些在最一般意义上称为艺术史的东西。

如果瓦萨里认为他自己是作为一个敞开的传统的一部分，见证了这一传统成功地重构了古代艺术成就，那么温克尔曼就认为自己见证了某种**双重**背离：古代的传统及其复兴或再生，如今这一传统已经消失，而后者也成了自身历史的一部分。在什么样的情况下艺术史家发

现他或她自己与所有这些失落相关联？特别是，假如在这种情况中，在其自身历史的完满中恢复历史学家期望的对象的过程导致其背离历史学家自身的环境和时代：其不可更改的**失落**。研究有意义的或所期望的对象的本质，试图理解或更接近这个本质的艺术史的工作，不可避免地导致对其真实的**另一面**的认识；其关于另一（失落的）时代的存在：他们已经比当代历史学家更全面地理解其与失落交往时的话语。同时，这种失落似乎削弱了恢复或再生那些作为当今艺术实践的楷模的理想的可能性。

在一定程度上，如戴维斯的论文所示，这些两难和矛盾支持了温克尔曼试图调和由希腊男青年裸体雕像和（当时）他自己的个人欲望的生动对象所双重代表的他自身的同性恋痴迷之美，在其学者式的艺术史研究中，前一个对象是作为整体的希腊文化的（消逝的）经典范例呈现的。历史学家—观察者的立场的问题体现在他的写作中，性别—关系，以及更普遍的是，"主体"和"客体"之间本质上的区别在这种写作中表面上显得含糊和矛盾。这种含糊性是由现代社会所依赖的边界、法律和社会机制给它们的压制所造成的。[5]

在理解可能造成希腊艺术的情境的系统化规划中，《古代艺术史》历史化了希腊理想，相对化了它的成就，不可更改地将它置于温克尔曼自己的领会之外。什么是历史学家所拥有的是复制品（即使它们是"原创的"），这种复制品是作为对于它们再现的谜一般的美的真实的一种无法消除的欲望的催化剂。这种欲望的追逐是无止境的；消逝的客体永远不会复活；（既在艺术的客体也在活着的主体中的）美总是留下更多被欲求的东西。

这个问题的另一方面关系到我们对于艺术史的不间断发展的理解。重要的是要知道欧洲19世纪的公共博物馆和艺术作品向广大市民的开放，构成了作为连续的叙事历史或个人、宗教、民族和人民的谱系的博物馆学空间，而温克尔曼则是生活在这个伟大的开化之前。在这样一个充满艺术激情的新时代，温克尔曼所敏感到的观察和理解历史对象的很多复杂性和含糊性被掩盖在更加对立的主体—客体关系的工作机制之下，数以千计的艺术品被体制化，如同被替代性地消费了的商品；抑或被顺理成章地以文学方式"阅读"，如同物品制造者或民族文化遗产的遗物（见第9章）。

不过，很多这类工作的基本结构或系统在根源上—如果不是在表面的动机上—（仍然）是温克尔曼式的。被19世纪的公共博物馆公式

化的主客体关系的本质对于现代民族—国家宏大事业和有教养的人口的形成是必不可少的，19世纪艺术史学科也被整合到这一事业—虽然有时整合得不容易和不一致—如同帮手和引导灯。

如同本书后面所提供的很多文本将会显示的，16世纪或18世纪构造欧洲艺术史的规划的主要困惑和矛盾在20世纪末不再是显要的或尖锐的—原因可能是，我们会看到，瓦萨里和温克尔曼力求克服的困难得到缓解。

收集在本章的文本包括选自温克尔曼1775年的《关于在绘画与雕塑中模仿希腊作品的一些意见》（*Reflections on the Imitation of Greek Works Painting and Sculpture*）[6]，以及两篇当代的论文，一篇是惠特尼·戴维斯1994年论温克尔曼的文章，另一篇选自迈克尔·巴克桑德尔（Michael Baxandall）1985年的著作《意图的模式》（*Patterns of Intention*）。前一篇包括论述美与"高贵的单纯与静穆的伟大"的观念的几个章节—对温克尔曼而言，这是希腊艺术的精髓。后一篇的两个摘选是对艺术史实践的基本问题的重要阐述。巴克桑德尔的这一选篇是近来关于艺术史论述和阐释的理论中最清晰的表达之一，在其广阔的视野中提出温克尔曼本人所面对的基本问题。

戴维斯的文章，挑战性地论述温克尔曼在学科的历史和在最广泛的意义上艺术史实践面对的问题的历史上的地位，是近年来针对这两个主题的最有意思的分析之一；它也是当代研究关于性别—建构和主体—客体关系的问题有效地阐释一个历史人物的生平与作品等方面的方法的有力说明。（关于更广义的历史学家的死亡与"失落"的主体的深入研究，也见米歇尔·德·塞托《历史的写作》［*The Writing of History*］。）[7]

有关温克尔曼的参考书数不胜数，在这儿只提供一些相关的书目；参考资料可以参见引用的著作，以及戴维斯文章下面的注释。最全面和最有见解的温克尔曼研究还在亚历克斯·波特斯（Alex Potts）的著作，他的专著《身体与理想：温克尔曼与艺术史的起源》（*Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London，1994）是迄今对温克尔曼理论最重要的研究，以及各种语言版本的温克尔曼著作的最全面的索引。

此外，温克尔曼和瓦萨里的其他作品罗列在注释中，以下的文本还值得参考：斯维特拉娜·阿尔帕斯（Svetlana Alpers），"瓦萨里《大

艺术家传》中的叙事与美学观点”（‘Ekphrasis and Aesthetic Attitude in Vasari’s *Lives*’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23［1960］, 190—215）；汉斯·贝尔廷（Hans Belting），“瓦萨里及其遗产：作为过程的艺术史？”（‘Vasari and his Legacy: The History of Art as a Process?’），见贝尔廷《艺术史的终结？》（*The End of the History of Art?*, Chicago, 1987），67—94；恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich），《文艺复兴艺术进步的观念及其结果》，见贡布里希《规范与形式：艺术史的风格类型及其在文艺复兴的起源》（*Norm and Form*: *The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance*, London, 1978），1—10；弗兰西斯·哈斯克尔（Francis Haskell）和尼古拉斯·潘尼（Nicholas Penny），《趣味与古物》（*Taste and the Antique*, New Haven and London, 1981）。

（易英　译）

关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见[1]

约翰·乔基姆·温克尔曼，1755

一、自然之美

世界上越来越广泛地流行的高雅趣味，最初是在希腊的天空下形成。其他民族的一切发现，可以说是作为最初的胚胎传到希腊，而在此地获得完全另外一种特质和面貌的。据说[1]，米涅瓦由于这个国家的气候温和，没有选择其他地方而是把它提供给希腊人作为生息之地，以便产生杰出的人才。

这个民族表现在作品中的趣味，一直是属于这一个民族的。在远离希腊的地方，它很少充分地显示出来，而在更为遥远的国度里，这一趣味的被接受则要晚得多。毫无疑问，这一趣味在北方的天空下全然缺乏；在这两种艺术—希腊人是这两种艺术的导师—很少有崇敬者的时代是如此；在柯列乔最出色的画作在斯德哥尔摩皇家马厩里被当做窗户挡板的时代也是如此。[2]

然而不能不承认，奥古斯都大帝[3]的统治时期确实是幸运的时代，在这个时代，这两种艺术像外国的侨民一样，被引到萨克森。在他的后继者德国人提图斯时代，这两种艺术在这个国度里生长并促使高雅趣味传播开来。

为了培养这种高雅的趣味而把意大利最伟大的珍品和其他国家绘画中完美的东西展现于全世界，是这位君主伟绩的永久丰碑。他的这种使艺术流芳百世的努力从未间断，一直到把希腊大师们真正的、无可争辩的、第一流的作品加以收集，供艺术家们模仿。

从此打开了艺术的最纯真的源泉。找到和享受这些源泉的人是幸福的。寻找这些源泉，意味着到雅典去；而对艺术家来说，今天的德累斯顿将是雅典。

使我们变得伟大、甚至不可企及的唯一途径乃是模仿古代。有人在论及荷马时说，只有学会理解他的人，才能真正移心动情，这句话也适用于古人特别是希腊人的艺术作品。对于这些作品，只有如同对待自己的挚友一样，才能发现，《拉奥孔》（*Laocoon*）[4]和荷马一样不可企及。惟有如此亲切地认知，才有可能像尼科马库斯对宙克西斯的《海伦娜》所作的评价那样。他对一位斥责这幅画的外行说："你要用我的眼光去鉴赏她，她将显得像一位女神。"

米开朗基罗、拉斐尔和普桑正是用这种眼光来观看古代的作品的。他们从源流中汲取了高雅的趣味，而拉斐尔正是在这高雅的趣味形成国度里汲取的。众所周知，他曾派青年人到希腊去为他描绘古代文物遗迹。

出自古罗马艺术家之手的雕像处处都和希腊的范本相似，正如维吉尔的狄多女神被众神女簇拥，以及与此相应的狄安娜由小女神护卫，都是为了保持与荷马的纳西卡雅相似，因为维吉尔力求模仿荷马。[5]

《拉奥孔》对于罗马艺术家与对于现在的我们，意义相同。因为波利克里托斯制定的法则，是艺术的完美法则。[6]

不必讳言，在希腊艺术家最出色的作品中存在着某些漫不经心之处。举例说，美第奇的维纳斯[7]身下附加的海豚以及玩耍的孩童，迪奥斯科里季斯创作的描绘了戴奥米底斯[8]和雅典娜神像的玉雕上主体形象之外的部分。大家知道，刻有埃及和叙利亚国王形象的最优美的钱币反面的制作，很难与正面的国王形象相媲美。在这些漫不经心之处，伟大的艺术家总是贤明的，甚至他们的缺点也是颇有教益的。我们应该像卢西安欣赏菲迪亚斯的《朱庇特》那样，是看朱庇特本身，而不是他脚下的小石凳。

希腊作品的行家和模仿者，在他们成熟的创造中发现的不仅仅是美好的自然，还有比自然更多的东西，这就是某种理想的美，正如柏拉图的一位古代诠释者[9]告诉我们的，这种美是用理性设计的形象创造出来的。

我们中间最优美的人体大概与最优美的希腊人体不完全相似，正如伊非克勒斯与他的兄长赫拉克勒斯[10]不相似一样。天空的柔和与明洁给希腊人最初的发展以影响，而很早的身体锻炼又给予人体以优美

的形态。看一个斯巴达男女英雄结合所生的青年就能明白这一点，他从孩提时代起就未裹入襁褓，从七岁起便在地上睡觉，从童年起就受角斗和游泳训练。如果这样的斯巴达青年和今天的西巴里斯人[11]站在一起，你便可以作出判断，艺术家将会从两者中间选择谁作为年轻的提修斯、阿喀琉斯和巴克斯的创作原型。根据后者就会雕刻出一个玫瑰花丛中成长起来的提修斯，根据前者雕刻出来的是肌肉发达的提修斯。恰好一位希腊画家说过，这位英雄有两种不同的形象**［图2］**。

图2

《贝尔维德尔的阿波罗》（*Apollo Belvedere*），公元2世纪上半叶。

全民的比赛对所有希腊青年人参加体育锻炼是一个强劲的鼓舞，法律要求必须有十个月作为奥林匹克竞赛的准备期，而且就在举办比赛的伊利斯[12]进行。正如品达的颂歌所证明的那样，得到最高奖赏的远非都是成年人，大部分是青年人。成为与神灵般的狄阿戈拉斯相似的样子，是青年人崇高的愿望。[13]

请看迅速奔跑追逐野鹿的印第安人：他是那样精力充沛，他的神经和肌肉如此敏捷和柔韧，他的整个身躯的构造是如此的轻盈。荷马就是这样为我们塑造他的人物的，他主要通过阿喀琉斯双腿的敏捷来描绘他。

正是通过这样的锻炼，获得了雄健魁梧的身体，希腊大师们则把这种不松弛、没有多余脂肪的造型赋予他们的雕像。［……］

四、高贵的单纯和静穆的伟大

最后，希腊杰作有一种普遍和主要的特点，这便是高贵的单纯和静穆的伟大。正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止一样，希腊艺术家所塑造的形象，在一切剧烈情感中都表现出一种伟大和平衡的心灵。

这种心灵就显现在拉奥孔[14]的面部，并且不仅显现在面部，虽然他处在极端的痛苦之中**［图3］**。他的疼痛在周身的全部肌肉和筋脉上都有所显现，即使不看面部和其他部位，只要看他因疼痛而抽搐的腹部，我们也仿佛身临其境，感到自己也将遭受这种痛苦。但这种痛苦—我要说—并未使拉奥孔面孔和全身显示出狂烈的动乱。像维吉尔在诗里所描写的那样，他没有可怕地号泣。他嘴部的形态不允许他这样做。这里更多的是惊恐和微弱的叹息，像萨多莱托[15]所描写的那样。身体感受到的痛苦和心灵的伟大以同等的力量分布在雕像的全部结构，似乎是经过平衡了似的。拉奥孔承受着痛苦，但是像索福克勒斯描写的斐洛克特提斯[16]的痛苦一样：他的悲痛触动我们的灵魂深处，但是也促使我们希望自己能像这位伟大人物那样经受这种悲痛。

图3

《拉奥孔》，公元1世纪。

表现这样一个伟大的心灵远远超越了描绘优美的自然。艺术家必须先在自己身上感觉到刻在云石上的精神力量。在希腊，哲人和艺术家集于一身，产生过不止一个迈特罗多鲁斯[17]，智慧与艺术并肩同步，使作品表现出超乎寻常的精神。

倘若艺术家按照拉奥孔的祭司身份给雕像加上衣服，那么他的痛苦就不会表现得那么明显。贝尼尼甚至相信，在拉奥孔像的一条大腿的麻木状态上，他看到蛇毒开始散发出来。

希腊雕像的一切动作和姿态，凡是不具备这一智慧特征而带有过分狂激和动乱特点的，便陷入了古代艺术家称之为"帕伦提尔索斯"（Parenthyrsos）[18]的错误。

身体状态越是平静，便越能表现心灵的真实特征。在偏离平静状态很远的一切动态中，心灵都不是处于它固有的正常状态，而是处于一种强制的和造作的状态之中。在强烈激动的瞬间，心灵会更鲜明和富于特征地表现出来；但心灵处于和谐与宁静的状态，才显出伟大和高尚。在拉奥孔像上面，如果只表现出痛苦，那就是"帕伦提尔索斯"了。因此，艺术家为了把富于特征的瞬间和心灵的高尚融于一体，便表现他在这种痛苦中最接近平静的状态。但是在这种平静中，心灵必须只通过它特有的、而非其他的心灵所共有的特点表现出来。表现平静的，但同时要有感染力；表现静穆的，但不是冷漠和平淡无奇。

与此相对立的情况、相对立的极端，就是今天的艺术家特别是那些刚出茅庐的艺术家们的十分平庸的趣味。在他们赞许的作品里，占上风的是伴随着一种狂烈火焰的姿态和行动。他们自以为表现得很俏皮，就如他们说的那样"无拘无束"（franchezza）[19]。他们的得意用语是所谓"对峙姿势"（contrapposto）[20]，他们认为，这种姿势就是由他们杜撰的意见完善的艺术作品全部特征的总和。他们在自己的人像中追求像一颗偏离了轨道的彗星那样的心灵；他们希望在每个人体中都看到一个阿亚克斯和一个卡帕尼乌斯。[21]

各门造型艺术和人一样，有自己的青年时期，这些艺术的起步阶段看来如同刚刚起步的艺术家，都是只喜欢华丽的辞藻和制造讨人喜欢的效果。埃斯库罗斯的悲剧缪斯是如此，他的《阿伽门农》显得比

赫拉克利特所描写的晦暗朦胧，过分夸张[22]是原因之一。大概最初希腊画家的绘画，与他们第一位高明悲剧家的创作相似。

激情这种稍纵即逝的东西，都是在人类行为的开端表现出来的，平衡、稳健的东西最后才会出现。但是赏识平衡、稳健需要时间。只有大师们才具有这些品格，他们的学生甚至都是追求强烈的激情的。

艺术哲学家知道，这种看样子是可以模仿的东西是何等的难以模仿。

> ……ut sibi quivis
>
> Speret idem, sudet multum frustraque laboret
>
> Ausus idem.
>
> 每人都希望为自己而做同一件事，若他大胆行动，须流许多汗，作出徒劳的努力。（贺拉斯）[23]

拉法奇这位伟大的画家不可能企及古代艺术家的趣味。在他的作品中，一切都处于运动之中。人们在他的作品里看到的，就像在一个集会上所有的人同时都要发言一样，分散和不集中。

希腊雕像的高贵的单纯和静穆的伟大，也是繁盛时期希腊文学和苏格拉底学派的著作的真正特征。这些特征构成了拉斐尔作品的非凡伟大，拉斐尔之所以达到这一点，是通过模仿古代这条道路的。

正是需要像他那样优美的躯体所蕴含的优美的心灵，在近代能首先感受和发现古代艺术真正的特征；他的最大幸福是在他完成这项使命时的年岁，一般庸俗和尚未完全成熟的心灵，对真正的伟大还处于不能感知的麻木状态呢！

人们应该以一种能够感受这种美的眼睛，以一种古代艺术所特有的真实趣味，来鉴赏和评价他的作品。惟有如此，拉斐尔的那幅在许多人看来似乎没有生气的《阿提拉》中的主要形象的安宁和寂静，对我们来说才是有意义的和崇高的。罗马主教[24]对匈奴人想要统治罗马的意图很反感，他不以演说家的姿势和行动出现，而是以高贵的人的面貌出现，以其出场来平息纷乱。他像维吉尔给我们描述的那种人：

> Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

Conspexere, silent arrectisque auribus adstant.

当他们偶然看到一个由于功勋和崇高气质而备受崇敬的人时，他们便沉默不语而伫立聆听。《埃涅伊德》[25]

他以充满神性的信心的面孔出现在怪物的眼前。两位圣徒—假如可以把圣者与异教徒相提并论的话—不是像互相追逐的天使们那样浮现在云端，而是像荷马的朱庇特那样，眨动一下眼皮就使奥林匹斯山震抖起来。

阿尔加提在他为罗马圣彼得教堂一祭坛制作的关于上述故事的浮雕的著名描绘中，没有或者不善于把他的伟大前驱者名副其实的静穆赋予他的两个圣徒形象。在伟大的前驱者那里，他们是上帝意志的使者，而在阿尔加提这里，则是佩带人间武器的尘世兵士。

能够深入欣赏卡普秦教堂中圭多·雷尼（Guido Reni）在其优美的天使米迦勒形体上描绘的表情，领略其伟大之处的鉴赏家甚少。人们冷落此像而赞誉孔卡的米迦勒[26]，是因为后者在人物的面部表现了愤怒和仇恨，而前者在击溃神和人的仇敌之后，并无狂怒表情，以明朗平静的表情在空中飞舞。

英国诗人同样把复仇天使描写得平静和安然。他在不列颠岛上空飞翔，诗人把战役中的英雄—布伦海姆的胜利者与天使相比拟。[27]

在德累斯顿皇家画廊宝库的珍藏中，有一幅出自拉斐尔手笔的重要作品；正如瓦萨里和其他人指出的，出自他才气横溢的时期；圣母抱着圣子，圣西斯图斯和圣巴巴拉跪在两侧，前景还有两个天使。[28]这幅画曾是皮亚琴察圣西斯廷修道院主祭坛的圣画。艺术爱好者和鉴赏家不断前往那里观赏拉斐尔的这幅名作，正如以前人们到特斯匹伊[29]前去观看普拉克西特列斯创作的优美的爱神一样。

请看圣母，她的脸上充满纯洁表情和一种高于女性的伟大的东西，姿态神圣平静，这种安静总是充盈在古代神像之中。她的轮廓多么伟大，多么高尚。她手中的婴儿的面孔比一般婴儿崇高，透过童稚的天真无邪似乎散发出神性的光辉。

下面的女圣徒跪在她的膝前，表现出一种祈祷时的心灵的静穆，但远在主要形象的威仪之下；伟大的艺术家以她面孔温柔优美来弥补其身份的卑微。

在圣母的另一面是一位形象高贵的老人，他脸上的特征说明他从青年时期起就把自己献给上帝的经历。

圣巴巴拉对圣母的虔诚通过握在胸前的优美的双手显得更为形象和动人，圣西斯图斯一只手的动作成功地表现了圣徒对圣母的颂扬。艺术家想用更为多样的手法来表现这种颂扬，同时，在女性的谦逊质朴前面非常明智地表现出男性的力量。

虽然时间已经夺去这幅画许多鲜明的光泽，颜色的力量也部分地减弱，但创造者赋予自己双手创造的作品中的心灵，使其今日仍然生气盎然。

一切前来观赏拉斐尔这件或那件作品、希望观察到细小的美的人一这些细小的美赋予尼德兰画家们的作品以很高的价值：内切尔或道乌辛勤劳作的一丝不苟，凡·德·维尔夫象牙色的皮肤，或者某些与我们同时代的拉斐尔同胞的净洁光亮一我要说，他们想在拉斐尔身上找到伟大的拉斐尔，则是徒劳的。［……］

六、绘画

以上赞誉希腊雕刻艺术的语言，看来也适用于希腊绘画。可惜，时间与人类的疯狂剥夺了我们就此进行无可争辩的论述的可能。

人们承认希腊画家们的素描和表现力一仅此而已。人们不承认他们会透视、构图和使用色彩。这种判断的依据有的是高浮雕作品，有的是在罗马城以及城郊地下发现的梅赛纳、第度、图拉真和安东尼王朝宫殿中的古代（不能说是希腊）绘画，有三十来幅，其中有几幅是镶嵌画。

特恩布尔（Turnbull）为他收集的古代绘画著作[30]附加了一套最著名的作品，由卡米洛·帕德尔尼（Camillo Paderni）画、明德（Mynde）刻版，这些画为他纸张豪华、边白深阔的著作增添了独一无二的价值。其中两幅原作挂在伦敦著名医生理查德·米德的书房。

另外一些作者指出，普桑研究过所谓《阿尔多勃朗底尼婚礼》（‘Aldobrandini Marriage’）[31]，还有阿尼巴尔·卡拉齐（Annibale Carracci）用素描模仿了可能是马修斯·科里奥兰纳斯别墅的作品；在圭

多·雷尼作品中发现与著名的《欧罗巴被劫》（‘The Abduction of Europa’）这幅镶嵌画有颇多相似之处。

如果这一类壁画能够作为讨论古代绘画的依据，那么从这些艺术残品中，人们会错误地认为，古代画家们甚至是拒绝素描和表现力的。

从赫库拉努姆剧院墙壁上与石头砌造部位一并卸下来的绘画，描绘了一群等身大的人像，正如大家所认为的那样，给了我们关于古代绘画以不好的印象。战胜人身牛首怪物的提修斯[32]，被描绘在这样的一瞬间：一群雅典青年人吻他的手，抱他的膝，花神在赫拉克勒斯和一个司牲畜之神的身旁；还有可能是阿皮乌斯·克劳狄乌斯行政官在判决一所有这些，据一位亲眼看过这幅画的艺术家说，一部分画得平庸无奇，一部分素描不佳。据说，大部分头像没有表情，甚至在阿皮乌斯·克劳狄乌斯头像上，也没有表现出什么特征。

这些情况也证实，这些作品出自平庸画家之手，因为希腊雕刻家懂得优美的比例、人体的轮廓和表现手段，这些希腊优秀的画家也一定是掌握了的。

除了这些公认的古代画家们的成就外，近代画家们还有许多需要向他们学习的东西。

在透视方面，优势无疑属于近代画家们，因为这涉及科学领域，虽然古代人也很重视研究。构图与布局的规则，古代艺术家们只了解一部分，而且并非所有人掌握，在罗马的希腊艺术繁盛期的浮雕作品，证实了这一点。

在设色方面，根据古代作者的文献记录和对古代绘画残品的考察，优势也在近代艺术家一边。

绘画的各种样式，同样在近代获得高度完善。在动物画和风景画方面，我们的画家很显然已经超过了古代画家。在其他地区生长的体态更为优美的动物，看来他们没有见过。下面有几个例子：马克·奥勒留的马，卡瓦洛山上的两匹马，上文提到过的威尼斯圣马可教堂廊柱上被认为是利西波斯的马、法尔尼西的牛，还有其他这类动物的描绘，都说明了这一点。

这里顺便说起，古代艺术家没有观察到马腿前后相反的运动，这一点见于威尼斯的群马像和古代钱币。一些近代画家由于无知去任意

地模仿，甚至有人为之辩护。

我们的风景画，特别是尼德兰的风景画，其所以优美，主要在于油画颜料。它们的色调因此获得了更大的表现力，显示出更多的明亮和体积感。云层丰富、雾气阴湿的天空下的大自然，对于这种艺术发展的促进作用也是不少的。［……］

---

(1) 本文出自温克尔曼，2001，《希腊人的艺术》，邵大箴译，桂林：广西师范大学出版社。

分裂的温克尔曼：哀悼艺术史之死

惠特尼·戴维斯，1994

温克尔曼的《古代艺术史》（以下简称为《艺术史》）1764年首次出版于德累斯顿，通常被视为第一部真正的“艺术历史”。[1]温克尔曼将艺术史从艺术家生平及委托制提升到一个更高的层面：他尝试了系统的风格分析、历史的文本化，甚至尝试了图像志分析（特别是如果我们把他有关宝石、古物的出版物和论视觉寓言的论文也包括进来）。[2]当然，温克尔曼还促使一种普通批评的基本工具的形成：他在1759年发表的论贝尔维德尔的《躯干雕像》（*Torso*）及望景楼的《阿波罗》的文章与论《拉奥孔》的论文（见**[图2，图3]**）中（收录在《艺术史》中），运用了对他的时代来说有些冗长的对个别作品的集中描述，如同呈现于我们眼前一样。这种方法既可以用于审美—伦理—评价，也可用于历史—批评分析。温克尔曼对确立艺术史成为一门知识事业和学术学科作出了巨大（无可否认是促进发展的）贡献，其贡献最终已经从多个观点出发给予了思考。[3]简而言之，温克尔曼的《艺术史》一开始就综合了后来成为专业化艺术史学科的两种方法—即“形式主义”与“历史主义”。温尔克曼探讨了希腊—罗马艺术的形式和所有事实，追溯到气候的作用，对此他认为与从历史角度解释形式有密切关系。

但是，众所周知的是，古典艺术的重要方面—其在古希腊同性恋倾向的社会实践中的内在性—通常不被温克尔曼所承认。他运用了一种精巧的委婉语：对于他而言，希腊艺术从形式上讲是关于“自由”而从历史来讲也是依赖“自由”—尽管“自由”恰恰是很模糊的东西或做着很模糊的事情。如果认为温克尔曼的自由（*Freiheit*）只意味着政治自由，那么这是对德国启蒙话语的误读；自由是一种认知条件。[4]一些最近的评论家，主要是亚历克斯·波特斯，研究了温克尔曼自己的共和主义和反教权主义（anticlericalism），也研究了温克尔曼后来批判地并政治性地接受了他关于在希腊**城邦**公民自由中的希腊艺术形式需要从历史主义角度来决定的观点。[5]但是温克尔曼这一方面的叙述根本无法说透这一问题。温克尔曼提出的清晰简明的形式—历史分析法—

在公民社会的政治结构中来决定（有点不容易）艺术生产一恰恰是我们现在应该努力超越的。

艺术史的历史从1760年代到1990年代以来，已经产生了一种方法，就是艺术史经常被简化地等同于艺术形式的客观历史主义阐释。如常言所道，这种范式构成了一个学科。但是它所训练的不是艺术史的"事实"，或其次才是艺术史的事实。它首要所训练的是它自身一借助于其所谓的"现实主义"，这是一种标准的文化决定论，它暗含着诉诸所谓的可以科学地掌握的社会程序的普遍性；它把"美学"或"批评"从"历史"自身分割出来；它压制了历史学家自己的地位和趣味的主观的现实；它声称可以通过年代、因果分析来理解历史而不需要同时并且借用同样术语承认历史的叙述地位。我在这里想谈一谈这种在温克尔曼的《艺术史》中自我防卫性的分裂——种在防卫时的自我分裂（*Ichspaltung im Abwehrvorgang*）。[6]

就《艺术史》和其他文章的文本中的一些要点而言，温克尔曼对希腊艺术的"自由"的理解确实闪烁着火花一但总是包含着一层密码。例如，他说，希腊雕像的自然主义之美来自希腊雕刻家仔细观察在运动场裸露的美少年。但是少年为什么美却没有再现为历史学家一观察家自己的幻觉，实际上他无法看清这些少年。相反，据说是源自"适宜的"希腊气候（另一种幻觉）和训练战士的实践一这些事实一定在某种程度上决定了自然美及艺术的特殊形式。一般而言，在温克尔曼对古代艺术的整个描述中，这样的客观"历史主义"解释并没有考虑"主观的"审美、政治一性别的反应，这些东西才最先激励了古代艺术。

许多的矛盾都来自这种系统地将主观的色情（subjective erotics）一对于借着性、伦理和政治术语来讲主观上为美的或欲望的东西的观念或记忆一置换为客观化的形式主义和历史主义分析。例如，根据温克尔曼的分析标准，希腊风格的雌雄同体（hermaphrodite）——还不用说如哈德良的情人安提诺乌斯的画像这类的作品——是与希腊的政治自由的衰落（就是说，与罗马人的征服）处于同时代的一这样就不可能具有希腊艺术的本质。但是尽管它们被视作伟大的古典作品一其所指是说对于温克尔曼而言，"自由"的真正含义不完全（不仅）存在公民政治中，相反，存在于既可能是民主社会也可能是专制社会中的各种社会一性别的组织中。

实际上，正如波特斯所注意到的，《艺术史》展示了一种在希腊一罗马世界的特定政治自由的时代和它伟大的或古典的艺术时期之间

普遍的分离。[7]我们应当补充道，温克尔曼用与形式的、历史的先驱（埃及、古希腊、伊特鲁里亚及罗马［拜占庭］艺术）的关系来定义古典主义本身，他无法把这些艺术从古典主义自身区分开，据称是一种公元前5世纪及前4世纪后期希腊城邦特有的历史因素的自治的形式表现。例如，因为根据温克尔曼的历史主义，6世纪的希腊大致与5世纪的希腊具有同样的气候和大致相同的军事化竞争，那么，希腊的艺术应当具有古典的美。当然，可能古希腊早期所缺的就是政治自由。但是，如果温克尔曼愿意承认在哈德良时期的罗马或查士丁尼时期的拉文纳，不自由（如果已希腊化）的艺术产生了伟大的古典主义，那么，在什么基础上，他可以排除在6世纪和5世纪后期的希腊古典主义的早期或盛期？[8]显然，区别的真正要点在于其他的对非自然主义或前自然主义作品与自然主义作品的美学或伦理上的回应，但是，温克尔曼没有直接形成他的标准。相反，客观的形式—历史年表—具有因果说明—据认为其自身显示了区别，而我们事后则弄懂了这一区别。尽管他们不自由，罗马或拉文纳还是保留了足够的希腊古典主义记忆以便产生一种古典艺术，而前古典时期的希腊尽管从因果关系上和时间顺序上更接近顶峰，但并没有产生出古典艺术。正如温克尔曼的推理所包含的，确定古典艺术很明显需要记忆和回顾性暗示的作用—对于所有的古典希腊人的先驱来说这一条件被排除在外了，古典希腊人无法记忆、暗示任何还没有发生的事。这样，埃及艺术保留了一种审美的惰性。但是，具有意义的是，伊特鲁里亚艺术让温克尔曼困惑不解：它既不是5世纪希腊艺术的先驱也不是继承者，相反是一种平行的文化发展。温克尔曼著作的读者无法彻底弄明白这些混乱是可以被原谅的，即使这些混乱可能让今天的历史学家感兴趣：一般来说，《艺术史》对色情的把握几乎完全偏离了舞台（off stage），一种严格意义上的转换（*Übertragung*）或"延期"。[9]

"偏离舞台"是从读者的观点来看。但是，从温克尔曼自己的观点看，很可能他两方面都能看。探索一下他的性魅力和伦理魅力—既通过他的研究，也在他的研究实施中，积极地用图像、资料和社会的、历史的现实填满它们—他最后把它们全部转变成他者的另一种叙事。

温克尔曼是一个神秘的人物；我在这里不想完全把我对他的著作的阅读与他的个人生活和作品放在社会—性的与社会—政治的背景中的历史分析联系起来，尽管这样的联系最终还是要确立的。[10]但是，我假定，温克尔曼可以从社会角度也可以从个人角度被看做是一个鸡

奸者（sodomite）（他一点都不掩饰这个角色），参与到他那个时代的男性间的鸡奸亚文化中—这种亚文化（像某些当代的城市同性恋亚文化一样）是在城市和市郊的各个角落的一些咖啡馆、剧场、酒肆以及露天闲逛中发展而成的。[11]这样，就相应地要记住，温克尔曼作为教皇的古物学家被雇佣的一个主要事情是给英国人、德国人和其他北方绅士当导游，游览罗马的废墟—这项活动到18世纪后期时已经蔚然成风，至少对许多参与者而言，与当地的受雇的男孩可以很方便发生性关系，这样的暧昧关系在北方国家是受到压制或禁止的。温克尔曼在罗马的居室装饰了一个漂亮而年轻的半人半羊农牧神半身像，他把它登在《艺术史》里和别的地方，并作了描述，那么，这并不仅仅是他在显露他作为古物学家在希腊—罗马艺术史问题上的学问。[12]这完全与他的自我定义和他所属于的同代文化的再现相一致的，或者可能部分地起着作用。

歌德（Goethe）是温克尔曼的最敏锐的评论家，他承认温克尔曼的活跃的同性色情，而这正激发了温克尔曼的大量观念活动。[13]但是，实际上涉及了哪些色情仍然不清楚。因为《艺术史》强调的是雌雄同体（androgyny）和雌雄同体性（hermaphroditism），读一读卡萨诺瓦（Casanova）的报道很有用，据称让人吃惊的是温克尔曼与他喜欢的一个年轻的罗马阉伶有染，[14]还有温克尔曼自己承认过曾迷恋高贵的日耳曼男孩，特别是年轻贵族弗里德里希·冯·伯格，温克尔曼1763年写的《论在艺术中感受优美的能力》（'On the Ability to Perceive the Beautiful in Art'）一文就是献给他的。在温克尔曼1768年被谋杀前，他是教廷的尊贵成员，是伟大收藏家亚历山大·阿尔巴尼主教的私人图书馆管理员。但是，他出生在普鲁士一个贫穷家庭，在一个法律严禁鸡奸的国度里学习并找到秘书工作，这些法律是由弗里德里希大帝严厉地甚至有点虚伪地颁布给下层阶级的。[15]尽管温克尔曼好像曾在1740年代与他的第一个私人学生保持了很久的暧昧关系，但是现代心理学家会说，通过中年早期，他已经强烈地升华了他的性口味和政治观点。但是他的自我审查不仅仅是为了个人的安全起见。随着他功名卓著，特别是1755年搬到意大利后，他更加自由地游走于上流社会的性容许度高的世界里。他的行为还很投机：认识到名义上的天主教是一张在罗马求职的证书，所以他皈依了。再一次的，线索迷乱了：他皈依是为了进入罗马，因为罗马是他最能从事古典研究的

地方—但是对于许多世俗的欧洲人来讲，“罗马”以及“希腊艺术”已经意味着性自由和方便得到的男孩。[16]

如果不按照温克尔曼自己的个人和职业历史去努力实现—某些人可能说文学化或消除—文本阅读，看到温克尔曼关于他所发明的艺术史事业的著作中的主体与客体、主观与客观人物是如何分裂的，是让人震惊的。就我到目前所谈到的，这种分裂不仅仅是主观转换成客观，或色情—伦理转换成形式—历史，因为它可能暗含了一个人可以被他者替换而没有任何损失—论美的希腊雕像的论文就完满地转换了作者对意大利裸体男孩的欲望。因为温克尔曼想象着两个位置之间的没完没了的摆动，所以艺术史的发明不是**通过**分裂：它的发明就是**作为**分裂，我们可以（把艺术史）叫作一种无限的承认丢失、无终止的哀悼的东西。

在《艺术史》结尾的一篇著名段落中，温克尔曼思索了他所谓的希腊艺术在罗马帝国后期的“衰落”。在最后一段中，他简要地描述了他的巨作所引用的最后一件艺术作品—一张光彩夺目的手稿单页，据推测可追溯到查士丁尼统治时期，描绘了“在大卫国王的宝座前，两个女舞者穿着卷起的衣服，双手把一匹飘动的织物举过头顶。”温克尔曼写道，两个舞者“太美了，我们被迫相信她们是从一张古画上复制来的”—就是说来源于一张已遗失的古典希腊画上。他说，为了艺术史的目的—也就是为了希腊艺术的目的—“这可以用到朗吉弩斯谈《奥德赛》的话，即在其中，我们看到了作为落日的荷马；它的伟大就在那里，而并非它的力量（force）。”仔细观察一下这些美丽的人物—是更“有力量”的原作的复制品，是原作失去的痕迹—温克尔曼在他的《艺术史》的最后一段说，他感到“几乎像一个叙述自己故乡历史的历史学家一样被迫暗示它的毁灭，而他正见证着这毁灭。”

但是温克尔曼实际上没有指明手稿所“复制”的任何特别作品，尽管他早些时候举出了许多原型与复制品之间关系的例子。他说，我们只是“被迫相信”这一页是“复制品”，因此也是失去的痕迹，只因为它自身很“美”。对我们而言，它的“美”迫使我们在其中看到它所失去的东西。但是，当温克尔曼推荐模仿古典艺术完全是作为对美的寻求或复原的时候，为什么“美的舞者”是“复制品”就暗含着什么东西失去了或被毁掉了？当然，后期的罗马复制品可能丢失了一些东西，因为它仅仅是复制而不是用更加综合的方式“模仿”。尽管温克尔曼没有直接这么说，也许他认为舞者没有获得在《关于在绘画和雕塑中模仿希腊

作品的一些意见》（1755年）中所倡导的模仿（Nachahmung）。[17]但是，紧接着，当美就是对古典艺术的模仿并因此寻找，而不是对古典艺术的复制并因此丢失的时候，它们如何是美的？他如何把它们看做失去的痕迹？

另外，在温克尔曼思考失落（它解释了他面前的美）的时候，他在何种意义上是希腊艺术的毁灭的“见证人”？它的“衰落”发生在伯里克利时代与查士丁尼时代之间—就是说，在未指明的所丢失的原型时代与手稿之间，那实际上并不是发生在他的时代。按照同样的方式，在何种意义上，希腊艺术—从伯利克利时代到查士丁尼时代—可以成为温克尔曼的“故乡”、他所见证的“毁灭”？他出生在普鲁士，与其说与希腊关系近，不如说与德累斯顿的古物藏品更近—这些藏品糟糕地放置在为国王建造的一个棚屋里，国王在那个世纪的上半叶从意大利购买了许多古物—或与阿尔巴尼别墅（收藏古代雕塑丰富，各式各样，但品质不一）以及意大利南部的庙宇古迹（他在1759年的文章中有描述）关系更近。

事实上，按照温克尔曼自己的隐喻，他所见证的并不完全明显地等同于失落，或等同于“衰落”。尽管太阳会下山，但它总要再次升起。尽管“奥德赛”—查士丁尼时代的希腊艺术—会远离故乡四处飘荡，但他**一定**要回到故乡：正是《伊利亚特》中的其他英雄凭着全部的“力量”离开希腊故乡却消亡在特洛伊。那么，一定是后期罗马的手稿就像无止境下落的太阳，既没有降落也没有升起，或像奥德赛永无止境地返回家乡但永不能到达。但是，这是什么样的衰落，而它总是这样衰落却没有完全呈现或彻底缺席？—如朗吉弩斯所说，它是一种“伟大”，但没有“力量”。

现在，人们可以很容易地说温克尔曼在他写作《艺术史》时见证了希腊艺术的“衰落”。我们要说，作为一名历史学家，他见证了希腊艺术的“力量”在他所编年的风格转换中的历史性丢失—（见证了）一种从伯里克利到查士丁尼时代的太阳的沉落。也很容易平行地得出结论，一定是凭着他的美学想象，特别是凭着他个人的（同性）色情倾向，温克尔曼把古典希腊看成是他的“故乡”。这样，我们就可以说，温克尔曼作为历史学家通过编年、通过构建一种伯里克利时代转换到查士丁时代的历史叙事见证了他想象中加以确定的对象—“我的故乡”—的“衰落”。如果他不是希腊艺术的**历史学家**，那么，他就不能见证它的毁灭—把古典希腊艺术看成是艺术已经历史地丧失的某种东西。

但是，问题没有这么简单。温克尔曼用他那具有自我意识、极其微妙的日耳曼语言小心翼翼地说，作为历史学家，他"被迫暗示"他已经见证的毁灭—正像他"被迫相信"他眼前的美是某种已经丢失的东西的复制品一样。所以，他不是作为艺术史学家见证了希腊艺术的毁灭：相反，他是作为历史学家书写了他已经见证的丢失。这样，可能正是他对希腊艺术的衰落的见证才使他成为了希腊艺术史学家，而不是以另外的方式。差别在于经历丢失而成为它的历史学家与成为丢失的历史学家从而经历它。对于前者，丢失已经是一个人自身历史的一部分，是自我的丢失—尽管作为历史学家，一个人书写了历史中自身以外及自身之前所发生的丢失，写了一种艺术的丢失；对象的主观丢失成为对象的客观丢失。但是，对于后者，丢失则**不是**一个人自身历史的一部分，因为它仅仅是艺术的丢失，尽管作为历史学家，一个人可以这样写，是自我的丢失：客观丢失成为主观丢失。如果温克尔曼承认两种丢失—艺术史内的一种丢失和自我的一种丢失—还有它们互补的历史，一个人见证的历史与一个人正在见证历史之内的历史，那么任务就是让二者有关系—分离开，连接起来，还原或超越它们。

多数现代艺术史如果使用温克尔曼的分期（periodization）工具、风格批评、图像志、历史主义以及伦理评价，则可以被看成艺术历史的"客观"叙述。这种实践建立在极端区分我所确定的两个领域上。在学科内，或更为准确地说，以学科来讲，丢失—性之美或欲望、伦理之美或欲望以及政治之美或欲望—总是同样地**外在于**艺术史中的艺术史学家的；艺术史学家仅仅"暗示"在"故乡"（而这个故乡他并没有居住或者也许永远都不会居住）所发生的事。然而，正如温克尔曼的微妙所透露的，我们必须确定一个必要的反思时刻，在这一时刻中，丢失必须处于艺术史学家及其历史的**范围内**，以便他见证作为任何丢失的艺术的历史—因为如果丢失是绝对的，完全没有被艺术史学家在他自身的历史中见证，那么，就没有任何他可能首先"暗示"的艺术的历史。

再一次地，温克尔曼小心翼翼地谈到这一点。当他用一个希腊艺术衰落的例子来结束《艺术史》的时候，他说他"几乎像"一个历史学家书写着他所见证过的毁灭。然而，他在假定这种立场的时候，正如他注意到的，"已经超过了艺术史的界限"。严格地讲，艺术史就是关于那些丢失和淹没于历史中的事物的历史。但是，某人不能开始艺术史，除非丢失了的东西曾经并非不可弥补地丢失在个人不能准确见证的、不可还原的过去中。相反，为了开始一种艺术史，丢失必须处在

某人自身的历史中以便就此被“见证”。只有在此才**被看到正在丢失。**仅仅在艺术史界限以外，在太阳下山的地平线或地方发生了一些事，而在这太阳下山的地平线或地方，对象、艺术的历史被作为正在丢失而见证—正像被解除了其力量一样，尽管它伟大，正像远离或正被毁灭一样；历史学家书写他的艺术史的时候暗示了他见证了这种艺术史的远离。

用一种我称之为这个学科的奠基图像—或更准确地说，用建立起（一门）学科的“客观”需要的东西，温克尔曼在《艺术史》最后一句话中描绘了这种状况。“被迫相信”他眼前的东西（无论多么美）仅仅是一个曾丢失的东西的“复制品”，正因为他把它看做是美的，而且“被迫暗示”他的“故乡”正被毁灭，最后他“不得不去寻找我所能见到的艺术品的命运”—他补充道，“正如一个少女站在大海边，满含泪水，注视着她离去的情人，再没希望见到她的情人，幻想着在遥远的帆影中可以看到她的爱人的身影”。隐喻有些复杂，但温克尔曼掩饰了他自己：“正像那个可爱的少女，我们也（好像）仅有我们所希望的对象留下的身影，但是这种朦胧唤醒的仅是更加殷切地渴求我们曾丢失的东西，我们研究原件的复制品应该远比我们研究原件仔细，前提是如果我们完全拥有那些原件的话。”

根据我前面检验过的逻辑，“少女”不是**作为**艺术史学家的艺术史学家，这样的艺术史学家仅仅呈现了一段希腊艺术的发展历史，仅仅用一种他所编年的关于丢失的隐喻来结束这段历史。相反，她在开始艺术史之前就是艺术史学家了—见证了他将编年的历史的丢失。我们应当注意到这里的转换：在开始艺术史前，见证了“她”是女性的丢失；在书写艺术史之后，“他”是男性“暗示”了“她”见证的丢失。尽管这不是我此处的主要论点，人们开始看到为什么雌雄同体、雌雄同体性以及性别的融合在温克尔曼的客观的艺术史的编年中会扮演绝对中心作用[18]：它们激活了温克尔曼自己的历史—“她”见证了古典希腊艺术的衰落与丧失、“她”的情人的扬帆远去、“他”暗示了离别—在它们之间迟而未至的决定中。实际上，主观的、女性化“见证人”与客观的、男性化的“暗示”的动力就是温克尔曼的同性恋（或同文本性）方式—再具体些，就是丢失从一种记录（register）延迟激活并部分转换到另一种记录，是一条故障线，越过这条故障线，观察着的、客观的主体（暂时的男性）永远不能再次找到主观上她绝不会完全丢失的对象。

如果"她"是珀涅罗珀，那么她的"故乡"就会被毁灭，因为奥德赛已经离开了。她将被虚伪的求婚者包围，就像温克尔曼所痛惜的近代艺术一样。但是站在海边哭泣，她还无法知道这一点。她哀悼的不是她故乡的毁灭，她只能作为她同样见证的丢失的**历史学家**去看这一点，相反她哀悼的是她情人的离别，这个情人她"再没有机会看到"。艺术史学家—她所期望的当然就是一个男人—哭泣不是因为他是历史学家，而是因为她是一个情人；实际上，他成为历史学家是因为她是这样的一个情人。

作为一个情人，她已经丢失了"欲望的对象"。然而，丢失的发生并非没有看到所爱的人离别，也并非他不出现她面前，如果仅仅作为"远去的孤帆"中的一个"影子"。就是说，丢失保留了书写其历史的可能性，因为他"在我能看到的范围内寻找……"，期待重新发现她所看到正在离去的东西。但是，一旦成为历史学家，少女就会发现所爱的人已经被毁灭了。离别的爱人的形象—由"遥远的孤帆"带回到站立在他故乡海边的情人—历史学家身边—一定是美丽爱人的死亡的形象，一定是宣布雅典男孩与女孩之死的黑色船帆。这样，站立海边的"少女"不仅仅是哀悼丢失的珀涅罗珀，被构想成一个将书写故乡如何被毁灭的历史的人。他也是情人提修斯，他不能接受这丢失，于是就扬帆进入历史自身中以便把故乡从毁灭中解救出来。历史学家开始了他的历史，以便阻止她已经见证的丢失："他"就是提修斯，扬帆离开故乡去做英雄拯救的事业，因为"她"已经是珀涅罗珀，不再期待着看到奥德赛，是奥德赛让她的故乡活着。但是如果他扬帆离去，提修斯一定变得仅仅像珀涅罗珀所哀悼的奥德赛一样—一个离开他的故乡的人和一个只能无休止地返回故乡却永远到不了的人。当然，另一个少女将引导提修斯脱离出他的迷宫并回到爱情中：仅有的线索是扩大的分裂圈可能会闭合，尽管连阿里阿德涅也必须最后看着她的提修斯离开。

概言之，历史学家为了成为历史学家，部分地隐在自己后面，站立于他"故乡"的海边，就像见证起初让他出发的离别—同时，当他部分地走在自己前面时，从毁灭、她/他自己（如果我可以这样说）将见证的丢失中扬帆回到他的"故乡"。除了是自我的部分的丢失（作为曾经［可能仍然］真实的角色）以外，那么，什么是丢失呢？她见证了他的离别，这样就经历了她的故乡的毁灭；他暗示了她的见证，并通过毁灭编年从而部分地防止了它（毁灭）。尽管他扬帆进入编年中来防止毁灭，但是他实际上永远回不到她身边，除了作为一个形象或复

制品，而且丢失永远不会被完全弥补：她的主观“见证”总会超越他的客观“暗示”（随后来的，有些太迟而且仅仅作为暗示）。

这可能是确定“欲望的对象”的地方，同样，正是温克尔曼所丢失的。这里，我们需要找到温克尔曼的“美的年轻男子”—在体育场裸露的古典希腊运动员，在与意大利男孩潇洒的时候，“她”见证了这些运动员的丢失，但是“他”可以在古典艺术的《艺术史》（记录了她所丢失的东西）中暗示他们。因而发生的分裂则要求我们描述温克尔曼无法协调“美”的时间与“自由”的时间；或者，它的先驱埃及与次要的伊特鲁里亚；或者首先在印痕、复制品或片断之外构想古典艺术。在每一种背景中，欲望的对象就是丢失的历史对象，历史学家就是在他的暗示中走向丢失的历史对象的，欲望的对象也是主观的对象，由此他对丢失的见证向前发展—在这种情况下，既不是同样的古典希腊艺术，仅仅作为一个冷漠的、无生命的化石，同样也不是美的意大利男孩，仅仅作为方便的拥抱，但却是他们的身份的意象，一种有意识的对象，无论真实雕塑还是真实男孩都不能做任何事，而只能复制，因为他们只在走向它或离开它的过程中才总是被发现。[19]（当然，这种意识中的对象或主观对象本身就是重复。但是我不想为这种重复寻求任何特别模型；足够提醒我们对象的构成具有防卫性，而且对象的构成是在“防卫过程”中发生。）发掘温克尔曼的欲望对象（不论它可能是什么）还将承认他的历史是一部伟大的、典范的作品，因为我认为，它接近于找到客观主体（这个客观主体差不多可以满足它的主观对象）—装饰在他在阿尔巴尼别墅居室中的半人半羊半身像，我认为，这个对象统一了他的主观色情和客观学术研究。但是这种确认尽管需要进一步探索，但是为了我希望做出的最后观察，它把我带入了非常特殊的、也许非常字面的方向。

相反，我想做出超越确认任何特殊历史学家的特殊丢失的概括。这种丢失构成了艺术史学科，仅仅因为它们是艺术史主体性的对象—而不是自身中的人工品，不是无内在地位的化石，但反而是它们远离艺术史学家的方式。因此，例如T. J.克拉克（T. J. Clark）就哀悼他的丢失—“艺术实践与……另外意义之间对资本的聚会”[20]在这或那，或曾一度，他想象着，实际上意识到—就像传统、社区、民主社会、纯粹的**享乐**（*jouissance*）、真理或性别平等：在任何情况下，所说明的特殊主观丢失都是历史的客观现实。我想发现的不是这种丢失的对象的实质；它们很清楚是“与精神会晤”的结果，如温克尔曼曾动人地

说过的。但是它们都享有作为任何艺术史的激励对象的地位，而地位本身在严格意义上是有趣的或**感兴趣的**（interested）：困惑的、"在眼睛能够看到的范围内寻找"对丢失"满含泪水"的见证，"迫使"历史学家的"暗示"—或如弗洛伊德所说，建立历史学家关于历史被书写的"信念"的东西，就是说，历史学家的"延期"或"转移"或我曾叫做的历史学家的主观—客观"置换"，不是一个人实践的转型而是"跨越"位置的分界线的定位。[21]

正如温克尔曼的实践所意味的，艺术史的生命就是哀悼艺术的历史的丢失。所以，艺术史的**死亡**将会是它哀悼中生命的丢失。但是艺术史不能只归于丢失。艺术史所要求的不仅仅是其对象的丢失，而且更重要的是对这种丢失的见证—就是说，我们见证的不是丢失本身，因为它发生在很久以前，而是见证那些已经丢失的东西也由于我们而正在丢失这一事实。艺术的历史（the history of art）已丢失，但是艺术史（art history）还与我们同在；尽管艺术史经常试图将对象复活，但最终是我们的手段让它归于沉寂，让它置于历史之中并将它脱离于我们，而在其中我们曾见证了它的离去。为了把艺术的历史看做**历史**—承认对象的不可弥补的丢失—我们必须放弃把艺术史当成是唤醒生命、当成是对离去的否定的念头。如果它不是病态的，那么，艺术史必须告别其对象，因为它们无论如何已经离去。

对于许多人来讲，这里有些困惑。就我们承认对象的消失来说，我们只会认为艺术史是一种病态的不让离去；但是就我们承认我们的哀悼欲望来说，我们只会认为艺术的历史是一种病态的死者的行走。难道我们想要历史学家复活的死尸的庆典吗？想要带有它们所谓的原初思想和激情的死东西吗？想要可怕的木偶戏吗？—比方像"艺术的社会史"用离去者的作用与意图、政治与主体性来大谈洞察秋毫的术语吗？或者我们想要消失者的飘荡回音的陵墓吗？想要历史学家无休止地清理出地穴套着地穴、永远踩踏着尸骨—就像"解构"如此着迷于"被离弃者"吗？就像伦理学把客体当成主体或辩论术把主体当成客体一样吗？[22]

但所谓的困惑是一个假困惑。正如离去不是原始的、不可还原的离去—并非离去存在于我们见证之前，但对于我们而言总是一种离去—告辞也不是彻底外在于离去。它总是告别我们所见证离去的东西。换句话说，尽管离去的艺术的历史与告别的艺术史发生在不同时代和不同地点，但是它们不是两种不同的历史—艺术的历史和艺术史学家

的历史—而是难分难解的**一个**历史。艺术史是在"对象的阴影"下生产出来的，无论多久以前或多远的地方，是由见证了历史退到他之中的她生产出来的——种持续的离去的告别。[23]只要它没有完全分裂成两个不同的历史：主体与客体、主观与客观，它就不是准确的病态。"对象的阴影"不仅是主体及主体中的死亡之地；对象"也为自我之生存提供了动因"[24]—如果我能说得矛盾一点但绝对准确，就是**像**死亡般活着（to live as death）。

温克尔曼可能拥有完全是彼此分离的两种不同的历史—比方说，古物研究者与鸡奸者。但在他的著作的见证与暗示里，在它的不断的哀悼里，他的分离得到了调和—尽管没有被抹掉。确实，他发明了艺术史，正因为他的两个历史—她"见证"而他"暗示"—通过他暗示"她"所见证的正在丢失的活动，在他身上既没有终止也没有完全复原地被结合起来。如果打算通过对象的绝对的主观离开或是通过它的完全的客观恢复来停止这种哀悼，那么，艺术史就不可能开始，或者就会走向终结—但是艺术史在温克尔曼身上存续，因为在分裂中，他和她不停地哀悼，因为作为分裂，**他们**是一体的。

（王春辰　译）

意图的模式[1]

迈克尔·巴克桑德尔，1985

导论：语言和说明

1．说明的对象：经过描述考虑的图画

我们不是对图画本身作出说明：我们是对关于图画的评论作出说明—或者，说得更确切点，我们只有在某种言辞描述或详细叙述之下考虑过图画之后才能对它们作出说明。例如，关于皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）的《基督受洗》（*Baptism of Christ*）**［图4］**，假如我很简单地认为或者说，“这幅画的坚实设计在一定程度上是由于皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡不久前在佛罗伦萨所受的训练”，那么，我首先提出“坚实设计”（firm design）作为对《基督受洗》的旨趣（interest）的一个方面的描述。然后，我提出在佛罗伦萨所受的训练作为产生这种旨趣的一个原因。第一个阶段不可缺少。假使我仅仅把“佛罗伦萨所受的训练”用于这幅图画，那么我打算说明的东西就不清楚了，它既可以指那些穿高腰裙服的天使，也可以指触觉价值或任何别的东西。

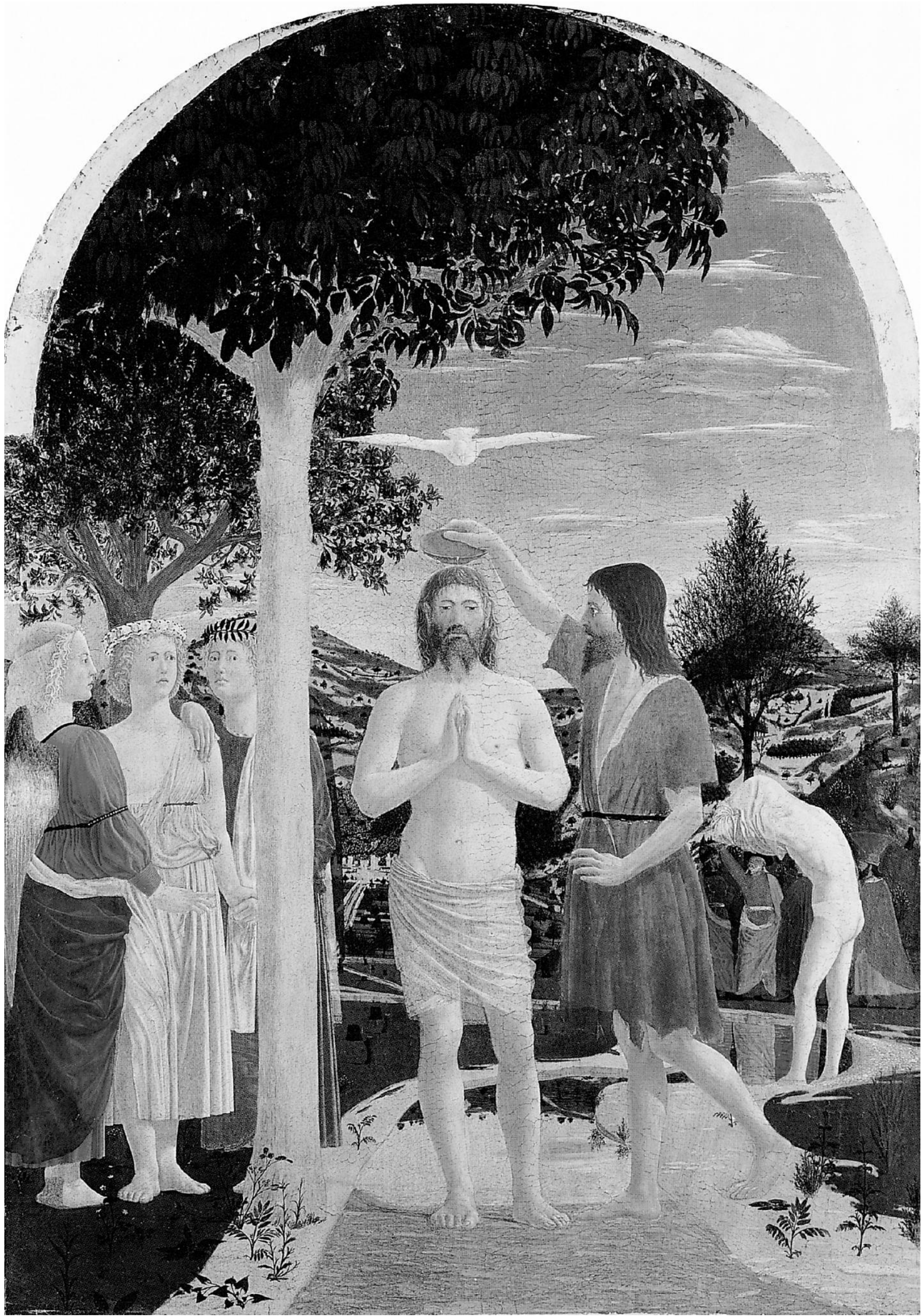


图4　皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡

《基督受洗》，约1440—1450年。

对于某幅图画的每个逐渐展开的说明，无不包含或隐含着对这幅画的详细描述。而对这幅画的说明反之又成为对其更详细的描述的一部分，这是一种用其他方式难以描述画中事物的描述方式。然而，虽说“描述”与“说明”互相渗透，但我们不可因此而忘记描述是说明的中介对象。描述是由跟图画相关联的语词和概念组成的，但这种关联是复杂的，有时是成问题的。这里，我仅想指出说明性艺术批评似乎要碰到的三种问题—此时我是用有些颤抖的手指指出的，因为这个错综复杂的领域并非是我力所能及的。

2．对图画的描述即对观画后的思维的再现

描述到底具有什么性质，这是一个问题。“描述”包括对某一事物的各色各样的言辞叙述，“坚实设计”在某种意义上是一种描述—就此而论，“图画”也是一种描述—但可以认为这个描述是分析性的、抽象的、不典型的。那种更加直截了当、与之完全不同的对图画的描述似乎是这样的：

> 在一个乡村，那里有一种适宜农民居住的房屋—有的大，有的小。这些农舍的旁边栽种着笔直的柏树。当然，我们看不见整棵树，因为它们被农舍遮住了，不过可看见伸出屋顶的树冠。我敢说，这些柏树下的树荫为农夫提供了憩息之地，小鸟栖息在树枝上，欢乐地歌唱。有四个人正从屋里跑出来，其中一个正向站在附近的小伙子召唤，好像在吩咐些什么—他的右手动作表明了这一点；另一个转向此人，好像在听候头领的吩咐。第四个人刚跨出门不远，他右手外伸，左手拿着一根木棍，似乎在向其他一些人喊话，而这些人正围着一辆车子在辛勤地干活。就在这时，一辆满载的牛车—我说不准装的是稻草还是其他东西—离开了田野，行驶在乡村小道上。车上的东西看上去捆扎得不够结实，但有两个人正漫不经心地想稳住它们，两人一边一个：一人赤膊，只围一块腰布，他正在用竿子支撑车上的东西；另一人只露出头部和部分胸部，即使其余部分为牛车所掩，但从他脸上可看出，他好像在用双手抓住那些东西。那牛车，不是荷马所讲的四轮车，只有两个轮子。因此，车上的东西颠簸摇晃，而两头深红色的牛，虽体壮颈粗，但仍需人力帮忙。赶车人身穿齐膝长服，腰束带子，右手紧拉缰绳，左手持着鞭杖，然而，他不必扬鞭赶牛。他抬高嗓门，喊出一种似乎令牛领会的声音，催它赶路。那

赶车人还带着一条狗，这样自己打盹时仍有看守。那狗在牛车旁奔跑。而这辆牛车此刻正向一座寺庙行进：透过树木可见的圆柱表明了这一点……

上文所引系4世纪希腊人利本纽斯（Libanius）所作的一篇描述的绝大部分，它描写了安提阿会议厅里的一幅画。这段文字通过逐一重述图画所再现的宛然若真的事件而奏效。这是描述再现性图画的自然方式，比之“坚实设计”，分析和抽象的成分显然要少，我们迄今仍在使用这种方式，旨在引发我们生动清晰地想象出画面：这是文学描述类型艺格敷词（ekphrasis）的作用，在这类描述中，此篇不失为名家之作。但是，被视为再现的描述究竟是什么呢？

利本纽斯的描述实际上不能使我们复现那幅图画。虽说他层次分明地推出叙述成分，但我们还是难以根据描述重构图画。因为在描述中，色彩调次、空间层次、左右比例，诸如此类皆已丧失。当我们阅读他的描述时，我们实际上是在凭借我们的记忆、我们以往对于自然和图画的感受，在心里组构某种难以言传的东西，而利本纽斯刺激我们去构想的那种东西颇似我们已见过的、与其描述相吻合的某幅图画。如果我们大家根据他的描述画出我们的构想之物—若真有其物的话，那么，依照我们以往的不同经验，特别是依照启发我们想到的那些画家的描述，以及我们个人的组构素质，所画之物会大相径庭。实际上，语言并不十分完备，不能表示一幅特殊的图画。它是一种一般化工具。其次，对于描述画有一系列差异微妙、严谨有序的形状和色彩的平面，它所提供的概念类目相当粗糙模糊。再者，使用像语言这样一种在时间上是线性的媒介处理一个我们可同时看到的场面—图画即属此例—至少有所不便：例如，单靠先后提到画中事物，我们在重新安排画面时难免会凭个人意向行事。

但是，如果说整幅图画是可以同时看到的，那么看画就像语言那样在时间上是线性的了。关于某幅图画的描述难道复现了或可以复现看画的行动过程吗？描述与看画的行动并不吻合，这在形式上就显而易见，因为审视图画的步法和有序语词与概念的步法不同。（弄清我们的视觉行为具有怎样的步法也许有所裨益。我们看一幅画时，首先能迅速抓住整幅画面的总体感觉，不过，这种感觉并不精确；由于在视凹轴上的视觉最清晰、最敏感，我们的目光便在图画上移动，以连续的短暂注视审视画面。实际上，目光的步法在巡视物象的过程中发生着变化。起初，我们在捕捉总体感觉时，不仅视线移动较快，而且

范围较广；不久，它安定下来，以大约每秒钟四至五次的速度移动并做大约3°～5°的转向一这就提供了有效视觉的重叠，从而使印象比较连贯。）假设我们边听利本纽斯的艺格敷词，边看安提阿的那幅画，他的描述与我们的视觉行动会配合得怎样呢？描述其实是非常笨拙的，以目光移动一次还讲不完一个音节的速度缓慢而行，有时要过半分钟之后才首次讲到我们在头两秒中已经大致看到的印象，并反复留心看过几遍的东西。显然，扫描这一视觉行动并不单单意味着观看：我们使用大脑，大脑使用概念，但是，事实仍旧是感知图画的进度与利本纽斯的言辞描述的进度不同。在看画的最初几秒钟里，我们首先得到整幅画面的印象，接着辨明细节，注意关系，感知秩序等等，视觉扫描的顺序既受普遍的扫描习性的影响，也受画中引起我们注意的特殊线索的影响。

这样小题大作地往下谈论描述不主要涉及的东西，不免让人生厌，因为现在该清楚了，我想要表明的是，最好将这篇描述视为再现。实际上，利本纽斯的艺格敷词有两个特点，它们清楚地表明了我的思想。第一个特点是：通篇使用过去时态一这是个十分重要的描述手段，可惜现在已经不用了。第二个特点是：利本纽斯随意而公然地运用思维："我敢说，这些柏树为……提供了……"，"车上的东西看上去捆扎得不够结实……"，"只有两个轮子：因此……"，"另一个只露出头部和部分胸部，但从他脸上可以看出，他好像在……"，"透过树木可见的圆柱表明这一点……"。从使用过去时态和运用思维可见，描述往往最能再现的是观画之后的思维活动。

实际上，利本纽斯对题材的描述并非是说明图画时通常遇到的那种描述：我上文引用这段描述，一则是为避免给"描述"以偏倚的专门意义之嫌，二则是为引出一两个要点。我要讨论的更像是"设计是坚实的"这种描述，而这种描述在线性上也可以拉得很长。下文这段精彩的描述，选自肯尼思·克拉克（Kenneth Clark）对皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的《基督受洗》的论述，在此他展开了对画面的一个特质的分析，而这一特质也许就是形成"坚实设计"的一个要素：

> ……我们立即意识到一个几何框架；经过几秒钟的分析后，我们便看出画面分成水平三等分，垂直四等分。当然，水平三等分各以圣灵的翅膀和众天使的手、基督的腰布以及施洗约翰的左手为界；垂直四等分各以天使的粉红色圆柱形衣饰、基督的中心线、施洗约翰的背部为界。这些划分在画面中心构成了一个方

块，而这一方块又可划分成三等分和四等分，而且其中有个三角形。三角形的顶点位于圣灵，底边位于下方的水平线上，形成了整个设计的中心母题。

上文较利本纽斯的描述更清楚地说明，与其说语词再现的是图画，不如说再现的是观画之后的思维活动。

如果人们希望将语词和概念跟图画的视觉旨趣进行匹配，那么，对于明确和澄清一恰如利本纽斯和肯尼思·克拉克的描述所澄清的那样一下述问题，即在描述中，人们所提供的是关于某幅图画的思维的再现，而不只是对图画本身的再现，尚可大讲特讲。我们"说明的是受描述涵盖的图画"这种说法可以方便地看做下面这种说法，即我们首先说明我们关于图画的思维，其次才是图画本身。

3．三种描述性词语

恰当的说法是"关于图画的（三种描述性词语）"。问题的第二个方面是，我们要说明的如此之多的思维并非是直接针对图画一至少是作为物质对象的图画的（我们最终也不会这样考虑），在这个意义上，这些思维是间接的。关于图画，我们能够思考或谈论的东西，充其量大多仅与图画本身有点外围关系而已。从肯尼思·克拉克论皮耶罗的《基督受洗》篇章中选出几个词语并分一下类就可以说明这一点：

COMPARISON WORDS

[比喻词]

resonance（of colours）

[（色彩的）共鸣]

columnar（drapery）

[圆柱（衣饰）]

scaffolding（of proportion）

[（比例的）骨架]

CAUSE WORDS		EFFECT WORDS
[原因词]		[效果词]
assured handling		poignant
[肯定的处理]		[强烈的]
（frugal）palette	THE PICTURE	enchanting
[（节俭的）颜料]	→[图画]→	[迷人的]
excited（blots and scribbles）		surprising
[激动的（涂抹）]		[惊人的]

右边的一类词语表示图画给予观者的效果："强烈的"，等等。诚然，我们真正关注的通常就是图画的效果：不能不这样。但是，这类词语总有点软弱无力，所以我们有时借助次要的间接方式说出自己对效果的感觉。一种方式是比喻（comparison），经常是隐喻（metaphor），恰如上边那一类词："色彩的共鸣"，等等。（一种数目特别庞大的比喻指的是画面的色彩和图形，仿佛这些色彩和图形就是其自身所再现的事物，就跟利本纽斯那里的情况一样，而我们在论述再现性绘画时，往往大量使用这类比喻。）最后，还有第三种类型，即左边的词语。在此，我们用这类词来推断作画行为或过程，描述我们对绘画的感觉："肯定的处理"，"一套节俭的颜料"，"激动的涂抹"。我们认为图画对我们具有影响，这种认识是人类行动的产物，它似乎深深地存在于我们对图画的言谈思维中—所以在图表中画了两个

箭头一因而我们试图对一幅图画作出历史的说明时，我们的实际所为就是要试着发展这种思想。

我们不得不使用这类间接的或外围的概念。如果我们仅仅使用与物质对象直接或基本上相关的词语，那么我们只能局限于大、平面、画板上的颜料、红黄蓝（虽然这些概念错综复杂），也许还有图像诸如此类概念。我们觉得难以确定图画实际给我们带来了哪种旨趣。我们"远离"对象言谈和思维，恰如天文学家"远离"星星观察一样，因为视觉锐度离中心较远。我们语言中所用的三种主要的间接调式一直陈我们体会出的效果，借用给予我们类似效果的事物作比喻，对制作给予我们这种效果的对象的过程进行推论一似乎恰好与关于图画的三种思维方式相对应。关于图画，我们视其为超于物质对象之物，我们隐然地视其为包涵着画家的制像历史和观者的接受现实之物。

当然，一旦这样的概念成为更大的模式，即持续的思考和讨论一这样要占一本书的几页篇幅一的组成部分，情况就变得更加复杂、更不明朗了。一种类型的思维以句法的等级体系（hierarchy of syntax）从属于另一种类型。尤其在推论和比喻两种调式之间，类型日益含混或融合。因而词语的实际所指往往发生变化。这一切都可见于本书以上所引的肯尼斯·克拉克的那段文字。但是，方式与思想的间接性仍然呈现着复杂的情况。诚然，当我将"坚实设计"这个思想用于《基督受洗》时，这个思想便包含了对原因的一种推论。它通过思索令我产生这种印象的作品过程的特质而描述图画。"坚实设计"属于示意图的左侧。实际上，我正从另一个较不直接的原因，即在"佛罗伦萨所受的训练"中推演出这幅图画的一个原因，即"坚实设计"。

然而，倘说"设计"这样一个概念包含着对原因的推论成分的看法规避了各种有关语词的实际作用的问题，可能会遭到非议。尤其是，人们是否或许将语词的意义，其可能含义的范围与其在个例中的指示或意义混淆了？"设计"一词具有丰富的意义范围：

> 腹案；进攻计划；目的；意图；手段适应目的；（图画等的）草图；描画，图案；艺术或文学基础，一般观念，结构，图谋，发展这些的能力，发明。

如果我使用"设计"这个概念，我通常并不同时使用其全部意义。如果我以一种更无限制的方式将其用于某幅图画一像在"我的确喜欢这幅画的设计"中那样，此刻我确实是要撇开存在于制画过程中的那部分

意义而指某种更为内在的画面视觉符号特质—即“图样”而非“素描”、“目的”或“计划”吗？就其确指而言，也许是这样：为批评起见，我有资格希望人们从那个更有限的意义上领会它。但是，达到了这一点时，我、你和这个词可以说来自领域的左边：“设计”一词在通常的用法中有左倾的用法和中间的用法，但如果我们选择中间的意义，我们在左边——至少就搁置它的含义而言——是主动的。在语义学里，一个用于某一意义的词从其他几个通用意义获得的色彩，有时被称为“投射的”意义（‘reflected’meaning）；在规范语言中，它并不强烈。对于跟图画匹配的语词和概念来说，较好的说法—绝非语言的规范用法—可能是“排斥的”意义（‘rejected’meaning），它很重要，因此将我们带到了问题的第三方面。

4．批评性描述的直证性

孤立地看，“设计”乃至“坚实”都是十分宽泛的概念。不论是对皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的《基督受洗》还是对毕加索的《卡恩韦勒肖像》（*Portrait of Kahnweiler*），我似乎都可以有理地说“设计是坚实的”。这些词语的一般性足以包容两个截然不同的对象中的一种特质；因而，如果你对图画看起来像什么样子一无所知，那么，这些词语就对你想象画面无济于事。“设计”不是一个像“立方体”那样的几何学实体，也不是一个像“水”那样的精确的化学实体，同样，“坚实的”也不是一个可用数字表述的量词。然而，在艺术的批评性描述中，我们并非独立地使用词语，而是与描述对象即实例同时并用的。此外，我们不是从提供信息的角度，而是从论证说明的角度使用词语的。事实上，可能要被我们当做对图画的中介“描述”的语词和概念，在任何规范意义上都不是描述性的。对于这些语词和概念，关键是，在艺术批评和艺术史中，描述的对象是在场的或供人利用的—其实，它或以复制品，或以记忆，或（更间接地）以得自其他同类作品的知识的约略心像的形式出现的。

现在，这方面的情况是这样，但并非一直是这样：近五百年来，艺术批评史已经发生了越来越快的变化，从旨在处理无法出示实例的作品的论述发展到了至少采用复制实物的论述。在16世纪，瓦萨里只是假设人们对他所论述的大多数图画有点常识；特别是，他那些著名而奇特的描述经常特地要让读者想到自己不知道的作品特点。至18世纪，在这方面，几乎产生了一种令人无可奈何的矛盾心理。莱辛

（Lessing）机智地论述了拉奥孔群像（the Laocoon group），而对于这件作品，当初大多数读者可能已从一些复制版画或复制品中有所了解，而莱辛本人也只不过见过复制版画或复制品而已。相反，狄德罗（Diderot）名义上是为巴黎以外的人写作，但实际上他似乎根本不清楚读者是否到过他所谈论的沙龙，这便是他的批评文章不容易读的一个原因。到1800年，伟大的菲奥里洛（Fiorillo）在他的书中加了脚注，注明他所论述的根据图画而刻的最佳金属版画的作者，并且总是集中论述画面的内容。在19世纪，书籍中越来越多地使用金属版画，后又用了网版画作插图。众所周知，自沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）起，在艺术批评中，开始使用两架黑白幻灯投影机。我们现在总是面对实物，或可以利用实物，这对于我们的语言的作用具有重大意义。

在日常生活中，我若说一句话，如"这条狗是大的"，其意图和效果主要取决于那只狗是否在场或听话的人是否知道它。如果是否定的，那么，"大的"—在复数"狗"的上下文中，"大的"具有一个有限的意义范围—可能主要是一个关于狗的信息媒体，听者获知它是大的，而不是小的或中等的。但是，假如它在场—假如我说话的时候它在我们面前—那么，"大的"主要是我提出从这条狗身上所发现的一种旨趣介质：我正在提出，它是有意趣地（interestingly）大的。我使用文字"狗"指称一个对象，而用"大的"描写我从狗身上发现的旨趣。

如果我面对一幅图画，或面对它的复制品，或凭对它的记忆说，"设计是坚实的"，这句话的确切意义是颇受限定的。我正在做的不是去传达信息，而是指出我所见的画面旨趣的一个方面。这是一个证明（demonstration）的行动：我用"设计"一词把人们的注意力引向画中的一个要素，而用"坚实的"一词提出了对这幅画的一个特征描述。此时我在暗示把"坚实的设计"这个概念与这幅画的旨趣相匹配。人们也许领会我的暗示，也许不领会；若确实领会了，也许同意，也许反对。

所以，我在此强调两点：作为皮耶罗《基督受洗》的特质的言辞替代物，"坚实的设计"没有什么意义；但当它指示实例时，就呈现出较明确的意义。由于我对皮耶罗图画的评论不是一种传达信息的行为，而是面对实例进行证明的行为，因此它的意义基本上是直证性的（ostensive）：即，有赖于我本人和听众双方通过语词和对象的相互参照赋予其明确的意义。这是言辞"描述"，即我们试图作出的任何说明的中介对象的特征。这种说明的对象惊人地易变而脆弱。

然而，这种对象同时也伸缩自如，生动活跃，令人兴奋，而我们具有一种强劲有力的倾向，喜欢在语词所提供的空间中各方转动。假定我对《基督受洗》使用这样的句子：“因为设计是坚实的，所以设计是坚实的”，这可谓是荒唐的循环论证，但是，我们立志从别人的话中揣度意义竟达惊人的程度。实际上，如果你让人们对这个句子和那幅图画思量片刻，有些人就会从如果某人说什么必然想表达某个意思的假说入手，从语词中的空间入手，从“因为”一词所提供的结构线索入手，开始从中发现一个意思。而有些人所接近的一个意思，可以滑稽地表述为：“因为（轮廓／素描）是坚实的，所以（图形）是坚实的。”在“设计”的整个意义范围之中，他们发现了其区别大得足以互相对立的指涉：他们从“因为”入手，从较多暗示因果关系的东西得出不太暗示因果关系的东西—即从较左侧的意义得出较中心的意义。与此同时，他们一定也略微不同地改变了两个“坚实”的形象。

但是，目前的情况是，我们的词语的直证作用将使说明的对象变得异乎寻常。我们说明的是选择性言辞描述所表明的图画，而这种描述主要是一种我们关于图画的思维的再现。此描述由语词构成，而语词这种一般化工具不但常是间接的—推论原因、描写效果、作各种各样的比喻—而且只有在与图画本身，即一种特定事物互相关联时才会呈现我们要实际使用的意义。在这种描述的背后隐藏着一种评论画中旨趣的意志。

5．小结

假如我们希望对图画作出说明，在根据图画的历史原因对它们作出说明的意义上，我们实际说明的可能不是没有中介物的图画，而是经过部分的解释性描述考虑的图画。这种描述是一种杂乱无章但却生动活泼的东西。

首先，语言或系列概念的性质意味着：描述与其说是一种对图画的再现，甚或是一种对看画过程的再现，不如说是一种对观画之后的思维的再现。换言之，我们针对的是图画与概念的关系。

其次，描述中许多较有力的词语总有点间接，因为它们首先不是指向物质图画本身，而是指向图画给予我们的效果，或给予我们类似效果的其他事物，或给予我们恰与图画所给效果相类的对象的理论性原因。这最后一点特别切中要害。一方面，这样一个过程如此深入地

渗透我们的语言，确实表明因果性说明不可避免，因而值得考虑。另一方面，人们也许希望对下列事实有所警觉：概要地看，将成为说明对象组成部分的描述已经抢先具体体现了一些说明性因素—例如“设计”的概念。

最后，描述仅仅具有最一般的独立意义，它的精确意义有赖于图画的在场。它通过论证—我们现在指向旨趣—和直证起作用，从其本身与特定对象的相互参照这一种敏捷的交互运动中呈现它的意义。

语言的这些一般事实在艺术批评，即对语言的大胆地公然使用中显而易见，（在我看来）对于人们如何可以对图画作出说明—或者，说得更确切点，我们出于本能试图对图画作出说明时，我们在做的是什么，这些事实具有重要的含义。

---

(1) 本文出自巴克森德尔，1997，《意图的模式》，曹意强、严军、严善𬭚译，杭州：中国美术学院出版社。

第二章　美学

导言

艺术作品提供什么样的知识？这种知识与其他的思想方式有什么不同？构成这种现象的“历史”提供什么样的知识？这些对象的历史构成了什么？它有什么意义？

虽然感性的知识低于理性的思想这一观念在欧洲的神学、哲学和心理学中有漫长的传统（至今仍活跃的一个传统），但在18世纪中期开始有不同意见，认为这种知识有其自身的完美，即感性的方式与逻辑或理性的方式**相类似**。从而认为事实上有**两种**不同而又**类似**的认知方式，**因此**应有两种相互关联的知识的理论或“科学”：逻辑与**美学**。

首次明确提出现代意义上的美学（aesthetics）一词的是亚历山大·戈特里布·鲍姆加登（Alexander Gottlieb Baumgarten），他在1750年出版的用拉丁文写作的600页著作的书名就是《美学》（*Aesthetica*）。[1]它被用来表示一个特殊的、感性思想的认识领域，他用它来区别理性的或逻辑的思想。鲍姆加登的新的“感性知识的科学”和逻辑一样充分地处理真理，但是通过感觉来认识真理。在鲍姆加登看来，感性认识是一种他称为“类理性”（analogon rationis）的精神的能力：简而言之，一个独特的以感性方式理性化的模式。

他的观点出自比他早一代的那些哲学家，如戈特弗里德·威廉·莱布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz，1646—1716）或其弟子克利斯蒂安·沃尔夫（Christian Wolff，1679—1754），他们对感觉与思想作了区分，思想是清晰的，而感觉是混乱的，如果感性知觉不转变为思想（意即，转变为系统的推论）就不可能清晰。换句话说，作为一种“低级的”认知形式，感觉不过是作为同一知识的原始或**初级的**阶段，理性或逻辑的思想被想象为最清楚地再现了这个知识。鲍姆加登不承认这种思想模式的等级，进而考虑美的本质与美的艺术（fine art）的本质就在一个**非**等级化认知的框架内。

在这样的观念下，一些事物受到质疑，至少包括艺术的功能是"模仿自然"这种规范的思想—世代相传的范式背后的艺术态度，包括鲍姆加登的同代人温克尔曼。在鲍姆加登看来，对美的知觉既是对事物也是对人之完美的知觉（后者构成道德的完美）。我们对这种美的意识不在理性而在**趣味**—意味着**极度清晰的感性知觉**。照此看来，美的艺术是美的科学的类似：它们的目的不是"模仿"自然（即使是最完美的范例）而是创造完美的整体，使模糊的形象变得极其清晰；总之，是创造感性的知识。

这些新见解的结论之一是感性知觉无需转变为逻辑的或理性的思想也能得以完美的观念。感性知识有其自身的完美的观念—进一步说，一种关于美或美的对象的审美判断有一种对于人的有效性，而非个别的美的创造—成为18世纪下半叶创立的美的哲学的基础，也成为伊曼努尔·康德（Immanuel Kant，1724—1804）的《判断力批判》（*Critique of Judgement*，1790）的基础与直接的背景。[2]

康德的《判断力批判》（"批判"的意思是分析与识别，而非批评，"判断力"是指判断的**能力**）分为两个相互关联的部分。第一部分关于"审美判断"，专用于关于艺术美与自然美的个人判断的能力—即趣味的判断（本部分的第二个内容是关于崇高的判断）。第二部分专门论述"目的论判断"，或事物的最终起因或合目的性（purposiveness）的分析。

在《判断力批判》中，康德提出以下问题。在谈到自然的或人工的物品时，使用"美的"这个词一般是假定美是事物本身的属性或特征—推而广之，其他事物应该能够证实我们的判断。那么，这种事物属性的知觉的本质是什么？这种审美愉快是纯粹主观的吗？或者它们是主观间性（intersubjective）的或普遍有效的吗？

康德认为趣味的判断—即进行趣味判断的能力—是普遍的，相反，仅依靠多数人的一致意见："收集投票和询问每个人有什么样的感觉"，他认为，关于这样的判断不能说明趣味判断是普遍性的事实。

试图理解为什么趣味判断应该是普遍的，康德的观点大致如下。包含在所有趣味判断中的感觉与两个事物相联系：**理论知识**，事物是怎样的知识；**道德**，事物应该是怎样的知识。自然有一个可以通过审美观念的功能来辨识的终极原因或合目的性，审美观念通过创造对于无法直接感知的自然的直觉外在于所有（理性的）概念，对艺术的判

断如同对自然的判断：康德认为对艺术作品的判断等同于对自然的合目的性的判断；总之，我们是根据美来判断，无论是自然还是艺术。

与审美判断密切相关的是康德关于**天才**的概念，天才是一件艺术作品的本质的尺度，其合目的性的等级的标志：作为审美思维的杰出能力的天才。艺术作品的判断以它们体现了**多少**天才为基础。在整体上，自然是作为一个系统的目的来判断的；以其合目的性怎样体现在其表象上为基础。康德在美学上的兴趣，以及对在艺术作品的美的趣味判断上什么是至关紧要的东西的理解，基本上是艺术的知识和评价怎样反映或类似于我们对自然的合目的性的评价。在这方面，他可能与19世纪早期的浪漫主义运动有关联，如同与启蒙运动的古典理性主义有关联一样，因为《判断力批判》暗示了天才一艺术家与宇宙的合目的性的（世界是一个神性的艺匠的产物）的来源之间的类似。

同时，康德的兴趣还在于对崇高和巴洛克的理解，他把巴洛克看做想象力的伟大事业一较早的温克尔曼在其推崇理想主义的古典主义的写作中有意回避的事业。康德与温克尔曼的区别在于关于趣味与美的观念，康德有意在古典的优美趣味的规范与边界之外探索趣味与美。他认为（反对古典的理性主义）美的东西不只是某种非凡的内在真实的物质形象或自然的理性本质，而是与想象力的自由相关联，这种自由作为有限的生命对无限的思考的能力，构成人性的确定特征。对康德而言，一种精心制定的审美总是远离真正的天才。

康德的《判断力批判》出版于温克尔曼去世二十多年后。虽然有关这些问题的观点[3]早在温克尔曼的《古代艺术史》（1764）写成的同一年康德就已发表，但不清楚温克尔曼是否知道康德的著作。从后来的《判断力批判》的观点来看，温克尔曼的古典理性主义肯定与新的哲学美学步调不一致，新的美学以鲍姆加登为先驱，也是18世纪中期温克尔曼开始写作的时期。这似乎又回到了以往的等级制的感觉知识的观念，感觉知识低于理性的思想一与植根于**单一**的美的理想的一种意识形态相一致的观念。

实际上，康德的哲学美学的著作使美的观念相对化，开启了多样共存的审美体系的可能性，由全人类的判断力或能力共同进行审美判断。这样一种观念与温克尔曼是格格不入的（虽然他自己最终也相对化和历史化了他钟爱的希腊理想），但康德似乎接受这种观念，作为一种挑战来理解人类审美判断能力的普遍性。康德与温克尔曼的区别在于前者对于启蒙运动的理解，康德将启蒙运动与他的这种思想相联

系，“公共领域的审美观念如同自由讨论的主体间性空间，不由一种观念或一种规则来仲裁”。[4]

同时，康德的哲学开启了多样审美趣味的可能性，他也将美学与道德密切联系，他将道德视为美的**象征**或类似。他指出，美的事物引发我们的感情类似于由我们的道德判断产生的精神状况中的意识。在美学与伦理的联系中，康德使我们能够想象天才和趣味的水平与一个艺术家或观众的道德品质联系在一起。

对于格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770—1831）来说，象征的观念在他的艺术哲学中发挥了重要作用，一般认为他的艺术哲学主要出自1835—1838年的《美学：美术讲座》（*Aesthetics*: *Lectures on Fine Art*），最初是1820年到1830年间在柏林大学的四次讲座。[5]黑格尔的哲学史由与其相对应的他关于艺术史发展的思想构成的。

但是，他的艺术观念远没有在18世纪下半叶的哲学美学中发展起来的那些美学那么复杂或深奥。他基本上把艺术看做次要的或表面的现象，在多样（外在）形式中普遍（内在）观念的显现—从而回到前鲍姆加登和前康德的思想，通过**贬低**视觉知识来提高理念或思想，再次把视觉知识放逐到混乱知性或原始理性的王国。在黑格尔的体系中，艺术只是依赖于思想的传达手段或媒介；思想的外部形式或形状；用现代术语来说，即所指—内容（signified-content）的能指—形式（signifier-form）。

与鲍姆加登和康德相反，黑格尔把审美兴趣限制在艺术作品，而不是艺术或美之类的理解，后者既可以在艺术物品也可以在自然中得到证明。对黑格尔来说，审美的领域—艺术—是一种象征主义的形式，其主要的历史功能是用物质形式再现或表述绝对理念。作为宗教的女仆，艺术与宗教共享同样的主题。对康德来说，审美与理性是认知知识与生产知识的两种截然不同的方式；而在黑格尔，审美不过是知识的低级反映。

黑格尔哲学的反动是对康德反对古典主义意图的挑战，一种返回到前康德（如在莱布尼茨的早期作品中所体现的）的明确意图，在与人的产品的关系中重构一个神圣的视点。这种“神义论”（theodicy），如黑格尔为其思考的命名，是试图把整体的历史理解为一个系统和**过程**——一个在艺术变化的此时（感觉的，因而是虚幻的）中向神圣观念

（Divine Idea）敞开的过程。神圣观念是不变的，永恒的；其随时间而变化的再现不过是凡人试图在混乱的方式中把握神圣的完美。

黑格尔关于艺术和各种艺术的相互关系的观念概括在其《美学》的前言中（见92页）。从某种程度上说，他的思想回应了温克尔曼的那些观点，体现了温克尔曼的古典主义体系的一种扩展：对黑格尔来说，视觉艺术是一种文化的基本思想得以表现和传达的工具。但与温克尔曼不同，在黑格尔那儿，那些基本思想与神圣性本身相联系，而不是人在历史的整体和多样性中所有的本质。

可以想象，黑格尔将艺术作为某种深层理念的表现或再现的思想，是怎样证明了在他去世十年后多么适合艺术史的系统原理的形成。知识—生产的这个阐释领域显然在构造和想象欧洲民族国家及其他文化和人民的历史—确切地说，黑格尔本人从事的这个历史也是实现他对于欧洲基督教文化与其先驱古代希腊和罗马，亦即近东和远东之间的关系的描述中发现其作用。

它为构造作为一个历史的知识—生产的普世领域的系统化的艺术史探寻，适用于所有时代、地域和文化，提供了一种有说服力的模式和强有力的催化剂。艺术史在某种程度上被打造为黑格尔的神义论的世俗版本，在这个版本中，艺术自身（或神圣观，或人文主义，或种族、民族、文化或民族国家）的观念，被理解为一种从古代到现代的发展的、历史的壮丽景观。黑格尔的神义论—或历史化的古典主义—在一个历史传奇中显现为**清晰**可见的各个片断。但对黑格尔而言，艺术不必是历史的，因为某种固有形式的审美发展一如，瓦萨里的艺术先例的历史—而主要是因为它是真理演变的历史的感性显现。

这个真理的历史—精神的敞开—不是无形的或迷乱的；而是一种发展，或一种梯级式的目的论，从原始的状况到一个现代的（文明的、基督教的、后古代的、后东方的）状况。黑格尔认为，不同的艺术反映在他称为象征的、古典的和浪漫的三个伟大时期的编年史等级中。对黑格尔来说，艺术历史的这三个阶段的真正意义在艺术的**终结**：已终结的艺术被吸收到宗教，吸收到一种精神（在黑格尔看来就是基督教的新教改革），无需物质的表象。

这里有一些值得考虑的问题：现代的艺术史学科只是一部精神史的世俗版本吗？已有的这个学科**不是**立足于人类历史的视角，而是每件事物都被灌入一个模具，指示着基督教对于神圣观念的原始阶段的

逐步胜利？或进一步说，一部历史指示着欧洲艺术、文化和文明相对于所有其他文化的逐步胜利，这些文化因而被框定为欧洲文化的前在与序幕？这些问题及相关的问题将在后面的阅读和论述中提出来。

收集在本书中的文本—两篇康德，一篇黑格尔—对于质疑他们两个完全不同的哲学与历史规划提供了很好的概观：康德的哲学美学的革命，以及黑格尔的反革命的意图，将美学返回到其原来的位置（前康德的，神学的可能性）。

主要的来源和最好的译本参见注释。篇幅有限，两位大师的文选还不足以概括它们要表达的实际意图。我列了一些书目，特别适合于理解18世纪哲学美学的背景及对黑格尔的影响。

恩斯特·卡希尔（Ernst Cassirer）的《启蒙哲学》，C. A.克尔恩（C. A. Koelln）和J. P.佩蒂格鲁（J. P. Pettigrw）翻译（*The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, 1951；原版*Die Philosphie der Aufklärung*, Tübingen, 1932），他对启蒙运动的重新解释在20世纪初产生了广泛影响。唐纳德· W.克劳福德（Donald W. Crawford）的《康德美学理论》（*Kant's Aesthetic Theory*, Madison, 1974）对康德的《判断力批判》作了详尽而系统的分析。摩西·巴拉什（Moshe Barasch）的《现代艺术理论I，从温克尔曼到鲍德里亚》（*Modern Theories of Art, I. From Winckelmann to Baudelaier*, New York, 1990）是一本实用的历史读本，包括18世纪和19世纪众多哲学家、历史学家和批评家的作品的摘要，以及温克尔曼、鲍姆加登、康德和黑格尔著作的章节。

此外，维尔纳·普卢哈尔（Werner Pluhar）1987年翻译的康德《判断力批判》的精彩的前言，及由卢克·弗里（Luc Ferry）写的另一本书（《人的审美：民主时代趣味创造》［*Homo Aestheticus*: *The Invention of Taste in the Democratic Age*］）可能是近年来有关康德和黑格尔的最重要和最透彻的讨论，特别是第3章（"康德时代：反思的主体"['The Kantian Moment: The Subject of Reflection']），77—113页和第4章（"黑格尔时代：绝对的主体或艺术的死亡"['The Hegelian Moment：The Absolute Subject or the Death of Art']），114—147页。较早的关于康德《判断力批判》的重要论述是吉里斯·德勒兹（Gilles Deleuze）的《康德的哲学批判》（*La Philosophie critique de Kant*, Paris, 1963），及有英译本的德勒兹的《康德的批判哲学：才艺的学说》（*Kant's Critical Philosophy*: *The Docrtine of the*

Faculties, Minneapolis, 1984），休·汤姆林森（Hugh Tomlinson）和芭芭拉·哈伯杰姆（Barbara Habberjam）翻译。

（易英　译）

答复这个问题："什么是启蒙运动？"[(1)]

伊曼努尔·康德，1784

启蒙运动就是人类脱离自己所加之于自己的不成熟状态。不成熟状态就是不经别人的引导，就对运用自己的理智无能为力。当其原因不在于缺乏理智，而在于不经别人的引导就缺乏勇气与决心去加以运用时，那么这种不成熟状态就是自己所加之于自己的了。Sapere aude！[1]要有勇气运用你自己的理智！这就是启蒙运动的口号。

懒惰和怯懦乃是何以有如此大量的人，当大自然早已把他们从外界的引导之下释放出来以后（naturaliter maiorennes），却仍然愿意终身处于不成熟状态之中，以及别人何以那么轻而易举地就俨然以他们的保护人自居的原因所在。处于不成熟状态是那么安逸。如果我有一部书能替我有理解，有一位牧师能替我有良心，有一位医生能替我规定食谱，等等；那么我自己就用不着操心了。只要能对我合算，我就无需去思想；自有别人会替我去做这类伤脑筋的事。

绝大部分的人（其中包括全部的女性）都把步入成熟状态认为除了是非常之艰辛而外并且还是非常之危险的；这一点老早就被每一个一片好心在从事监护他们的保护人关注到了。保护人首先是使他们的牲口愚蠢，并且小心提防着这些温驯的畜牲不要竟敢冒险从锁着他们的摇车里面迈出一步；然后就向他们指出他们企图单独行走时会威胁他们的那种危险。可是这种危险实际上并不那么大，因为他们跌过几跤之后就终于能学会走路的；然而只要有过一次这类事例，就会使人心惊胆战并且往往吓得完全不敢再去尝试了。

任何一个个人要从几乎已经成为自己天性的那种不成熟状态之中奋斗出来，都是很艰难的。他甚至于已经爱好它了，并且确实暂时还不能运用他自己的理智，因为人们从来都不允许他去做这种尝试。条例和公式这类他那天分的合理运用，或者不如说误用的机械产物，就是对终古长存的不成熟状态的一副脚梏。谁要是抛开它，也就不过是在极狭窄的沟渠上做了一次不可靠的跳跃而已，因为他并不习惯于这类自由的运动。因此就只有很少数的人才能通过自己精神的奋斗而摆脱不成熟的状态，并且从而迈出切实的步伐来。

然而公众要启蒙自己，却是很可能的；只要允许他们自由，这还确实几乎是无可避免的。因为哪怕是在为广大人群所设立的保护者们中间，也总会发现一些有独立思想的人；他们自己在抛却了不成熟状态的羁绊之后，就会传播合理地估计自己的价值以及每个人的本分就在于思想其自身的那种精神。这里面特别值得注意的是：公众本来是被他们套上了这种羁绊的，但当他们的保护者（其本身是不可能有任何启蒙的）中竟有一些人鼓动他们的时候，此后却强迫保护者们自身也处于其中了；种下偏见是那么有害，因为他们终于报复了本来是他们的教唆者或者是他们教唆者的先行者的那些人。因而公众只能是很缓慢地获得启蒙。通过一场革命或许很可以实现推翻个人专制以及贪婪心和权势欲的压迫，但却绝不能实现思想方式的真正改革；而新的偏见也正如旧的一样，将会成为驾驭缺少思想的广大人群的圈套。

然而，这一启蒙运动除了自由而外并不需要任何别的东西，而且还确乎是一切可以称之为自由的东西之中最无害的东西，那就是在一切事情上都有公开运用自己理性的自由。可是我却听到从四面八方都发出这样的叫喊：不许争辩！军官说：不许争辩，只许操练！税吏说：不许争辩，只许纳税。神甫说：不许争辩，只许信仰。（举世只有一位君主说：可以争辩，随便争多少，随便争什么，但是要听话！）到处都有对自由的限制。

然则，哪些限制是有碍启蒙的，哪些不是，反而是足以促进它的呢？一我回答说：必须永远有公开运用自己理性的自由，并且唯有它才能带来人类的启蒙。私下运用自己的理性往往会被限制得很狭隘，虽则不致因此而特别妨碍启蒙运动的进步。而我所理解的对自己理性的公开运用，则是指任何人作为学者在全部听众面前所能做的那种运用。一个人在其所受任的一定公职岗位或者职务上所能运用的自己的理性，我就称之为私下的运用。

就涉及共同体利益的许多事物而言，则我们必须有一定的机器，共同体的一些成员必须靠它来保持纯粹的消极态度，以便他们由于一种人为的一致性而由政府引向公共的目的，或者至少也是防止破坏这一目的。在这上面确实是不容许有争辩的；而是人们必须服从。但是就该机器的这一部分同时也作为整个共同体的、乃至于作为世界公民社会的成员而论，从而也就是以一个学者的资格通过写作面向严格意义上的公众时，则他是绝对可以争辩的，而不致因此就有损于他作为一个消极的成员所从事的那种事业。因此，一个服役的军官在接受他

的上级交下某项命令时，竟抗声争辩这项命令的合目的性或者有用性，那就会非常坏事；他必须服从。但是他作为学者而对军事业务上的错误进行评论并把它提交给公众来作判断时，就不能公开地加以禁止了。公民不能拒绝缴纳规定于他的税额；对所加给他的这类赋税惹事生非地擅行责难，甚至可以当做诽谤（这可能引起普遍的反抗）而加以惩处。然而这同一个人作为一个学者公开发表自己的见解，抗议这种课税的不适宜与不正当不一样，他的行动并没有违背公民的义务。同样地，一个牧师也有义务按照他所服务的那个教会的教义向他的教义问答班上的学生们和他的会众们作报告，因为他是根据这一条件才被批准的。但是作为一个学者，他却有充分自由、甚至于有责任，把他经过深思熟虑有关那种教义的缺点的全部善意的意见，以及关于更好地组织宗教团体和教会团体的建议传达给公众。这里面并没有任何可以给他的良心增添负担的东西。因为他把作为一个教会工作者由于自己职务的关系而讲授的东西，当做是某种他自己并没有自由的权力可以按照自己的心意进行讲授的东西；他是受命根据别人的指示并以别人的名义进行讲述的。他将要说：我们的教会教导这些或那些；这里就是他们所引用的论据。于是，他就从他自己不会以完全的信服而赞同，虽则他很可以使自己负责进行宣讲的那些条文中一因为并非完全不可能其中也隐藏着真理，而且无论如何至少其中不会发现有任何与内心宗教相违背的东西，一为他的听众引绎出全部的实用价值来。因为如果他相信其中可以发现任何与内心宗教相违背的东西，那么他就不能根据良心而尽自己的职务了，他就必须辞职。一个就任的宣教师之向他的会众运用自己的理性，纯粹是一种私下的运用；因为那往往只是一种家庭式的聚会，不管是多大的聚会；而在这方面他作为一个牧师是并不自由的，而且也不能是自由的，因为他是在传达别人的委托。反之，作为一个学者通过自己的著作而向真正的公众亦即向全世界讲话时，则牧师在公开运用他的理性上便享有无限的自由可以使用他自己的理性，并以他自己本人的名义发言。因为人民（在精神事务上）的保护者而其本身居然也不成熟，那便可以归结为一种荒谬性，一种永世长存的荒谬性了。

然则一种牧师团体、一种教会会议或者一种可敬的教门法院（就象他们在荷兰人中间所自称的那样），是不是有权宣誓他们自己之间对某种不变的教义负有义务，以便对其每一个成员并且由此也就是对全体人民进行永不中辍的监护，甚至于使之永恒化呢？我要说：这是完全不可能的。这样一项向人类永远封锁住了任何进一步启蒙的契约

乃是绝对无效的，哪怕它被最高权力、被国会和最庄严的和平条约所确认。一个时代决不能使自己负有义务并从而发誓，要把后来的时代置于一种决没有可能扩大自己的（尤其是十分迫切的）认识、清除错误以及一般地在启蒙中继续进步的状态之中。这会是一种违反人性的犯罪行为，人性本来的天职恰好就在于这种进步；因此后世就完全有权拒绝这种以毫无根据而且是犯罪的方式所采取的规定。

凡是一个民族可以总结为法律的任何东西，其试金石都在于这样一个问题：一个民族是不是可以把这样一种法律加之于其自身？它可能在一个有限的短时期之内就好像是在期待着另一种更好的似的，为的是好实行一种制度，使得每一个公民而尤其是牧师都能有自由以学者的身份公开地，也就是通过著作，对现行组织的缺点发表自己的言论。这种新实行的制度将要一直延续下去，直到对这类事情性质的洞见已经是那么公开地到来并且得到了证实，以至于通过他们联合（即使是并不一致）的呼声而可以向王位提出建议，以便对这一依据他们更好的洞见的概念而结合成另一种已经改变了的宗教组织加以保护，而又不至于妨碍那些仍愿保留在旧组织之中的人们。但是统一成一个固定不变的、没有人能够（哪怕在一个人的整个一生中）公开加以怀疑的宗教体制，从而也就犹如消灭了人类朝着改善前进的整整一个时代那样，并由此给后代造成损害，使得他们毫无收获一这却是绝对不能容许的。一个人确实可以为了他本人并且也只是在一段时间之内，推迟对自己有义务加以认识的事物的启蒙；然而径行放弃它，那就无论是对他本人，而更其是对于后代，都可以说是违反而且践踏人类的神圣权利了。

而人民对于他们本身都不能规定的事，一个君主就更加不可以对他的人民规定了；因为他的立法威望全靠他把全体人民的意志结合为他自己的意志。只要他注意使一切真正的或号称的改善都与公民秩序结合在一起，那么此外他就可以把他的臣民发觉对自己灵魂得救所必须做的事情留给他们自己去做；这与他无关，虽则他必须防范任何人以强力妨碍别人根据自己的全部才能去做出这种决定并促进这种得救。如果他干预这种事，要以政府的监督来评判他的臣民借以亮明他们自己的见识的那些作品；以及如果他凭自己的最高观点来这样做，而使自己受到“Caesar non est supra grammaticos”*[(2)]的这种责难；那就会有损于他的威严。如果他把自己的最高权力降低到竟至去支持自己国内的一些暴君对他其余的臣民实行精神专制主义的时候，那就更加每况愈下了。

如果现在有人问："我们目前是不是生活在一个启蒙了的时代？"那么回答就是："并不是，但确实是在一个启蒙运动的时代。"目前的情形是，要说人类总的说来已经处于，或者是仅仅说已经被置于，一种不需别人引导就能够在宗教的事情上确切地而又很好地使用自己的理智的状态了，则那里面还缺乏许多东西。可是现在领域已经对他们开放了，他们可以自由地在这上面工作了，而且对普遍启蒙的，或者说对摆脱自己所加给自己的不成熟状态的障碍也逐渐地减少了；关于这些我们都有着明确的信号。就这方面考虑，这个时代乃是启蒙的时代，或者说乃是腓德烈的世纪。

一个不以如下说法为与自己不相称的国君：他认为自己的义务就是要在宗教事务方面决不对人们加以任何规定，而是让他们有充分的自由，但他又甚至谢绝宽容这个高傲的名称；这位国君本人就是启蒙了的，并且配得上被天下后世满怀感激之忱尊之为率先使得人类，至少从政权方面而言，脱离了不成熟状态，并使每个人在任何有关良心的事务上都能自由地运用自身所固有的理性。在他的治下，可敬的牧师们可以以学者的身份自由地并且公开地把自己在这里或那里偏离了既定教义的各种判断和见解都提供给全世界来检验，而又无损于自己的职责；至于另外那些不受任何职责约束的人，那就更加是如此了。这种自由精神也要向外扩展，甚至于扩展到必然会和误解了其自身的那种政权这一外部阻碍发生冲突的地步。因为它对这种政权树立了一个范例，即自由并不是一点也不关怀公共的安宁和共同体的团结一致的。只有当人们不再有意地想方设法要把人类保持在野蛮状态的时候，人类才会由于自己的努力而使自己从其中慢慢地走出来。

我把启蒙运动的重点，亦即人类摆脱他们所加之于其自身的不成熟状态，主要是放在宗教事务方面，因为我们的统治者在艺术和科学方面并没有向他们的臣民尽监护之责的兴趣；何况这一不成熟状态既是一切之中最有害的而又是最可耻的一种。但是，一个庇护艺术与科学的国家首领，他的思想方式就要更进一步了，他洞察到：即使是在他的立法方面，容许他的臣民公开运用他们自身的理性，公开向世上提出他们对于更好地编纂法律、甚至于是直言无讳地批评现行法律的各种见解，那也不会有危险的。在这方面，我们有着一个光辉的典范，我们所尊敬的这位君主就是没有别的君主能够超越的。

但是只有那位其本身是启蒙了的、不怕幽灵的而同时手中又掌握着训练精良的大量军队可以保障公共安宁的君主，才能够说出一个自

由国家所不敢说的这种话：可以争辩，随便争多少，随便争什么；但是必须听话。这就标志着人间事务的一种可惊异的、不能意料的进程；正犹如当我们对它从整体上加以观察时，其中就几乎一切都是悖论那样。程度更大的公民自由仿佛是有利于人民精神的自由似的，然而它却设下了不可逾越的限度；反之，程度较小的公民自由却为每个人发挥自己的才能开辟了余地。因为当大自然在这种坚硬的外壳之下打开了为她所极为精心照料着的幼芽时，也就是要求思想自由的倾向与任务时，它也就要逐步地反作用于人民的心灵面貌（从而他们慢慢地就能掌握自由）；并且终于还会反作用于政权原则，使之发现按照人的尊严一人并不仅仅是机器而已一去看待人，也是有利于政权本身的。

---

(1) 本文出自康德，1996/1990，《历史理性批判文集》，何兆武译，北京：商务印书馆。

(2) “凯撒并不高于文法学家”。按，此处这句话可能是针对传说中普鲁士的腓德烈大王回答伏尔泰的一句话：“凯撒高于文法学家”。又，传说神圣罗马帝国皇帝西吉斯蒙在1414年的康斯坦司会议上说过：“我是罗马皇帝并且高于文法学家。”一译者注（本书所有页下注如无特别注明，皆为译者注）

判断力批判[1]

伊曼努尔·康德，1790

III．判断力的批判作为把哲学的这两部分结合为一个整体的手段

就认识能力可以先天地提供的东西而言，对这些认识能力的批判本来就不拥有在客体方面的任何领地：因为它不是什么学说，而只是必须去调查，按照我们的能力现有的情况，一种学说通过这些能力是否以及如何是可能的。这个批判的领域伸展到这些能力的一切僭妄之上，以便将它们置于它们的合法性的边界之内。但是那不能进入到这一哲学划分中来的，却有可能作为一个主要部分进入到对一般纯粹认识能力的批判中来，就是说，如果它包含有一些自身既不适合于理论的运用又不适合于实践的运用的原则的话。

含有一切先天的理论知识的根据的那些自然概念是基于知性立法之上的。一含有一切感性上无条件的先天实践规范之根据的那个自由概念是基于理性立法之上的。所以这两种能力除了它们按逻辑形式能应用于不论是何种来源的诸原则之外，它们每一个按内容还都有自己独特的立法，在这立法之上没有别的（先天的）立法，所以这种立法就表明哲学之划分为理论哲学和实践哲学是有道理的。

不过，在高层认识能力的家族内却还有一个处于知性和理性之间的中间环节。这个中间环节就是判断力，对它我们有理由按照类比来猜测，即使它不可能先天地包含自己特有的立法，但却同样可以先天地包含一条它所特有的寻求规律的原则，也许只是主观的原则：这个原则虽然不应有任何对象领域作为它的领地，却仍可以拥有某一个基地和该基地的某种性状，对此恰好只有这条原则才会有效。

但这方面（按照类比来判断）还应该有一个新的根据来把判断力和我们表象能力的另一种秩序联结起来，这种联结看起来比和认识能力家族的亲缘关系的联结还更具重要性。因为所有的心灵能力或机能

可以归结为这三种不能再从一个共同根据推导出来的机能：认识能力、愉快和不愉快的情感和欲求能力。[1]对于认识能力来说只有知性是立法的，如果认识能力（正如它不和欲求能力相混淆而单独被考察时必定发生的情况那样）作为一种理论认识的能力而和自然发生关系的话，只有就自然（作为现象）而言我们才有可能通过先天的自然概念，也就是真正的纯粹知性概念而立法。一对于作为按照自由概念的高级能力的欲求能力来说，只有理性（只有在它里面才发生自由概念）是先天立法的。一现在，在认识能力和欲求能力之间所包含的是愉快的情感，正如在知性和理性之间包含判断力一样。所以至少我们暂时可以猜测，判断力自身同样包含有一个先天原则，并且由于和欲求能力必然相结合着的是愉快和不愉快（不论这愉快和不愉快是像在低级欲求能力那里一样在这种能力的原则之前先行发生，还是像在高级欲求能力那里一样只是从道德律对这能力的规定中产生出来），判断力同样也将造成一个从纯粹认识能力即从自然概念的领地向自由概念的领地的过渡，正如它在逻辑的运用中使知性向理性的过渡成为可能一样。

所以，即使哲学只能划分为两个主要的部分，即理论哲学和实践哲学；即使我们关于判断力的独特原则所可能说出的一切在哲学中都必须算作理论的部分，即算作按照自然概念的理性认识；然而，必须在构筑那个体系之前为了使它可能而对这一切作出决断的这个纯粹理性批判却是由三部分组成的：纯粹知性批判，纯粹判断力批判和纯粹理性批判，这些能力之所以被称为纯粹的，是因为它们是先天地立法的。

IV．判断力，作为一种先天立法能力

一般判断力是把特殊思考为包含在普遍之下的能力。如果普遍的东西（规则、原则、规律）被给予了，那么把特殊归摄于它们之下的那个判断力（即使它作为先验的判断力先天地指定了惟有依此才能归摄到那个普遍之下的那些条件）就是规定性的。但如果只有特殊被给予了，判断力必须为此去寻求普遍，那么这种判断力就只是反思性的。

从属于知性所提供的普遍先验规律的规定性的判断力只是归摄性的；规律对它来说是先天预定的，所以它不必为自己思考一条规律以便能把自然中的特殊从属于普遍之下。一不过，自然界有如此多种多样的形式，仿佛是对于普遍先验的自然概念的如此多的变相，这些变相通过纯粹知性先天给予的那些规律并未得到规定，因为这些规律只是针对着某种（作为感官对象的）自然的一般可能性的，但这样一来，对于这些变相就也还必须有一些规律，它们虽然作为经验性的规律在我们的知性眼光看来可能是偶然的，但如果它们要称为规律的话（如同自然的概念也要求的那样），它们就还是必须出于某种哪怕我们不知晓的多样统一性原则而被看做是必然的。一反思性的判断力的任务是从自然中的特殊上升到普遍，所以需要一个原则，这个原则它不能从经验中借来，因为该原则恰好应当为一切经验性原则在同样是经验性的、但却更高的那些原则之下的统一性提供根据，因而应当为这些原则相互系统隶属的可能性提供根据。所以这样一条先验原则，反思性的判断力只能作为规律自己给予自己，而不能从别处拿来（因为否则它就会是规定性的判断力了），更不能颁布给自然：因为有关自然规律的反思取决于自然，而自然并不取决于我们据以努力去获得一个就这些规律而言完全是偶然的自然概念的那些条件。

于是，这一原则不可能是别的，而只能是：由于普遍的自然规律在我们的知性中有其根据，所以知性把这些自然规律颁布给自然（虽然只是按照作为自然的自然这一普遍概念），而那些特殊的经验性规律，就其中留下而未被那些普遍自然规律所规定的东西而言，则必须按照这样一种统一性来考察，就好像有一个知性（即使不是我们的知性）为了我们的认识能力而给出了这种统一性，以便使一个按照特殊自然规律的经验系统成为可能似的。并不是说好像一定要以这种方式现实地假定这样一个知性（因为这只是反思的判断力，这个理念用作它的原则是用来反思，而不是用来规定）；相反，这种能力借此只是给它自己而不是给自然界提供一个规律。

既然有关一个客体的概念就其同时包含有该客体的现实性的根据而言，就叫作目的，而一物与诸物的那种只有按照目的才有可能的性状的协和一致，就叫作该物的形式的合目的性：那么，判断力的原则就自然界从属于一般经验性规律的那些物的形式而言，就叫作在自然界的多样性中的自然的合目的性。这就是说，自然界通过这个概念被设想成好像有一个知性含有它那些经验性规律的多样统一性的根据似的。

所以，自然的合目的性是一个特殊的先天概念，它只在反思性的判断力中有其根源。因为我们不能把像自然在其产物上对目的的关系这样一种东西加在自然的产物身上，而只能运用这一概念就自然中按照经验性的规律已给出的那些现象的联结而言来反思这个自然。而且这个概念与实践的合目的性（人类艺术的，或者也有道德的）也是完全不同的，尽管它是按照和这种合目的性的类比而被思考的。［……］

第一章　审美判断力的分析论

第一卷　美的分析论

第一契机　鉴赏判断[2]：按照质来看的契机

§1．鉴赏判断是审美的

为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力（也许是与知性结合着的）而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系。所以鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的［审美的］，我们把这种判断理解为其规定根据只能是主观的。但诸表象的一切关系，甚至诸感觉的一切关系都可以是客观的（而这时这一切关系就意指着某种经验性表象的实在之物）；惟有对愉快和不愉快的情感的关系不是如此，通过它完全没有标明客体中的任何东西，相反，在其中主体是像它被这表象刺激起来那样感觉着自身。

以自己的认识能力（不论是在清晰的表象方式中还是在含混的表象方式中）去把握一座合乎规则、合乎目的的大厦，这是完全不同于凭借愉悦的感觉去意识到这个表象的。在后者，这表象是在愉快和不愉快的情感的名义下完全关联于主体，也就是关联于主体的生命感的：这就建立起来一种极为特殊的分辨和评判的能力，它对于认识没有丝毫贡献，而只是把主体中所给予的表象与内心在其状态的情感中所意识到的那全部表象能力相对照。在一个判断中所给予的诸表象可以是经验性的（因而是感性的）；但通过那些表象所作出的判断却是

逻辑的，如果那些表象在判断中只是与客体相关联的话。反之，如果这些给予的表象完全是合理的，但在一个判断中却只是与主体（即它的情感）相关的话，那么它们就此而言就总是感性的［审美的］。

§2．那规定鉴赏判断的愉悦是不带任何利害的

被称之为利害的那种愉悦，我们是把它与一个对象的实存的表象结合着的。所以一个这样的愉悦又总是同时具有与欲求能力的关系，要么它就是这种能力的规定根据，要么就是与这种能力的规定根据必然相联系的。但现在既然问题在于某物是否美，那么我们并不想知道这件事的实存对我们或对任何人是否有什么重要性，哪怕只是可能有什么重要性；而只想知道我们在单纯的观赏中（在直观或反思中）如何评判它。如果有人问我，我对于我眼前看到的那个宫殿是否感到美，那么我虽然可以说：我不喜欢这类只是为了引人注目的东西，或者像易洛魁人的那位酋长一样，在巴黎没有比小吃店更使他喜欢的东西了；此外我还可以按善良的卢梭的方式大骂上流人物们的爱好虚荣，说他们把人民的血汗花费在这些不必要的物事上面；最后，我可以很容易就相信，如果我身处一个无人居住的岛上，没有任何重返人类的希望，即使我能单凭自己的愿望就变出一座华丽的大厦来，我也不会为此哪怕费这么一点力气，如果我已经有了一间足以使我舒适的茅屋的话。人们可以对我承认这一切并加以赞同；只是现在所谈的并不是这一点。我们只想知道，是否单是对象的这一表象在我心中就会伴随有愉悦，哪怕就这个表象的对象之实存而言我会是无所谓的。很容易看出，要说一个对象是美的并证明我有品味，这取决于我怎样评价自己心中的这个表象，而不是取决于我在哪方面依赖于该对象的实存。每个人都必须承认，关于美的判断只要混杂有丝毫的利害在内，就会是很有偏心的，而不是纯粹的鉴赏判断了。我们必须对事物的实存没有丝毫倾向性，而是在这方面完全抱无所谓的态度，以便在鉴赏的事情中担任评判员。

但我们对于这个具有极大重要性的命题不能作出更好的解释了，除非我们把那种和利害结合着的愉悦与鉴赏判断中这种纯粹的、无利害的[3]愉悦对立起来：尤其是如果我们同时能够肯定，除了现在马上要举出的那几种利害之外再没有别种的利害了。

§3．对快适的愉悦是与利害结合着的

快适就是那在感觉中使感官感到喜欢的东西。这里马上就出现了一个机会，来指责对"感觉"一词中所可能有的双重含义的最通常的混淆，并使人们注意到这一点。一切愉悦（人们说的或想的）本身就是感觉（某种愉快的感觉）。而一切被喜欢的东西恰好由于它被喜欢，就是快适的（并且按其不同的程度或与其他快适感觉的关系而是妩媚的、可爱的、好看的、喜人的，等等）。但如果承认了这一点，那么规定着爱好的感官印象，或者规定着意志的理性原理，或者规定着判断力的单纯反思的直观形式，在作用于愉快情感的效果上就都是完全一样的了。因为这种效果在情感状态的感觉中就是快意，但既然对我们诸能力的一切处理最终必然都指向实践，且必然在作为它们的目的的实践中结合起来，所以我们本不能指望诸能力对这些物及其价值作出别的估量，除非说这种估量在于它们所许诺的快乐之中。它们如何达到这一点的方式最终完全是无关紧要的，只是由于在这里手段的选择可以造成某种区别，所以人们虽然可以互相指责愚蠢和不理智，却永远不能互相指责卑鄙和恶毒：因为他们每个人在按照自己的方式看待事物时毕竟全都在奔赴一个对每个人都是快乐的目标。

如果对愉快和不愉快的情感的规定被称之为感觉，那么这个术语就意味着某种完全不同于我在把一件事物的（通过感官，即通过某种属于认识能力的接受性而来的）表象称之为感觉时所指的东西。因为在后一种情况下该表象是与客体相关的，在前一种情况下则只与主体相关且根本不是用于任何知识，也不是用作主体借以认识自己的东西。

但我们在上面的解释中把感觉这个词理解为一个客观的感官表象；而为了不要总是冒陷人误解的危险，我打算把那种任何时候都必须只停留在主观中并绝不可能构成任何对象表象的东西用通常惯用的情感这个名称来称呼。草地的绿色属于客观的感觉，即对一个感官对象的知觉；但对这绿色的快意却属于主观的感觉，它并没有使任何对象被表象出来：亦即是属于情感的，凭借这种情感，对象是作为愉悦的客体（这愉悦不是该对象的知识）而被观赏的。

现在，关于一个对象，我借以将它宣布为快适的那个判断会表达出对该对象的某种兴趣，这由以下事实已可明白，即通过感觉激起了对这样一个对象的欲望，因而愉悦不只是对这对象的判断的前提，而且是它的实存对于由这样一个客体所刺激起来的我的状态的美系的前提。因此我们对于快适不只是说：它使人喜欢，而且说：它使人快

乐。这不仅仅是我送给它的一句赞语，而且由此产生了爱好；以最热烈的方式使人快适的东西中甚至根本不包含有关客体性状的任何判断，以至于那些永远只以享受为目的的人们（因为人们用享受这个词来标志快乐的内在方面）是很乐意免除一切判断的。

§4．对于善的愉悦是与利害结合着的

善是借助于理性由单纯概念而使人喜欢的。我们把一些东西称之为对什么是好的（有利的东西），这些东西只是作为手段而使人喜欢的；但我们把另一种东西称之为本身是好的，它是单凭自身就令人喜欢的。在两种情况下都始终包含有某个目的的概念，因而都包含有理性对（至少是可能的）意愿的关系，所以也包含对一个客体或一个行动的存有的愉悦，也就是某种兴趣［利害］。

要觉得某物是善的，我任何时候都必须知道对象应当是怎样一个东西，也就是必须拥有关于这个对象的概念。而要觉得它是美的，我并不需要这样做。花，自由的素描，无意图地互相缠绕、名为卷叶饰的线条，它们没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，但却令人喜欢。对美的东西的愉悦必须依赖于引向任何某个概念（不定是哪一个）的、对一个对象的反思，因此它也不同于快适，快适是完全建立在感觉之上的。

当然，快适的东西和善的东西在许多情况下看起来是一样的。所以我们通常说：一切快乐（尤其是持久的快乐）本身就是善的；这差不多就是说：成为持久快乐的人和成为善人，这是一样的。不过我们马上就会发现，这只是一种错误的语词混淆，因为与这两个术语特别相关联的概念是绝对不能互相替换的。快适的东西本身只有在与感官的关系中才表现出对象，它必须通过一个目的概念才首次被纳入理性的原则之下，以便作为意志的对象而称之为善的。但在这种情况下这将是一种完全不同的对愉悦的关系，即使我把引起快乐的东西都叫作善，由此可见，在善的东西那里总是有这个问题，即它仅仅是间接的善还是直接的善（是有利的还是本身善的）；相反，在快适这里就根本不会有这方面的问题，因为这个词永远意味着某种直接令人喜欢的东西。（这也正是我称之为美的东西的情况）。

甚至在最日常的谈话中我们也把快适和善区别开来。对于一道由调料和其他佐料烹出了味道的菜肴，我们毫不犹豫地就说它是快适

的，同时又承认它并非善的：因为它虽然直接使感官惬意，但间接地，亦即通过那预见到后果的理性来看，就不令人喜欢了。甚至在评判健康时我们也可以发现这一区别，健康是使每个拥有健康的人直接快适的（至少消极地说，作为对一切肉体痛苦的摆脱）。但要说这是善的，我们还必须通过理性而考虑到它的目的，即健康是种使我们对自己的一切事务充满兴致的状态。最后，关于幸福，每个人毕竟相信，生活中最大总量（就数量和持久性而言）的快意可以称之为真正的、甚至是最高的善。不过就连这一点理性也拒不接受。快意就是享受。但如果它只是为了这一点，那么在使我们获得享受的手段方面犹豫不决，考虑这享受是从大自然的慷慨所领受到的，还是通过自身主动性和我们自己的劳作而争取到的，那就是愚蠢的了。但是，当一个人只是为享受而活着（并且为了这个意图他又是如此勤奋），甚至他同时作为在这方面的手段对于其他所有那些同样也只以享受为目的的人也会有极大的促进作用，因为他可能会出于同感而与他们有乐同享，于是就说这个人的生存本身也会有某种价值：这却是永远也不会说服理性来接受的。只有通过他不考虑到享受而在完全的自由中，甚至不依赖于自然有可能带来让他领受的东西所做的事，他才能赋予他的存有作为一个人格的生存以某种绝对的价值；而幸福则连同其快意的全部丰富性都还远远不是无条件的善。[4]

但无论快适和善之间的差异有多大，二者毕竟在一点上是一致的：它们任何时候都是与其对象上的某种利害结合着的，不仅是快适，以及作为达到某个快意的手段而令人喜欢的间接的善（有利的东西），而且就是那绝对的、在一切意图中的善，也就是带有最高利益的道德的善，也都是这样。因为善就是意志（即某种通过理性规定的欲求能力）的客体，但意愿某物和对它的存有具有某种愉悦感，即对之感到某种兴趣，这两者是同一的。

§5．三种不同特性的愉悦之比较

快适和善二者都具有对欲求能力的关系，并且在这方面，前者带有以病理学上的东西（通过刺激［Stimuli］）为条件的愉悦，后者带有纯种实践性的愉悦，这不只是通过对象的表象，而且是同时通过主体和对象的实存之间被设想的联结来确定的。不只是对象，而且连对象的实存也是令人喜欢的。反之，鉴赏判断则只是静观的，也就是这样一种判断，它对于一个对象的存有是不关心的，而只是把对象的性

状和愉快及不愉快的情感相对照。但这种静观本身也不是针对概念的；因为鉴赏判断不是认识判断（既不是理论上的认识判断也不是实践上的认识判断），因而也不是建立在概念之上，乃至于以概念为目的的。

所以，快适、美、善标志着表象对愉快和不愉快的情感的三种不同的关系，我们依照对何者的关联而把对象或表象方式相互区别开来。就连我们用来标志这些关系中的满意而与每一种关系相适合的表达方式也是各不相同的。快适对某个人来说就是使他快乐的东西；美则只是使他喜欢的东西；善是被尊敬的、被赞成的东西，也就是在里面被他认可了一种客观价值的东西。快意对于无理性的动物也适用；美只适用于人类，即适用于动物性的但却有理性的存在物，但这存在物又不单是作为有理性的（例如精灵），而是同时又作为动物性的存在物；但善则是一般地对任何一个有理性的存在物都适用的；这个命题只有在后面才能获得其完全的辩护和解释。可以说：在所有这三种愉悦方式中惟有对美的鉴赏的愉悦才是一种无利害的和自由的愉悦；因为没有任何利害，既没有感官的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。所以我们对于愉悦也许可以说：它在上述三种情况下分别与爱好、惠爱、敬重相关联。而惠爱则是唯一自由的愉悦。一个爱好的对象和一个由理性规律责成我们去欲求的对象，并没有留给我们使哪怕任何东西对我们成为一个愉快的对象的自由。所有的利害都以需要为前提，或是带来某种需要；而作为赞许的规定根据，这种需要就不再容许关于对象的判断有自由了。

至于在快适上的爱好的利害那么每个人都说：饥饿是最好的厨师，有健康胃口的人吃任何可吃的东西都有味；因此一个这样的愉悦并不表明是按照品味来选择的。只有当需要被满足之后，我们才能够分辨在众人中谁是有品味的，而谁没有品味。同样，也有无德行的风尚（行为方式），不带友好的客气，缺乏正直的礼貌等等。因为凡是在显露出风尚的规律的地方，关于什么是该做的事客观上就再没有任何自由的选择；而在自己的举止中（或是在评判别人的举止时）显示出品味，这是完全不同于表现自己的道德思想境界的：因为后者包含一个命令并产生某种需要，反之，风尚上的品味却只是和愉悦的对象做游戏，而并不拘泥于某个对象。

从第一契机推得的美的说明

鉴赏是通过不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力。一个这样的愉悦的对象就叫作美。

第二契机　即鉴赏判断按照其量来看的契机

§6．美是无概念地作为一个普遍愉悦的客体被设想的

这个美的说明可以从前面那个美的说明，即美是无任何利害的愉悦对象这一说明中推出来。如果有一个东西，某人意识到对它的愉悦在他自己是没有任何利害的，他对这个东西就只能作这样的评判，即它必定包含一个使每个人都愉悦的根据。因为既然它不是建立在主体的某个爱好之上（又不是建立在某个另外的经过考虑的利害之上），而是判断者在他投入到对象的愉悦上感到完全的自由：所以他不可能发现只有他的主体才依赖的任何私人条件是这种愉悦的根据，因而这种愉悦必须被看做是植根于他也能在每个别人那里预设的东西之中的；因此他必定相信有理由对每个人期望一种类似的愉悦。于是他将这样来谈到美，就好像美是对象的一种性状，而这判断是（通过客体的概念而构成某种客体知识的）逻辑的判断似的；尽管这判断只是感性的［审美的］，并且只包含对象表象与主体的某种关系：这是因为它毕竟与逻辑判断有相似性，即我们可以在这方面预设它对每个人的有效性。但是这种普遍性也不能从概念中产生出来，因为没有从概念到愉快和不愉快的情感的任何过渡（除了在纯粹实践的规律中，但这些规律带有某种利害，这类事是与纯粹鉴赏判断没有关联的）。这样，与意识到自身中脱离了一切利害的鉴赏判断必然相联系的，就是一种不带有基于客体之上的普遍性而对每个人有效的要求，就是说，与它结合在一起的必须是某种主观普遍性的要求。

§7．按上述特征把美和快适及善加以比较

就快适而言，每个人都会满足于这一点：他的建立在私人感受之上的判断，他又借此来说一个对象使他喜欢，这判断也就会是只限于他个人的。所以如果他说：加那利香槟酒是快适的，另一个人纠正他这种说法并提醒他道，他应当说：这对我是快适的，那么他对此也会欣然满意的；而这种情况不仅仅是在舌头、腭部和咽喉的味觉中，而且在对眼睛和耳朵来说有可能使每个人都感到快适的东西方面也是如

此。对一个人来说紫色是温柔可爱的，对另一个人来说它是僵硬和死寂的。一个人喜爱管乐声，另一个人喜爱弦乐声。对此抱着这样的意图去争执，以便把与我的判断不同的别人的判断斥为不正确的，好像这两个判断在逻辑上是对立的似的，这是愚蠢的；所以在快适方面适用于这条原理：每个人都有自己独特的口味（感官口味）。

至于美则完全是另一种情况。在这里（恰好相反）可笑的将是，如果有一个人对自己的品味不无自负，想要这样来表明自己是正确的：这个对象（我们所看见的房子，那人穿的衣服，我们所听到的演奏，被提交评判的诗）对于我是美的。因为只是他所喜欢的东西，他就不必称之为美的。有许多东西可必使他得到刺激和快意，这是没有人会来操心的事；但是如果他宣布某物是美的，那么他就在期待别人有同样的愉悦：他不仅仅是为自己，而且也为别人在下判断，因而他谈到美时好像它是物的一个属性似的。所以他就说：这个事物是美的，而且并不是因为例如说他多次发现别人赞同他的愉悦判断，就指望别人在这方面赞同他，而是他要求别人赞同他。如果别人作出不同的判断，他就会责备他们并否认他们有鉴赏，而他要求于鉴赏的就是他们应当具有这种鉴赏；就此而言我们不能说：每个人都有自己独特的鉴赏。这种说法将等于说：根本就不存在任何鉴赏，也就是没有任何可以合法地要求每个人同意的审美判断。

当然，即使在快适方面我们也发现，在对它的评判中人们之间也可以遇到一致的情况，但在对这种一致的考虑中我们仍可以否认一些人有品味，承认另一些人有品味，虽然不是在官感的意义上，而是在对一般快适的评判能力的意义上。所以一个人如果懂得用快意的事情（以所有的感官来享受的快意）来为他的客人助兴，使得他们皆大欢喜，我们就说他是有品味的。但在这里，这种普遍性只是通过比较得来的；而此时只有大体上的规则（正如所有经验性的规则那样），而不是对于美的鉴赏判断所采取或所要求的普遍性的规则。这是一个与爱社交有关的判断，就爱社交是基于经验性的规则之上而言。在善这方面虽然诸判断也有权要求对每个人都有效；但善只是通过一个概念而被表现为某种普遍愉悦的客体，这是在快适和美那里都没有的情况。

§8．愉悦的普遍性在一个鉴赏判断中只表现为主观的

在一个鉴赏判断里所能碰到的、对审美感性判断之普遍性的这一特殊规定，是一件虽然不是对逻辑学家却是对先验哲学家很值得注意的事，它要求先验哲学家花不少力气去发现它的起源，为此也就要求揭示我们认识能力的某种属性，这种属性没有这个分析将仍然停留在未知之中。

首先我们必须完全确信：我们通过（关于美的）鉴赏判断要求每个人在一个对象上感到愉悦，但却并不是依据一个概念（因为那样就会是善了）；而且对普遍有效性的这一要求是如此本质地属于我们用来把某物宣称为美的判断，以至于若不考虑到这种普遍有效性，就永远不会有人想到运用这种表达，而是所有那些无概念而令人喜欢的东西都会被归入快适之中，在快适方面是每个人都可以有自己各自的看法的，没有任何人会指望别人赞同自己的鉴赏判断，而这种情况在关于美的鉴赏判断中却是时刻都在发生的。我可以把前者称之为感官的鉴赏，把后者称之为反思的鉴赏：在这里，前者只是作出私人的判断，后者则据称是作出了普适性的（公共的）判断，但双方都只是在对象表象对愉快和不愉快的关系方面对对象作出了感性的（而不是实践的）判断。然而奇怪的是，对于感官的鉴赏，不但经验表明了它的（对某物愉快或不愉快的）判断不是普遍有效的，而且每个人也都是自发地如此谦虚，不太要求别人的这种赞同（虽然实际上即使在这类判断中也经常会发现十分广泛的一致），而反思的鉴赏则即使像经验表明的，它对自己的（关于美的）判断在每个人那里都有普遍有效性的要求毕竟也是经常饱受拒绝的，却仍然会感到有可能（它实际上也在这样做）设想有些判断是可以要求这种普遍赞同的，并对每个人都期望着事实上对自己的每个鉴赏判断都普遍赞同，而下判断者并不为了这样一种要求的可能性发生争执，却只是在特殊情况下为了这种能力的正确应用而不能达成一致。

在这里首先要注意的是，一种不是基于客体概念（哪怕只是经验性的概念）之上的普遍性完全不是逻辑上的，而是感性上的，亦即不包含判断的客观的量，而只包含主观的量，对后者我也用普适性来表达，这个术语并不表示一个表象对认识能力的关系的有效性，而是表示它对每个主体的愉快和不愉快的情感的关系的有效性。（但我们也可以把这个术语用于判断的逻辑的量，只要我们在上面加上客观的普遍有效性，以区别于只是主观的、每次都是感性的普遍有效性。）

于是，一个客观的普遍有效的判断也总是主观上普遍有效的，就是说，如果这个判断对于在一个给予的概念之下所包含的一切东西都有效，那么它对于每个借这概念表象一个对象的人也都有效。但从一个主观的普遍有效性中，亦即从不基于任何概念的感性的［审美的］普遍有效性中，是不能够推出逻辑的普遍有效性的：因为那样一种判断根本不是针对客体的，但正因为如此，即使那被加在一个判断上的感性的［审美的］普遍性，也必然具有特殊的类型，因为它不是把美这个谓词与完全在逻辑的范围内来看的客体的概念相联结，但却同样把这个谓词扩展到所有的作判断的人的范围之上去。

在逻辑的量方面，一切鉴赏判断都是单一性判断。因为我必须在我的愉快和不愉快的情感上直接抓住对象，但又不是通过概念，所以那些判断不可能具有客观普适性的判断的量；虽然当鉴赏判断的客体的单一性表象按照规定该判断的那些条件通过比较而转变为一个概念时，从中是可以形成一个逻辑上普遍的判断的：例如我凝视着的这朵玫瑰花，我通过一个鉴赏判断宣称它是美的。相反，通过比较许多单个的玫瑰花所产生的"玫瑰花一般地是美的"这一判断，从此就不再单纯被表述为一个审美［感性］判断，而是被表述为一个以审美［感性］判断为根据的逻辑判断了。现在有这样一个判断：玫瑰花（在气味上）是快适的，这虽然也是一个感性的和单一的判断，但不是鉴赏判断，而是个感官的判断。就是说，它与前者的区别在于：鉴赏判断带有一种普遍性的、即对每个人有效的审美的量，这种审美的量在有关快适的判断中是找不到的。只有对于善的判断，虽然它们也在一个对象上规定着愉悦，却是具有逻辑的而非仅仅感性的普遍性的；因为它们适用于客体，被视为客体的知识，因此对每个人有效。

如果我们只是按照概念来评判客体，那么一切美的表象就都丧失了。所以也不可能有任何规则让某人必然地要据以承认某物是美的。一件衣服、一座房子、一朵花是不是美的，对此人们是不能用任何根据或原理来说服人接受自己的判断的。人们要把客体置于他自己的眼光之下，正好像他的愉悦是依赖于感觉似的；然而，当人们随后把这个对象称之为美的时，他相信自己会获得普遍的同意，并且要求每个人都赞同，反之，那种私人感觉却只是相对于观赏者个人及其愉悦而被裁定的。

由此可见，在鉴赏判断中所假定的不是别的，只是这样一种不借助于概念而在愉悦方面的普遍同意；因而是能够被看做同时对每个人

有效的某种审美判断的可能性。鉴赏判断本身并不假定每个人的赞同（只有一个逻辑的普遍判断才能做到这一点，因为它可以提出理由）；它只是向每个人要求这种赞同，作为这规则的一个实例，就这个实例而言它不是从概念中、而是从别人的赞成中期待着证实。所以这种普遍同意只是一个理念（其根基何在，这里尚未探究）。一个相信自己作出了一个鉴赏判断的人实际上是否在按照这个理念作判断，这一点是不能肯定的；但他毕竟使判断与这个理念发生了关系，因而这应当是一个鉴赏判断，这一点他是通过美这一表达方式而宣布出来的。但对他自己来说，他单凭有意识地把属于快适和善的一切从还余留给他的愉悦中分离开来，就可以确定这一点了；而这就是他为什么要期望每个人的同意的全部理由：这是他在上述条件之下也会有权提出的一个要求，只要他不违背这些条件而经常出错，因而作出一个不正确的鉴赏判断。［……］

从第二个契机推出的美的说明

凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。

第三契机　鉴赏判断按照它里面所观察到的目的关系来看的契机

§10．一般合目的性

如果我们想要依据先验的规定（而不以愉快的情感这类经验性的东西为前提）解释什么是目的：那么目的就是一个概念的对象，只要这概念被看做那对象的原因（即它的可能性的实在的根据）；而一个概念从其客体来看的原因性就是合目的性（forma finalis）。所以凡是在不仅例如一个对象的知识、而且作为结果的对象本身（它的形式或实存）都仅仅被设想为通过这结果的一个概念而可能的地方，我们所想到的就是一个目的。结果的表象在这里就是该结果的原因的规定根据，并且先行于它的原因。关于主体状态并使主体保持在同一状态中的某个表象，它的原因性的意识在这里可以普遍地表明我们称之为愉快的东西；反之，不愉快则是这样一种表象，它包含有把诸表象的状态规定为这些表象自己的反面（阻止或取消它们）的理由。

欲求能力，如果它只是通过概念，亦即按照一个目的的表象行动而是可规定的，它就会是意志。但一个客体，或是一种内心状态，或是一个行动，甚至哪怕它们的可能性并不是必然地以一个目的表象为前提，它们之所以被称为合目的的，只是因为我们只有把一个按照目的的原因性，即一个按照某种规则的表象来这样安排它们的意志假定为它们的根据，才能解释和理解它们的可能性。所以合目的性可以是无目的的，只要我们不把这个形式的诸原因放在一个意志中，而我们却毕竟能使对这形式的可能性的解释仅凭我们把它从一个意志中推出来而被我们所理解。既然我们对我们所观察的东西并不总是必须通过理性（按其可能性）去洞察，所以我们即使没有把一个目的（作为目的关系［nexus finalis］的质料）当作合目的性的基础，我们至少可以从形式上考察合目的性，并在对象身上哪怕只是通过反思而看出合目的性。

§11．鉴赏判断只以一个对象（或其表象方式）的合目的性形式为根据

一切目的如果被看做愉悦的根据，就总是带有某种利害，作为判断愉快对象的规定根据。所以没有任何主观目的可以作为鉴赏判断的根据。但也没有任何客观目的的表象，亦即对象本身按照目的关联原则的可能性的表象，因而没有任何善的概念，可以规定鉴赏判断：因为它是审美判断而不是认识判断，所以它不涉及对象性状的，以及对象通过这个那个原因的内在或外在可能性的任何概念，而只涉及表象力相互之间在它们被一个表象规定时的关系。

既然在把一个对象规定为美的对象时的这种关系，是与愉快的情感结合着的，而这种愉快通过鉴赏判断而被同时宣称为对每个人都有效的；因而一种伴随着这表象的快意就正像对象的完善性表象和善的概念一样，不可能包含这种规定根据。所以，能够构成我们评判为没有概念而普遍可传达的那种愉悦，因而构成鉴赏判断的规定根据的，没有任何别的东西，而只有对象表象的不带任何目的（不管是主观目的还是客观目的）的主观合目的性，因而只有在对象借以被给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式，如果我们意识到这种形式的话。［……］

§17．美的理想

任何通过概念来规定“什么是美的”的客观鉴赏规则都是不可能有的。因为一切出自这一来源的判断都是审美的［感性的］；就是说，它的规定根据是主体的情感而不是客体的概念。要寻求一条通过确定的概念指出美的普遍标准的鉴赏原则是劳而无功的，因为所寻求的东西是不可能的并且本身自相矛盾的。感觉（愉悦和不悦）的普遍可传达性，亦即这样一种无概念而发生的可传达性，一切时代和民族在某些对象的表象中对于这种情感尽可能的一致性：这就是那个经验性的、尽管是微弱的、几乎不足以猜度出来的标准，即一个由这些实例所证实了的鉴赏从那个深深隐藏着的一致性根据中发源的标准，这个一致性根据在评判诸对象由以被给予一切人的那些形式时，对一切人都是共同的。

所以我们把一些鉴赏作品看做是示范性的：这并不是说，鉴赏似乎可以通过模仿别人而获得。因为鉴赏必须是自己特有的一种能力；凡是模仿一个典范的人，如果他模仿得准确的话，他虽然表现出熟巧，但只有当他能够自己评判这一典范时，他才表现出鉴赏。[5]但由此得出，最高的典范，即鉴赏的原型，只是一个理念，每个人必须在自己心里把它产生出来，他必须据此来评判一切作为鉴赏的客体、作为用鉴赏来评判的实例的东西，甚至据此来评判每个人的鉴赏本身。本来，理念意味着一个理性概念，而理想则意味着一个单一存在物、作为符合某个理念的存在物的表象。因此那个鉴赏原型固然是基于理性有关一个最大值的不确定的理念之上的，但毕竟不能通过概念而只能在个别的描绘中表现出来，它是更能被称之为美的理想的这类东西我们虽然并不占有它，但却努力在我们心中把它创造出来。但它将只是想象力的一个理想，这正是因为它不是基于概念之上，而是基于描绘之上的；但描绘能力就是想象力。—那么，我们如何才能达到这样一个美的理想呢？先天地还是经验性地？再如：哪一类的美能够成为一个理想？

首先应十分注意的是：要想从中寻求一个理想的那种美，必定不是什么流动的美，而是由一个有关客观合目的性的概念固定了的美，因而必定不属于一个完全纯粹的鉴赏判断的客体，而属于一个部分智性化了的鉴赏判断的客体。这就是说，一个理想应当在评判的何种根据中发生，就必须以何种按照确定概念的理性理念为基础，这理念先天地规定着对象的内在可能性建立于其上的那个目的。美的花朵，美的家具，美的风景，它们的一个理想是不可思维的。但即使是依附于某个确定概念的美，如一幢美的住房，一棵美的树，一个美的花园，

等等，也无法对之表现出任何理想；也许是因为这些目的不足以通过它们的概念来规定和固定，因而这种合目的性几乎像在流动的美那里一样的自由的缘故。只有那在自身中拥有自己实存的目的的东西，即人，他通过理性自己规定自己的目的，或是当他必须从外部知觉中拿来这些目的时，却能把它们与本质的和普遍的目的放在一起加以对照，并因而也能审美地评判它们与那些目的的协调一致：因而只有这样的人，才能成为美的一个理想，正如唯有人类在其人格中，作为理智者，才能成为世间一切对象中的完善性的理想一样。

但这里应该有两方面：一是审美的规格理念，这是一个单一直观（想象力的直观），它把人的评判尺度表现为一个属于某种特殊动物物种之物的尺度；二是理性理念，它使不能被感性地表象出来的那些人类目的成为人的形象的评判原则，而这些目的是通过作为它们的结果的人的形象而在现象中启示出来的。规格理念必须从经验中取得它用以构造某种特殊种类的动物形象的要素；但在这个形象的建构中，适合于用作该物种的每个个体的审美评判之普遍尺度的最大的合目的性，即那种仿佛是有意为大自然的技巧奠定基础、而只有整体中的类却没有任何个别个体与之符合的肖像，却毕竟只存在于评判者的理念中，但这理念作为审美的［感性的］理念却可以和它的各种比例一起在某个典型形象中完全具体地被表现出来。为了在某种程度上理解这种情况是如何发生的（因为谁能引诱大自然完全说出它的秘密呢？），我们想尝试作一个心理学的解释。必须注意的是：想象力以一种我们完全不理解的方式，不仅善于偶尔地、哪怕是从久远的时间中唤回那些概念的标记；而且也善于从各种不同的乃至于同一种的数不清的对象中把对象的肖像和形象再生产出来；甚至如果一心想要比较的话，也善于根据各种猜测实际地、哪怕不是充分意识到地仿佛让一个肖像重叠在另一个肖像上，并通过同一种类的多个肖像的重合而得来一个平均值，把它用作一切肖像的共同标准。某人看见过上千的成年男子。如果他现在想要对这个可以进行比较性的估量的标准身材加以判断，那么（在我看来）想象力就会让大量的肖像（也许是所有那些上千的成年男子）相互重叠；并且如果允许我在这里用光学上的表达方式来类比的话，在大多数的肖像合并起来的那个空间中，以及在涂以最强烈的颜色而显示出其位置的那个轮廓之内，就会辨认出那个中等身材，它不论是按照身高还是肩宽都是和最大号及最小号的体形的两个极端界线等距离远的；而这就是一个美男子的体形。（我们也可以机械地得出这一点，如果我们对所有这上千的男子加以测量，

把他们的身高和肩宽［以及体胖］各自加在一起，再把总和除以一千的话。只是想象力是凭借对这样一些形象的多种多样的领会在内感官的官能上所产生的动力学效果来做到这同一件事的。）如果现在我们以类似的方式为这个平均的男子寻求平均的头，又为这个平均的头寻求平均的鼻，如此等等，那么这个形象就给在进行这种比较的国度中的美男子的规格理念奠定了基础；所以一个黑人在这些经验性的条件下必然会有不同于白人的另外一种形象美的规格理念，中国人则会有不同于欧洲人的另外一种规格理念。（属于某一种类的）一匹美丽的马或一只美丽的狗的典范也会是同样的情况。一这一规格理念不是从采自经验的各种比例即被规定的诸规则中推导出来的；而是只有根据它，这些评判规则才是可能的。它是悬浮于一切个别的、以种种方式各不相同的那些个体直观之间的整个类的肖像，大自然将这肖像奠立为自己在生产该类物种时的原型，但看来在任何单一体中都没有完全达到它。规格理念决不是该种类中的全部美的原型，而只是那构成一切美之不可忽视的条件的形式，因而只是在表现类时的正确性而已。它正如人们称呼波吕克里特的著名的荷矛者那样，是规则（同样，米隆的母牛在它的种类中也可以说明这一点）。正因为这一点，规格理念也就不能包含任何表现特别性格的东西；因为否则它就不会是类的规格理念了。对它的描绘也不是因美而令人喜欢，而只是由于它不与这个类中的物惟有在其下才能成为美的那个条件相矛盾而已。这种描绘只是合乎规矩的。[6]

然而，美的理想与美的规格理念还是有区别的，出于上面提出的理由，美的理想只可以期望于人的形象。在这个形象这里，理想就在于表达道德性，舍此，该对象就不会普遍地而又是为此积极地（而不只是在合规矩的描绘中消极地）使人喜欢。对在内心支配着人们的那些道德理念的明显的表达虽然只能从经验中取得；但要使这些道德理念与凡是我们的理性使之在最高合目的性的理念中与道德的善联系起来的一切东西的结合，如灵魂的善良或纯洁、或坚强或宁静等等，仿佛在身体的表现（作为内心的效果）中变得明显可见：这就需要那只是想要评判它们、更不用说想要描绘它们的人，在内心中结合着理性的纯粹理念和想象力的巨大威力。这样一个美的理想的正确性表现在：它不允许任何感官刺激混杂进它对客体的愉悦之中，但却可以对这客体抱有巨大的兴趣；而这就证明，按照这样一个尺度所作的评判决不可能是纯粹审美的，而按照一个美的理想所作的评判不是什么单纯的鉴赏判断。

从第三个契机推出的美的说明

美是一个对象的合目的性形式，如果这形式是没有一个目的的表象而在对象身上被知觉到的话。[7]

第四契机　鉴赏判断按照对对象的愉悦的模态来看的契机

§18．什么是一个鉴赏判断的模态

对每一个表象我们都可以说：它（作为知识）和某种愉快结合，这至少是可能的。对于我称之为快适的东西，我就说它在我心中产生了现实的愉快。但对于美的东西我们却想到，它对于愉悦有一种必然的关系。而这里这种必然性具有特殊的类型：不是一个理论的客观必然性，在那里能先天地认识到每个人在我称之为美的那个对象上将感到这种愉悦；也不是一个实践的必然性，在那里这种愉悦通过充当自由行动的存在者们的规则的某个纯粹理性意志的概念而成了一条客观规律的必然结果，并只是意味着我们应当绝对地（不带别的意图地）以某种方式行动。相反，这种必然性作为在审美判断中所设想的必然性只能被称之为示范性，即一切人对于一个被看做某种无法指明的普遍规则之实例的判断加以赞同的必然性。因为一个审美判断不是任何客观的和认识的判断，所以这种必然性也不能从确定的概念中推出来，因而不是无可置疑的。它更不能从经验的普遍性中（从关于某个对象的美的诸判断之彻底的一致性中）推论出来。因为不仅经验不会对此提供足够多的凭据，同样，这些判断的任何必然性概念都不可能建立在经验性的判断上。

§19．我们赋予鉴赏判断的那种主观必然性是有条件的

鉴赏判断要求每个人赞同；而谁宣称某物是美的，他也就想要每个人都应当给面前这个对象以赞许并将之同样宣称为美的。所以，审美判断中的这个应当本身是根据这评判所要求的一切材料而说出来的，但却只是有条件地说出来的。人们征求着每个别人的赞同，因为

人们对此有一个人人共同的根据；只要人们总是能肯定他所面对的情况是正确地归摄于这一作为赞许的规则的共同根据之下的，那么他也可以指望这样一种赞同。

§20．鉴赏判断所预定的必然性条件就是共通感的理念

假如鉴赏判断（如同认识判断那样）拥有一条确定的客观原则，那么根据这条原则作出这些判断的人就会要求他的判断具有无条件的必然性了。如果这些判断没有任何规则，就像单纯感官口味的判断那样，那么人们将完全不会想到它们有任何必然性。所以鉴赏判断必定具有一条主观原则，这条原则只通过情感而不通过概念，却可能普遍有效地规定什么是令人喜欢的，什么是令人讨厌的。但一条这样的原则将只能被看做共通感，它是与人们有时也称之为共通感（sensus communis）的普通知性有本质不同的：后者并不是按照情感，而总是按照概念、尽管通常只是作为依模糊表象出来的原则的那些概念来作判断的。

所以只有在这前提之下，即有一个共通感（但我们不是把它理解为外部感觉，而是理解为出自我们认识能力自由游戏的结果），我是说，只有在这样一个共同感的前提下，才能作鉴赏判断。［……］

§22．在一个鉴赏判断里所想到的普遍赞同的是一种主观必然性，它在某种共通感的前提之下被表象为客观的

在我们由以宣称某物为美的一切判断中，我们不允许任何人有别的意见；然而我们的判断却不是建立在概念上，而只是建立在我们的情感上的：所以我们不是把这种情感作为私人情感，而是作为共同的情感而置于基础的位置上。于是，这种共通感为此目的就不能建立于经验之上，因为它要授权我们作出那些包含有一个应当在内的判断：它不是说，每个人将会与我们的判断协和一致，而是说，每个人应当与此协调一致。所以当我在这里把我的鉴赏判断说成是共通感的判断的一个例子，因而赋予它以示范性的有效性时，共通感就只是一个理想的基准，在它的前提下人们可以正当地使一个与之协调一致的判断

及在其中所表达出来的对一个客体的愉悦成为每一个人的规则：因为这原则虽然只是主观的，但却被看做主观普遍的（即一个对每个人都是必然的理念），在涉及不同判断者之间的一致性时是可以像一个客观原则那样来要求普遍的赞同的；只要我们能肯定已正确地将之归摄在这原则之下了。

共通感这一不确定的基准实际上是被我们预设了的：我们自认为能够作出鉴赏判断就证明了这一点。至于事实上是否有这样一个作为经验可能性之构成性原则的共通感，还是有一个更高的理性原则使它对我们而言只是一个调节性原则，即为了更高的目的才在我们心中产生出一个共通感来；因而，是否鉴赏就是种原始的和自然的能力，抑或只不过是一种尚需获得的和人为的能力的理念，以至于鉴赏判断连同其对某种普遍赞同的要求事实上只是一种理性的要求，要产生出情致的这样一种一致性来，而那种应当，即每个人的情感与每个他人的特殊情感相汇合的客观必然性，只是意味着在其中成为一致的可能性，而鉴赏判断则只是在这一原则的应用上提出了一个实例：这一切，我们还不想也不能在这里来研究，现在我们只是要把鉴赏能力分解为它的诸要素并最终把这些要素统一在一个共通感的理念中。

从第四个契机推论出的美的说明

美是那没有概念而被认作一个必然愉悦的对象的东西。［......］

---

(1) 本文出自康德，2004/2002，《判断力批判》，邓晓芒译，北京：人民出版社。

美学[1]

G. W. F.黑格尔，1835—1838

题材的划分

在以上一番序论之后，我们现在就可以进一步讨论我们的研究对象本身了。但是我们的序论还没有完，而在说明对象这方面，序论只能对我们将要做的科学研究全部进程作一种鸟瞰。我们既已把艺术看成是由绝对理念本身生发出来的，并且把艺术的目的看成是绝对本身的感性表现，我们在这鸟瞰中就应该至少能概括地说明本课程中各个部分如何从艺术即绝对理念的表现这个总概念推演出来。因此，我们应该先使读者对这总概念有一种很概括的认识。

上文已经说过，艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体。这里第一个决定因素就是这样一个要求：要经过艺术表现的内容必须在本质上适宜于这种表现。否则我们就会只得到一种很坏的拼凑，其中内容根本不适合于形象化和外在表现，偏要勉强被纳入这种形式，题材本身就干燥无味，偏要勉强把一种在本质上和它敌对的形式作为它的表现方式。

第二个要求是从第一个要求推演出来的：艺术的内容本身不应该是抽象的。这并非说，它应该像感性事物那样具体—这里所谓“具体”是就它和看做只是抽象的心灵性和理智性的东西相对立而言。因为在心灵界和自然界里，凡是真实的东西在本身就是具体的，尽管它有普遍性，它同时还包含主体性和特殊性。例如我们说神是单纯的“太一”，是最高的存在本身，我们就是根据非理性的知解力把神看成一种死的抽象品。这种不是按照神的具体真实性来理解的神就不能作为艺术的内容，尤其不能作为造形艺术的内容。犹太人和土耳其人的神还说不上是这种根据知解力所形成的抽象观念，所以他们就不能象基督教那样用艺术把他们的神很明确地表现出来。基督教的神却是按照他

的真实性来理解的，所以就是作为本身完全具体的，作为人身，作为主体，更精确地说，作为精神（或心灵）来理解的。作为精神的神把他自己显现为三身于宗教的领会，而这三身却同时是**一体**。这里有本体，有普遍性，有特殊性，也有这三者的和解了的统一，只有这种统一体才是具体的。一种内容如果要显得真实，就必须这样具体，艺术也要求这样的具体性，因为纯是抽象的普遍性本身就没有办法转化为特殊事物和现象以及普遍性与特殊事物的统一体。

第三，一种真实的也就是具体的内容既然应该有符合它的一种感性形式和形象，这种感性形式就必须同时是个别的，本身完全具体的，单一完整的。艺术在内容和表现两方面都有这种具体性，也正是这种两方面同有的具体性才可以使这两方面结合而且互相符合。拿人体的自然形状为例来说，它就是这样一种感性的具体的东西，可以用来表现本身也是具体的心灵，并且与心灵符合。因此，我们就应该抛弃这样一种想法：以为采取外在世界中某一实在的现象来表达某种真实的内容，这是完全出于偶然的。艺术之所以抓住这个形式，既不是由于它碰巧在那里，也不是由于除它以外，就没有别的形式可用，而是由于具体的内容本身就已含有外在的，实在的，也就是感性的表现作为它的一个因素。但是另一方面，在本质上是心灵性的内容所借以表现的那种具体的感性事物，在本质上就是诉诸内心生活的，使这种内容可为观照知觉对象的那种外在形状就只是为着情感和思想而存在的。只有因为这个道理，内容与艺术形象才能互相吻合。单纯的具体的感性事物，即单纯的外在自然，就没有这种目的作为它的唯一的所以产生的道理。鸟的五光十彩的羽毛无人看见也还是照耀着，它的歌声也在无人听见之中消逝了；昙花只在夜间一现而无人欣赏，就在南方荒野的森林里萎谢了，而这森林本身充满着最美丽最茂盛的草木，和最丰富最芬芳的香气，也悄然枯谢而无人享受。艺术作品却不是这样独立自足地存在着，它在本质上是一个问题，一句向起反应的心弦所说的话，一种向情感和思想所发出的呼吁。

就以上这一点来说，艺术的感性化虽不是偶然的，却也还不是理解心灵性的具体的东西的最高方式。比这种通过具体的感性事物的表现方式更高一层的方式是思想；在相对的意义下，思想固然是抽象的，但是它必须不是片面的而是具体的思想，才能成为真实的、理性的思想。如果拿希腊的神和基督教所了解的神来比较，我们马上就可以看出一种是既定的内容可以用感性的艺术形式恰当地表现出来，还是在本质上就需要一种更高的更富于心灵性的表现方式这二者之间的

分别。希腊的神不是抽象的，而是个别的，最接近人的自然形状的；基督教的神固然也有具体的人身，但是这人身是看做纯粹心灵性的，他须作为心灵（或精神）而被认识，而且须在心灵中被认识。他所借以存在的基本上就是内心的知识（领悟），而不是外在的自然人体形状，用这种形状就不能把他完全表现出来，就不能按照他的概念的深度把他表现出来。

因为艺术的任务在于用感性形象来表现理念，以供直接观照，而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现，因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一，所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。

艺术科学各部分的划分原则就在于这一点，就在于作为心灵性的更高的真实得到了符合心灵概念的形象。因为心灵在达到它的绝对本质的真实概念之前，必须经过植根于这概念本身的一些阶段的过程，而这种由心灵自生发的内容的演进过程就和直接与它联系的艺术表现的演进过程相对应，在这些艺术表现的形式中，艺术家的心灵使自己能认识到自己。

这种在艺术心灵以内的演进过程，按照它的本质来说，又有两方面。第一方面就是：这种演进本身就是一种心灵性的、普遍的演进，因为先后相承的各阶段的确定的世界观是作为对于自然、人和神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的。第二方面就是：这种内在的艺术演进须使自己有直接感性存在，而各种确定形式的感性的艺术存在本身就是一整套的必然的艺术种类差异—这就是各门艺术。艺术表现以及它的种类差异从一方面看，即从它们的心灵性看，固然都有一般性，不限于某一种材料，而感性存在本身也是千差万别的；但是由于感性存在本身，正如心灵一样，以概念为它的内在灵魂，所以从另一方面看，某些感性材料却与某种心灵性的差异和艺术表现种类有密切的关系和内在的一致。

我们的科学总共分为三个主要的部分：

第一，是一般的部分。它的内容和对象就是艺术美的普遍的理念—艺术美是作为理想来看的—以及艺术美对自然和艺术美对主体艺术创造这双方面的更密切的关系。

第二，从艺术美的概念发展出一个特殊的部分，即这个概念本身所包含的本质上的分别演化成为一系列的特殊表现形式。

第三，还有一个最后的部分，它所要讨论的是艺术美的个别化，就是艺术进展到感性形象的表现，形成各门艺术的系统以及其中的类与种。

1．艺术美的理念或理想

关于第一第二两部分，为着便于了解下文，我们首先就要提醒一个事实：就艺术美来说的理念并不是专就理念本身来说的理念，即不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念，而是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥贴的统一体的那种理念。因为就**理念本身**来说的理念虽是自在自为的真实，但是还只是有普遍性，而尚未化为具体对象的真实；作为**艺术美的理**念却不然，它一方面具有明确的定性，在本质上成为个别的现实，另一方面它也是现实的一种个别表现，具有一种定性，使它本身在本质上正好显现这理念。这就等于提出这样一个要求：理念和它的表现，即它的具体现实，应该配合得彼此完全符合。按照这样理解，理念就是符合理念本质而现为具体形象的现实，这种理念就是理想*[(2)]。这种符合首先可能很形式地了解成为这样的意思：理念不拘哪一个都行，只要现实的形象（也不拘哪一个都行）恰好表现这个既定的理念，那就算是符合。如果是这样，理想所要求的真实就会与单纯的正确相混，所谓单纯的正确是指用适当的方式把任何意义内容表现出来，一看到形象就可以直接找到它的意义。理想是不能这样了解的。因为任何内容都可以按照它的本质的标准很适当地表现出来，但不因此就配称为理想的艺术美。比起理想美，这种情形就连在表现方面也显得有缺陷。关于这一点，我们先要提到一个到将来才能证明的道理：艺术作品的缺陷并不总是可以单归咎于主体方面的技巧不熟练，形式的缺陷总是起于内容的缺陷。例如中国、印度、埃及各民族的艺术形象，例如神像和偶像，都是无形式的，或是形式虽明确而却丑陋不真实，他们都不能达到真正的美，因为他们的神话观念，他们的艺术作品的内容和思想本身仍然是不明确的，或是虽明确而却低劣，不是本身就是绝对的内容。就这个意义来说，艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻

的内在真实。在考虑这一点时，我们不应只想到按照当前外在现实来掌握自然形状和摹仿自然形状所表现的技巧熟练的程度。因为在某些发展阶段的艺术意识和艺术表现里，对自然形状的歪曲和损坏并不是无意的，并不是由于技巧的生疏和不熟练，而是由于故意的改变，这种改变是由意识里面的内容所要求和决定的。从这个观点来看，一种艺术尽管就它的既定的范围来说，在技巧等方面是十分完善的，而作为艺术，它仍然可以是不完善的，如果拿艺术概念本身和理想来衡量它，它仍然是有缺陷的。只有在最高的艺术里，理念和表现才是真正互相符合的，这就是说，用来表现理念的形象本身就是绝对真实的形象，因为它所表现的理念内容本身也是真实的内容。前已提过，这个原则还包含一个附带的结论：理念必须在它本身而且通过它本身被界定为具体的整体，因而它本身就具有由理念化为特殊个体和确定为外在现象这个过程所依据的原则和标准。例如基督教的想象只能把神表现为人的形状和人的**心灵**面貌，因为神自身在基督教里是完全作为心灵来认识的。具有定性好像是使理念显现为形象的桥梁。只要这种定性不是起于理念本身的整体，只要理念不是作为能使自己具有定性和把自己化为特殊事物的东西来了解的，这种理念就还是抽象的，就还不是从它本身而是从本身以外得到它的定性，也就是从本身以外得到一个原则，去决定某种显现方式对它才是唯一适合的。因此，如果理念还是抽象的，它的形象也就还不是由它决定的，而是外来的。本身具体的理念却不如此，它本身就已包含它采取什么显现方式所依据的原则，因此它本身就是使自己显现为自由形象的过程。从此可知，只有真正具体的理念才能产生真正的形象，这两方面的符合就是理想。

2．理想发展为艺术美的各种特殊类型—象征型艺术、古典型艺术与浪漫型艺术

理念既然是这样具体的统一体，这个统一体就只有通过理念的各特殊方面的伸展与和解，才能进入艺术的意识；就是由于这种发展，艺术美才有一整套的特殊的阶段和类型。我们既已把艺术作为自在自为的东西研究过了，现在就要看看完整的美如何分化为各种特殊的确定形式。这就产生出本书第二部分，即关于艺术类型的学说。这些类型之所以产生，是由于把理念作为艺术内容来掌握的方式不同，因而理念所借以显现的形象也就有分别。因此，艺术类型不过是内容和形

象之间的各种不同的关系，这些关系其实就是从理念本身生发出来的，所以对艺术类型的区分提供了真正的基础。因为这种区分的原则总是必须包含在有待分化和区分的那个理念本身里。

我们在这里要研究的是理念和形象的**三种**关系。

a）第一，理念在开始阶段，自身还不确定，还很含糊，或则虽有确定形式而不真实，就在这种状况之下它被用作艺术创造的内容。既然不确定，理念本身就还没有理想所要求的那种个别性；它的抽象性和片面性使得形象在外表上离奇而不完美。所以这第一种艺术类型与其说有真正的表现能力，还不如说只是图解的尝试。理念还没有在它本身找到所要的形式，所以还只是对形式的挣扎和希求。我们可以把这种类型一般称为象征艺术的类型。在这种类型里，抽象的理念所取的形象是外在于理念本身的自然形态的感性材料，形象化的过程就从这种材料出发，而且显得束缚在这种材料上面。一方面自然对象还是保留原来的样子而没有改变，另一方面一种有实体性的理念又被勉强粘附到这个对象上面去，作为这个对象的意义，因此这个对象就有表现这理念的任务，而且要被了解为本身就已包含这理念。这种情形之所以发生，是由于自然事物本有能表现普遍意义的那一方面。但是既然还不可能有理念与形象的完全符合，理念对形象的关系就只涉及某一个抽象属性，例如用狮子象征强壮。

另一方面，这种关系的抽象性也使人意识到理念对自然现象是自外附加上去的，理念既然没有别的现实来表现它，于是就在许多自然事物形状中徘徊不定，在它们的骚动和紊乱中寻找自己，但是发现它们对自己都不适合。于是它就把自然形状和实在现象夸张成为不确定不匀称的东西，在它们里面昏头转向，发酵沸腾，勉强它们，歪曲它们，把它们割裂成为不自然的形状，企图用形象的散漫、庞大和堂皇富丽来把现象提高到理念的地位。因为这里的理念仍然多少是不确定的，不能形象化的，而自然事物在形状方面却是完全确定的。

由于两方面互不符合，理念对客观事物的关系就成为一种消极的关系，因为理念在本质上既然是内在的，对这样的外在形状就不能满足，于是就离开这些外在形状，以这些形状的内在普遍实体的身份，把自己提升到高出于这些不适合它的形状之上。由于这种提升，自然现象和人的形状和事迹就照它们本来的样子接受过来，原封不动，但是同时又认为它们不适合它们所要表现的意义，这种意义本来是被提升到远远高出于人世一切内容之上的。

一般地说，这些情形就是东方原始艺术的泛神主义的性格，这种艺术一方面拿绝对意义强加于最平凡的对象，另一方面又勉强要自然现象成为它的世界观的表现，因此它就显得怪诞离奇，见不出鉴赏力，或是凭仗实体的无限的但是抽象的自由，以鄙夷的态度来对待一切现象，把它们看成无意义的，容易消逝的。因此，内容意蕴不能完全体现于表现方式，而且不管怎样希求和努力，理念与形象的互不符合仍然无法克服。这就是第一种艺术类型，即象征型艺术，以及它的希求，它的骚动不宁，它的神秘色彩和崇高风格。

b）在第二种艺术类型里一我们把它叫做古典型艺术一象征型艺术的双重缺陷都克服了。象征型艺术的形象是不完善的，因为一方面它的理念只是以抽象的确定或不确定的形式进入意识；另一方面这种情形就使得意义与形象的符合永远是有缺陷的，而且也纯粹是抽象的。古典型艺术克服了这双重的缺陷，它把理念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合这理念的形象，因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调。从此可知，只有古典型艺术才初次提供出完美理想的艺术创造与观照，才使这完美理想成为实现了的事实。

古典型艺术中的概念与现实的符合却也不能单从纯然形式的意义去了解为内容和外在形象的协调，就像理想也不应这样去了解一样。否则每一件摹仿自然的作品，每一个面容，风景，花卉，场面之类在作为某一表现的内容时，只要达到这种内容与形式的一致，就算是古典型艺术了。相反地，古典型艺术中的内容的特征在于它本身就是具体的理念，惟其如此，也就是具体的心灵性的东西；因为只有心灵性的东西才是真正内在的。所以要符合这样的内容，我们就必须在自然中去寻找本身就已符合自在自为心灵的那些事物。必须有本原的概念，先把适合具体心灵性的形象发明出来，然后主体的概念一在这里就是艺术的精神一只须把那形象找到，使这种具有自然形状的客观存在（即上述形象）能符合自由的个别的心灵性。这种形象就是理念一作为心灵性东西，亦即作为个别的确定的心灵性一在显现为有时间性的现象时即须具有的形象，也就是人的形象。人们固然把人格化和拟人作用谴责为一种对心灵性的屈辱，但是艺术既然要把心灵性的东西显现于感性形象以供观照，它就必须走到这种拟人作用，因为只有在心灵自己所特有的那种身体里，心灵才能圆满地显现于感官。从这个观点看，灵魂轮回说是一个错误的抽象的观念，生理学应该建立这样一条基本原则：生命在他的演进中必然要达到人的形象，因为人的形象才是唯一的符合心灵的感性现象。

人体形状用在古典型艺术里，并不只是作为感性的存在，而是完全作为心灵的外在存在和自然形态，因此它没有纯然感性的事物的一切欠缺以及现象的偶然性与有限性。形象要这样经过纯洁化，才能表现适合于它的内容；另一方面如果意蕴与形象的符合应该是完满的，作为内容的心灵性的意蕴也就必须能把自己完全表现于人的自然形状，不越出这种用感性的人体形状来表现的范围。因此，心灵就马上被确定为某种特殊的心灵，即人的心灵，不只是绝对的永恒的心灵，因为这后一意义的心灵只能作为心灵性本身来认识和表现。

这最后一点又是一种缺陷，使得古典型艺术归于瓦解，而且要求艺术转到更高的第三种类型，即浪漫型艺术。

c）浪漫型艺术又把理念与现实的完满的统一破坏了，在较高的阶段上回到象征型艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立。古典型艺术达到了最高度的优美，尽了艺术感性表现所能尽的能事。如果它还有什么缺陷，那也只在艺术本身，即艺术范围本来是有局限性的。这个局限性就在于一般艺术用感性的具体的形象，去表现在本质上就是无限的具体的普遍性，即心灵，使它成为对象，而在古典型艺术里，心灵性的存在与感性的存在二者的完全融合就成为二者之间的符合。事实上在这种融合里，心灵是不能按照它的真正概念达到表现的。因为心灵是理念的无限主体性而理念的无限主体性既然是绝对内在的，如果还须以身体的形状作为适合它的客观存在，而且要从这种身体形状中流露出来，它就还不能自由地把自己表现出来。

由于这个道理，浪漫型艺术又把古典型艺术的那种不可分裂的统一取消掉了，因为它所取得的内容意义是超出古典型艺术和它的表现方式范围的。用大家熟悉的观念来说，这种内容意义与基督所宣称的"神就是心灵"的原则是一致的，而与作为古典型艺术的基本适当内容的希腊人的神的信仰是迥然不同的。在古典型艺术里，具体的内容是人性与神性的自在的统一，这种统一既然是直接的和自在的，就可以用直觉的感性的方式妥当地表现出来。希腊的神是纯朴观照和感性想象的对象，所以他的形状就是人体的形状，他的威力和存在的范围是个别的，特殊的，而对于主体，他是一种实体和威力，主体的内在心灵和这种实体和威力只是处于自在的统一，本身还不能在内在的主观方面认识到这种统一。古典型艺术的内容只是自在的统一，可以用人体来完满地表现，比这较高的阶段就是对这种自在的统一有了知识。这种由自在状态提升到自觉的知识就产生了一个重大的分别，正是这

种非常大的分别才把人和动物分开。人本是动物，但是纵然在他的动物性的机能方面，人也不像动物那样停留在自在状态，而是意识到这些机能，学会认识它们，把它们一例如消化过程一提升到自觉的科学。就是由于这个缘故，人才消除了他的直接的自在状态的局限，由于他自知是一个动物，他就不再是动物，而是可以自知的心灵了。

如果人性与神性是这样由前一阶段的自在的直接的统一提升为可以意识到的统一，能够表现这种内容现实的媒介就不再是人体形状，即心灵的感性直接存在，而是自己意识到的内心生活了。基督教把神理解为心灵或精神，不是个别的特殊的心灵，而是在精神和实质上都是绝对的心灵。正因为这个缘故，基督教从感性表象退隐到心灵的内在生活，它用以表现它的内容的材料和客观存在也就是这内在生活而不是身体形状。人性与神性的统一也成为一种可以意识到的统一，只有通过心灵知识而且只有在心灵中才能实现的统一。这种统一所获得的新内容并不是被束缚在好像对它适合的感性表现上面，而是从这种直接存在中解放出来了，这种直接存在必须看做对立面而被克服，被反映在心灵性的统一体里。从此可知，浪漫型艺术虽然还属于艺术的领域，还保留艺术的形式，却是艺术超越了艺术本身。

我们因此可以简略地说，在这第三阶段，艺术的对象就是自由的具体的心灵生活，它应该作为心灵生活向心灵的内在世界显现出来。从一方面来说，艺术要符合这种对象，就不能专为感性观照，就必须诉诸简直与对象契合成为一体的内心世界，诉诸主体的内心生活，诉诸情绪和情感，这些既然是心灵性的，所以就在本身上希求自由，只有在内在心灵里才能找到它的和解。就是这种内心世界组成了浪漫型艺术的内容，所以必须作为这种内心生活，而且通过这种内心生活的显现，才能得到表现。内在世界庆祝它对外在世界的胜利，而且就在这外在世界本身以内，并且借这外在世界作为媒介，来显现它的胜利，由于这种胜利，感性现象就沦为没有价值的东西了。

但是从另一方面来说，这个类型的艺术，也像一切其他类型一样，仍然要用外在的东西来表现。由于心灵生活从外在世界以及它和这外在世界的直接的统一中退出来，退到它本身里，所以感性的外在的具体形象，如同在象征型艺术里那样，是看做非本质的容易消逝的东西而被接受和表现的；主体方面的有限的心灵和意志，包括个别人物、性格、行动等等，以及情节的错综复杂等等也都是这样接受这样表现的。客观存在方面被看成偶然的，全凭幻想任意驱遣，这幻想随

一时的心血来潮，可以把现前的东西照实反映出来，也可以歪曲外在世界，把它弄得颠倒错乱，怪诞离奇。因为这外在的因素已不像在古典型艺术里那样自在自为地具有它的概念和意义，而是要从情感生活里去找它的概念和意义，而这种情感生活要从它本身而不是从外在事物及其现实形式里找到显现；并且这种情感生活可以从一切偶然事故里，一切灾难和苦恼里，甚至从犯罪的行为里维持或恢复它与它自身的和解。

从此就重新产生出象征型艺术的那种理念与形象之间的漠不相关，不符合和分裂，但是有一个本质上的分别：在象征型艺术里，理念的缺陷引起了形象的缺陷，而在浪漫型艺术里，理念须显现为自身已完善的思想情感，并且由于这种较高度的完善，理念就从它和它的外在因素的协调统一中退出来，因为理念只有从它本身中才能找到它的真正的实在和显现。

概括地说，这就是象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术作为艺术中理念和形象的三种关系的特征。这三种类型对于理想，即真正的美的概念，始而追求，继而到达，终于超越。［……］

---

(1) 本文出自黑格尔，1996/1979，《美学：第一卷》，朱光潜译，北京：商务印书馆。

(2) 黑格尔所用的"理想"（Ideal）与一般所说的"理想"不同，它就是"具体的理念显现于适合的具体形象"，也就是真正的艺术作品。黑格尔所说的"理想"包括一般所说的"典型"（见出普遍性与本质的个别事物形象），但比"典型"较广，因为整个艺术是"理想"，不仅是人物或情境。译文为清楚起见，有时把"理想"译为"艺术理想"。

第三章　风格

导言

人们从几个不多的情况观察到，由于黑格尔1820年代的反革命美学哲学的作用，黑格尔之后的艺术史长期处于终结的困境与矛盾中。尽管此类的观察可能看起来过于简化，但是也并非不公正。可能的真实情况是，黑格尔的成就是建立了想象可行的艺术史学科的框架，这一学科既具有共同的目标，又有显著而清晰的生产历史与文化知识的程序体系。

但是同时，如果把黑格尔的视野作为更广阔的历史画面的一部分去理解，那么就不可分离地与远古的、连续不断的欧洲传统联系着，这种传统充满了对形式与意义的本质的讨论和争辩，它可以回溯到柏拉图、亚里士多德，它深具基督教神学特点。在某种真实的意义上，黑格尔的反革命包括了重新肯定某种莱布尼茨的哲学立场一这种立场的二元性根植于柏拉图思想和基督教神学中一是被启蒙美学哲学家如康德在18世纪后半叶所极力反对的。当然，黑格尔贬低艺术也流露着柏拉图的遗韵。

简单地说，柏拉图注意到个体的形式（马、人或桌子）的物质存在是短暂的，而它们的**形式**则总是重新出现，而且显然是永恒地重现。那么，构成马之为马的东西一定具有某种永恒的本质，这种本质是马所具有的；没有这种本质，它们则不可能重新出现，不会具有如此的等同于类型的惊人的真实。这样，此类形式在某种意义上就比它们的物质显现体（physical manifestations）还要真实。因此，柏拉图贬低艺术和艺术品，认为是最不真实或最不理想的事物，因为他认为艺术是对现象界的模仿，现象界**自身**是纯粹形式或理念世界的模仿。[1]这样的观念与基督教的宇宙观相一致，基督教的宇宙观建立在完美的神界与不完美人界二元论上。柏拉图的方式非常明显。

黑格尔论艺术的角度尽管方式奇特，但是很像一千年前拜占庭神学家的观点的一个方面；拜占庭神学家在与偶像破坏者（希望毁掉所

有宗教图像）的辩论中认为，如果绘画和圣像自身没有价值，但它们确实具有一种**媒介**的价值，通过这一媒介，俗人可以理解神性（divine spirit），不论多么微弱。[2]就是说，黑格尔力求保留莱布尼茨论艺术、论感性知识的观点，即把艺术与感性知识看做混乱的理解性或原始理性的领域，而同时，赋予其作为载体或手段的价值，由此，绝对精神或理念可能会显示出来。

但是，黑格尔的偶像破坏论一说不是来自拜占庭，而是直接来自新教中消除或边缘化宗教图像的现象。所以，黑格尔那种揭示神性精神的整个美学—宗教的世界—历史体系产生在19世纪的新教德国毫不奇怪，按照黑格尔的观点，德国当时正是宗教艺术已经同样地被宗教超越了。在很大程度上，黑格尔的世界历史因此具有伦理学和民族主义成分。

他的著作也显示了唯心主义传统的困境，试图调和两种极端对立的观点：（A）艺术品自身具有永恒的价值；（B）艺术品仅仅是短暂的和幻觉的现象。

总之，黑格尔的“解决方案”包括：通过把艺术的内在历史想象成是对绝对精神的揭示，是第二位的，而且具有价值的一种编年纪录与索引，从而把艺术的作用看做是精神（或宗教，黑格尔认为艺术是宗教的符号）的工具。艺术的有用性是其作为载体的方面，通过这个载体，人可以大致理解这个绝对精神，因而理解人类自身目的。当然，艺术的历史自身本质上**超越了**黑格尔—这种状态的象征就是在（新教）基督教宗教语境中艺术的消失。

换句话说，就艺术形式随时间的变化可以被**阅读**（准确地）为再现了或反映了宏大宇宙叙事或目的论而言，艺术具有“历史”。因此，绝对精神的揭示展现了艺术编年史的潜在结构和目的轨迹，展现了其叙事形状与形式。艺术史是具有（精神的）重点、轨迹及目的的历史：是一种目的论（其最终目的正在消失）。这样，即使艺术具有历史，它也不仅是某些更加真实的绝对精神的第二位的反映，而且这种历史本身并不无限地延伸到未来：艺术是**暂时的**第二位的现象。

因此，艺术实践的整个历史、被看做具有共同的风格特征的分类的物品的意义，以及任何个别的物品的重要性都可以被统一在一个单一的可理解大伞之下：作为一条共同的故事线索—**演变**的线索——的相关方面或维度。黑格尔关于艺术史学科史的著作的要义就是它提供

了一种体系和结构，这种体系和结构既相当松散可容纳各种的特定动力与目标，又足够具体可以统一起来作为职业工作（一般拥有共同的理论和方法）的艺术史知识生产。所以，从事艺术史工作就可以构成一项高尚的世俗的虔诚事业，由此，可以既系统地又经验地揭示出某一民族生产的物品的系谱学中的时代精神或民族精神。

它构成了一种既强大而又好像令人信服的意识形态，这种意识形态似乎承诺，赋予工业革命的不断增长的不可理解的物质世界以及伴随现代民族—国家及其新的国籍与政治代表制形式的形成的社会动荡以意义。这是一个物质世界，应当提醒的是，这个物质世界完完全全不同于18世纪的欧洲，它已经大量充斥着简直数以百万计的各式各样的新的人工品和商品，这些东西来自全世界、来自世界历史的各个时期。黑格尔著述讲学的时候正值整个欧洲大陆大大小小的城市兴起了公共收藏热，也兴起了建立数以百计的公民博物馆之风，日渐充塞着满世界的自然宝物和人工珍品。

从这种全面的视角去看，黑格尔的"自然神学"或历史的美学哲学可以被看做是19世纪初兴起的大规模知识与社会运动的一个方面，在许多不同的方面上，它包括了对世界的经验赋予各种的**历史主义**的解读性，由此，就现象在整个发展秩序中所占的编年或系谱位置而言，这些现象具有意义。从个人身份到国家实体，从人类经验领域到整个星球及其生物圈，事物的意义正被表述为历史的、进化的、发展的和进步的。

从一种非常实用的意义上说，黑格尔为欧洲的现代性所作的成就即是尽可能地把全部艺术现象—延伸一点说，全部人类生产的物品—想象成基本是历史的，这是从二元论意义上说的：如就其"形式"，就其"内容"、意义及功能。如果按照这种等级模式保持各自的独特性，每一个概念都可能令人信服地被想象着拥有自身的系谱学和目的论。结果是激烈地引起了整个家族的辩论和争执，即什么系谱学或历史才是原初的或第二位的；什么是派生的或本质的；这些历史的或谱系学的过程（无论形式或内容）是否具有自身的"形状"或逻辑。它还造成相关的艺术历史的二元论的结果："历史"与"非历史"（或文本主义与形式主义）阐释的对立；这就是弥漫在20世纪大部分时间的艺术史实践中的困惑，如下面所见。

可以毫不夸张地说，艺术史迄今的连续历史可以被书写成一种历史戏剧，在它们演出的期间不断演绎着关于理论或方法论观点的不可

能有答案的争论。当然，正如本选集各篇章所充分表明的，许多争论都围绕着让一种或另一种预先设定的观点合法化一从一代人到下一代人的观点的历史很像是两极之间的摆动一一会儿摆在形式上，一会儿摆在内容或语境上。然而，依据定义，没有一种艺术的文本化是那么令人满意地全面或完整，任何一种形式的观点也都不完全是纯粹的或完全脱去了无关的、不沾边的内容。

黑格尔的反革命中还有另一个同样重要的方面，后面会谈到：艺术家与艺术的观众、使用者或消费者的作用问题。黑格尔的自然神学提供了一种对已有环境（built environment）及其组成的强烈的道德理解，这可能是清晰的；它提供的东西也就是个体（艺术家与其作品或作为其作品的艺术家）以及作为其行为的个体公民的互补商品化（complementary commodification）。

那么，艺术品仅仅是代用的主体吗？或主体是道德客体吗？艺术史依赖于客体与主体的绝对的重叠（implicit superimposition）吗？它是否意味着客体的理解好像客体被判断为（道德的）主体？主体好像其生命与行为构成了客体，然后按照一致性、一体性和组成成分从美学上加以判断?

第三章的文章探讨**形式**与**风格**的问题，这两个核心概念在整个19世纪和20世纪影响着艺术史和批评活动的所有方面。选读的文本时间跨度从1915年（沃尔夫林）到1989年（萨默斯），包括两篇重要的关于风格概念的讨论：夏皮罗（Meyer Schapiro，1953）和贡布里希（1968）的文章，它们深刻地影响了20世纪后半叶的艺术史学科。

瑞士艺术学家沃尔夫林（1864—1945）通常被认为是19世纪晚期和20世纪初期的一位最重要、最有影响的艺术史学家。他的声望主要源自他是一名讲课生动、富有创意的教师（在巴塞尔、慕尼黑、柏林和苏黎世）以及源自他终其一生将形式与风格的艺术史分析加以系统化。沃尔夫林在这方面的努力主要受到他父亲的启发，他父亲是一位杰出的语言学家和语言史学者。沃尔夫林的兴趣在于对某一民族、某一时期的广泛而潜在的风格特征的理解，毫无疑问这体现了他的大学老师、文艺复兴时期的伟大历史学家雅各布·布克哈特（Jacob Burckhardt，1818—1897）的成就；沃尔夫林在布克哈特退休后继任了他的大学讲席。沃尔夫林的工作也许就是更加有说服力地力图综合这两位精神导师的成就。

这里的文选取自他1915年的《艺术史原理：后期艺术中风格发展的问题》（*Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*）[3]，这部书在20世纪初期和中期大部分时间里都是一部基本的读本：声称几代的艺术史学家都被不得不采用的原理和方法论，既被模仿又被否认。这部书一下子引起争议，影响了几个不同学科的讨论与争论。

对许多人来讲，《原理》一书既强有力又典范般地陈述了艺术史中的某种形式主义—艺术研究方法；按照这种形式主义方法，根据物品的潜在特征的可测定、可预见（原则上）的变化，形式变化的系谱学发展（黑格尔或唯心主义的物质一面）构成了一种关于差异的内在一致的体系。在这方面，沃尔夫林的《原理》就是试图按照语言学演变的类似模型来描述视觉变化；语言学演变在19世纪后期被认为是根据一种内在的结构的或系统的逻辑而发生的，而不是作为实际应用或社会上下文的反映。沃尔夫林的原理是从他对文艺复兴和巴洛克艺术的对比采取经验分析发展来的，在这方面，他著名的分析能力被许多人看做支持了他的概括性的关于艺术变化的潜在机制的理论观点。下面的文摘也许最清楚地说明了他的一般理论。

接下来的一篇文章是文艺复兴艺术史家戴维·萨默斯写的，广泛而又深入地讨论了从18世纪到20世纪后期有关形式与风格的艺术史含义的各种不同应用，还很好地参考了许多知名的和不知名的有关这一话题的文献。

下面一篇是夏皮罗（1904—1995）的，这篇20世纪中叶著名的文章不仅从艺术史的现代学科的各种理论学派，还从人类学角度讨论了风格的含义，最初发表在人类学杂志上。贡布里希论风格的文章（最初发表在一部社会科学百科全书中）比夏皮罗的要广泛得多，与后者比较，它从人文学科和社会科学中引述了各种论风格的大量文献。

另外两本影响广泛的书既反映了沃尔夫林研究的一些核心问题，又在许多方面超越了后者的某些结论。一本是法国艺术史学家亨利·福西永（Henri Focillon，1881—1943）的《形式的生命》（*The Life of Forms*）[4]，这部专著论述简明扼要、文笔优美，概括了对艺术史的“形式主义”的阐释的各种含义。福西永的研究来自他对决定风格发展（同时参见下文李格尔［Alois Riegl］的讨论）的艺术创作工具的技术可能性的兴趣；它后来影响了美国当代艺术史学家（研究前哥伦比亚与拉丁美洲殖民地艺术）乔治·库布勒（George Kubler）的研究，库

布勒的著作《时间的形状》（*The Shape of Time*）[5]的研究角度是从对内容、语境和象征主义的学科重点的回应来开始的，综合了整个形式主义传统。

（王春辰　译）

艺术史原理[(1)]

海因里希·沃尔夫林，1915

最普遍的再现形式

本书旨在讨论那些普遍的再现形式，它并不分析达·芬奇的美，而是分析他的美得以显现的要素；它并不按照模仿的内容来分析对自然的再现，以及诸如16世纪的自然主义如何能够区别于17世纪的自然主义之类的问题，而是分析各个世纪中作为种种再现性艺术的基础的感知方式。

让我们尝试在比较近代的艺术范围内筛选出这些基本形式。我们以早期文艺复兴、盛期文艺复兴和巴洛克等名称指示一系列时代，这些名称没有什么意义，而且当它们应用于南方和北方时必然导致误解，但是现在要把它们取消已几乎是不可能的了。遗憾的是像萌芽、繁盛、衰微这种象征的比拟正在起着一种引人误入歧途的副作用。假如在15世纪和16世纪之间确实存在着质的差别，即15世纪通过努力渐渐洞悉到一些在16世纪已被自由运用的效果，那么意大利16世纪的（古典）艺术和17世纪的（巴洛克）艺术在价值上是可以等量齐观的。这里"古典"这个词指的绝不是价值的判断，因为巴洛克也有它自己的古典主义。巴洛克（或称之为近代艺术）既不是古典艺术的复活，也不是古典艺术的衰落，巴洛克是一种完全不同的艺术。近代西方文化的发展不能简单地归结为一条兴起、高潮、衰落的曲线，它具有两个极点。我们可以赞同这方或那方，但我们必须认识到这是一种武断的判断，正像说玫瑰丛在开花时节而苹果树在结果时节达到它们生命的极点是一种武断的判断一样。

为了简明扼要，我们必须把16世纪和17世纪作为风格的两个单元来看待，虽然这两个时期并不意味着同质的生产。而且，特别是在意大利，17世纪的特征早在17世纪之前就开始形成了，就像这些特征另一方面又长久地继续影响18世纪的面貌那样。我们的目的是把典型同

典型比较，精致完美的作品同精致完美的作品比较。当然按这个词最严格的意义来说，并不存在什么“精致完美”的东西：一切历史题材都在不断地转变；但是如果我们还打算讨论整个发展问题的话，我们就应当下定决心在一个富有成效的地方确定各种差别，并在那里让这些差别表达为种种对照。盛期文艺复兴的起始阶段不应受到忽视，但是这个起始阶段体现了一种古代风味的艺术形式，体现了一种早期艺术家的艺术，目前对这些艺术家来说还没有找到确定的绘画形式。但是，要揭示把16世纪的风格引导到17世纪风格的种种个人差异，就应当把它留待详尽的历史的评述，事实上，只有当这种评述掌握了确定的概念时，才能胜任它的任务。

假如我们没有弄错的话，作为一个暂定的表达公式，这个发展可以归纳为下述五对概念：

（1）从线描方法到涂绘方法的发展[1]，即从线条作为视觉途径和观察指导到线条逐渐被贬低的发展。用更通俗的话来说，一方面是根据对象在轮廓和外表上的明确特征来感知对象，另一方面是感知听命于纯粹的视觉外貌，并且能够放弃“实在”图样。前者着重于事物的边界，而在后一种感知中，作品看上去是无边界的。对体积和轮廓进行的观察使对象相互隔开，而对涂绘的观察来说，这些对象却融为一体。前者的兴趣比较集中于对个别的实体，如固体的、实在的对象的感知上；后者的兴趣则比较集中在把世界理解为变动不居的外貌上。

（2）从平面到纵深的发展。[2]古典[3]（klassisch）*(2)艺术把整个形式的各个部分归纳为连续的平面，而巴洛克艺术则强调深度。平面是线条的生存环境，在一个平面上可以展开最清晰的形体。随着对轮廓线的轻视也导致了对平面的轻视，因而视觉观察基本上在向前和往后的方向上把各个物体联系起来。下面的说法并没有质的区别：这种革新与以更大的气力来表现空间的深度没有直接的关系，而只是意味着一种根本不同的再现方式，正如我们所说的“平面风格”并不是早期艺术(3)**的风格，而只是在透视短缩法和空间幻觉完全被掌握的时候才出现的那样。

（3）从封闭的形式到开放的形式的发展。[4]每一件艺术作品都应当是一个有限的整体，假如我们不觉得它是独立的话，这是一种欠缺，但是对这个要求的解释在16世纪和17世纪是如此的不同，以致与巴洛克的松弛的形式相比，古典设计可以看做封闭构图的最典型的形

式。规则的放松，构造力量的削弱，或者无论我们如何称呼这个过程，不仅意味着一种兴趣的增强，而且是一种贯彻始终的新的再现方式，因此这个因素将在再现的基本形式中被讨论。

（4）从多样性到同一性的发展。[5]在一件古典作品的构图体系中，单独的各个部分，无论它们怎样牢固地扎根于整体中，仍然保持一定的独立性。这不是早期艺术的杂乱无章：局部是受整体制约的，然而却仍然具有它自己的生命。对观者来说，这展示了一种接合方式，一种从一个部分到另一个部分的发展，这一切是一种完全不同于17世纪所运用和所要求的那种整体感知的作用。在两种风格中，统一都是主要的目的（这和前古典时期形成对照。前古典时期尚不理解这个概念的真实意义），但是在前者，统一是由各个自由部分之间的和谐达到的，而在后者，统一是通过在单一主题中各部分的结合，或者是通过从属关系，即所有别的部分都从属于一个占绝对优势的部分达到的。

（5）主题的绝对的清晰和相对的清晰。[6]这首先是一个近似线描方法和涂绘方法之间对比的对比。这是按照事物真实的样子再现它们与按照事物所显现于眼前的样子再现它们之间的对比，前者对事物做个别的处理并且使其接近于塑形的感觉。后者则把事物看成一个整体，更确切地说是根据它们的非塑形的性质来再现它们。但是古典时代的特征是，它发展了一种完美的清晰的理想，这种理想15世纪只是含糊地感觉到，而17世纪便自动地把它牺牲掉了。并不是说艺术形式已变得混淆不清。因为这种混淆总是会产生一种令人不快的效果，而是说主题的明确性不再是描绘的唯一目的。构图、光和色彩不再只是用来确定形式，而是具有它们自己的生命。有这样一些实例可以说明，仅仅为了增强效果，绝对的清晰在一定程度上被抛弃了，而"相对的"清晰，作为一种包罗一切的再现方式，在人们观看现实旨在其他效果的时候，首次进入美术史。即使在这里，假如巴洛克艺术背离了丢勒和拉斐尔时代的理想，这也不是质的差别，而是如我们所说的，是对世界的另外一种不同的态度。

模仿和装饰

这里所描述的再现的形式具有如此的普遍性，以致像泰尔博赫（Terborch）和贝尔尼尼（Bernini）这样性格大相径庭的人也能在完全相同的类型中找到一席位置。这两位画家作品中作为风格共性之基础的东西，对17世纪的人来说，当然是某些基本的条件，生动形式的印象受这些条件的制约而没有属于这些条件的更为特殊的表现价值。

这些条件可以被当做再现的形式或观察的形式来对待：人们用这些形式观察自然，而艺术在这些形式中显露出它的内容。但是只谈及用以确定观念的某些“视觉状况”是危险的：每一种艺术观念，从本质上说，都是按某些特定的快乐原理组织的。因此我们的五对概念具有模仿的意义和装饰的意义。每一种自然的复制品都生活于一个明确的装饰图式中。线描的视觉永远和某种美的观念有密切关系，而涂绘的视觉也是如此。假如一种高级的艺术类型使线条消失而代之以动荡不安的体块，那么它这样做不仅仅是为了一种新的逼真，而且也是为了一种新的美。同样，我们应该说，在一种平面类型中的再现当然与某观察阶段相对应。但是甚至在这里，这个图式也显然具有装饰的一面。这个图式当然并不自行产生什么，但是它包含着在平面布置中发展美的可能性，而纵深的风格不再具有，并且也不具有这种可能性。我们能够用同样的方法继续整个系列的讨论。

但是，如果这些比较普遍的概念也面对一种特殊的美，我们不是返回到开始的地方去了吗？在那里风格被想象为气质的直接表现，无论这是一个时代的气质，还是一个民族的或一个个人的气质。若是那样的话，那么唯一的新因素不就是截面分割得更细些，各种现象在某种程度上被归纳为一个较大的母体吗？

如果照这样说，我们就没能认识到这点：我们的每对概念中的第二个术语，就它们在转化中都服从于一种内在的必然性而言，从本质上说，都属于一种不同的种类。它们表现出一种理性的心理过程。从实在的、塑形的感知到纯视觉的、涂绘的感知的转化，遵循着一种合乎自然规律的逻辑，而且是不可逆转的。同样，从构造的到非构造的，和从严格遵守规则到灵活对待规则的转化，也是不可逆转的。

打一个比方，正滚下山坡的石头，按照斜坡的坡度和坡面的硬度等等会呈现出完全不同的运动，但是所有这些可能的运动都受到完全相同的地心引力的支配。因此，在人类的心理中，存在着某些可视为受自然规律支配的发展阶段，就像人体的生长要遵循自然规律一样。这些发展阶段会经历多方面的变化。它们能够完全地或部分地被控

制，但是滚动一经开始，某些规律的作用在发展的整个过程中就到处可见了。

没有人打算坚持“视觉”不受影响地经过各个发展阶段的说法。它受到制约同时也制约其他，它总是密切影响其他精神领域。[7]当然不存在一种只产生于它自己的前提，并被作为一种定型的模式而强加于世上的视觉图式。不过，虽然人们总是看到他们希望看到的东西，但并不排除这样的可能性，即有一条规律在整个变化中一直在起着作用。一部美术史的中心问题就是去确定这条规律。

多样性和同一性

封闭形式的原则自然意味着图画是一个统一体。只是当形式的总体被感到是一个整体时，这个整体才能被认为是受规则安排的，此外，无论是产生一种构造的中介物还是盛行一种更自由的秩序都是无关紧要的。

这种对统一性的感觉只是逐渐地发展的。在艺术史上没有哪个明确的时刻可以让我们说“现在这种感觉已经出现了”：在这里我们也应当考虑到纯粹相对的价值。

一幅头像是一个总的形体，15世纪佛罗伦萨的艺术家，像早期荷兰艺术家一样，也认为这是一个整体。然而，如果我们拿拉斐尔或昆丁·马赛斯（Quentin Massys）的一幅头像做比较，我们将感到我们面临着另外一种态度，而且如果我们寻求领会这种对比的话，那么我们最终会发现这是局部观察和整体观察的对比。这并不是说局部观察可能意味着局部的拙劣堆积（艺术大师为了帮助学生，反复纠正这些局部的堆积）—这种性质上的比较甚至在这里简直不需要考虑—然而实际情况是，与16世纪的古典杰作相比，这些过去的头像总是较多地在局部上吸引我们的注意，而且似乎较少具有一致性，而在另一种情况中，我们在任何局部中都会立即想到整体。不认清眼窝这个较大的形状，不认清它是如何被置于前额、鼻子和颧骨之间，而且立即反应于双眼、嘴巴的水平线上和鼻子的垂直线上，我们就看不到眼睛的形状有一种唤醒视觉并迫使我们采取多方面统一的感觉的力量，这种力量

甚至会影响到一个愚钝的观众。他醒悟过来后会忽然感受到自己成了一个全新的人。

15世纪和16世纪的绘画构图之间存在着同样的差别。在前者中是分散的，在后者中是统一的。在前者，时而缺乏孤立的成分，时而太多纠缠不清的混乱；在后者，是一个有机的整体，其中每一部分都有独立性而且是能理解的，然而在其同整体的一致性上又使自己被感觉到是总体的一部分。

在确定古典时期和前古典时期之间的这些差别时，我们首次为真正的主题找到了根据。但是在这里我们立即感到缺少可资辨别的词汇的苦恼：就在我们称统一的构图为16世纪意大利艺术的基本特征的时候，我们同时又必须说拉斐尔生活的这个时代对于后来的艺术及其同一性的倾向来说，又是一个多样性的时代。这个时候没有从较贫乏的形式到较丰富的形式的发展，而只有两种不同的类型，这两种类型各自代表着一种基本的形式。16世纪没有受到17世纪的怀疑，因为在这里不是一个性质上的差别的问题，而是某种完全新的东西的问题。

鲁本斯画的一幅头像，作为一个整体来看，并不胜过丢勒或马赛斯画的头像，但是单独的各个部分的独立设计被取消了，这种取消使丢勒或马赛斯两件作品的总体形式呈现出一种（相对的）多样性。17世纪意大利艺术家设想一个明确的主要母题，他们使其他的一切都服从于这个母题。有机体中这些相互制约并相互保持和谐的单独要素不再在图画中起作用，但是单个的形体，超出整体之外，被化为一条统一的溪流，呈现为纯粹的主要因素，然而单个形体的超出用的是这样的方式，以至于这些主要的形体对于眼睛来说也不意味着任何可分开的东西，或可以被隔离的东西。

这种关系在复合的宗教画中能够最令人满意地得到解释。

圣经画中最丰富的母题之一是“基督被解下十字架”，这个情节使许多只手处于运动中，并且还包含有强烈的心理对比。罗马的蒙蒂三一教堂中，达尼埃莱·达·沃尔泰拉（Daniele da Volterra）的画是这个画题的古典的形式。这幅画一直受人称颂，因为它的人物形象显现为完全独立的部分，而这些独立的部分又是如此共同发生影响的，以致各个部分看上去却像是受到整体的支配。这正是文艺复兴的接合方式。作为巴洛克代言人的鲁本斯，在一件早期作品中也处理了这个主题。他违背古典类型的第一点就是人物形象被紧密结合于一个同质的

团块中，个别的形象几乎不能从这个团块中分离。他使一个被光线设计加强了的巨流从顶部倾斜地通过画面。这股巨流从横向的梁上降下的白布开始；基督的尸体以同样趋向躺着，而运动流倾泻到有着围拢来接住放下的尸体的人群的凹处。如在达尼埃莱·达·沃尔泰拉的画中一样，昏厥的圣母不再是脱离主要情节的次要的注意中心。她站立在围绕十字架的人群中，完全被淹没了。如果我们想用一个一般的表达方式来表示其他形象中的变化，那么我们只能说各个形象把它的部分独立性让位给总的效果了。从原则上说，巴洛克不再考虑和谐地相互依存的同等个体的多样性，而在考虑一种绝对的同一性，在这种同一性中，个体的部分已失去其个别的权利。但是主要的母题也因此被一种前所未有的力量所强调。

我们不应该反驳说这些东西的发展的差别要小于民族审美趣味的差别。当然，意大利对清晰的组成部分总有一种偏爱，但是这种差别在意大利17世纪艺术与16世纪艺术的任何比较中，或者在伦勃朗和北方的丢勒的比较中，也同样存在。虽然，与意大利相反，北方的想象力更注重各部分的相互交织，但是丢勒作的一幅《耶稣被从十字架上解下》（*Descent from the Cross*），与伦勃朗的同题材画进行比较，提供了独立人物形象的构图同依赖性人物形象的构图之间非常明白的对照。伦勃朗的画把这则故事聚焦在两种光源的母题上一在左上角的是强烈的、夸张的光源，在右下边是微弱的、水平方向的光源。这样一来，有关的一切都被表明了。只能部分被看见的尸体，正被放下，并且将被放到地上的裹尸单上准备入殓安葬。耶稣从十字架上“放下”被缩减成了最简洁的表达方式。

由此可见，16世纪的多样统一和17世纪的同一统一之间存在着对立：换言之，古典艺术的各种形体的接合体系和巴洛克的（无止境的）流动之间存在对立。而且，从先前的例子中可以清楚地看到在这种巴洛克的统一中两种要素相互影响一单个形体的独立发挥作用之终止和占优势的总体母题之发展。这种相互影响能够在塑形上达到，如在鲁本斯中那样，或者依靠更涂绘的效果达到，如在伦勃朗中那样。《耶稣被从十字架上解下》的例子只是一个典型的孤立的例子：统一还可以以许多种方式表现出来。有一种色彩的统一，也有一种光线的统一，有人物形象的构图的统一，也有单个的头部或躯体中的形式观念的统一。

最有趣的一点是装饰图式成了一种理解自然的方式。不仅伦勃朗的图画是建立在不同于丢勒的体系上，而且事物也是不同地被观看的。多样性和同一性好像是两个容器，现实的内容被捕捉到这两个容器中并获得形式。我们不应该认为任何一种装饰体系都受到了世人的注重：物质也起了一份作用。人们不仅不同地看，而且他们看见了不同的东西。但是所谓对自然的模仿，只有受到装饰的直觉的启示并且产生装饰的作品时才具有艺术的意义。除了任何模仿的内容以外，还存在着多样的美和同一的美的概念。这一点是被建筑证实了的。

这两种类型作为独立的价值是等量齐观的。如果我们把较后的形式仅仅想象为对较前的形式的提高，那将不符合真相。不用说巴洛克艺术确信是它首先发现了真理而文艺复兴艺术只是初具形式，但是史学家的评价却正好相反。自然可以不止用一种方法来解释。因此，在18世纪末，巴洛克的公式正是在自然的名义下被推翻了，取而代之的又是古典风格。

主要的母题

这一章的主题是部分与整体的关系一古典艺术通过使各个部分成为独立的自由的组成部分来达到统一，而巴洛克则取消了各部分一致的独立性以利于更统一的总体母题。前者是各种特征同等的关系，后者是从属关系。

我们先前讨论过的范畴已渐渐把话题引到这种统一上了。涂绘的风格把诸形状从孤立中释放出来；纵深的原则正是由一致的纵深运动取代连续的单个平面，而非构造的情趣把几何学关系的刻板结构融化为流动。我们不可避免地要部分重复已经提到过的问题，但这里所讨论的问题的基本观点仍然是新的。

图画的各个部分不是从一开始就自然而然地起着一个有机体的自由部分的作用。早期艺术家的作品之所以出现被抑制的印象是因为各组成部分或者太分散，或者显得混乱不清。只有在单独的局部好像是整体的一个必要部分的地方，才谈得上有机体的接合方式，而且只有在被紧密联系于整体的组成部分仍然被感到是一种独立地起作用的部分的地方，自由与独立的观念才有意义。这就是16世纪古典的形式体

系。正如我们说过的，无论我们通过整体来理解一幅单独的头像还是一幅复合的宗教画，这种古典形式体系都是一样的。

丢勒的给人深刻印象的木刻《圣母之死》（*Virgin's Death*，1510）胜过了所有从前的创作，因为作品的各部分形成了一个体系，在这个体系中各部分都有自己的位置，它们看上去好像是被整体规定的，然而又显得完全独立。这幅画是构造的构图的佳例—整体简化为清楚的几何学的对立—但是与此相比，这种独立价值的（相对的）同等关系总是应当被视为某种新的东西。我们称之为多样统一的原则。

巴洛克总是想回避或者隐蔽纯粹的水平线和垂直线的会合。我们不应该再有一个接合的整体的印象：各个组成部分，无论是床上的华盖还是一个使徒，总是被融合于支配画面的总体运动之中。如果我们想起伦勃朗的蚀刻画《圣母之死》这个例子，那么我们将认识到向上流动的云雾的母题多么受巴洛克的欢迎。对比的运用并没有停止，但是它变得更加隐蔽。明显的并列和清楚的对立的布局被单独的纬线取代。纯粹的对立物被破坏了。有限的、可隔离的东西消失了。各个形体之间相互沟通，在这些沟通的渠道之上运动不受抑制地加快着。但是从这种在巴洛克意义上的统一趋势中，到处出现了一种被极大地强调的母题，这一母题能够像透镜聚光那样使眼睛的注意力集中到其上。在素描中，属于这一类的是那些最富表现力形式的点，这些点与光和色达到顶点的目的相似（下文我们将要谈到这点），它们从根本上把巴洛克艺术同古典艺术分开。在古典艺术中，是强调匀称；在巴洛克艺术中，则是一种主要效果。这些表现主要特征的母题不是可以从整体中分离的碎片，而只是总的运动的最高潮。

表现复合人物的画中同一运动的典型例子是由鲁本斯提供的。鲁本斯的画在各方面都是多样和分离的风格向集合的风格转化，这种风格随着独立的单独价值被抑制而流动。《圣母升天》（*Assunta*）是巴洛克作品，这不仅是因为提香的古典体系—主要人物作为垂直的形式与众使徒的水平的形式相对立—已被转变为总的斜向的运动，而且还因为各部分不能再被隔开。充实提香的《圣母升天》中央的光和天使形成的圆环在鲁本斯的画中得到反响，但是这种圆环只在整体的关系中获得审美的意义。那些复制者竟然只把提香的中央人物拿来出售，这样做尽管很令人遗憾，但还是可能的；至于鲁本斯，则没人会想到这样来对待他的画。在提香的画中，使徒的母题左右相互平衡—一个人抬头仰望而另一个人则向上举起双臂。在鲁本斯的画中，只有一侧

在说话，而另一侧，就内容而言，已变得没有意义了，变成了一种抑制力量，右边一侧片面的强调由于这种抑制而变得更加强烈。

第二个例子是鲁本斯的《基督背负十字架》（*Bearing of the Cross*），我们已经把这幅画同拉斐尔的《受难》（*Spasimo*）比较过了。这是一个从平面到纵深变换的例子，也是一个从接合的多样性到非接合的同一性变换的例子。在《受难》中，有士兵、基督和妇女们—三个单独的、相等地强调的母题；在鲁本斯的画中，题材是相同的，但是这些母题被糅合在一起，而且前景和背景在一致的、毫不停息的漂流的运动中相互渗透。树和山和人物一道起作用，而明暗分布完善了这种效果。一切都成为一体。但是从这股潮流中到处涌现出强有力的波涛。在魁梧的军士猛抗十字架的地方，凝聚着那么多力量以致图画的平衡可能受到了威胁—不是作为单独母题的男子，而是形和光的整个综合体在规定着效果—这些是新风格特有的突出特点。

艺术不一定非得有如包含在鲁本斯这些作品中的塑形手段才能产生同一的运动，它不需要有移动的人物的队列，仅仅通过明暗分布就能达到统一。

16世纪也区分了主要的光和次要的光，但是一诸如丢勒的《圣母之死》这样一幅黑白版画的印象表明—这仍然是一种均匀的纬线，这种纬线是由依附于塑形形状的光线创造的。另一方面，17世纪的图画总乐意把光投射于一点之上，或者至少把它集中于若干最亮的点上，于是这些最亮的点形成了一个容易理解的形状。但是这只是问题的一半。巴洛克艺术的最亮部分出自光线运动的总体一致中。与先前完全不同的是现在的明暗在一个共同的光流中翻滚，而且光增强到最亮的地方，正是光从强烈的总体运动中现出的地方。光在个别点上的这种聚集只是同一性的主要趋势的派生物，与此形成对照，古典的明暗分布总被感到是多样的和分离的。

在一个封闭的空间中，如果光只从一个光源流出，那么这一定是显著的巴洛克画题。前面已提到奥斯塔德的《画室》（*Studio*），是这个问题的一个清楚的例子。然而巴洛克的特征不仅仅是一个主题的问题：我们知道丢勒在他的《圣哲罗姆》（*St. Jerome*）的版画中，从相似的情况中得出了完全不同的结果。但是我们将不讨论这些特殊的例子，而只把我们的分析基于一幅明暗分布不太明显的版画上。让我们以伦勃朗的蚀刻画《基督布道》（*Christ Preaching*）为例。

在这里最显著的视觉事实是整个聚成一团的最亮部分存在于基督脚下的墙壁上。这个处于支配地位的亮部与其他的亮部有最密切的关系。它不能像丢勒的画那样被隔离为单独的事物，它也不与一个塑形的形状重合：正相反，光在形体上面滑动，它抚弄着各种物体。因此，所有的构造的要素变得不太明显，而且台上的人物以最奇特的方式被拉开并重新聚集，仿佛图画中现实的要素不是它们而是光。一种斜向的光线从左前景经过中景再穿过拱道射入背景中，然而这样的描述，除了遍及整个空间的明暗的微妙颤动之外还有什么意义呢？这种微妙的明暗颤动的节奏伦勃朗比谁都用得多，他用这种节奏给他的场景带来一种迷人的同一性的生命。

当然，其他的同一因素也在这里起作用。我们不管那些不属于这个主题的东西。为什么这则故事能描绘得这样生动突出，主要在于这种风格也使用了清晰性和模糊性来加强效果，而且，这种风格不是在所有地方都以完全一致的明确性说话，而是使有最生动形体的地方从沉闷的或不太生动的形体的背景中浮现出来。

色彩的发展提供了类似的景象。在早期艺术作品中色彩的并置缺乏系统的关系，代替这些作品“鲜明的”着色的是16世纪的选择和统一，也即是这样一种和谐，在这种和谐中各种颜色以纯粹的对立相互平衡。这个体系是非常明显的。每一种颜色都对整体起作用。我们感到每种颜色都像一根不可缺少的支柱一样，支撑着建筑物并同建筑物结合在一起。这个原则可以以或多或少的一致性展开。事实仍然是，古典时代作为一个基本上多样的着色法的时代，与目的在于色调关系的以后时代相比，有明显的区别。无论什么时候我们在一个美术馆里从16世纪意大利艺术的展室进入到巴洛克的展室中，我们感到惊讶的是，清晰的、明显的并置停止了，而且各种颜色看来好像以一个共同的底色为基础，在这个底子上这些颜色有时渗透得几乎就是单色画，然而，如果说这些颜色在这个底色上清楚突出的话，那么它们仍然是神秘地被固定住的。甚至在16世纪，我们也能够找出作为色调大师的个别艺术家，并且能够把一种普遍色调的风格归因于个别的画派；但这并不妨碍这样的事实：甚至在这样的情况下，“涂绘的”世纪也采用了一种应当用它自己的言语来区别的加强法。

单色调的画只是一种过渡的形式。艺术家们不久学会了同时使用色调和色彩，而且在这样做时，他们以这样一种方式来加强个别的颜色：使这些与最亮的部分相似、作为最强烈的色点的个别颜色根本上

改变了17世纪绘画的整个面貌。代替均匀分布的色彩，我们现在看到单个的色点—它可能是两种或三种颜色的和音—这个色点绝对地支配着画面。如我们所说，这些图画是用明确的调子定调的。与此相关的是对着色法的局部否定。正如素描放弃了一致的清晰性一样，这种对着色法的局部否定也促使色彩效果的集中，从而使纯色从半色或无色的暗淡中产生。它不是作为一种只发生一次的或者孤立的现象出现的，而是长期准备的必然结果。17世纪的色彩画家用各种方式处理这种"生成的"色彩，但总是存在下列与古典的色彩构图体系的区别：古典时代在一定程度上以各种完美的单元建立图画，而在巴洛克中，色彩时而出现，时而消失，而后又出现；时而响亮，时而低沉，除了通过一种到处弥漫的总体运动的观念以外，整体将无法理解。基于这个意义，柏林大型绘画目录的序言说到，色彩的描绘方式试图使自己适合发展的进程。"根据详细的色彩符号来看，存在着一种向面对整体色彩印象的描绘方法的逐渐过渡。"[8]

但是单个色彩作为孤立的显著点突现出来，这是巴洛克的同一性的进一步结果。古典的体系不懂得把一种孤立的红色投射到场景中的做法，即伦勃朗在他的藏于柏林的《苏珊娜》（*Susanna*）中的那种做法。互补的绿色并非没有，但只是柔和地从深处发生作用。同等关系和平衡不再被作为目的，色彩旨在给人以孤立的印象。我们在设计中有类似的比较，巴洛克艺术首先为孤立形式的效果找到了地方，即在一棵树、一座塔楼、一个人上找到了地方。

所以，从对局部的考虑中，我们回到了总的原则。在本章中产生的易变的显著点的理论或许是不可理解的，除非艺术能够从内容上表现出同样的类型上的差别。16世纪多样统一的一个特征是，图画中各单独的物体的物质价值使人感到是相对等同的。叙述画当然分清了主要形象和次要形象。与早期艺术作品的叙述法相反的是，我们在很远的地方就能看出事件的关键所在。但尽管如此，形成的东西仍然是那种相对统一的作品，这些作品在巴洛克看来好像是多样性的。所有附属的人物形象仍然有其自己的生存价值。观者在各局部中将不会忘记整体，但是局部本身足以被看见。德克·维勒特（Dirk Vellert）的素描（1524）能很好地说明这点，这幅素描表现的是童子扫罗正走向祭司长。创作这件作品的人并不是16世纪的先驱人物之一，但是他也不是一个落伍者。正相反，这幅完完全全接合的绘画在风格上是纯古典的。然而每一个形象都有其自己的注意中心。主要的母题当然最突出，然而不是为了使次要的形象失去其生存的空间。构造的要素也是

这样被处理的，以致它必定会引起人们一定的注意。这仍然是古典的艺术，而且也不会同早期艺术作品的松散的多样性混淆：一切都与整体有明确的关系，但是一个17世纪的艺术家将会多么残酷地把这个场景中生气勃勃的注意点给砍去啊！我们且不谈性质上的差别，但是对现代的趣味来说，主要母题的观念也缺乏实际事件的特征。

16世纪的艺术家，甚至在非常同一的地方，也很明白地描绘事件，17世纪艺术家则把事件集中于瞬间。但是只有用这种方法，历史画才能真正栩栩如生。我们在肖像画中也得到同样的经验。对霍尔拜因来说，画中的大氅像那个男子一样有价值。心理情境不是超越时间的，然而不能被理解为生命自由流动的瞬间的凝滞。

古典艺术并不懂得最普遍意义上的瞬息性、强烈性，或高潮性的观念：它具有从容的、明白的性质。虽然其出发点绝对是整体，但是它并不考虑第一印象。巴洛克的观念在这两个方面都转变了。

---

(1) 本文出自海因里希·沃尔夫林，2004，《艺术风格学：美术史的基本概念》，潘耀昌译，北京：中国人民大学出版社。

(2) 这个词有时亦译为经典，贯穿全书，指的是盛期文艺复兴的艺术，然而它指的不单单是一个历史阶段的艺术，而且也是一种特殊的创作方法，盛期文艺复兴的艺术就是这种创作方法的一个例子。

(3) 早期艺术：指文艺复兴阶段以前那个时期的艺术。早期艺术家即这个时期的艺术家。

“形式”—19世纪的形而上学与艺术史描述的问题

戴维·萨默斯，1989

我们应该开始讨论关于艺术史的描述性语言。将图像转换为词语的工作是至关重要的，而且从某种意义上来说这是一切事物都遵循的方式。因为在某一论点上达成共识还算容易，所以关于艺术作品的有些语言是没有疑问的。一幅作品描绘的是个人还是群体，它是壁画还是一本书的彩饰（即使这些事物需要定义），我们可能很容易对这样的问题达成共识。图像志（iconography）提供了相当明确的程序，依靠这些程序，传统的主题能得以重建和辨认。但是，当我们触及所谓的“形式”时事情就变得更为困难。在这点上艺术史和艺术批评好像明显地转向了它们自己的领域，同时也转向了更加困难的描述与解释的问题。当我们在“形式的”层面谈论艺术的表现和风格时，这些难题不可能完全被避免。形式分析的技巧随着艺术史的学科发展起来，似乎在我们所看到的与我们所说的内容之间架起了一座坚实的桥梁，提供了一种适用于任何艺术的可靠的元语言。然而，正如我们所要看到的那样，形式分析也引发了非常严肃的批评。此外，形式分析与19世纪唯心主义者的形而上学密切相关，也因此与贯穿了从离奇的到危险的全部范围的各种历史推论和归纳密切相关。尽管形式分析作为一种专业技巧继续存在，但无疑其系统化推论的确定性却越来越少，而远离艺术史中心问题的感觉也越来越强。同时，形式分析保留了谈论“艺术作品本身”的方式，如果这一方式真的被放弃，那么艺术将被置于荒谬的境地，我们将不能以有意义的方式谈论艺术史特别关注的对象，甚至不能谈及这些对象的演变史。如果一位艺术史家的艺术史否认“方法论者”的推论，而得意于手边的素材所要求的工作方式，那么当他们开始触及最基本的程序和教学事物时，方法却是不可避免的问题。而且，恰恰因为自身理论上的具体特征，艺术史发现自己现在正处于这样的境地，即对艺术作品“本身”的讨论成了一个问题。我将在这篇论文里提出这些问题。简单地说，我想通过研究“形式”和“形式分析”的观念来思考这些观念与唯心主义和唯物主义这一更具普遍性的问题之间的关系，并提出这样一个问题，即如何设计出各种描述，使之既能绕开旧的可供选择的办法，又能以具有重大历史意义的方式区别于人

类其他的进取行为而去谈论艺术。当然，对完全渗透在观念的和制度的艺术史结构中的思想进行彻底翻新，不会是我唯一的研究目的。我仍然认为，在可能对艺术史阐释更高层次的问题进行思考之前，或是进一步涉及更加讲究的问题一其中艺术史的阐释所涉及的阐释领域并不直接关注把所见之物表述出来——之前，所有这些问题和疑问都必须被提出。

我以迈克尔·波德罗（Michael Podro）所称谓"解释方案"（interpretative vision）开始。[1]这是广阔的康德哲学观念中的艺术理论方案，知觉构成它的世界。这一观念绝对集中于现代理性的艺术史学科。人文学科的许多领域对这一观念如此熟悉以至于似乎无人质疑，根据这一观念，艺术家不仅是现象的记录者，而且是它们的塑造者和解释者。海因里希·沃尔夫林以四个画家的故事开始它的《艺术史原理》，这四个画家准确地描绘同一事物，结果却是四张完全不同的画。[2]从这个轶事中可能得出两种结论，一种是消极的，一种是积极的。消极的结论是，客观的视觉是不可能的；但最后沃尔夫林自己在书中得出的积极结论是艺术的非模仿（nonmimetic）成分一显然正是绘画中的不一致一共同指向现实中的另一个维度。被称为非模仿成分的"形式"并不是附带的或多余的，它是必要的；它是精神的表现，同样，它也是必要的人类精神自由的表现，相对于自然，它是一个对抗的和必要的王国。通过对艺术中形式的分析，研究人类精神本质的结构成为可能，当然争论还在继续。仅仅通过一张描绘鼻孔的画作，不但可以看到一个画家的个性，而且正如沃尔夫林所写的那样，还可以看到和辨别出"一个画派、一个国家和一个种族的风格"。具有非模仿特征的艺术作品可能用个人或集体"精神"这样的术语来解释，不仅说明了个人的不同，而且说明了不同时期、国家、种族间"风格"的不同。因此在唯心主义者的范式中，"形式"承担了重要的现代内涵；它成为艺术的本质，断然代替了模仿。同时对艺术家或观众而言，形式也以一种新的方式成为本质的东西，它反映或表达了他们的精神。沃尔夫林对不同时期的同一主题进行比较处理的常见方法将这些设想穿插进了艺术史教学与写作的技术性基础之中，这是显而易见。

这种解释的方案可能还进一步将批评家和历史学家纳入其中，这就类似于画家将所见之物表现出来，也将其自身的精神融入所表达的形式之中，由此历史学家在关于心理学、意识形态或普遍的文化和历史困境的表达中也能够显示出其个人的观点。但是，这样一种解释形

势的复杂性似乎完全被艺术史家所忽略或避免了，他们自信地甚至"按科学方法"着手定义形式的新领域。这项事业的科学特征通过形式的传统哲学意义和观念的古老分类学含义得到了极大地增强，这里很容易混合着分类法的历时性分析，也就是进化的观念。总的说来，"形式"开始为"精神发展"提供通道，为异常伟大的历史叙事提供基础。

关于形式观念那种伟大普遍性的一个重要而深刻的转变结果就是给艺术观念带来了空前的广度与深度。形式开始被视为人类事物普遍标准的共同性质，"好的"（fine）和"次的"（minor）艺术一样，因此形式的观念使艺术史转变为一种普遍的文化史成为可能。很大程度上艺术史在这样支持下开始作为一门理性的学科存在并通行。对传统形式观念的新理解—其所反对的与其说是内容，不如说是自然—也给风格的观念以新的意义和更加巨大的力量（其通常指涉的是艺术的人工性而不是模仿艺术的自然性），在某种程度上风格成为艺术史的基础，这在以前是从未可能的。总之，艺术中的"形式"新获得的维度为"形式主义者"的艺术史提供了根据，这一术语现在有点不严密地用来涵盖所有的艺术史写作，仿佛艺术有一个不同而独立的历史，下面我将详细讨论。与这个普通情况一致，形式的观念也基本改变了对艺术作品的描述，终于成为当前形式分析的教学实践的后援，即使它们的理性传统可能已被遗忘了。正如波德罗所指出的：即使像歌德这样有辨别力的批评家仍然主要按照叙述性和逼真度来描写莱昂纳多的《最后的晚餐》。然而，19世纪末至20世纪初的作者发现了"一种非文学叙事的展示方法，用这种方法使作品中描绘的人物能得以重建"。[3]现代作者可能这样描写《最后的晚餐》：按照它对称的特征，用菱形或三角形或水平的和轴对称这样的术语来讲述基督教的人物，并认为他们所写的不仅是艺术作品中合理的而且是最重要的东西。根据这种观念，形式是对主题或本质解释的不同指示，因此形式（以及风格）不只是艺术家解释历史和自然世界的方式，并且是表达解释的媒介。因此"解释方案"暗示了一个表达的理论。既然形式同样可能是孤立的，因而它也暗示了一种抽象的理论。因为形式也是表现的，在某种意义上也是第一重要的，以这种观点看主题可能是多余的。抽象的出现联合了与"形式"和"内容"相关的问题，困扰着现代批评。形式的意义怎么能与明显的主题相符？这个问题牵涉了常见的选项：形式比内容更重要，或内容比形式更重要，或形式与内容统一，或形式与内容应该合一。

简要地思考一下观念如何在实践中围绕“形式”作品是有益的。这一观念很快发展到一个更高的阶段，充满了诡辩、微妙和复杂性，但我相信，它们不会偏离我设法为其指出的根本。我们以威廉·沃林格（Wilhelm Worringer）为例，像李格尔一样，他认为讨论装饰物比讨论图像更可取，因为装饰物是纯粹的形式表达，为形式的精神意义提供更少阻碍的观察。关于北欧10世纪的编织装饰，沃林格说，这些“纠结在一起的线条不可能被误认为包含了生活的不安宁”；它是“整个中世纪的北欧决定性的规则”。“不和谐的人的移情”要求“赋予无机物以活力的神秘感伤”；“这些人内心的不和谐和不清晰……不可能产生出清晰的结果”。[4]这里，形式—主要是线条、边和它们的关系—被比拟为自然生物，并以这样的方式来解释形式，以致允许所有的人刻画，用这样的形式创造和使用人工制品。形式的风格范围与种族、国家、时代的高深世界观的原则范围共同延伸。

把这一形式和表达的观念追溯到沃林格结论所至的程度并没有什么必要，尽管许多作者这样做，而且大多数人的方式是不系统的。在我看来，重要的是从形式到历史陈述和结论的推论模式。

通常，“形式”有一个简单的意义，如“形状”，然后有一个更深的意义，如“本质”。在更早的哲学语言中以完美的感觉来谈论“可理解的形式”（intelligible form），它是无形的。隐含在旧用法中的这一观念似乎认为“形式”如同形状是藉以区别和理解事物的方法（例如事物按照预先的差别命名），因为形式是理解的途径，它事实上从根本来说与可理解的事物相关。在更高层次的感觉上，形式从定义上讲是或多或少抽象的和普遍的，因为它是抽象的它就与精神的（或思想的、理解性的）东西相关联。形式的这种矛盾观点，将视觉的隐喻和非视觉而又可理解之物的定义结合在一起，为象征和理想化之间长期的传统提供理由。后康德主义者认识的“形式”，仍然比感觉的层次“更高”，它也变得更具明确的“视觉”（visual），它不仅扎根在感觉中而且扎根在可确定的结构中，即视觉的方式确定的结构，处于感觉和思维之间适当的审美感知结构。‘视觉’的这一更深层意义因格式塔心理学（Gestalt psychology）而具极大权威并得以流行。按照这一观点，感知是一种期待的感觉原理，实际上与感觉伴随在一起。然而，非常重要的是，这种新的视觉“形式”保持与更高层次的和更普遍的感觉相结合。一般的不能是具体的，这就是为什么当我们在进行形式分析时，认为拉斐尔的圣母玛丽亚，描绘的表面是一个平面，一般情况下我们从三维抽象到二维，从重力的中心抽象到垂直线，从地平线抽象到水

平面（horizons to horizontals），一路进行简化；在这么做的同时，我们还推测自己接近了绘画的"视觉"本质。但是作品中形式关系的特征从未因此抽象到接近于作品本身的朴素特征，许多明显的特征在分析中被搁置一边或被驱除。空间被去除或减化为重合的关系；除了能看见的造型，光线与所有的立体感被去除。简言之，我们在开始就忽略了绘画和其他艺术作品所拥有的许多特征和品质；而且更为简单的是，我们可能忽略了就在我们面前所见的事物，坐在地上注视着两个孩子的妇女那一丝微笑，在平静安宁的光线中用泥土和原始颜料描绘而成，可察觉得到但又远离被认为清晰的空间。甚至没有提及要在上面作画的绷紧的画布、使用的颜料、预备和制作的程序、制作法和完工，所有这一切都拥有或多或少复杂的和意义重大的历史，历史引导拉斐尔进行绘画，以及这张画幸存和使用的经历。这是我们所见的一切，虽然在更高的"形式"感觉上它们是非"视觉"的。

形式与内容之间的对立强烈地暗示着我们能相当坦率地说出无论什么内容，主题不是一定要归入形式的领域，形式一定是个别艺术家的自由特权。（或者以更大的风格"精神"来定义的艺术家，这里的自由是有同一个中心的，形式表达的不仅是艺术家的精神而且是"时代精神"）。如果形式与内容的对立是形式的一般观念固有的，那么一个强形式主义者会设想形式在某种意义上**是**一种内容本身，一个弱形式主义者会认为形式只是内容的工具。正像我们所期待的，趋向于强形式主义者的艺术史家同意他们不只是关心艺术作品涉及事件的年代。趋向于弱形式主义者的政治史家（不是一般意义上的艺术史家）就他们所关注的艺术而言，他们将艺术看做是事件的图解，而从不考虑呈现这些事件的方式的重要性和传统。以形式与内容的对立为背景，统一形式与内容的观念也提供了常见的选择性。图像志学者可能争论说，在艺术作品中意义优先，因为形式服务于意义，与此对应的是意义一定具有一定的形式。有时我们也做出了结合这些可能性的努力，当我们对一个时期或地域的形式风格进行概括时我们会进入其他种类的历史，或者，通常进入艺术家的传记。

我将介绍一些关于解释的更普遍的问题，这些问题与下面的观点密切相关，即艺术从**本质**上说本来就是形式的。罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）描述通常的解释特征，是基于这样的观点，即"作品x的**背后**有一组意义，a、b或c，批评家的解释任务是通过突破作品的文字层面来揭示意义。"[5]按照这样的观点，对图像如何意味隐含着通常的解释的理解，与象征的传统观念很相似。事实上，"表面"

（surfaces）和“外壳”（rinds）的隐喻性语言与解释中世纪晚期的寓言使用的**覆盖物**（integumentum）和**包膜**（involucrum）这样的语言是相同的，那时，寓言是引导诗的一个主要的借口。诗歌是披着虚幻这一美丽得体外衣的事实。诗人的谎言引导我们从外表的感觉进入比外表本身更深层的意义。波提切利（Botticelli）的《春》（*Primavera*）真的表达了自然的维纳斯的王国，[6]如果这不是它所表达的，也表现了类似的事物，表达了与绘画的表面和现象的复杂相对的相似的抽象、统一和简化层面的观念。要解释作品核心的这样一些意义从来不容易，我们以波提切利的《春》为例，这件作品引出了一系列学术性的解释。但这些解释就绘画与它自身的意义之间假定的联系来说，并没有什么不同。这一更深层的解释、整体的意义深深地内在于我们对图像的期待中，并且已经有一段时间了。一件文艺复兴时的肖像被认为表现的不只是人的外貌，而且通过外貌表现了灵魂，并且对或高或低的相似位置也争论说有一定的象征性，这里图像是“本体”（body），文本是“灵魂”（soul）。[7]象征与自然主义一样，也许被认为依赖于单一感觉的一种透明性方法，正如通常解释中隐喻性语言所暗示的，通过绘画的表面进入它的意义是可能的。固然，象征有不同的角度，不同正是难点所在。一些象征应该很容易突破；而有的象征，要去理解它们则需要“甜蜜的劳动”；还有一些象征是不可突破的，因此将大多数潜在的观众排除在外，或者这样的隐蔽被认为对神圣的主题是适当的，或者本来就是为经过挑选的群体制作的图像。[8]但是模式总是相同的：更底层次的表象与更高层次的意义之间的对立。对于现代主义而言，所有的透明度，无论是意义还是绘画方法都开始改变，同时，象征被认为是不可能的或滑稽的。然而，“通常的”（usual）象征的期待既依赖对艺术作品的“通常的”反应又依赖对它们的解释而存在，或者说是解释能力的期待。一位单纯的观众有可能对似乎阻碍这样理解的作品表现出敌意。然而，也许更常发生的是，这同一位观众被他或她自己的迷惑吓倒，象征的期待被默默地用来为作品、艺术家和所谓的行家增加威严和神秘，同时，它也为他们做出相对于观众的分级和归类，这一切都因为，观众认为自己一定由于某种原因对一些更深层的意义不能做出充分的判断。这些“通常的”解释的评论表明，有可选择的但合理的假设，其中无论形式还是内容都一定是艺术作品的本质；它的“意义”一定是更高层次的“视觉的”或者是概念的（通常是特定的文本性的）。在我看来，这些假设对很多艺术史

的理解来说都是巨大而顽固的障碍，笼统地说，根本是对艺术史解释的误导。

通过对形式观念家谱的梳理，思考它对艺术史分析的一些暗示，我打算以思考由贡布里希发起的对艺术史的两个主要批评来继续我的论证，他的一些观点在先前的讨论中可能已经见识过。在一篇1955年讨论拉斐尔的《椅中的圣母》（*Madonna della Sedia*）的演讲论文里，贡布里希批评形式分析的观点，建议替换它。[9]对于他崇拜的艺术作品他通常用“有机体”（organic unity）这个短语来称呼，他逐渐感觉到，格式塔心理学也许在它的尝试中太成功而不能教会我们按照整个结构去理解感知。这样一个有机体的标准似乎包罗过于广泛而难以做出区别。贡布里希的这些论点不是真的指向格式塔心理学，而是指向亚里士多德学派以来很长的哲学传统，从他们那里有机体的观念延伸下来。亚里士多德（Aristotle）关于秩序或有机体的观念与他的圆满实现的观念相连接。有一个更高等的原则、一个本质，统一了自然事物的结构和演变了的结构，以此类推，艺术作品也有一个统一局部的本质。

统一的艺术作品的本质且对应于自然事物的圆满实现的东西究竟是什么？贡布里希想指出，它就是假定作品本身形式的统一。当然，每一个“形式”的“构图”与所有其他的都不同，但是，无论多么不同，它们一定都是统一的；它们一定都属于一个类。实际上，贡布里希认为，即使拥有统一的形式也不能从次要的甚至是微不足道的作品中区分出伟大的艺术作品。最重要的是，如果《椅中的圣母》的本质就是统一的构图，那么我们如何对产生出它的历史环境叙述它的形式本质？或者我们甚至如何将作品的这方面与明显是关于它的所有事物连接起来？

正如我们所见，是艺术中的形式表现了表象的不平凡，形式引出了表现这个问题。贡布里希用他所称谓的“外貌学的伪科学”（physiognomic fallacy）这一术语提出这个问题，几乎在50年前的一系列论文里他就开始发现这个问题。[10]“外貌学的”这个形容词指的是古代，现在，根据外貌学的伪科学，从他们的外表特征可以直接推断出这些个体的灵魂本质，与狮子相似的就是狮子属，与猪长得像的就是猪属。外貌学的谬论是一种错误的设想，我们可能用类似的方法从作品本身的形式直接推断一些精神上的事实—艺术家的本质，或时代“精神”，或产生艺术作品的空间。

贡布里希认为，外貌学的谬论深深扎根于更为普遍和中性的"外貌学的感知"（physiognomic perception）。这是第一个遇到事情的突出个体，同样在贡布里希改编波普尔（Karl Popper）的"感知的探照灯理论"（searchlight theory of perception）中占有中心地位。[11]在这个突出层面上我们开始区分事物，这种区分导向与之相关的系统调查和仔细研究的"更客观"的层面。在外貌学的层面、色彩、表达可能有一个包含感觉数据大量多样性的情感范围。例如，天空、远山、某段音乐和情感的消沉状态可能都被蓝色所统一。当我们假设属于作品的突出意义经由作品传递出来，外貌学的感知据说在它成为外貌学之前是一文不值的谬论。"蓝色的天空在对我微笑"，也许是蓝色的，但是，假定它们真的在笑，或真的快乐则是错误的，假定宏观的世界真的反映出微观的心境是错误的。如果我们进一步假定，艺术作品的**形式**表达了这些突出的意义，那么我们就从一文不值的谬论横渡到外貌学的谬论。这些争论的要点是，我们从艺术作品中清楚地看到的意义，不是没有它们自己的价值，但它们不是历史的，因此不具解释性。为了设法获得历史的理解，我们必须真正地写出历史。

贡布里希的争论因此是批评表现主义体系的一部分。他一再驳斥这样的观点，即在艺术家所运用的形式的任一方面，艺术家的情感与观众的情感都是对称的。如果这样的对称支持所有的艺术，那么我们能很容易地看出任何艺术的本质。事实上，这一观念加强了现代观点，在这一观点的基础上作为一门理性学科的艺术史申明了它的大部分主张，大部分主张进入了综合大学的课程也不是偶然的，这一观点就是，艺术是一门"通用语言"，它能使其他文化为我们所用，这是任何其他事物所办不到的。通过学会观看他们的艺术形式而领会20世纪的法国人或阿兹特克人，我们从未认识到语言和文学对理解这些领会的必要。贡布里希熟知这一想法的魅力和貌似的自然。他也熟知他自己的论点威胁到现代艺术学科制度的根本，并进一步威胁到艺术作为人类群落的重要媒介这一值得称赞的观念。但是他仍然驳斥支持这一观点的论调，因为他感觉到表现主义暗示了本质主义。一根线条确实不仅"意味着"一或拥有，或表现一幸福或悲伤，他宁愿坚持，无论它意味的是什么，都与其他线条、通常的其他形式，以及与这些形式被观看条件的现实相关。

贡布里希关于外貌学的谬论与我们时代的其他重要批评的"谬论"正面相撞，这一谬论就是所谓的有意图的谬论（intentional fallacy），它是新批评主义的一个基础。对我来说，这种有意图的谬

论与贡布里希想要质疑的那种表现主义的推论没什么差别，也许，只有这种表现的形式观念变得程式化，并使艺术作品（比如小W. K.维姆萨特［W. K. Wimsatt, Jr.］和M. C.比尔兹利［M. C. Beardsley］的经典文章，当然这是文学著作）被认为是或应该是其自身意义的充分表达，或者，更进一层，意义本来就是形式的表达。[12]这种争论既预示了作品的在形式表达上的完全自信，也预示了观者对这一表达的敏感。当我们设想作品或者观众或者两者都被更深奥的结构、心理或意识形态所决定时，那种优雅的对称才变得复杂，这一设想—而不是情况的完全改变—使得阐释者再次重新依靠形式说明。人们仍然假定对意图的历史重构与解释是不相关的或仅是解释的补充。

对贡布里希来说，外貌学的谬论有一种更险恶的暗示，它涉及一种更危险的本质主义。也许艺术的形式被想象为不只是个体艺术家的内在表达，而是整个民族、种族、时代精神的表达。坦率地说，这种推论似乎是大胆的，是不可能的，但事实上，这种推论在艺术史写作与教学中随处可见。贡布里希将这种思维习惯追溯到现代艺术史的开端，追溯到温克尔曼—他在古典雕塑的平静中不仅看到了“高贵的单纯，静穆的伟大”，而且还看到了**希腊精神**的“高贵的单纯，静穆的伟大”。[13]几个世纪以来，温克尔曼的经典观念日渐衰微，不再是规范，但是他的解释原理还保持不变，并与通常艺术史框架的伟大相对论融为一体。因此，形式的观念服务于艺术研究普遍化的明确目的，同时也使艺术研究相对化了，这种普遍化建立在各种推论的基础上，至少建立在历史实体和影响力存在的这种暗示性设想上。

贡布里希以一种世界观的观点严密地验明了外貌学的谬论，即是“相信风格是一种文明世界观的表现这一浪漫的观念”。这种信仰鼓励一种观念，即将艺术史看做带有隐喻性的“观看”历史，也就是说，一种“形式的”视觉历史。[14]因此，外貌学的谬论和它对形式的推论性理解不只是浪漫的，他们再次成为明显的唯心主义者。按照这样的观点，艺术风格的历史成为文化史的补充，首先将精神的历史看做历史变化背后的基本推动力。贡布里希的观点暗示出：一方面为了避免本质主义和批评的循环，另一方面为了避免成为虚构某些最危险的现代神话的同谋，我们必须一起避免这一历史推论。如果贡布里希对于形式和表现的批评被严肃对待，那么一些非常基本的艺术批评和艺术史的惯例就必须被质疑。如果贡布里希是对的，我们不可能通过形式看

到某种意图，那么必须构想出新的方法来讨论艺术作品从而产生历史推论。

贡布里希对于形式和表现的批评与他的历史主义批评紧密相联。贡布里希再次追随波普尔，他反复提出，在我们的时代为种族主义和种族灭绝提供正当理由的"民族精神"（spirit of peoples）这种思想，是本质主义或伪本质主义的一个标记，它似乎造成可视历史的终结，以此来证明族群清算在这种历史框架中没有一席之地。计划性的意识形态的怀疑论推动了贡布里希的论点，明确地拒绝总结各种历史框架，并抛弃了黑格尔学派的历史解释传统，唯心主义者与唯物主义者一样。

这方面的争论也许可以这样概括，即艺术的历史解释常常指向某些本质，形式的或主题的，或两者都有。可被称之为强形式主义追求视觉的本质，弱形式主义追求主题的本质，"形式与内容的统一"真正地意味着**基本**形式与启发性主题的一致。正如我们曾经所见，形式的现代观念一直暗示着发展。这就是说，形式主义者的艺术史也是历史主义者的艺术史。在这篇论文里我将对历史主义这一术语的三种意义做出评价。首先，贡布里希取自波普尔的论点，历史的规律是可以设计的，历史结果是可预知的；第二种观点我将以本雅明（Walter Benjamin）为例来讨论，历史是一种先于事件的宇宙范式，历史学家在宇宙范式内按照一定次序安排这些事件；第三种论点是：当事物作为发展的一部分时它是富有意义的。艺术史深深地卷入所有这些争论中。我们只需要考虑艺术史概论的教学，其中，时期、风格，以及至少从暗示性的层面来说的整个文化都被"转变"成了其他事物，而这种"转变"又被表述为是或多或少的必要发展。这种连续性的设想又包含了进一步的设想，如果有改变（艺术）的事物，那么它在本质上总是同样（形式的）；它也使系列事件或时期风格的顺序成为一种发展，并使艺术史家去寻找一种方法，按照这种方法一系列的作品，或者从形态学或者从外貌学来看待，就转变成另外的事物了。当然，这种激进的历时性在提供贯穿历史复杂性的一种先验线索上有很大的优势，它允许我们说出什么是真正的巴洛克，而不只是说出它发生在17世纪。这同样是艺术批评与艺术市场的基本原理。现代主义总是意味着真正的现代，不仅仅是发生在19世纪晚期和20世纪，现代主义者的批评与其说是对当代作品的简单判断，不如说是用历史学家的术语对这种判断进行公正，或甚至用历史学家所争论的判断形式（最后使得很成问题的对"品质"的判断变得没有必要）。形式主义者的批评明确地

或含蓄地声称，不但形式的艺术是更好的，而且只有这种艺术是历史的原作，并以叙述的方式来显示情况就是这样。对于反对历史的批评来说，历史主义提供了一个方法，按照这种方法人们从各种艺术家的大量作品中选择一组弱小的行列，并在某种意义上认为有必要保卫这个行列，因此它至少为选择艺术作品提供了一个绝对的标准，这个标准至少偶尔对艺术市场的理想功能是必要的。后现代主义作为当代知识分子一种普遍的倾向与上两个世纪历史学家的思维习惯争执不下，后现代主义仍然将这些权威中的大部分看做难解的风格术语。也就是说，后现代主义从历史学家的构架中获取权威和重要性，它拒绝用自己的术语。

形式作为本质主义和历史主义的观点，为这些争论的一部分和后来的争论提供了一个纽带，下面我将联系唯心主义和唯物主义来考察形式主义对艺术史的影响。现在，艺术史家有时因专业判断和不同门类间的沟通而被划为唯心主义者，那么这种分类究竟意味着什么？它又是如何影响了对我来说作为艺术史解释的最简单和最基本的问题之一：即艺术作品为何看起来像它们看起来的那样？

在最近的一次研讨会上，有一篇关于抽象的早期现代理论的论文被介绍，且对其成为一种"形式主义的"主题进行了辩解。这篇论文的作者所从事的研究是正当的，然而，介绍者却解释说，是因为正在审查中的形式主题引进了"意识形态"（ideological）的问题。会议室里所有的人都理解辩解是必要的和适当的，或至少可以理解为什么写这篇论文，事实上，这篇论文指出了许多解释的问题，这正是我在论文开头设法提出的。

在艺术史中形式主义者这个术语渐渐指向解释的很多种方法，这些方法是伴随着对艺术是历史自发（historically autonomous）的重要方面这样的假设而出现，因此我们可以编写出不涉及历史其他因素的富有意义的艺术史。在这一观点中正是"艺术的历史"（history of art）这一术语似乎是形式主义的，因此唯心主义者含蓄地陈述了艺术自己有某种历史或本身即是某种历史这一假说。与形式主义相对立的是语境主义（contextualism），语境主义基于艺术在历史环境中有非常真实的意义这种观点产生一套自己的方法，一个人开始研究形式主义的历史就将涉及艺术作品"本身"，开始研究语境主义的艺术史就将涉及产生艺术的环境。如果这些选项付诸实践，将意味着形式主义者对环境不感兴趣，语境主义者对艺术作品本身不感兴趣。很少有艺术家真

的走向其中的任一极端，这些极端是不切实际的。任何一个极端逻辑的纯粹合理性都将终止艺术史的写作，然而，这些观点与其他理性问题的关系更加强了这种终止。

“语境”（context）当然是一个主要的术语，艺术可能被解释与外部的许多因素相关。一个最强有力的语境主义者的方法是潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）的图像学。语境是主流文化的和理性历史的，然而，正是那种原因，这样的研究可能被说成是属于唯心主义者的艺术史传统。即使不是形式主义者的，这一艺术史也被作为精神史而成为形式主义者和唯心主义者的艺术史版本。这就导致唯心主义者的艺术史分类的真实力量，如果唯心主义者意味着非唯物主义者，那么这种分类就可以理解了。唯物主义者的艺术史指出了语境的另一个定义，不是作为文化史而是作为社会、政治和经济的历史。

再回到刚才的故事，为什么因为形式主义者的论文题目而有必要辩解并指出它的意识形态因素就很清楚了。尽管意识形态也是一个复杂的术语，尤其对历史的唯心主义或唯物主义，至少它可以有将唯心主义的外表转换为唯物主义的修辞的作用。

接下来我将考察唯物主义的艺术史，将它作为一种本质主义也不是最终能令人满意的，我将提供超越19世纪形而上学的这些范畴的一些选择来结束我的论文。

我以引自本雅明关于“历史哲学的某些争论”开始我的分析，对我来说，这种哲学提供了一个对于本雅明自己称之为“唯物主义者的编年史”（materialistic historiography），具有例证作用的和有影响的方法。[15]他的论点与我们之前所研究的不管哪个方面都密切相关。本雅明也进行历史主义写作，但他以特殊的意义来用这个术语。本雅明参考牛顿学派的一切事件都可以放进连续时间的一种推测来理解这个术语。历史主义者的历史方法是附加的，这就是说，我们称之为“贡献”的东西能被设想为所有一切在同样伟大但抽象的叙述中都占有一席之地。历史主义者需要担心的只是安排事件的正常次序，因此，超越强调时间的假设，本雅明的“普遍”（即历史主义）历史“没有理论武器”。[16]本雅明将所有这一切与“唯物主义者的编年史”相对照。他认为历史主义者的历史因为历史主义被拒绝是势在必行的，当下似乎是过去日渐进步的结果，这是在为现状进行辩护。人类历史既不是中立的也不是绝对的进步；相反，它是无止境的残杀和苦难，如黑格尔的

屠杀席（slaughterbench）。关于历史是绝对连续的假说也正是对压迫与谋杀的默许。

简言之，"唯物主义者的编年史"以暂时的胜利看待历史的可怕汇合，本雅明想要通过否定强调连续性的假说来坚决地消除历史主义的政治和道德麻醉。事件与事件之间不是连续的，它们是分离的；"唯物主义者的编年史"认同这种分离，并使之成为历史学家处理方式的一部分，且并不能简单地从某种亚科学的层面上对其进行判断。也许过去不可避免地就在附近，但如果它是存在的，它只在当前存在。拒绝连续性因此暗示了一种蓄意激烈的解释学，按照这种解释学，过去合乎当前的目的。本雅明说，历史学家用刚健的力量以革命的变化行为来掌握过去。我游移于这些观点之间，因为这些观点传播广泛；但遵循本雅明的观点，这些观点建立在对应于极端情况的极端的二分法的基础上。本雅明尽力砍掉法西斯主义的理性支柱，拒绝他所称为普遍史的全部传统。他将连续与中断并置。

本雅明和贡布里希都是在纳粹主义高涨的大变动威胁的直接压力下阐明自己的观点，他们都拒绝他们所称为"历史主义"（historicism）。然而他们对这个术语的理解可能不同，拒绝历史主义意味着拒绝连续性的消极原则，放弃连续性很大程度上是对道德和政治结果的恐惧。对两位作者提出的中断性问题的解决指出了两个非常不同的方向。

如果中断性是唯物主义者的，那么连续性（至少被暗示出）是唯心主义者的。如果事实上本雅明不这样说，那么它是其他唯物主义作者的附会，它为这个问题的讨论设置了一个空间。正如本雅明所理解的，历史主义如果不是唯心主义者就是本质主义者，因为它暗示了时间本身就是变化的进步原则。同样，它误置了从阶级冲突到形而上学原则这一意义重大的历史转换的中心。

既然它建立在拒绝连续性的基础上，"唯物主义者的编年史"的实践可能被期待支持历时性解释之上的共时性。这里再次给"语境"一个更特殊的定义，它不仅是经济和政治的，而且在结构上必然与无论哪种解释都相关，而不是偶然相关。艺术将不会被主要从与先前艺术相比的基础上来解释，这种情况也许易被翻译成先前争论的术语。据说"形式"是连续性的一个原则，形式是它所从属的文化表达。因此，形式有一种内在的历史力量，但同时，除进化的变革和与更广泛的精神因素的关系之外，形式对任何事件的解释都有困难。这一困难在最伟

大的和最著名的形式主义者的论文结论中得到承认。在沃尔夫林的《艺术史原理》这本书的结尾中他说，他的形式原则用来描述从文艺复兴到巴洛克艺术的发展，但它不能解释为什么同样的发展应该结束和再次开始。他认为这种重新开始是不自然的，他将其归结于精神世界的深刻变化和对所有领域的存在的重新评价。迈耶·夏皮罗在他的论风格的论文里以更普通的术语来解释相似的问题，这次是用社会的而不是精神的历史文本来解决问题。[17]

> 用来解释历史演变中显著相似性的原理与仅用单一事实来解释的原理属于不同的秩序。正常的运动与应归于想象上混乱的因素属于不同的世界；首先是风格的形态学固有的，其次是心理和社会的起源。仿佛技巧有两种不同的规律。

这些事情的荒谬状态绝未终止；更像是钟摆从这一头晃到那一头。区分历时性与共时性的有效性仅仅有助于坚定反对的立场，但又一次，这些反对的立场完美地构成对唯物主义者的中断性和唯心主义的连续性的区分。

对于这种从根本上能够被称为形式主义者的地位，唯物主义的艺术史也许被期待采取弱形式主义者的姿态，假设再现的方式是内容的媒介，并且只有在历史的范围内它们是内容的媒介，这是被社会和经济的内容所决定的。［……］

为什么解释的这一矛盾形式会发生呢？我相信这是因为唯心主义和唯物主义作为一个历史调查的先在基础需要一种或者另一种历史证据来抑制。唯心主义和唯物主义是最高通则的替换性原理。这并不是说由于它们每一种都涉及相应的深度或具备一两个原则的优先性，所以它们就是描述同一事物的不同方式，而是说一般性意味着一种东西，这种东西**总**能够依据另一方来解释。全部问题因此环绕这一点而出现：其原则是两者在解释性上彼此相关，而且，如果我们带着这种差异转向历史，它也意味着某种证据也总是在解释性上彼此相关。以上我评述了艺术史最基本的任务，即解释了为什么艺术作品看起来像它们看起来的那样。这不是一个微不足道的声明，它提供了一个标准，根据这个标准唯心主义和唯物主义艺术史解释的有效性变得有限。两者中的任一选择都必须排除建立在艺术作品的表面解释和表面变化基础上的证据。唯心主义艺术史家往往不关注艺术作品的赞助人、用途和接受，而这些显然是艺术合法历史的一部分，唯物主义艺

术史家往往避免任何参考文化史和艺术自身传统的技术史，因为他们假定这些“上层建筑”的关系移向了更深刻“更真实”的历史原理。

这种尴尬的处境怎样解决？也许我们应该思考随后的问题。当马克思转化黑格尔的历史构架时，他保留了一个本质的东西，即绝对整体。这个整体不可避免地伴随着将所有历史方法向单一形而上学原则的不断还原，但它也保留了某种事物的视像，就像在历史和人类行为中包罗万象的神意之目的。然而，这些争论中的术语，却完全是建立在一种最基本的本质主义基础上，它最终会阻止历史的解释。［……］

（高超　译）

风格[1]

迈耶·夏皮罗，1953

一

风格（style）通常是指个体或团体艺术中的恒常形式一有时指恒常的元素、品质和表现。这个术语也被使用于一个艺术家或社会的全部活动，就像人们会谈及"生活风格"或"文明风格"那样。

对考古学家来说，风格可见于一种母题或模式，或见于某些可直接把握的艺术品的品质，能帮助人们确定该作品的创作地点和时间，确立不同作品之间或者不同文化之间的关联。在这里，风格是症候性的痕迹，与一件工艺品或一种符号的非审美特征相似。作为文化的一种重要构成部分，人们经常把它当做某种诊断手段来研究它，而不是把它当做一种具有自身意义的东西。因为在处理风格时，考古学家们相对来说缺少审美和表情（或表现性面相特征［expressive physiognomic］）方面的术语。

对艺术史家来说，风格乃是研究的重要对象。他研究风格的内在一致性，研究它的生命史，及其形成和演化的问题。他也会把风格当做为作品系年、确定作品诞生地的标准，以及追溯艺术流派之间关系的手段。不过，风格首先是一个带有一定品质和有意义的表现的形式系统；艺术家的个性，乃至一个团体宽泛的世界观，正是通过这一系统得以显现。风格还是团体成员之间的一种表现载体，通过形式暗示感情的特性，来传达和固定某些宗教、社会和道德生活的价值。除此之外，风格还是创新及特殊作品的个性得以评价的共同背景。通过考察作品在时空中的延续，通过将风格的各种变体与历史事件，及其他文化领域变化中的特征进行比对，在普通心理学和社会理论的帮助下，艺术史家试图解释风格或特殊风尚的变迁。对个体和团体风格的历史研究，还能揭示形式发展中的典型阶段和过程。

对综合的文化史家或者历史哲学家来说，风格乃是作为一个整体的文化的某种表现，是其统一性的可见符号。风格反映了，或者说投射了集体思想感情的“内在形式”。这里，重要的不是个别艺术家或个别作品的风格，而是一种文化在一个有意义的时间段，所有艺术品所共享的形式与品质。在这个意义上，人们会根据古典、中世纪或文艺复兴的艺术风格中发现的、同样被记载于那些时代的宗教和哲学文献中的共同特性，来谈论那些时代的人。

与艺术家类似，批评家倾向于将风格理解为一个价值术语；这种意义上的风格成了一种品质，因此一个批评家会说某某画家拥有“风格”，或者称某某作家是一个“文体家”（stylist）。尽管在这种规范性的意义上（主要适用于个体艺术家），“风格”似乎不在艺术的历史研究或人种研究的范围内，却经常在这些领域出现，而且应该得到严肃的对待。它乃是成就的检测手段，因此与对艺术以及作为一个整体的文化的理解联系在一起。即使是一个阶段的风格（对大多数史学家来说是一种集体趣味，可见于好的或坏的作品之中），也有可能被批评家们视为某种了不起的成就。对温克尔曼或歌德而言，希腊古典风格不是一种形式惯例，而是一种值得珍视的品质达到巅峰的观念，在其他风格中不可能见到，却在希腊原作的罗马复制品中也显而易见。某些时期的风格的确以其普遍完美的特征，以其表现内容的极端充足性，给人们留下了深刻印象；这样一种风格的集体创造，就像对某种语言经典的有意识塑造，构成了一种真正的成就，并被传承到往后的数代艺术家手中。相应地，同样的风格在一个广泛的艺术家群体中的存在，经常被视为一种文化的整全性的符号，或者一个拥有高度创造性的历史时刻的强有力的象征。缺乏一种独特性或高贵风格的艺术，则会被认为是“无风格的”，而这样的文化会被判断为弱势的或衰落的文化。文化和历史哲学家，以及某些艺术史家也持有类似观点。

在这些研究风格的方法背后有一个共同的假定：每一种风格都是一种文化的某个阶段所特有的，因此在一种既定的文化或文化阶段，只有一种风格或有限的几种风格。以一个时代的风格创作出来的作品，不可能在另一个时代创作出来。这些假设得到了以下事实的支持：一种风格与一个阶段之间的关联（这可以从少数几个例子中推导出来），总能得到后来发现的对象的证实。无论何时，要是有可能通过非风格的证据来确定一件艺术品的诞生地，那这种证据总会像形式特征那样指向相同的时间和地点，或者指向一个文化上相互关联的地区。某种风格出人意料地出现在其他地区，会被解释为是移民或贸易

所致。因此，人们自信地将风格当做一件艺术品的诞生时间和地点的独立线索来加以运用。在这些假设的基础上，学者们已经建构出一个系统的、尽管尚不完善的画面，涵盖地球上广大地区的各种风格的时间及空间分布。如果一组艺术品被包括在与其诞生时间和地点的位置相应的秩序中，那么它们的风格就会呈现出有意义的联系；这种联系可以跟艺术品之于特定时空中的文化要点的其他特征的关系协调起来，而且经常可以在这一时空被描绘的物质特征中发现。

二

风格往往不是从严格的逻辑意义上来加以界定。与语言一样，风格定义只能指出一种风格或其作者的时间和空间，或者与其他风格之间的历史联系，而不是其独特特征。风格的特征在持续变化中，拒斥系统的分类，或者被包括在一种完美的类型中。提出古代艺术究竟终结于何时，中世纪艺术究竟发端于何时的问题是徒劳的。当然，艺术中存在着突然的断裂和反动，但是研究表明，即使在这种情况下，还经常存在着预示、混合和连续性。精确的边界有时只是出于处理历史问题或孤立出某种风格的方便，由惯例来加以固定。在持续发展的溪流中，艺术的分期有可能靠数字来维系—风格一、风格二、风格三之类。但是，赋以某时期风格的单个名称，很少吻合一种清晰的、普遍接受的类型特征。而与一件未经分析的艺术品直接面对，经常允许我们承认同一个源头的另一个方面，正如我们能够认出一张脸是本国的还是外国的一样。这一事实指向了艺术中一定程度的持续性，而这却是所有风格研究的基础。通过仔细描述和比较，通过对一种更丰富、更精细的类型学的塑造（这种类型学通常适用于发展中的连续性），人们就有可能缩小模糊的区域，推进我们对风格的认知。

尽管不存在现成的分析系统，作家们总会根据其观点或问题，强调这个或那个方面；但总的来说，对一种风格的描述是指艺术的以下三个方面：形式要素或母题、形式关系和品质（包括一种整体性的品质，我们不妨称之为“表现”［或“表情”］）。

这一风格观念并非任意的构想，而是来自大量研究经验。在将艺术作品与个体或文化联系起来时，这三个方面提供了最宽泛、最稳定，因此也是最可靠的标准。它们与现代艺术理论也最为相契，尽管

并不同等程度地契合于所有观点。技巧、题材和材料或许也是某些作品的突出特征，有时也会被包括在风格的定义之中；但是，经常出现的情况是，这些特征并不像形式特征或品质特征那样，对一个时期的艺术品来讲是最具独特性的。很容易想象，在材料、技巧和题材方面的决定性改变并不伴随着基本形式的变化。或者，在这些方面保持不变的时候，我们却常常发现它们较少作用于新的艺术目标的变更。切割石头的方法总是比雕塑家或建筑师的形式的改变速度慢。当一种技术并不吻合于一种风格的拓展时，是技巧的形式痕迹，而不是这种技巧本身的运用，对风格的描述来说才是至关重要的。材料主要对肌理质感和色彩管用，尽管它们也会影响到形式构思。至于题材，我们也可以发现，相当不同的主题—肖像、静物和风景—却可以出现在同一种风格，以及同一个艺术家的作品中。

诚然，尽管形式要素或母题对表现来说是最重要、最根本的，它们却不足以描述一种风格。尖拱是哥特式建筑和伊斯兰建筑所共同的形式，而圆拱也是罗马建筑、拜占廷建筑、罗马式建筑以及文艺复兴式建筑所共有的。要想区别这些风格，人们还得寻找其他序列中的特征，最主要的，是要找到在追求一种新效果或者解决一个新问题时，将这些要素组合在一起的不同方式。

尽管某些作家将风格理解为一种可供数学分析的句法或构成模式，但是在实践中，要是缺乏模糊的形容品质的语言，那就无法对风格进行描述。绘画中某些光与色的特征，最适合于用定性术语，甚至是某种中介的（通感的）或面相术的定性术语来加以描写，例如冷与热、欢快与悲哀等等。光暗的习见范围、特殊调色板上的中间色—对一件作品的结构来说极其重要—乃是形式要素之间的独特关系，却无法被整合进一个整体的构成图式之中。一件艺术作品异常复杂，因而对其形式的描述在要点上经常是不完整的，这样的描述不得不将自己限于对少数形式关系的某种宽泛的描绘上。能够区分线条的坚硬与柔软，要比评价线条的实质更加简单，但对审美经验来讲却更加相关。为了风格描述的精确性，这些品质依据其强度被加以分类，或者通过直接比较不同的例子，或者通过诉诸一个标准件作为令人印象深刻的模型，或者，当意见出现分歧时，人们就诉诸当地和外国建筑师或专家们的共识。当人们作出量化评估后，它通常能确定通过直接的定性描述所得出的结论。然而，我们确信，在对待品质时，人们还有待于达到更大程度的精确性。

分析通常采用在当代艺术的教学、实践和批评中流行的美学概念；这些领域中新观念和新问题的发展，常常指导学生的注意力转向以往风格中未被注意的特征。不过，研究其他时代的作品，也会通过发现我们自己时代的艺术中所未知的某些美学变体，来影响现代的概念。与批评中的情形一样，在历史研究中，将两种风格区分开来，或是联系起来的问题，能够揭示那些出人意料的、微妙的特征，从而引入新的形式概念。文化连续性一某种物理意义上的惯性一的假定，导致了在前后出现的风格中寻找共同的特征，而这些特征在通常的情况下会被认为是形式的对立两极。有时候人们能从相对隐蔽的方面，而不是显豁的方面，发现风格的相似性一文艺复兴构图中的线描模式，令人想起更为古老的哥特式风格特征，而在当代抽象艺术中，人们却可以发现与印象派绘画类似的形式关系。

风格分析的精细化部分地来自对某些问题的解决，解决这些问题需要确定更加细微的差异，也需要得到更为精确的描述。例如同一种文化中的地区性变体；年复一年的历史发展过程；个体艺术家的成长，以及老师与学生的作品之间、原本与临本之间的差异。在这些研究中，确定作品系年与归属的标准，经常是物理的或者说外在的一这是考察微妙的症候性细节的事务一但是，在这里，研究的一般趋势一直是寻找某些特征，这些特征既可以用结构的术语，也可以用表现一面相学的术语来加以表述。许多学生相信，表现（或表情）术语都是可以被翻译为形式和品质的术语，因为表现（或表情）取决于特殊形状和色彩，形状与色彩方面的任何细微变化都会引起表现（或表情）的变化。因此形式相应地就被视为一种独特效果的载体（在题材之外）。不过，这两者之间的关系在这里却并不十分清晰。总的来说，风格研究倾向于走向形式与表现的更大程度的相关性。某些描述是纯粹形态学的，事实上就像对自然对象的描述，而装饰性，例如结晶体的装饰效果，则以群论（group theory）的数学语言得到刻画。但是，类似"风格化的"、"古风的"、"自然主义的"、"矫饰主义的"、"巴洛克的"之类的术语，却是地地道道的人类语言，指的是艺术创造的方法，暗示着某些表现效果。只有经过类推，某些数学特征才能被刻画为"古典的"和"浪漫的"。

三

对原始与早期历史文化的风格所做的分析与描述，极大地受到了近代西方艺术标准的影响。然而，人们也许可以说，现代艺术的价值也导致了人们对异域艺术更为同情和客观的研究，而这在五十年前或一百年前是不可能的。

在过去，大量原始作品，特别是再现性的作品，甚至在敏感的观众眼里也是毫无艺术性可言的；人们认为有价值的只是其装饰以及原始手工业的技术。人们普遍相信，原始艺术只是想要再现对象的幼稚尝试—被无知以及恐怖、怪异的非理性内容所扭曲的尝试。真正的艺术只能在高级文化中才能出现，在这种文化里，对自然形式的知识与一种理性的理想结合在一起，从而为有关人类的图像带来美丽与得体。古希腊艺术和意大利文艺复兴时期的艺术成了判断所有艺术的规范，尽管哥特式艺术的古典阶段后来也为人们所接受。赞美拜占廷艺术的拉斯金（Ruskin）甚至这样写道，只有基督教的欧洲拥有"纯粹而珍贵的古代艺术，而在美国、亚洲和非洲都不存在"。从这样一种观点来看，对原始风格的认真鉴别，或者对其结构和表现的深入研究，都是不可能的。

伴随着西方艺术在过去的七十年里所发生的变化，自然主义式的再现已经失去了其崇高地位。对当代艺术实践及以往艺术的知识来说，关键的是这样一种理论观点：在所有艺术中，重要的是其基本审美成分，是组合在一起的线、点、色和面的品质及其关系。这些东西有两个特征：它们内在地具有表现性，它们倾向于构成一个融贯的整体。构成融贯（秩序优美）和表现性的整体的倾向，可以在任何文化的艺术中看到。不存在享有特权的内容或再现模式（尽管最伟大的作品，基于我们还不清楚的理由，只能出现在某些风格中）。完美的艺术有可能见于任何题材或风格。一种风格就像一种语言，拥有内在的秩序和表现性，可以表现不同强度或细腻的主题。这种研究方法是一种相对主义，但并不排除绝对的价值判断；它使得人们在抛弃了一种固定的风格标准之后，在各种框架内作出判断成为可能。这样的观念已经为今天的大多数艺术学生所接受，尽管他们未必以同样的确信来运用这些观念。

作为这种新的研究方法的结果，世界上的所有艺术，甚至是儿童和精神病患者的素描，都成了同一个平台上的表现活动和形式创造活动。如今艺术成了人类本性统一的最强有力的证据之一。

这种急剧的态度变化，部分地取决于现代风格的发展，在这种风格中，原材料以及创作手法的鲜明单元—画布平面、木框、工具标记、笔触，还有相互关联的形式、图式、颜料粒子以及纯色的区域—成了与再现要素同等重要的东西。甚至在非再现性的风格被创造出来之前，艺术家们也已经更为深刻地意识到了在他所表示的意思之外作品本身审美的一构成的成分。

新风格中的许多东西令人想起原始艺术。事实上，现代艺术家们是最早将土著作品当做真正的艺术品来欣赏的人。立体派和抽象艺术的发展使得形式变成令人兴奋的问题，有助于人们提高对原始作品中的创造性的感知程度。带有高度悲情色彩的表现主义，将我们的眼睛带到更简洁有力的表现模式中；它与超现实主义一道（首先以其想象力中的非理性和直觉为人称道），唤起了人们对原始幻想产品的崭新兴趣。但是，尽管有明显的相似性，现代绘画和雕塑在结构和内容上都不同于原始作品。在原始艺术中属于集体信仰和象征的既定世界的东西，在现代艺术中则作为个体表现出现，带有形式创作的自由和实验态度的印记。然而，现代艺术家却能感到与原始艺术家之间存在着一种精神上的亲缘性，他们感到比以往更接近于原始艺术家，这是由于他们那种率真的理想、表现的强度，以及想要过上更简单的生活、更有效地参与在集体行动中的欲望的缘故，而所有这些都是现代社会所不允许的。

现代艺术发展的一个后果是忽略以往艺术内容的倾向；最逼真的现实主义再现作品也被当做线条与色彩的纯粹构成来加以静观。观众经常对作品的原始意义漠不关心，尽管他也许会通过它们来欣赏一种诗意的和宗教的模糊情感。古老作品的形式及其表现性于是被孤零零地加以观照，而一种艺术的历史则被当做形式的内在发展来重新书写。与这种趋势平行的是，其他一些学者则在神话和宗教文献的基础上，将富有成果的研究带进对西方艺术的意义、象征及图像志类型的探索中去；通过这些研究，人们对艺术内容的知识大大地加深了，人们还从艺术品的内容中发现了与风格特征类似的东西。这些研究强化了以下观点：形式的发展并不自律，而是与变迁中的态度和兴趣相关；而这种态度与兴趣多多少少清楚地体现在艺术的题材中。[……]

---

(1) 本文是节选，全文收入夏皮罗，《艺术的理论与哲学》，沈语冰、王玉冬译，南京：江苏凤凰美术出版社。

论风格[1]

恩斯特·贡布里希，1968

风格（style）是表现或者创作所采取的或应当采取的独特而可辨认的方式。这个定义的适用范围之广可见于“风格”一词在当代英语中的众多用法。（在《缩本牛津英语词典》［*Shorter Oxford English Dictionary*］里，这个词的定义和说明几乎占了一页。）也许可以把这些用法简便地归为描写用法和规范用法（descriptive and normative usages）。按照集团、国家和时期，描写可以对种种创作或制作方式进行分类。这样的描写无论过去或现在都是常见的，例如，吉普赛风格音乐、法国风格烹调或18世纪风格服装。有些术语源于人名，如“西塞罗风格”（Ciceronian style）。“风格”还可以指某个人做事的方式（“这不是我的风格”）。同样，机构或公司也可能有某种独特的程序或生产方式。出版商有“出版风格”，并会向作者提供怎样引用书名等等的“印刷格式凡例表”（style sheet）。

人们常常用表示心理状态特性的形容词来描写风格，如“热情的风格”、“幽默的风格”。这类的特性描写往往会逐渐变成内觉的（联觉的）描写，如说某段文字或某个表演具有“活泼”、“单调”或“优雅”风格。被描写的特性常常是来自某种表演方式，然后才转移到别的具有类似特性的东西上去，如“戏剧”风格的举止、“爵士乐”风格的装饰、“僧侣”风格的绘画。最后还有一些现在用来表示类别的专门术语，如“罗马风式”或“巴洛克式”风格。有时，这些术语从用于描写建筑程序扩展到用于描写其他艺术的表现方式，甚至还扩展到用于描写那些时期的种种社会现象，如“巴洛克音乐”、“巴洛克哲学”、“巴洛克外交”等等。[1]

像大多数描写特色的词语—也包括“特色”、“出色的”这些词—“风格”一词不加任何修饰形容词也可以有规范意义的用法，它可以作为赞扬词，表示一种称心的一致性和显著性，这种特性使某个表演或某件作品卓异于众多“不出色的”事件或物品：“他颇有风度（in style）地接见了他”；“这位杂技演员表演很出色（has style）”；“这座建筑缺乏特色（lacks style）”。哈克贝利·费恩在描述“一排像大队游行人马似的

很长的木筏”时说，“它的气派（style）实在是大得吓人。在这样的筏子上当一名船夫，那才真算是够意思”（马克·吐温［Mark Twain］的《哈克贝利·费恩历险记》［*Huckleberry Finn*］，第16章）。在人类学家看来，也许每块木筏都有它自己的“风格”，如果他选用这个词来表示任何社会里制作这类航行用具的习惯方式。而在马克·吐温这本小说的主人公看来，这个词的意思是指木筏经过精心制作而特别引人注目。温斯顿·邱吉尔（Winston Churchill）的一句答话是说明这种内涵的极好例子。有一回，他去理发。理发师问他："您想理什么发式（style of haircut）？"他答道："像我这样平凡的人不想理什么气派的发式（a hair style），只管随便理吧。"（《新闻纪事》［*New Chronicle*］，伦敦，1958年12月19日）

意图与描写　如果批评家和社会科学家注意到邱吉尔对这个词用法的区别，也就是说，如果“风格”一词只限于表示诸表现方式中的一种方式，那么他们就可以少掉许多的麻烦和混乱。从历史的角度看，这一点是显而易见的。在英国，从格雷戈里历（Gregorian calendar，即目前通用的阳历）公布到被人们接受的那段时期里，“风格”一词被用作表示计时方式的替换词。随着“旧历”（old style）渐渐被淘汰，人们也就不再继续谈到该按哪种历法（style）在信上签写日期了。

然而，除了惯用法以外，“风格”一词还被不加区别地用来指使用者而不是创作者或制作者所能区分的任何创作或制作类型，这已在方法论上造成了严重的后果。也许可以论证（本文就将论证）：只有在有取舍选择的情况下，某种独特的方式才能被认为是有表现力的。比如说，某位少女选择了某种风格的服装，她这样做其实表现了她想要在某个场合里显示某种个性或扮演某种社会角色的意图。同样，某个董事会决定新建的办公大楼采用当代的建筑风格，它做这样的决定表现了它想要为公司树立形象的意图。工人穿上工作服或施工员搭自行车棚时，他们也许并没有意识到他们是在做选择，但旁人可能会看出，有各种工作服或车棚的式样可供他们选择，如果他用“种种风格”来描写这些式样，那么他就会做一些心理解释，而这些心理解释往往会把他引入歧途。讲到“选择”，让我引述一位语言学家的一段精辟论述："有关表现力的全部理论的中心就是**选择**的观念。如果没有替换表达方式可供说话人或作者选择，那么无疑也就不会有风格。同义（synonymy）一就这个术语的最广意义而言一是全部风格问题的根源。"[2]

如果用“风格”这一术语的描写用法来指做事的取舍方式，那么就可以用“时尚”（fashion）一词来专指带有社会威望的、易变的偏爱。一位女主人可以由于她的装饰或款待客人的某种风格而在某个社区的较大或较小的范围内引起某种时尚。然而，这两个词在使用上可能会有某些相同之处。如果一种时尚的偏爱变得非常普遍并且持续很久，那么它就会影响整个社会的风格。此外，关心威望有时往往会有虚伪和势利之嫌，同一个运动可能会被批评它的人描写为“时尚”，而被赞扬它的人描写为“风格”。

词源　“风格”一词源于拉丁语的*stilus*，*stilus*指的是罗马人的一种书写器具。“风格”可以用来表示一个作家的写作方式，尽管更常用的表示语言风格的术语是*genus dicendi*（演说方式）。[3]希腊、罗马的修辞学教师的著作对风格的各种潜力和类别所作的分析至今仍是最精妙的分析。言语的效果取决于选用的带有不同社会和心理涵义的高雅或谦卑的词汇是否恰当。同样应注意的是词汇的古代用法和现代用法。[4]只要符合主题的需要，无论古代用法还是现代用法都是适宜的。这就是所谓的得体原则，即风格要合乎场合时宜的原则。把下里巴人的话语用于严肃的场合是可笑的，同样，把庄重的言词用于琐碎的话题也是可笑的（西赛罗［Cicero］，《演说家》［*Orator*］，26）按照西塞罗的看法，演说是一种技巧，一种逐渐发展起来的可以被自信地用来打动陪审人员的技巧，但登峰造极的技巧往往离堕落只有一步之遥。过分追求效果会造成一种空洞做作、缺乏力度的风格。唯有不断研究风格的最伟大的模范（“古典”作家），才能保持风格的纯洁。[5]

这些也适用于音乐、建筑和视觉艺术的原则构成了18世纪以前批评理论的基础。在文艺复兴时期，乔治·瓦萨里以规范的术语对艺术的各种方式以及它们向完美境界发展的情况进行了描写。“风格”一词是慢慢进入视觉艺术领域的，尽管在16世纪末和17世纪里这个词用于视觉艺术领域的频度增加了不少。[6]然而，它在18世纪里才被确立为艺术史研究中的专业术语。那得主要归功于J. J.温克尔曼的《古代艺术史》（1764）。温克尔曼认为希腊风格是希腊人生活方式的表现，他的这种观点影响了赫尔德（Herder）和其他的学者，促使他们也用这样的眼光去看待中世纪哥特风格。温克尔曼的论述为建立以各个时期风格来划分艺术史的方法铺平了道路。值得注意的是，艺术史中所采用的表示风格的各种名称都是规范带来的产物。它们不是指一种对古

典规范的（适当）依赖，就是指一种对古典规范的（不当）偏离。[7]“哥特”风格原先的意思是罗马帝国的破坏者们的“野蛮”风格。[8]“巴洛克”一词是由义为“奇异”、“怪诞”的几个词组合而成的。[9]“洛可可”一词是J. L.戴维（J. L. David）的学生于1797年前后新造出来嘲弄蓬巴杜夫人时代（the age of Pompadour）的那种浮华风格用的。[10]“罗马风式”一词在大约1819年被人们启用时表示的是“罗马风格的堕落”。同样，“手法主义”指的是败坏文艺复兴纯正风格的矫揉造作。[11]如此看来，古典主义风格、后古典主义风格、罗马风式风格、哥特风格、文艺复兴风格、手法主义风格、巴洛克风格、洛可可风格、新古典主义风格这一序列记录了古典完美的理想的次次兴衰沉浮。[12]18世纪哥特风格的复兴向这一观点发起了首次挑战，然而，只是在19世纪里，建筑师们才有可能利用“历史风格”这一宝库里的所有宝藏。这种情形使19世纪人的风格意识变得越来越强，从而导致以下这个迫切问题的提出：“什么是我们时代的风格？”[13]批评家和史学家发展出来的风格观念反过来影响着艺术家。在争论风格问题的过程中，风格与技术发展这两者之间的关系问题变得越来越受到人们的关注。

技术与时尚

表现或创作的独特方式只要符合社会群体的需要就可能会保持稳定。因而，在静态群体中，守旧势力往往是很强的，制陶、藤编或作战的风格可能会长期不变。[14]引起变化的主要力量有两种：其一为技术改进；其二为社会竞争。本文篇幅有限，无法更多地讨论技术进步问题，但还是有必要提到这个问题，因为技术进步影响着选择情境。有人可能会认为，了解较好的方法就可以改变艺术作品的风格，确实，在技术占首要地位的方面，如在军队作战、体育竞赛或交通运输方面，可示范的较好方法一旦被人了解和掌握就可能会改变程序的风格。

在某些有限的仪式场合，比较老的方法也许依然被人们保留着。在研究风格的人看来，我在这里提起这一点并不离题。英国女王仍旧乘坐马车而不是汽车去国会。她的卫兵手持的是马刀和长矛而不是冲锋枪。犹太教堂里做礼拜用的《旧约》首五卷经文仍然是写在羊皮纸卷上的，而世界各地其他的教堂已都采用了比较便于翻阅的抄本。显

然，古老风格的表现价值往往将随着通常情况下采用的技术方法与特殊场合里专用的方法之间的差距的增加而增加。技术发展越快，新老方法之间的差距也就越大。在我们当今的技术社会里，继续使用"老式汽车"便是某种"生活方式"的表现。

我们这里论及了引起变化的第二个因素，即社会竞争和社会威望的作用。在"更大和更好"（bigger and better）这一口号里，"更好"指的是有目的的技术改进，"更大"指的是在竞争群体中有推动力量的展示作用。在中世纪的意大利城邦里，对抗的家族在建造高塔时相互竞争。那些高塔现在仍是圣吉米尼亚诺城的明显标志。有时，城市当局为了表示其权力的象征，不允许别的塔尖造得高出市政大厅大楼的塔尖。此外，各城邦也竞相建造最大的教堂，就像王侯们在林园大小、歌剧气派或练马场设备上争高低一样。为什么某次竞争会突然采用这种而不是那种成分，这一点并不总是容易讲清楚的，然而，一旦拥有高塔、大教堂或快速摩托车在某个社会里成了一种地位的象征，竞争往往会导致出现一些超越技术目的需要的过分发展。

我们也许有理由说，这些过分发展属于时尚范畴而不是风格范畴，就像方法改进属于技术范畴那样。但我们在分析风格的稳定性和可变性时总是应该考虑时尚和技术的影响作用。如同技术的压力，时尚的压力也为那些拒不跟随时尚、想要维护独立的人提供了选择的另一种方式。显然，他们的独立只是相对的，甚至拒不参加某种最时兴的社会活动从某种程度上来说也是在变相地介入这种活动。确实，变相介入者会比那些时尚追随者显得更突出。如果他们有相当的社会威望，他们甚至可能会成为某种不落俗套的时尚一某种能最终导致新风格产生的时尚一的开创者。

以上所作的技术优势和社会优势之间的区分当然是人为的，因为，在某个社会里，技术的领先往往会给该社会带来威望。羡慕古罗马的强大和古罗马的遗迹导致了文艺复兴时期崇拜一切罗马东西的时尚的产生；彼得大帝和凯马尔帕夏对西方优势的羡慕导致了他们国家的服式和发式不自然地向西方式样变化，使保守的欧洲人哀叹不已的在"铁幕"两边都出现的爱好美国爵士乐或美国俚语的时尚，暗示了美国技术上和实力上传奇般的威望。人们一涌而起学习俄语，其原因可以追溯到前苏联第一颗人造地球卫星的发射成功。然而，到处都一样，不赶时髦者的反应能提供衡量风格的潜在魅力的最佳标准。有些

不发达国家的领袖，如甘地，已提出要抵制他们国家服装式样、表现风格和行为方式的西方化倾向。他们赞扬未堕落的原始技术的优点。

人们很少分析这些压力对艺术风格的影响，但可以设想，从这方面去分析艺术风格也许能得出有价值的结果，因为，自18世纪以来逐渐被归在了艺术这一名称之下[15]的许多活动曾经既服务于增加威望又服务于各种实用目的。在建筑领域里，这两个方面自古以来就是相互影响的，例如，埃及金字塔的建成既展示了竞争的气势又展示了工艺和组织的技巧。技术和威望这两个因素对中世纪的一系列建筑风格的相对影响到底哪个大，人们对这个问题往往看法不一。就防止火灾危险而言，石拱建筑技术显然是有优点的，然而，建筑师采用哥特式肋棱，后来又在轻而高的结构使用上相互攀比，他们这样做是否主要为了技术上的目的，这仍是个悬而未决的问题。不难看出，对威望的注重和要超过别的城邦或别的王侯的愿望总是在影响着建筑的外观。然而，建筑历史也表明，有许多建筑并不受技术和竞争这两种压力的影响，它们采用的是比较简单的风格或追求比较自然的效果。新古典主义风格的摈除装饰的建筑、简朴的“小特里亚农宫”以及在凡尔赛的“玛丽·安托瓦内特的草屋”就是很好的例子。哥特式的复兴不仅从中世纪风格中汲取了灵感，而且也从新古典主义风格中获得了力量。的确，纵观建筑的历史，我们也许可以看出各种动机的最有意思的冲突。在19世纪里，当技术的发展提高了铁结构的效用，建筑师们曾一度采取墨守礼仪的态度，认为这种新材料本质上缺乏艺术性。在他们看来，埃菲尔铁塔是技术的展示，而不是艺术的展示。然而，在我们工业化的社会里，最终还是由技术的威望来使新方法在新工艺的“实用”风格中得到体现。[16]当今，甚至讲究技术效用的实用主义在建筑上也已变成了一种表现的形式成分。但就这点而论，实用主义有时至少在使手段真正适合目的的需要这方面对设计还是有着影响的。在视觉艺术领域里，说明技术和时尚相互作用的最好例子是那些并不打算在激流中运行但却制作成“流线型”的结构。

我们甚至可以根据技术和时尚的影响作用去考察绘画和雕塑的发展，假如我们承认图像制作在社会里通常是有某种具体功能的。在部落社会里，仪式面具、图腾柱或祖先像的制作如同其他人工产品的制作通常是受着保守的技艺传统的支配的。如果现存的形式符合目的的需要，那么就没有必要作变动，手工艺人的徒弟可以从他的师傅那里学会制作程序。然而，国际交往或嬉戏性的发明可能会导致图像制作

的一些“更好”—至少从自然和理性上讲是更好—方法的发现。这些方法能否被某个社会的人们所接受主要得取决于图像在该社会里具有什么样的功能。在图像主要被用于仪式活动的那些地方，人们往往反对图像变化，尽管他们无法完全阻止这种变化的发生。埃及和拜占庭的保守风格便是很好的例子。从另一方面讲，如果绘画和雕塑的主要功能是取决于它们在观者眼前引出一段故事或一个事件的本领[17]，那么促使这种本领得到提高的那些可演示的进步方法往往很快就会被人们所接受并且取代先前的方法，但先前的方法也可能只在少数的一些宗教场合或作品里继续得到应用。进步方法的这种威望，我们在艺术史里至少可以看到两次，可以在公元前6到公元前4世纪希腊艺术的发展中和12到19世纪欧洲一系列风格的演化中看到。

在公元前5世纪，如短缩法（foreshortening）这样的错觉手法的发明，和在15世纪，如透视法的发明，使希腊艺术和佛罗伦萨艺术处于领先地位。这些时期的风格在文明世界各处的威望和传播便可以表明这一点。经过几个世纪的时间，这种浩大的作用力才逐渐耗尽，反作用力才开始出现。

然而，就在艺术风格这一领域里，更好的错觉手法的采用能够导致—确实也曾导致了—拒绝某种风格和接受某种风格这两者之间的张力的产生。拒绝如同接受也是一种强有力的表现手段。在公元前4世纪的希腊人和16世纪的意大利人掌握了达到艺术当时的主要目的—即制作令人信服的图画—的方法后，这种反作用力变得特别重要。有人认为，一旦手段达到了目的的要求—例如在阿佩莱斯（Apelles）（失传的）绘画或莱昂纳多、拉斐尔和米开朗基罗的杰作里所使用的手段—也就不再需要技术进步了。继这些大师之后的一些美术家所作的一些创新，如卡拉瓦乔和伦勃朗在光影使用上的创新，贝尔尼尼在动态描绘上的创新，就遭到了一些批评家的反对。他们认为，这些创新是违反艺术基本目的，以牺牲明晰性作代价的技巧的不当展示。这种看法就是在西方传统批评的整个发展中起着重要作用的风格哲学的基础。手段和目的的完全一致是古典风格的标志。[18]在有些时期里，手段是不足以实现目的的，这样的一些时期被认为是原始或初始的时期；而在有些时期里，手段据说被滥用而出现空洞的展示，这样的一些时期被认为是堕落的时期。如果要对这种批评加以评价，我们就得问一句：展示难道不能或不曾发展成一种有其独特惯例和规则的艺术功能？

风格的发展与衰变

从规范的角度我们显然可以看出，艺术风格可能会遵循某种固有的过程，这种过程在不同的时期会接纳不同的活动。荷马的史诗、索福克勒斯的悲剧、德摩斯梯尼的演说、波拉克西特列斯的雕刻、阿佩莱斯或拉斐尔的绘画就是不同时期不同艺术达到古典阶段的标志。莫扎特使交响乐达到了目的与手段完全一致的古典阶段，这要比拉斐尔使绘画达到古典阶段晚三百年。

确实，有人已提出过，诸如手法主义或巴洛克风格这些现象一无论人们怎样去评价它们一发生在任何成熟或过分成熟的艺术的发展过程之中，在那段"将近末了"的时期里，越来越紧张狂热地寻找新的复杂表现方式的势头会导致风格的"枯竭"，因为所有的替代成分都已被试用尽了。[19]虽然这一解释从表面上看有一定的道理，似乎能说明历史发展某些阶段的情况，但是千万别忘了，"复杂表现方式"和"成分"这些术语在这里并不确指哪种具体的方式或成分；此外，即使是对手段与目的之间的关系也可以有种种相互对立的解释。被一位批评家认为是艺术的古典风格很可能会被另一位批评家认为是艺术的堕落风格；在一位研究者看来像是风格枯竭的最后阶段在另一位研究者看来则像是新风格的初探阶段。塞尚一他的艺术具有复杂的表现方式是确实无疑的一认为他自己是艺术新时代的创始人。任何伟大的艺术家都具有这种两重性。他们总是可以被称作前一阶段发展顶峰的代表、新时代的先驱者或（被反对者称作）引起堕落的祸首。因而，扬·凡·艾克（Jan van Eyck）的自然主义可以被看做是注重大量细节描绘的晚期哥特式的极点[20]，也可以被看做是新时代的原始开端。J. S.巴赫的音乐风格可以说有现代音乐的复杂，也可以说有古典音乐的庄严。如此看来，几乎所有的风格都可以令人信服地被描写成是"过渡性的"。

此外，对艺术发展所作的阶段或风格划分显然总是任意的。亚里士多德率先在他的论著里对悲剧的发展作了描述（《诗学》［*Poetics*］，1448b3—1449a），但在着手描述之前，他得先把悲剧与喜剧或笑剧区分开来。同样，我们若要对绘画的整个发展过程进行描述，我们就得对绘画的某个分支的发展进行描述。我们可能会发现，后来的肖像画（如手法主义风格的肖像画）就是早期的风景画。

如果根据风格发展的内在逻辑去分析风格的方法已产生了有启发性的结果，这与其说应归功于所谓的历史规律论的正确，还不如说应归功于批评家的敏感。海因里希·沃尔夫林[21]为了使人们对某位艺术大师可利用的艺术手法引起注意就采用过这种分析方法。他研究出了一套供讨论艺术用的词汇。这套词汇虽然不很完善，但能使我们更多地注意特定的艺术大师所处时代的传统。我们若用不断发展的观点去研究一件作品，我们就会留心该件作品的创作者从前人那里学到了些什么，作了哪些革新以及他对后人的影响。我们千万不可人云亦云，说这种发展是必然的。对所有的艺术大师来说，未来是开放的。虽然每位艺术大师的选择可能会受到特定环境条件的限制，但发展的方向仍然是无法预计的。阿克曼（Ackerman）对这种风格宿命论作了更充分的批评，[22]但是他的责难并不能阻止人们对作为鉴赏家直觉之基础的风格形态学（morphology of style）进行研究。

风格与时期　根据某种艺术特有的手段来对风格传统进行分析是另一种方法。这种方法较少注意发展的"纵向"研究，而较多注意对某一部落、民族或时期所有活动的共时特征的研究。这种把风格作为集体精神的表现来探讨的方法可以追溯到浪漫主义哲学，特别是黑格尔的《历史哲学》（*Philosophy of History*，1837）。黑格尔把历史视为"绝对观念"自我发展过程的体现，并把这个过程中的每个阶段视为某个特定民族发展的辨证过程中的一步。一个民族的艺术同该民族的哲学、宗教、法律、道德、科学、技术一样总是能反映"绝对精神"发展所处的阶段。这一切的方面都能表明一种共同的东西，即时代的本质。所以说，历史学家的任务不是去找出社会生活各个方面可能会有哪些联系，因为此类的联系已被认为是建立在形而上学基础之上的。[23]比方说，哥特建筑风格是否和经院哲学或中世纪封建制度一样体现了相同的基本态度，这已不成为问题了。历史学家所该做的是去论证这种一元论的原理。

就进行这种论证而言，历史学家是否把这种一元论的原理视为"黑格尔的绝对精神"、是否去寻找某种可以从中推演出一个时期所有特征的主要原因，这倒无关紧要。19世纪艺术史学研究的历史（及其在20世纪所产生的结果）可以大体上被描述为是一系列企图摈除黑格尔形而上学理论中较为繁复的部分而不想牺牲他的一元论幻想的尝试。大家知道，马克思和他的学派认为，他们推翻黑格尔的原理正是在做着这种尝试。他们提出：物质环境不是精神的体现，正相反，精神是物

质环境的产物或上层建筑。正是特定物质环境才导致了（让我们继续用前面的例子）中世纪封建制度的产生。中世纪的物质环境被反映在了经院哲学里，同样也被反映在了哥特风格的建筑上。

与真正科学地研究因果关系的理论不同，这些理论有推演的特征。问题不在于封建制度是否或以什么方式影响过当时兴建大教堂的环境，而在于怎样用语言阐述清楚风格与社会之间假设存在的相互依赖关系。史学研究的各个整体论学派，无论是唯物主义的左翼黑格尔派，还是主张神话传说为"自我意识"的产物的右翼黑格尔派，都赞同这一看法。研究风格最敏锐、最精到的学者之一的沃尔夫林在年轻时（1888年）曾就风格问题作过简明的论述："解释一种风格不外乎意味着，将该种风格置于其一般的历史背景里，并证明它和当时其余的'喉舌'发出了一致的'声音'。"[24]在此值得一提的是，这种整体论的观点被史学家和艺术家广泛接受。如奥地利现代建筑的开创者阿道夫·卢斯（Adolf Loos）就曾说过："即使一个绝种的民族除了一颗纽扣之外没有留下任何别的东西，我也能从这颗纽扣的形状上推断出这个民族的人们是如何穿戴、如何建房、如何生活，以及他们有什么样的宗教、艺术和精神状态。"[25]

这其实是将"一爪知全狮"（Ex ungue leonem）这一古典格言应用于文化研究。总的来说，历史学家和人类学家都喜欢展示他们对已知结果作解释的技能，而不喜欢冒险去寻找新的证据。

风格观相学（Stylistic physiognomics）

风格整体论尽管已被证明很富魅力，但在方法上仍有可击之处。在我们看来，个人和群体确实都会表现出某种难以捉摸的一元论的观相特征。一个人的说话、写作、穿着和行动的方式会使我们对这个人的个性形成某种形象。因此，我们说他的举止外貌是他的个性的表现。有时，我们会指出这两方面的一些假定的联系以阐明我们的信念。[26]但心理学家们清楚，用推断人的个性表现的方法来推断某个社会所有其他方面的表现是极其不可靠的，即使我们非常熟悉这个社会的环境和传统也不管用。不熟悉这些情况的人是决不敢冒昧作这样的分析的。然而，有点可笑的是那些研究部族风格的人却声称他们能够作这样的分析。[27]他们常常用循环论证法，从一个部落静态或僵化的

风格推断出这个部落的思想也一定是静态或僵化的。他们掌握的证据越直接，这种分析也就越容易被人们接受。如果这种分析是两极系统，如动态文化对静态文化、直观思维对理性思维系统中的一部分，那么它就尤其容易被人们所接受。

这种方法的弱点在历史学和人类学研究上已明显地表现出来了。文化整体论的一些逻辑论点在K. R.波普尔的《历史决定论的贫困》（*The Poverty of Historicism*，1957）里受到了剖析和驳斥。一个群体活动的某一个方面与另一个方面并不一定会有必然的联系。

但这并不是说，完全不可能把研究风格当做研究某个群体的一些习惯和传统的有效出发点。前面我已经提到过一种可能的做法。当然，世上有反对一切变革的保守群体或社会，也有赋予变革实验以无上威望的群体或社会（如我们的社会）。[28]也许可以认为，对立的风格特征来源于这些对立的态度。静态社会往往重视扎实的手艺和精湛的技能，而动态社会则可能喜欢那些未曾试用过的、尽管还不成熟的方法。但这样的概括同样也要受到上一节里评论过的那些条件的限制。我们没有赖以衡量毕加索的技巧和中国守旧派画师的技巧的通用标准。因此，对表现力的评价还得主要取决于对选择情境的了解。20世纪西方的美术爱好者可能会优先选择有独创性的绘画，而中国的美术爱好者则可能会优先选择技巧娴熟的绘画。同样，各个社会占主导地位的准则，如崇尚奢华或反对奢华的准则，也会各不相同。奢华的本质和内容可能会发生变化，但我们仍然有把握说：1400年前后欧洲上流社会比较偏爱华丽昂贵的工艺品或绘画，而一位加尔文教的教父则会把这类华贵的玩意儿扔出窗外。这些基本的态度确实会同时对一些艺术的风格产生影响。

也许甚至可以认为，英国人传统上对含蓄陈述有偏爱这样的社会准则也会对许多领域里手段和风格的选择产生影响，并会促使人们去反对建筑的炫耀、音乐的纵情和绘画的“妖艳”。尽管直觉告诉我们这类的影响是存在的，但是我们很容易就能在英国维多利亚时代市政厅里用的粗俗夸张的言词中，在色彩强烈的前拉斐尔派（pre-Raphaelite）绘画中或在卡莱尔（Carlyle）激情澎湃的长篇演说中找出一些相反的特征。

如果被认为由艺术所“表现”的民族性格是这样，那么被艺术所“表现”的时代精神更是这样。凡尔赛宫里的部分建筑的浮华的巴洛克风格以及太阳王（Roi soleil，指法国国王路易十四）的夸示炫耀风格与拉

辛（Racine）的严谨的古典风格是在同一时期出现的。20世纪功能派建筑的理性主义与柏格森（Bergson）哲学、里尔克（Rilke）诗歌、毕加索绘画的非理性主义是紧密相伴的。无须赘言，我们总是有可能对证据重新作以下的解释：说某一特征是某个时期的"本质"，而其他的表现则是"非本质性的"残余或先兆，但这种特别的解释不是加强而是削弱了一元论的前提。

艺术选择鉴别学（The diagnostics of artistic choice）

为了避免出现观相学的谬误，研究风格的人也可能会犯比再度启用古代修辞学训诫更糟的错误。各个社会层次和各个年代层次所提供的替代取舍词汇为风格提供了工具。我们都熟悉言谈、举止、服装和装饰的风格方面的一些类似的层次，这些层次能使我们比较有把握地估计一个人的地位和忠诚。艺术审美情趣现在也同样有高雅和鄙俗、进步和保守之分。难怪艺术选择可以成为忠诚的标志。但今天对的东西过去并不一定也是对的。[29]促使人们对艺术风格鉴别学的价值作过高评价的倾向从某种程度上说是由现代社会里我们的经验的不当扩展所引起的。

艺术领域里的这种情况在法国大革命以前大概还没有明显出现。法国大革命使欧洲政治生活中形成了两个对立的极端派，即反动的右翼派和进步的左翼派。拥护理性者坚持新古典主义风格；而反对理性者则遵奉中世纪建筑、绘画甚至服装的风格，以表明他们对信仰时代的忠诚。从那以后，把艺术运动与政治信条联系起来的事例并不少见。库尔贝（Courbet）曾选择过工人作为模特儿和主题。有人觉得他的选择是一种挑战的行为，这种挑战行动标志着他是一位社会主义者。有些艺术家声明，他们绘画或音乐的急进主义并不隐含急进的政治观点，但他们的声明往往是徒劳的。[30]批评家所用的专门术语，如艺术领域中的"先锋派"[31]和"革命者"，以及艺术家模仿政治家发表宣言的做法，强化了"艺术急进主义"和"政治急进主义"这两个概念的融合和混淆。

虽然社会的划分可能会反映在种种艺术上，但是下结论说可以从标志看出忠诚，这未免有些轻率。20世纪20年代初的一段时间里革命的俄罗斯进行了抽象画的一些实验，那时反对这些实验的人可以和“文化布尔什维克主义”（cultural Bolshevism）的反对者站在同一条战壕里。现在，抽象艺术在俄罗斯遭到了谴责，“社会主义现实主义艺术”（social realism）被称赞为新时代的健康艺术。看法的这种变化反过来使抽象艺术有可能被用来作为冷战的辅助武器。那场冷战中出现的抽象艺术作品现在已成了表现自由的代表。在波兰，对抽象绘画风格的默认确实是一种非同小可的社会迹象。

研究艺术的人也许可以从这个例子中得到两个启示。第一个启示是关于社会理论的“反馈”特性的。苏维埃俄罗斯在把马克思主义式的黑格尔主义作为官方的信条来加以采纳后，就把任何艺术作品统统都看做是某种社会状况或环境的必然表现。因此，艺术中的偏向和破格就肯定会被解释为是不忠的迹象，此外，从理论上去阐明某种能吸引大多数人的统一风格也就成了件必须要做的事。幸运的是我们在西方没有蒙受类似的“国教”的侵害，但黑格尔的思想在批评家和政治家中的影响仍相当广泛，并促使人们从政治上去解释风格的变化—我们的报纸喜欢问的是艺术上或建筑上的每次新运动代表了什么，而不是它可能有哪些艺术潜力。当代东西方都有的这种情况给我们以第二个启示，即谁也不可能避免受影响。一旦某个问题以这种方式被提出，一旦某种标志被采纳、某面旗帜被扬起，谁都难以—如果不是不可能—对这些社会现象视而不见。你也许会怜悯一个喜欢画强壮、快活的拖拉机手的反共产主义的波兰人，但你得告诉他这种主题和风格他的政治对手已经抢先采用过了。这种无害的主题已充满了政治含义，其魔力绝非一人之力所能破除。

与上述的两个启示有关的观察结论强调了研究风格的社会科学家肩负的责任。要注意，无论何时何地，观察者在解释他所观察到的东西时往往可能带有自己的偏见。

形态学与鉴赏学

决定风格特征的东西显然是被承袭传统的人所学会、所接受的某些常规。这些常规也许被编存在了由师傅督导下学习刻制仪式面具的

徒弟所掌握的动作里，或被编存在了画家所学会的打底色和配色调的方法里，或被编存在了作曲家所要遵守的和声法里。有些特征是比较容易辨认的，如哥特风格建筑的尖拱顶、立体主义风格绘画的切面、瓦格纳风格音乐的半音；而有些特征则比较难以把握，因为它们不是存在于各个具体的成分之中，而是存在于有规律出现的成分的某些组合之中或存在于排除了某些成分的结构之中。

只有当我们在某种低劣的模仿品中发现这些潜在的禁忌已被突破，我们才会意识到它们的存在。于是我们会颇有把握地说：西塞罗决不会以那样的方式结束一个句子；贝多芬决不会作这样的变奏；或莫奈决不会用那样的配色。这种绝对肯定的陈述严格地限制了艺术家的选择自由。确实，有一种研究风格问题的方法就是观察艺术家或手工艺人创作或制作中的限制因素。任何一种风格都既会禁止一些选择，也会允许另一些所谓有效的选择，在此系统中，每个艺术家的选择范围至少像比赛中每个球员的选择范围那样各不相同。有人已作过尝试，用概率论方法来研究和确定风格的这些隐含规则。熟悉某一首乐曲的风格的听众在听这首乐曲的过程中的任何时候都会意识到某些可能的进展，并产生一些相互作用的期待，这些期待的满足或消失是音乐经验的一个必不可少的部分。不值得见怪的是，这种直觉得到了科恩（Cohen）的数学分析的证实。他的分析显示了特定风格的音乐作品里某些音乐序列的相对出现频率。[32]然而，替换序列数量有限的音乐是个很特殊的例子，不宜用作一般化的证据，不过根据词序、句子长度和其他可辨认的特征来对文学风格所作的分析对统计形态学来说已产生了可喜的结果。[33]据我所知，还没人作过系统的尝试，将这种方法用于视觉艺术风格的分析。我想我们肯定可以在这些例子中应用“预测—测中方法”（methods of prediction and completion）。我们不会料想伦勃朗的一幅带褐色的绘画的一个被遮掩住的角是浅蓝色的，但也许可以问问这类的观察是否需要得到统计资料的证实。

科学的形态学的局限也许会更加令人恼怒，如果我们认识到一种风格就像一种语言那样可以被那些不能说明这种风格的规则的人学得非常之好的话。[34]不仅当代学建筑工艺或园艺的人是这样逐渐掌握某种风格和程序的，而且那些最熟练的伪造者、仿制者或模仿者也同样是如此，他们也许是从内部学会理解某种风格的，并能极好地复制这种风格而无需花功夫去死记它的规则。乐观主义者喜欢声称：没有哪件伪造品能够长期成功地以假乱真，因为伪造者本人那个时代的风格

肯定会越来越多地泄露出真假品之间的差异，但是应该认识到，这种论述有循环论证的弊病，简单地说，一些过去能相当成功地以假乱真的赝品现在还没有被看破是伪造的。这种可能性是存在的，例如，有些被普遍认为是古代制作的罗马帝王的半身雕像其实是文艺复兴时期制作的。同样，我们的收藏中的许多塔纳格拉陶俑和唐代陶马很可能都是现代人的制品。此外，人们有时从一件据称是某个时期的作品的外表，如从某种材料和工具留下的痕迹上发现它是伪造品，因为在那个时期里，这种材料和工具还没有问世。[35]确实，成功的伪造者的这种造诣不仅表明凭直觉的人并不是不能理解风格的，而且还表明与伪造者相对立的伟大鉴赏家至少和他的对手有同等的成败机会。

鉴赏家在碰到某件据说是某位作者或某个时期的作品，如一幅绘画、一篇散文或一首乐曲时也会蛮有把握地说，这看上去或听起来不对。我们没有理由怀疑这类陈述的根据，但是如果把这类陈述视为千真万确，那是不慎重的，曾经有过这样的事：一篇以狄德罗（Diderot）的名字发表的文章被人以风格不像是他的为由从他的全集中删去，但在他的亲笔原稿被发现后，这篇文章又被重新收入了他的全集。如果这样的独立证据能够更经常地发现，那么鉴赏家的名望就可能会遭受损害，但鉴赏家还是确信自己能够获得相当多的成功。总而言之，在目前，造就鉴赏家的潜在格式塔直觉把握法仍然大大优于列举特征的风格形态分析法。

---

(1) 本文出自范景中编选，1989，《艺术与人文科学：贡布里希文选》，杭州：浙江摄影出版社。本文译者为徐一维。

第四章　作为艺术的历史

导言

艺术史将每个研究对象看成其产生背景的某种征候。人们将某些物品认定为遗迹或遗存，再将它们放在一个可以对其进行观察的位置。过去于是被建构起来。就这一点而言，沿着历史线索编写而成的艺术史随着地点和情节的变化而变化，成为一种编剧艺术或者编剧技巧。通过将物品与实实在在的空间相联系，将物品与文本和建筑相联系，艺术作品（以及它们的复制品）本身成为转换和变形之地。在艺术史家的手中，作品似乎从模糊转变为透明，从沉默一变而为雄辩。

贯穿整个19世纪和20世纪，艺术史研究和艺术批评实践一直是这样一个不断**唤起**的过程：对于某个特定时间似乎真实可信的论证被转变为研究对象的历史事实；或者转变为对象自身所包含的内容。这样总会在某个方面形成了一种破译密码的模式。根据"破译密码"（decipherment）一词词根"cipher"的含义，即指洞或是空隙，破译密码也就是消除含义或者意义上的空隙。通过填补意义的空白，无意义的区域将不再存在。历史事实形成了物品的独特性和特征；形成了与现在的区别和差异，同时，也形成了与我们的联系。

于是，艺术史写作的主要功能之一就是一种**当下的**生产，既与过去相区别又与过去相关联。过去与现在分隔开来并保持距离，以使现在与祖先或者谱系背景之间的联系变得更加分明。艺术史研究对象的直观可读性取决于这个谱系系统，以及那些必然对作品进行意义阐释的地点—如博物馆、画廊和文献馆—对于艺术品是怎样定位和如何定位的。而博物馆、画廊和文献馆这类地方事实上成为知识生产之地[1]：那些地方自身的机制对于物品的安排布置都富于意义（关于这一点的论述见本书第九章），而且在这些地方，每件物品的身上都发生了历史分析的变形和转换，物品本身从含糊不清和抵制阅读变得透明和清晰。

在艺术史家的手中，艺术品用第三人称（历史的模式）述说着与其他物品的联系。不仅如此，相关的联系展现出来的同时，整个历史脉络或者演变体系的意义也由此表现出来或者反映出来。从一开始，艺术品与其他物品的相关联系本身就指示或者象征了整个社会（或者是一个人的整个人生）。因此，历史写作是将时间改造成一种直观形式的艺术：好像参观画廊或者阅读一本书，时间在人们的眼前逐渐展现。简言之，历史是一门艺术，将先在的现实逐渐演变为牢不可破的信念。

如果艺术品是其产生背景的征候，那么它们具体表明或者象征的（除了艺术品是人类生产的直接成果或者产品以外）又是什么呢？依照黑格尔学派传统所编写的艺术史，不管是具有明确的神学倾向，还是对于国家、种族、民族性格或者民族精神的发展演变持更加世俗化的观点，其最重要的假设都在于：风格的改变表明了意思或者意义的改变，表明了个人或集体的心态或者意志上更加广泛、更加深刻的改变（而且这些改变要早于风格的改变）。

黑格尔学派用艺术的世界体系来阐释单个的作品、风格以及艺术学派。到了19世纪晚期和20世纪早期，大多数艺术史家所沿用的依然是这一包含内在矛盾的系统。除了沃尔夫林和亨利·福西永之外，伟大的法国艺术、文学和文化历史学家伊波利特·丹纳（Hippolyte Taine，1828—1893）[2]、维也纳艺术史家和装饰艺术方面的博物馆管理员阿洛伊斯·李格尔（1858—1905）都曾认真思考这一问题，即如何将导致物品形成的个人原因和集体原因联系起来。

在试图描述哪些因素决定或者影响了艺术品的形成方面，李格尔的著作引人注目。李格尔的著作背离了黑格尔辩证法中世界精神逐渐展现的前进式发展。在1893年的著作《风格论》（*Stilfragen*）[3]以及后来他的里程碑式著作《罗马晚期的工艺美术》（*Late Roman Art Industry*）[4]中，李格尔假定既然一件单独的艺术作品及其发展过程会充满一种理性或者精神（他将这种精神命名为形式的文化或者社会意志，或称之为“艺术意志”［*Kunstwollen*］），那么变化出现的主要原因在于形式自身系统逐渐发展的逻辑或者说发展轨迹。因此，每一件物品都代表了为普遍文化问题提供解决之道的艺术在连续发展中的某个阶段或环节。

这种观点从某种意义上说与瓦萨里的观点（见第一章）并非完全不同，只是没有瓦萨里关于最新出现的艺术朝向某个理想方案发展运动的论点。在李格尔看来，艺术的"历史"是一系列环环相扣的解决之道，而这些环节的发展轨迹和方向早已注定并且无法避免（考虑到形式和设计的内在逻辑）。但是，改变艺术"历史"的主要原因在于社会或者文化意志的改变。从这个角度来看，李格尔的著作与那些按照伟大的个别艺术家谱系所编写的艺术史是对立的。对于李格尔来说，特殊创作者的独特性和原创性淹没在了风格演变的宏大集体运动当中，而集体运动又是由微小的（而且大多是无名的）发展所构成的。艺术家既是形式选择、决定以及艺术上和技术上的局限逐渐演变体系的产物，也是风格的倡导者和开创者。[5]

《罗马晚期的工艺美术》的大部分在李格尔去世之后才出版。这一著作对于早先用来解释艺术变化的进化模式，特别是对于以前学者来说习以为常的循环模式和有机模式提出了本质性的问题。李格尔并不认为后期罗马帝国和早期基督教艺术是古典主义后期衰落的表现，而是证明它们首先反映了形式技巧或者说一种形式语言不断发展的逻辑演变中的若干环节。后期罗马帝国和早期基督教艺术和先前的艺术相比既非优越也非衰落，而正是"艺术意志"的表现，是艺术实践发展链条或者说逻辑演变当中的环节。本章的第一部分介绍了李格尔的《罗马晚期的工艺美术》一书，概括了李格尔关于后期罗马风格本质的视角和解读。

本章的其余部分集中讨论阿比·瓦尔堡（Aby Warburg，1866—1929）的出色作品。他不断试图通过跨学科的研究来理解欧洲艺术古典传统的历史和后来的发展。同样，瓦尔堡也试图理解那些非欧洲形式表达的历史和发展，在西方文化的影响下非欧洲形式的表达有些消失了，有些发生了转变。这两方面的研究使得瓦尔堡在好几个问题上从同时代的研究中脱颖而出。在前者的研究方面，瓦尔堡对于古典主义的描述更接近尼采（Nietzsche），而不是温克尔曼和启蒙运动理性主义的古典教条，他描述了对于理性不同的矛盾感情和矛盾态度之间本质上永恒而不可调和的紧张关系。[6]关于后者的研究，瓦尔堡反对关于西方文化和文明不断发展的必胜主义观点。而且，正如后面的两篇文章将会提到的那样，他认为这一持续发展将会导致自我毁灭。

瓦尔堡对于风格的关注从某种意义上说与李格尔的观点是对立的。他认为艺术的风格与社会和文化实践**一起持续发展**，而不是作为

社会和文化实践在某些方面的一种“反映”。同时，这种观点也是瓦尔堡坚持用跨学科的方法研究艺术，并且在学术上鼓励多样性和异质性的结果。此外，这种观点还反映出瓦尔堡对于文化形式、集体记忆和跨文化的象征主义极为广泛的研究。他在汉堡所创建图书馆的组织结构最能充分体现这一广泛性。瓦尔堡图书馆的设计目的在于帮助使用者克服他称为“边缘警察”（border police）的学科专业化[7]，避免目光狭隘和知识碎片。

就在瓦尔堡去世的前一年，他未完成的图谱（*Bilderatlas*）或图画书方案，名为《记忆女神》（*Mnemosyne*）（他称为“致纯粹非理性评论的图谱”［Picture Book for a Critique of Pure Unreason］）是五花八门各类图像非推论、非线性的组合。图像组合不断改变，很像一件达达主义的行为作品。事实上，它正是对于瓦尔堡的研究方法和他关于事物之间复杂联系观点的解释。

除了瓦尔堡1923年关于普韦布洛（Pueblo）印第安人地区图像的演讲之外（他曾在1896年去美国西南部旅行，对于该地区进行过观察），下面由埃德加·温德（Edgar Wind）和玛格丽特·艾弗森（Margaret Iversen）所著的两篇文章从不同的方面分析了瓦尔堡的生平和著作。第一篇写于1930年，温德考察了瓦尔堡文化科学（*Kulturwissenschaf t*）的概念以及他反对沃尔夫林和李格尔关于“自发”（autonomous）艺术史的观点。

第二篇文章1993年发表。文中玛格丽特强调了瓦尔堡具有革命性的历史地位和批评地位，指出最好将瓦尔堡的作品和欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）、恩斯特·贡布里希的作品放在一起欣赏。他们是瓦尔堡的追随者，比瓦尔堡要保守得多。她认为他们对于瓦尔堡生平和著作的阐释实际上将其复杂的思想削平了，转化为更柔和的人文主义（而且她暗示道，更加男性化和理想化），使他被理解（误解）为一位现代启蒙运动的理性主义者。

以下是现在已经出版或者发表了的关于李格尔和瓦尔堡的几项出色研究。关于李格尔，见科特·福斯特（Kurt Foster），“阿比·瓦尔堡的艺术史：图像的集体记忆和社会调节”（‘Aby Warburg’s History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images’），《代达罗斯》（*Daedalus*），305（1976年），第169至176页；玛格丽特·艾弗森，《阿洛伊斯·李格尔：艺术史和艺术理论》（*Alois Riegl: Art History and Theory*，Cambridge, Mass.，1933）；玛格丽特·奥林

（Margaret Olin），“尊重的形式：阿洛伊斯·李格尔的关注概念”（‘Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness’），《艺术公报》（*Art Bulletin*），71（1989年），第285至299页；玛格丽特·奥林，《阿洛伊斯·李格尔艺术理论中再现的形式》（*Forms of Representation in Alois Riegl’s Theory of Art*，University Park, Pa.，1992）；亨利·策纳（Henri Zerner），“阿洛伊斯·李格尔：艺术、价值、历史循环论”（‘Alois Riegl: Art, Value, Historicism’），《代达罗斯》，305（1976年），第177至189页。

除了瓦尔堡未被翻译的集成作品，[8]见恩斯特·贡布里希实用却最终简化地将其描述成理想主义者的《阿比·瓦尔堡：一位知识分子的自传，以及F.萨克斯尔撰写的图书馆历史的研究报告》（*Aby Warburg: An Intellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*，Chicago，1986）于1970年由伦敦大学的瓦尔堡学院首次出版；西尔维娅·费雷蒂（Silvia Ferretti），由理查德·皮尔斯（Richard Pierce）翻译，《卡西尔、潘诺夫斯基、瓦尔堡：象征、艺术和历史》（*Cassier*, *Panofsky*, *Warburg: Symbol*, *Art, and History*，New Haven，1989）。

（易英　译）

罗马晚期艺术意志的主要特征[(1)]

阿洛伊斯·李格尔，1893

罗马晚期的艺术意志与此前所有古代的艺术意志是相通的，仍然倾向于仅仅对具有明确物质形相（appearence）的个体形状（shape）进行感知这样一种知觉方式。而现代艺术很少关心个体形相的截然分离，而更关心集合形相的联系，或者说尤其关心外表上个体要素之独立性的证明。罗马晚期艺术为达到其艺术目标，所采用的主要艺术媒介是节奏，这与古代是相同的。节奏就是同一形相的连续重复，有了节奏，各部分与单个整体的联合对观者来说立即变得明显和可信了；在有若干单个要素的地方，正是节奏能够再次创造出更高的统一性。然而，只要节奏看上去对观者来说是明显的，它就必然属于平面。节奏来自于各要素上下左右的相互并置，而非前后的互相重叠；在后一种情况下，个体的形状和部分会相重叠，由此使它们自身离开观者的当下视知觉而向后退去。因此，一种艺术要在有节奏的布局中呈现各个单元，就必须在平面上进行构图，并回避深度空间。正像所有古代艺术一样，罗马晚期的艺术通过平面上的有节奏的布局，努力追求着个体形状的再现。

罗马晚期的艺术意志不同于先前古代若干艺术时期一它越粗糙就距离它们越远，越不粗糙就越接近于它们一因为它不满足于在其二维的延展中看到个体的形状，它要在其三维的、完整的空间境界中见出个体的形状。因此，与此相关联的是将个别形状从一般的视觉面（基底）分离出来，并使它与基底水平面，与其他个体形状相隔绝。不过，在这里不仅仅个体形状是自由的，位于它们之间的基底的个体间隔也是自由的，而在此之前，这居间的个体间隔是被束缚于共同的基底水平面（视觉面）之上的。因此，随着个体形状的完全隔绝，间隔同时获得了解放，先前一直是含混不成形的基底，被提升到了艺术基底的高度，即被提升到完整而有力的图形的高度，具有个体的统一性。实现它的媒介依然是节奏。这导致了这样一个事实，即，间隔的形状现在也必须具有节奏感。

现在这些间隔像个体形状一样，以三维形式从深度分离出来，同时它们也产生了有特定深度的自由空间的凹陷。即便这深度从来就不值得注意，但它涉及平面的节奏效果的问题。然而，它是足以填补这些间隔的，因此多少是以黑暗的阴影来填补，而阴影连同其间突出的明亮的个体形状，创造了明与暗、黑与白之间的一种色彩节奏。这种色彩节奏，是罗马中期作品，以及4世纪（罗马城的石棺）所特有的，长期在建筑与工艺美术中保持着特殊的主导地位。它基本上在罗马晚期的人像浮雕上（拉韦纳石棺）逐渐消失了。这些浮雕再一次展示了向触觉性知觉方式的回归，其目的是要使线条的节奏占据绝对的主导地位。此外，我们甚至在这个进步的罗马晚期阶段，发现有一些人像浮雕遵循着罗马中期色彩节奏以及线条节奏的传统。

在强调个体形状的情况下，使基底和个体的形状处于某一水平面上的做法依然有效地导致了总体布局：这是在古代艺术中更加闻所未闻的现象，因为它也明显构成了迈向外表个体形状之集合性特征的现代知觉方式之方向的最初一步。

个体形状的隔绝状态对节奏的表现也有影响，因为节奏现在不再仅仅关心于分节与变化，它们总是具有一种综合的效果，也关心体块的简化与创造。古典式的节奏是一种对比的节奏（对应姿态、三角形构图），而罗马晚期的节奏本身则变成了具有同等形状的序列（四边形构图）。然而，一旦个体形状消解了它们相互之间的联系，它们就被再现于它们的客观形相中，随时脱离与其他个体形状的瞬间关系。因此，努力寻求类型特征之形相的客观性的倾向发展起来，而且罗马晚期艺术中隐姓埋名的情况也有所发展。这总是与那种反个人主义的艺术创造活动紧密联系在一起的。

我们对四种类型的艺术作品作了彻底考察，并从中了解了罗马晚期艺术的这些主要特征。不过，迄今为止尚有一种媒介我们不曾利用，我们可以用它来检验我们结论的正确性。这就是参照利用罗马晚期的文献资料，它们涉及艺术创造中的艺术意志。

我想在此随附一则艺术史资料，以引起学者们的注意。这些史料中包含的外部的、地方的和年代的资料备受人们赞赏，成为学者刻苦研究的对象，但至今仍被人所忽视。不过，这样一个喜欢将艺术作品理解为由原材料、技术和外部直接目的所导致的机械式产品的时代，在论述其时代艺术意志的作家的言辞中，看到的只是纯思辨的天方夜谭：在物质主义者的眼中，不存在什么自觉的艺术意志，先前关于艺

术意志所说的东西，最多也只是一种无谓的自我欺骗，若不说是有意骗人的话。但是，人类想要在不同的时间以不同的方式，根据平面上或空间中的轮廓与色彩来观看视觉形相，无论谁认识到这一点，将会毫不迟疑地赞同这一思想，即勤奋而有学识的人所说的对他们那个时代艺术作品的期望的话，值得艺术史研究的充分注意。这可被看做是一种媒介，有助于检验我们对某一时期主要艺术意图的主观考察所得出的观念，是否的确就是那一时期艺术意图的观念。换言之，如果那时人们的确是要从视觉艺术中获得我们所设想的基于我们对文物所作考察的东西，那么，这明明白白将是真实的，而且是我们的研究成果唯一可靠的证据。

为实现这样一些目标，可以得到的3世纪至5世纪的材料是极其丰富的，而且提供了最彻底的证据。关于晚期的异教作家，我们主要有新柏拉图主义哲学家，其中首先是普罗提诺（Plotinus）。看看基督教作家的著作也不是没有启示意义的。在这方面，可以概略地述及圣奥古斯丁关于美以及美与罗马晚期艺术之关系的教诲一并不是要描述这一主题，完全不是去深究它，而是要提出有可能解决艺术史研究这一未来问题的证据。[1]

根据奥古斯丁，真正的美只与上帝同在；但另一方面，大自然中没有任何东西不包含有美的痕迹（*vestigia*）：即使丑的东西也概莫能外。[2]视觉艺术在模仿（*imitatio*）自然物体时有责任单方面强调这些美的痕迹。[3]因此，一切都集中于这样的问题，即在普遍发散的美的痕迹之下，奥古斯丁所理解的东西是什么。可以立即说，这些就是所有古代艺术创作的主要目标：统一性（个体形状的隔绝状态）和节奏。

形状的个体完满性也被奥古斯丁理解为（像他的所有古代先贤那样）是所有存在的先决条件，同样它也是自然界中所有物体的美的表现的处所与样式。[4]他的知觉二元论使他的思想不同于古代近东和希腊早期的思想。根据这种二元论，在每一物体中，除了物质的形态统一性之外，还存在着一种精神统一性，它比前者具有更高的价值：这样一种知觉方式，顺便说一句，就其根源可以追溯到前亚历山大的希腊人，这是众所周知的。[5]因此，奥古斯丁总结道，艺术家的责任不是别的，只是尽其所能在他的作品中创造真正明白无误的自然物体形状的个体的形式实体。

对我们而言甚至更有价值的是以下这一点：在个别的情况下，奥古斯丁以清晰的语调解释了他是如何将统一性视为在一些特定艺术类型中的总的表现的。所以，例如在与一位建筑师的对话过程中，他赞同这位建筑师的观点：他应在其建筑上去努力追求统一性，他应力求以与建筑整体相比较的各个部分的对称与合比例的布局来取得这种统一性。[6]

然而，对称与比例在视觉艺术中是更高级的普遍媒介的特殊外观形式。统一性即是艺术作品中自然物体形状的个体完满性，而统一性是通过这个媒介表现出来的，而根据奥古斯丁的说法，这个媒介也是节奏（*numerus*）。[7]奥古斯丁是如此强调它的重要性，并将它置于首要位置，以致贝尔汉（Berthand）甚至认为，根据奥古斯丁的说法，它实际上就是美的原理。因此，他将统一性表述为节奏的一种表现形式，而真正的关系只能是对立的关系，这是显而易见的。视觉艺术中所有其他美的特点（我们已提到对称与比例）作为一种第三类结构而出现，而且存在有特殊的节奏表现形式。奥古斯丁也有一些相关的论述，涉及对某些艺术作品的个别评论。例如，他要求要么是同等的（同等系列的节奏），要么，如果不是整齐划一的话，应将它们以下列方式进行处理，即，中等尺寸的窗户，要比小窗户大些，其大出的幅度与最大尺寸的窗户比中等尺寸的窗户大出的尺度相同。[8]由于这样一种逐步加粗的线条亦伴随着逐渐变细的线条，因此可以想象一下，在同样一个平面上，我们就获得了一种对比的节奏，就像在庞大的罗马中期的大厅中的那些半圆形窗户上可见到的情形（例如戴克里先浴场和马克辛提巴西利卡［the Basilica of Maxentius］）。

这个实例证明以下两条附加意见是正确的。其一，奥古斯丁从建筑中选取了具体艺术作品的实例，这是值得注意的；具象艺术（指雕刻与绘画）并非被完全排除在外，而是位于背景之中。一旦回忆起在接下去的几个世纪中，人们一般失去了对具象艺术发展的兴趣，奥古斯丁对具象艺术的这种勉强态度就显得更为重要了。近东的闪族人已永远摒弃了具象艺术，而近东的希腊人至少以一个世纪之久的破坏圣像运动使它遭受到威胁。甚至在西方，至少在12世纪之前，那些开拓性的巨大成就并不属于雕刻与绘画，而属于建筑（以及工艺美术）。

其二，我想特别强调指出的是，建筑中对穿孔式窗户的选择是如何揭示了曾在古代所发生过的变化的。亚里士多德曾选择了圆柱或任何其他实体性的明确的个体形状作为类似的实例；然而，奥古斯丁却

利用一种非实体性的穿孔构件来作实例。这一点现在导致了这样的问题，即，除了他那个时代一般的古代视觉艺术的基本特点以外，奥古斯丁在多大程度上以这种美的学说表达了古代晚期（罗马帝国中期与晚期）的这一特定视觉艺术的特点的。

这种区别就像我们在文物中所展示的，是由对统一性和节奏的处理所造成的。占主导地位的依然是个体形状的知觉方式—这是古代共同的倾向，不过，现在可以更清楚地看到，个体形状逐渐增加了空间感，这也需要一种间隔作为先决条件：间隔、基底和空间的解放就是由此而来的。[9]再者，节奏以其线性的构图在平面上支配着一切，但现在由于除个体形状外，间隔也得到重视，节奏也被运用于那些空间的间隔中。因此，古代晚期艺术的作用，与古典艺术以及现代艺术相对立，就获得了清晰的界定：空间获得了解放（不同于古代的古典时期，它倾向于拒绝空间），不过这空间的形式是一种有节奏感的间隔（与强调无形的无限深度空间的现代艺术相反）。

间隔的解放现在再一次成为奥古斯丁伦理学与美学的基本原则之一；这些基本原则重复地出现于多处地方，尤其在他对摩尼教徒的论战中有所助益。[10]正是在这里，他不仅证明了存在的权利，甚至也证明了丑与陋形的必要性。恶只是善的丧失（*Privatio*），丑只是美的休止；它们正如同语言中两个词之间的停顿、音乐乐音间的休止一样是必需的。我们习惯于近距离去看恶与丑，这时它自然呈现给我们的是丑与恶。但当我们从远距离（*Fernsicht*）去看它时，我们会看到，美不可能没有它相依赖的丑形，两者共同呈现出一幅完满和谐的画面。[11]

在这里，我们可在许多相关之处选择一处。贝尔托未收这一段，而它对我们是相当重要的，因为它是奥古斯丁利用具象艺术，特别是具体绘画作品实例的极罕见的论述之一："Sicut pictura cum colore nigro, loco suo posita, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet"。[12]*(2)

根据这一观点，绘画中的黑颜色是与整个人世间的恶相类似的东西。以清晰的物质性呈现出来的个体形状，色彩明亮，是美的；与此相反，黑色代表不可触及的、非物质的阴影，它是陋形、虚空，是不存在的要素。然而，如果黑色被恰到好处地施于图画中，那么，从远

距离观看，它与涂绘的明亮的物质性个体形式结合在一起，就产生了美的效果。根据奥古斯丁的学说，恰到好处地安排黑色，是通过秩序（*ordo*）来实现其作用的。据以上所述，秩序只是节奏的表现形式，因此奥古斯丁也认为绘画中的黑与白、阴影与光线之间的富有节奏感的分布，是艺术的宗旨。因此奥古斯丁正是希望在绘画中看到有那样一种色彩主义的处理方法，而我们已从文物中了解到这是古代晚期艺术的重要特征。[13]

要理解古代晚期艺术（罗马帝国中期与晚期的艺术）的本质，我们可以去研究一件件文物，或流传下来的文献资料。在这两方面的任一情况下我们都能洞悉相同的基本命题：在那个时代，艺术意志总的来说仅采取一个方向。这种力量同等地主导着所有四种视觉艺术部门，使所有目标与材料契合于其艺术含义（*Kunstzweck*），并以其固定不变的独立性，在任何情况下选取合适的技术为所构思的艺术作品服务。古代的，尤其是古代晚期的艺术意志，实际上是和这同一时期人类意志的其他主要表现形式相一致的。这一事实证明了对古代晚期艺术本质的解释。

所有人类意志都倾向于和周围环境形成令人满意的关系（就"环境"这个词最宽泛的意义而言，它从外部与内部和人类发生着关系）。创造性的艺术意志将人与客体的关系调整为以我们的感官去感知它们的样子；这就是为何我们已经赋予了事物以形状与彩色（恰如我们以诗歌中的艺术意志使事物视觉化一样）。不过人并不只是一种仅仅以感官（被动地）来感知的生物，他也是一种怀有渴望之情的（主动的）生物。因此，人要将这世界解释为最符合于他的内驱力的样子（这种内驱力会随民族、地域和时代而变化）。这种意志的特点永远是由可称之为特定时代的世界观（*Weltanschauung*）所规定的（也是就"世界观"这一术语最宽泛的意义而言的）。它不仅仅存在于宗教、哲学、科学中，也存在于行政与法律中。在这些领域中，上述的一种或另一种表现形式常常占支配地位。

十分明显，有两种意志，它们之间存在着某种内在联系。一种意志倾向于通过视觉艺术将事物做悦人的视觉化，另一种意志则尽可能多地根据其内驱力来解释事物。在古代，这种联系的迹象处处可寻。我们现在只能以十分概括的术语来简述它。不过，在一般文明史的范围内，认识到我们考察罗马晚期艺术含义的另一基础或许就足够了。

古代世界观的发展分为清晰可辨的三个阶段，它们完全平行于我们在开始时所勾勒出的古代艺术的三个发展时期。在这里共同的要素是这样一种观念，即认为世界是由触觉的（塑形的）、自足的、个体的形状所组成的。在最早的第一阶段，所流行的观念是，这些个体形状之生命的存在与形式是由反复无常的力量所统治的，因此这种世界观必然旨在构造一种宗教的参照框架，在这框架中人们通过宗教信仰，以个人的、吉祥的方式来化解这些力量。第二阶段平行于希腊人的古典艺术时期，那时人们发展起（与此同时宗教向哲学与科学转变）个体现象间存在着约束力的、合乎逻辑的联系的概念。在这种假定的关系中，我们可立即识别出要在古典时期艺术所展示的个体形状间建立联系这种相同的倾向。

古代人在周围世界中只是看到个体的、自足的形状。因此，他只是在一种机械的层面上（即力量与冲突的层面上）来设想他与周围世界的关系。古代唯心主义哲学和唯物主义哲学（原子论）这两者均完全赞同这一点。因此，对这些思想家来说，一定存在着一种联系之链（从某一个体到下一个体），这完全吻合于当时造型艺术中个体形状的有节奏的布局。所以艺术的责任是从有限的混沌现象中选取为数不多的个体形状，将它们排列在一个平面上，呈现出一个序列，使它们联结于一个新的、清晰限定的统一性当中。同样，古代科学必须要解开现象之结，根据因果性法则将它们安排于一种个体形状的连贯序列之中。

古代第三时期值得我们特别的注意。古典时期曾试图在个体现象之间建立一种机械论的因果性体系，而这种体系此时不再被看重，不仅如此，而且走得更远，从外部使个体形状处于相互隔绝的状态当中。这并非意味着返回到原始的无联系状态，而是个体形状间机械联系的理论不再令人满意，它要为一种不同类型的联系—魔幻力—所取代。后者体现于整个异教晚期、早期基督教世界的新柏拉图主义和各种融合了不同信仰的教派中，也体现在早期基督教会的信仰中。这个过程与视觉平面上个体形状的隔绝相一致，在同时代艺术中是显而易见的。像先前所做的那样，我们现在必须提出这样的问题，即这种变化如人们所想象的那样，是进步，还是衰退?

答案是同一的：古代晚期世界观的变化是人类心智变迁的一个必然阶段，也就是从事物间一种纯机械的和序列的联系（好像它们被投影于平面上的联系）观念，转变到一种普遍的与化学的联系的观念，

以及通过空间向四面八方伸展的观念。[14]任何想要将古代晚期的这种变化看做是衰退的人，都心怀这样的臆测：他们要在今天去命令人类心智应该遵循的路线和从古代走向现代的自然概念。诚然，古代晚期的魔幻力倾向是一条绕行之路。然而，一旦认识到它不是一种特定科学理论的产物，而是来自对一种千年古老观念的废止，这条路的必要性就变得很清楚了。所有古代时期都曾经共同奉行着这种古老的观念，它设想这世界是由机械的、自足的个体形状所组成的。这一变化的必要前提是信仰浸入到一种纯机械论的结构之中，同样，对客体关系的一种新的、积极的信仰兴起了，它超越了机械论，但仍基于个体形状，并处于那种感觉的魔幻力之中。只有在这种新的信仰结出永恒的果实时，那种机械论联系的观念（它从未被西方人所淡忘）才能重新获得它正当的地位（在视觉艺术中就如同在世界观中一样），才不再有退回到一种惟其如此的机械论联系的观念和不可变更之个体形状的危险了。所有创造物中都存在着的极端机械论联系的观念，同时牢固地扎根于西方的心智之中，正像总体布局（取代了物质形状的个体性）和深度空间（取代了其上散布着一系列个体形状的平面）的知觉方式已成为艺术中的基本要素。在世界上，欧洲文化居于主导地位；它的发展，全靠罗马晚期阶段才知道有这两个概念。[15]

---

(1) 本文出自李格尔，2010，《罗马晚期的工艺美术》，陈平译，北京：北京大学出版社。

(2) “这就好比在一幅画的恰当之处涂上黑色反而能增添它的效果，所以对那些有洞察能力的人来说，宇宙甚至因为有了罪人而显得更加美丽，尽管从罪人本身来看，他们的畸形是一种可悲的缺陷。”（奥古斯丁，《上帝之城》，2007/2006，王晓朝译，北京：人民出版社，474页。）一编辑注

北美普韦布洛印第安人地区的图像

阿比·瓦尔堡，1923

我有一些图片，大部分是我在过去二十七年的旅行中自己拍摄的，如果我要向大家展示这些图片并给它们附以文字的话，那么我就必须作一篇前言来解释我的意图。我有空的那几个星期没有机会来回想并用一种全面地展现印第安人的精神生活的方式整理好那些陈旧的记忆。而且，甚至在当时，由于我还没有精通印第安语，我的印象还没有深度。实际上研究这些普韦布洛印第安人部落非常困难，原因有二：他们彼此住得很近，却有着如此多种多样的语言，即使是美洲印第安人学家要掌握其中的一种都极其困难。此外，仅仅几个星期的短暂旅行留下的印象不可能是真实而有深刻意义的。如果现在这些印象比当时还要模糊，我只能向你保证，在我借助照片的直接性来分享我的记忆时，我所要说的内容将提供一种印象，这种印象是关于一个其文化正在消亡的世界，以及普遍的文化史写作中的决定性的重大问题：通过何种方式我们才能认识到原始的异教人类的本质特征？

普韦布洛印第安人部落的名字源自他们在村落中的定居生活，相对于当地游牧部落的游牧生活。直到几十年前这些游牧部落还在普韦布洛印第安人现在居住的新墨西哥和亚利桑那州（美国西南部的州）进行争战和捕猎。

作为一个文化历史学家，我感兴趣的是在一个国家之中使技术文明变为一种让人崇拜的由高智商的人掌握的精密武器，原始的异教人类的飞地（指领土全部或局部完全位于另一国家国境内的某国领土，被围于他国领域中的领土）能够保存它自己—虽然是一种完全严肃的为生存进行的斗争—在从事捕猎和农业的活动中对神秘活动有不可动摇的坚定性，这在我们习惯看来只是完全落后的人类的象征。这里，不论如何，我们称之为迷信的东西与生计密切相关，它包含着对自然现象、动物、植物以及各种他们归因于神灵的现象的宗教似的虔诚，他们认为这些可以主要通过面具舞来产生影响。对我们来说，这种奇异的魔术和严肃的目的性的同时存在看来是分裂的征兆，但是对于印

第安人来说这并不是精神分裂，甚至是关于人和自然间无限的可传达性的经验释放。

同时，一方面普韦布洛印第安人的宗教心理需要我们的分析十分谨慎地进行。材料已经被“污染”过了，它已经被覆盖了不止两层。从16世纪末开始，美洲原住民基础被西班牙天主教的教育覆盖，后者又在17世纪末遭受到剧烈颠覆，从那之后又有在莫基人（the Moki）村庄的回归重建，但都不是官方正式行为。然后出现了第三层：北美教育层。

对普韦布洛印第安人部落的异教的信仰原则和行动所做的更近的研究揭示出一个客观的地理常态，也就是水的缺乏。只要铁路没有开通到他们的居住地，长期的干旱和对水的渴望就会导致同样的巫术行为来针对一系列敌对的自然力量，在远古时期，技术文明出现之前，世界各地都是这样。长期的资源匮乏教会人巫术和祈祷。

宗教象征主义的特殊问题会在陶器的装饰中表现出来。我个人从一个印第安人那里得到的一幅画能够说明，明显而纯粹装饰性的饰物是如何实际上必然解释为象征性的和宇宙性的；宇宙意象中的一个基本的要素一宇宙被构想为一个房子的形式一无理性的动物形象是如何呈现为神秘又可怕的魔鬼：蛇。但是崇尚万物有灵的印第安仪式最为激烈的表现形式是面具舞，首先是一种纯粹的动物舞蹈形式，再就是树木崇拜的舞蹈形式，最后是与活蛇共舞。浏览欧洲异教的相似现象将会最后带给我们下面的问题：这一异教的世界观在多大程度上一正如他在印第安人中延续的那样一给我们一个准绳来衡量从原始异教到古典古物的异教再到现代人的发展历程？

> 总而言之，这只是地球上缺少自然资源的一部分，史前的或历史上的某个地区的居民曾经称其为家乡。穿过东北边狭窄的沟壑纵横的山谷，格兰德河（长约1,046公里， 由巴西东南部向西北流至帕拉奈巴河并与之汇合形成巴拉那河）流向墨西哥湾，这里的风景完全是一派高原景象：广阔地、平远地散布着大量的石灰石和三叠岩，它们又形成有着陡峭的悬崖和平整表面的更高的高原。（“平顶山”［*mesa*，一种宽阔的平顶高地，一面或多面呈绝壁状，多见于美国西南部］这一术语是将它们比作桌子。）这里常常有一些被流水贯通区域，......这些沟壑和峡谷有时会有上千英尺深或更深，两岸几乎是从最高处垂直落下，就好像被锯子

> 锯开的一样……一年中的大部分时间高原上毫无降水，大多数峡谷是完全干涸的，仅仅是在积雪融化和短暂的雨期时，强大的水流会咆哮着穿过干涸的峡谷。[1]

在美国落基山脉科罗拉多高原的这个地区，美国科罗拉多州、犹他州、新墨西哥、亚利桑那州交界的地方，现在有人居住的印第安村庄旁边，保存着史前聚落的废墟。在高原的西北部分，科罗拉多州，有一些现已荒废的崖居：房子建造在岩石的裂缝中。东边部分包括大约18个村庄，它们都相对受到圣达菲和阿尔伯克基（美国新墨西哥州中部大城）的影响。更多特别重要的祖尼人（the Zuñi）的村庄位于西南边，从温盖特要塞（Fort Wingate）只要一天的旅程就能够到达。最难到达的—因此也是最清静的，按古代的方式保存的—是那些莫基人的村庄，总共六个，浮现在三个平行的岩石山脉中。

在中部平原上，是圣达菲墨西哥人的定居处，现在的新墨西哥的首都，经过了一直持续到20世纪的艰难斗争之后归属在美国的主权之下。从这里，或从相邻的阿尔伯克基城，不用费多大劲就能到达大多数东部的普韦布洛村庄。

和阿尔伯克基相邻的是拉古纳村（Laguna），虽然它不像其他地方海拔那么高，但它是一个很好的印第安人定居地的例子。真正的村庄坐落在离艾奇逊—托皮卡—圣达菲铁路的较远的一边。欧洲人的定居地在下边的平原，靠近车站。本地的村庄由一些两层楼的房子构成。入口在顶上：因为底部没有门，所以要爬上一个梯子。这种形式的房子最初是为了有更好的防御功能来防止敌人的进攻。普韦布洛印第安人通过这样的方式在他们的房子和防御工事之间作了个功能交叉，这是他们文明的特征并令人回想起美洲的史前时期。这是一种房子的有平台的建筑构造，这些房子的地板建在第二层房子上面，第二层又建在第三层上，就这样形成了长方形住处的集合体。

在这种房子的内部，有一些小人偶悬挂在天花板上—这不仅仅只是玩具娃娃，倒更像是天主教徒农舍里挂着的圣徒偶像**［图5］**。它们就是所谓的克奇纳神偶像（kachina dolls）：戴面具的舞者的忠实代表；每到一年收获周期的定期节日时，人类和自然之间富有魔力的中间人；农民和猎人的一些最不同寻常的独特信仰经验的建立者。而在墙上，和这些人偶不同的是，悬挂着美洲文化进入的象征：扫帚。

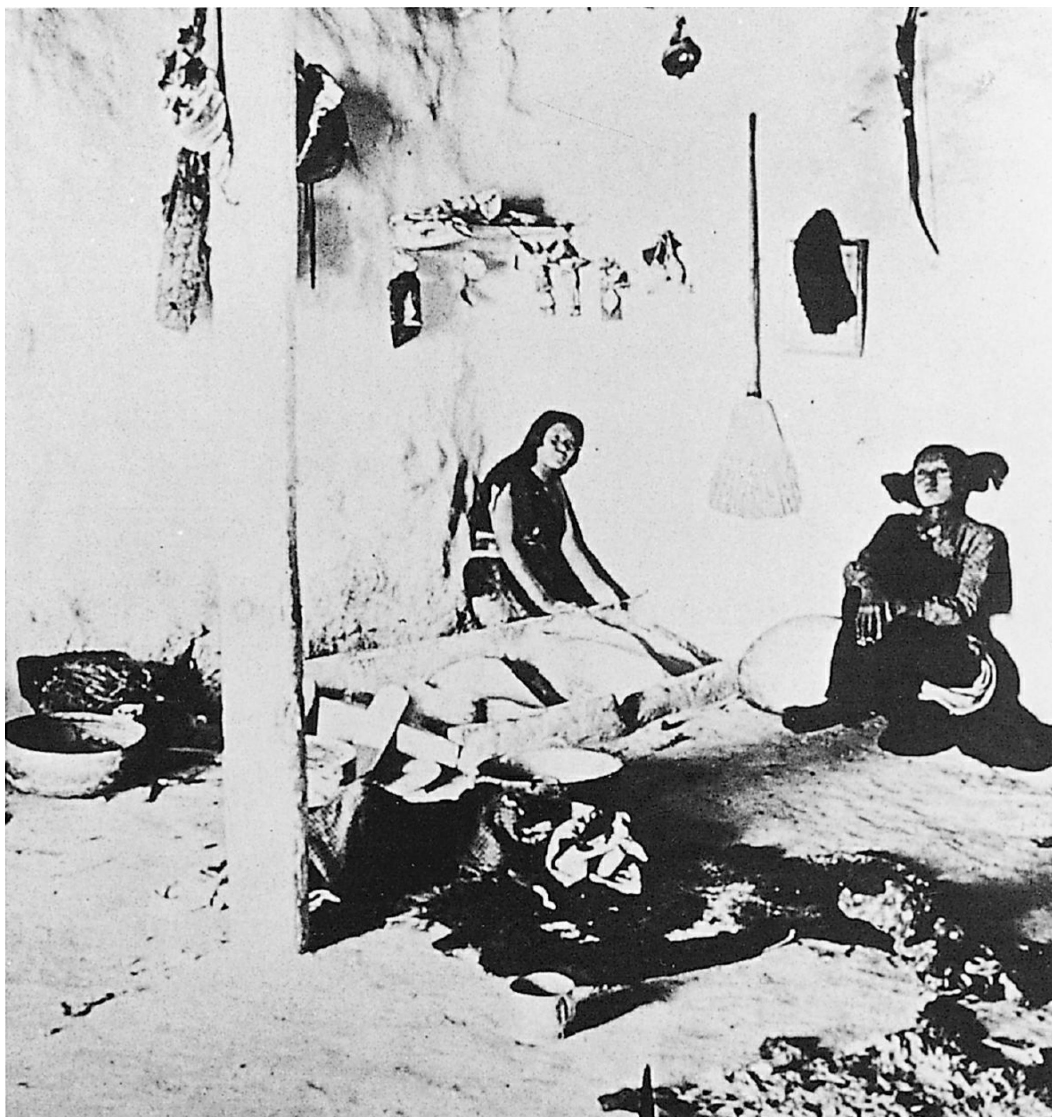


图5

奥莱比地区，一间有洋娃娃和扫帚的房间内景。

但是，最基本的实用艺术品就是陶罐，它装着紧缺的水，既可供实用又寄托信仰。这些水罐上的骨骼纹样式的图像是它特有的风格。例如，一只鸟会被分解为最基本的几部分来形成一个抽象的纹样。它变成了一个象形文字，不是只简单地用来观看而是供人阅读的 **[图6]** 。这里我们看到在自然主义的图像和标记之间，在现实主义的写实图像和书写文字之间有一个过程。从对这些动物的装饰性的处理方式中，我们可以很直接地看到这种观看和思考的方式是如何导致了象征性象形文字的出现。

图6

拉古纳。扛着刻有象形鸟文的罐子的年轻女子。

就像任何熟悉“皮袜子故事集”（Leatherstocking Tales）的人所知道的那样，在印第安人神话性的感知中鸟扮演着一个重要的角色。除了像其他所有动物那样被供奉外，作为一个图腾、一个假想的祖先，

在葬礼仪式中鸟还支配着一种特别的虔诚，似乎甚至一个"偷窃的鸟之灵"（thieving bird-spirit）也是属于史前西基亚特基人（Sikyatki）神秘想象力的基本表现。鸟的羽毛在崇拜仪式中有一个使命，印第安人用小棍绑上羽毛做一种特别的祈祷用具—*babos*，把它们放在物神的祭坛上，也插在墓地里。根据印第安人的权威说法，这些羽毛充当着有翅膀的实体，把印第安人的愿望和祈祷带给自然中的邪恶精神。

毫无疑问，同时代普韦布洛陶罐也显示出西班牙古代技术的影响，它是在18世纪时被耶稣会士带给印第安人的。尽管如此，菲克斯（Fewkes）的发掘已经确定，还有一种更古老的制陶技术独立于西班牙而存在。[2]蛇和鸟纹样有着同样的动机，对于莫基人来说—就像在所有异教的信仰中实行的一样—是作为最重要的符号支配着宗教仪式的虔诚性。这蛇仍然出现在同时代的容器的底部，确切地说就像菲克斯在史前的东西上发现的那样：缠绕着用羽毛装饰的头。在边沿上，四个梯形的附属物带有小的动物装饰。我们从对印第安神话的研究中知道这些动物，例如青蛙和蜘蛛，表现为罗盘的指针，那些容器被放在地下的祈祷室里物神的前面，这样的祈祷室就是我们所知道的"大地穴"（kiva，美国西部和墨西哥等地印第安人用作会堂的一种建筑）。在大地穴中，在这虔诚的活动的核心部分，蛇被看做是闪电的象征**［图7］**。

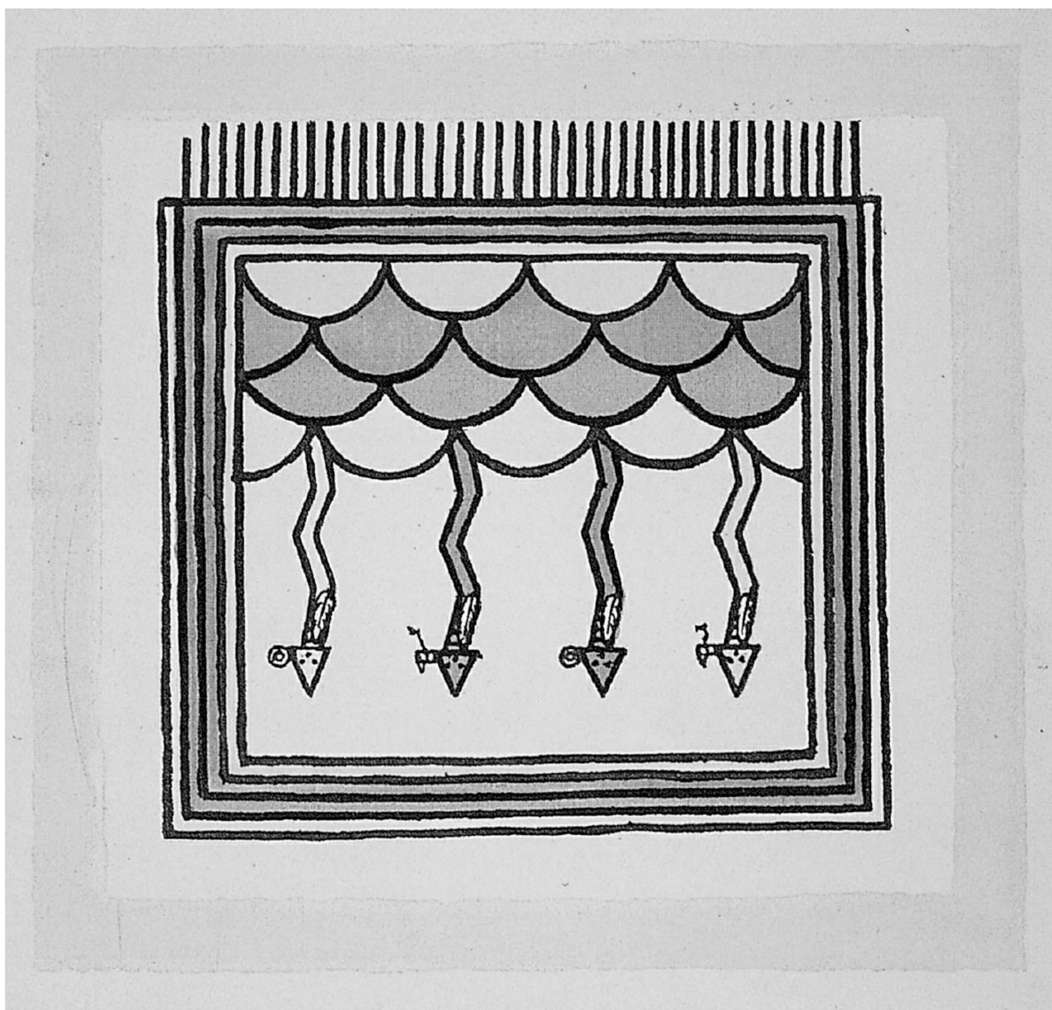


图7

像闪电的蛇。祭坛地板及“大地穴”会堂装饰物的复制品。

在我住的圣达菲的旅馆中，我从印第安人克利奥·朱里诺（Cleo Jurino）和他的儿子阿纳克莱托·朱里诺（Anacleto Jurino）那里得到一些原始图画，一番推辞之后，他们当着我的面用彩色铅笔画出了他们的宇宙世界的景象的大概轮廓**［图8］**。父亲克利奥是柯契地族（Cochiti）地区大地穴的画家，也是那里的牧师之一。画中展示出蛇是一个天气神，没有羽毛但用另外的方式精确地描绘成吐着箭头状的舌头的样子，就像在容器的图案上出现的那样。世界屋的屋顶承载着一个梯形的山墙，墙上横跨一道彩虹，雨水从密集的云层中落下，用短促的线条表现出来。在中部，世界屋的真实主宰神（不是蛇的形象）出现：亚雅（Yaya）或耶里克（Yerrick）。

图8　克利奥·朱里诺

关于蛇的绘画与瓦尔堡对“世界屋”的注释。

在这些图画的表现中虔诚尽责的印第安人通过巫术向风暴和它带来的祝福乞灵，对我们来说极为令人吃惊的是对活的毒蛇的处理。正如我们在朱里诺的画里看到的那样，成闪电状的蛇和闪电是魔法般地联系在一起的。

世界屋的梯形屋顶和箭状的蛇头以及蛇本身，都是印第安人象征性的图像语言固定不变的要素。我认为毫无疑问这些阶梯包含至少全美洲甚至可能是世界范围的宇宙符号。

一张希亚族（Sia）地区大地穴的照片，史蒂文森夫人之后，展示了一个雕刻的闪电祭坛的组成，闪电状的蛇和其他朝天的符号在一起，成为献祭仪式的焦点。这是一个针对来自所有方向的闪电的祭坛。印第安人在它前面蹲伏着，把祭品放在上面，手中握着祈祷用的灵媒符号：羽毛**［图9］**。

图9

希亚地区的大地穴。

我希望在有影响的官方天主教的庇护下直接观察印第安人的计划得到了支持，由天主教的神父佩尔·朱利亚尔（Pere Juillard），他是我1895年新年时在纽约看墨西哥玛塔契纳舞的时候遇见的，在那次特别的旅行中我带他去了那个坐落于浪漫位置的村庄阿科马（Acoma）。

我们花了大约六小时穿过这片长满金雀花的野地，直到那个村庄从一片石海中浮现，就像沙漠中的绿洲。在我们就要到达巨石脚下之前，就有铃声响起以对神父表示敬意。一班衣着鲜亮的红种人像闪电一样快跑到路上来搬我们的行李。马车在后面跟着，一件必需品遭了殃：印第安人偷了一桶伯纳利欧地区的修女给神父的红酒。很快我们又在酋长（Governador，这是个给在位的村落首领的西班牙名字，现仍在使用）的带领下被尊敬地簇拥着。他把神父的手放在他的嘴唇上发出啧啧声，吮吸着，就像以前欢迎式所用的恭敬姿势那样。我们进屋与他和他的车夫一起在主厅里面，在神父的要求下，我答应他第二天参加集合。

印第安人都站在教堂的门前 **[图10]** 。他们不能轻易进入。需要等首领从三条平行村庄道路上发出一声响亮的召唤。最终他们在教堂里集合。他们穿着色彩鲜亮的羊毛衣，由纳瓦霍人（Navajo）的女人们在户外编织，但是由普韦布洛印第安人自己制作。他们用白色、红色或者是蓝色装饰自己，并留下一个最为独特的印象。

图10

阿科马的教堂门前。

教堂的内部有一个真正的巴洛克式的小型祭坛，还有一些圣像 **[图11]** 。神父一句印第安语都不会，所以必须要通过翻译一句一句传达给人们，然后翻译可能会照自己的喜好来讲。

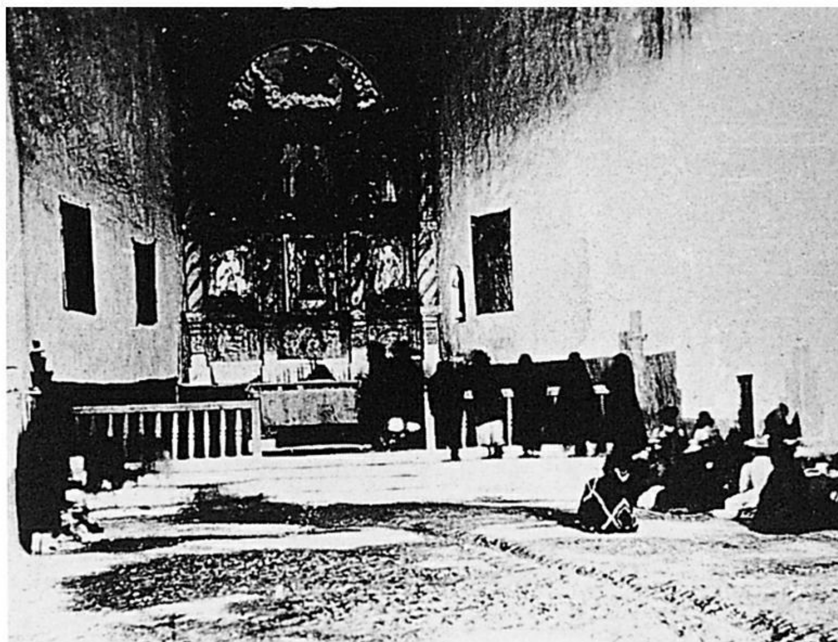


图11

阿科马的教堂内景。

在仪式上我看到墙上布满了异教的的宇宙符号，确切的说就是克利奥·朱里诺画给我的那种样式。这个拉古纳人的教堂同样也覆盖着这样的图画，用一个梯形屋顶象征着宇宙［**图12**］。锯齿状的装饰象征着一个阶梯，绝对不是垂直的、方形的阶梯，而是更古老的形式的阶梯，是从一棵树上雕刻出来的，这些现在仍在普韦布洛印第安人部落中存在着［**图13**］。

图12

阿科马。阶梯状屋顶装饰。

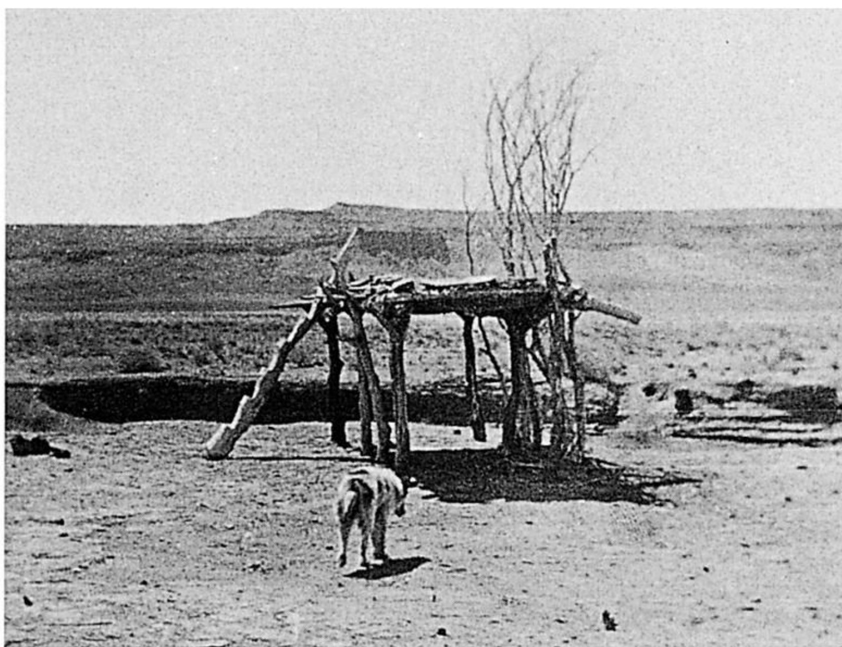


图13

阶梯装饰。

在对前进、上升和下降的自然的表现中，台阶和梯子把古老的人类经验具体化了。他们是空间中向上和向下两厢斗争的符号，就像循环，像盘卷的蛇一样，是代表时间节奏的符号。人不再是四脚着地而是直立行走，因此需要支撑来对付地心引力，就如他看起来的那样向前倾，发明阶梯使人有尊严，和动物相比这是他最初级的才能。人直立行走之后，感觉到走步的幸福，作为一个需要学习行走的动物，由此有了把头抬高的恩典。直立行走是标准的优异的人类行为，是挣脱地面束缚朝向天空的努力，是独特的标志性行为，它给行走的人以恩典的直立动作和向上抬起的头。

对天空的思考是人类的恩典和祸根。

印第安人自己的阶梯状的房子是需要经梯子进入的，他们通过在世界屋和自己的阶梯房子之间取得平衡，由此创造出他的宇宙中的合理元素。但是我们必须小心，不要把这世界屋当做是精神上的宁静宇宙的简单表现；因为世界屋的女主人仍旧是神秘的生物：蛇。

普韦布洛印第安人是狩猎者也是土地的耕种者，像曾经在该地居住的原始部落那样，只是范围不同。肉和玉米是他们赖以生存的食物。面具舞在我们第一眼看来像是日常生活的欢乐的补充，实际上是为保证社会食物供应所做的巫术行为。面具舞在我们平常看来只是一种游戏，而它本质上是庄严的，如同真正的战争一般，是用生存之战来衡量的。尽管其中排除掉的血腥和残酷的行为使这些舞蹈完全不同于游牧的印第安人的战争舞蹈—他们是普韦布洛印第安人最糟糕的敌人—我们一定不要忘记那些留存在他们本源的内心的倾向、掠夺和献祭的舞蹈。当狩猎者和土地耕种者戴上面具，使他自己变成一个他的战利品的模仿物，动物或者是玉米，他相信通过神话，模仿变化，他能够预先取得通过他作为一个农民或者猎人冷静、警惕的工作为收获而奋斗的东西。这些舞蹈是实用巫术的表现。社会的食物供应是分裂的：巫术和技术共同作用。

理性的文明和幻想同步，巫术的原因体现出普韦布洛印第安人特有的混杂、过渡的环境。很显然他们不再原始地依赖感觉，对他们来说不存在任何把精力贯注在将来的行为；但是他们也不是拥有技术文明安全感的欧洲人，对他们来说将来的大事是被机械地决定好的。他们站在理性和魔法的中间地带，他们决定方向的工具就是符号。在触觉文化和思维文化之间是符号文化来连接的。在这个符号性思维和行为的过程中，普韦布洛印第安人的舞蹈是个典范。

当我第一次在圣埃尔德枫索（San Ildefonso）看到羚羊舞的时候，我感到震撼的是它完全无害又十分滑稽。但是民俗学者的兴趣在于对人类文化表现根源的生物学上的理解，去嘲笑那些十分普遍又让他感到滑稽的行为是十分危险的。嘲笑人种学中滑稽的因素是错误的，因为这会立刻关上对那些悲剧性因素的洞察力。

在圣埃尔德枫索—在圣达菲附近的一个长期受美国影响的普韦布洛印第安人部落—印第安人集合在一起跳舞。音乐师先聚在一起，带一个巨大的鼓作为装备。（你能看到他们正站着，如 **[图14]** ，在骑马的墨西哥人前面。）然后舞者们自己组织成平行的两排，并用面具和相应的姿势假扮成羚羊的角色。这两排队伍沿两条不同的路线运动。他们不是模仿动物行走的姿势就是用"前腿"支撑自己—绑着羽毛的小高跷—人在位置上站着时它们也跟着运动。在每个队首站着一个雌性形象和一个猎人。注意看那个雌性形象，我只能知道她就是"众动物之母"。[3]动物模仿着向她演说他们的祷文。

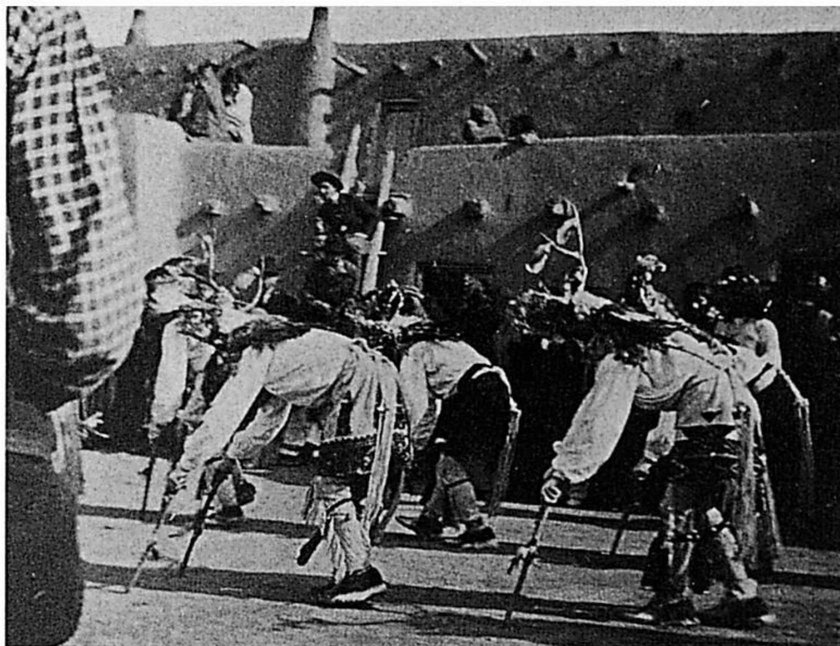


图14

圣埃尔德枫索的羚羊舞。

在捕捉动物的预想过程中，动物面具的影射使得狩猎舞可以模仿真实的捕猎。这一方法并不仅仅被看做游戏。在与人类之外的连接中，对于原始人来说，面具舞蹈暗示着对于某些异类生命的最彻底的

从属。比如说，当印第安人穿着拟态的装束模仿动物的神态和动作时，他把自己暗喻成一个动物形象，这不是出于有趣，而是通过其形体的转换，夺取来自自然的某种神秘的东西，某种除非通过延伸和改变个人特征否则就无法达到的某种东西。

这一模仿的哑剧般的动物舞蹈是这样一种宗教活动一它是对于异类生命的最高的献祭和自我舍弃。所谓原始人的面具舞蹈，在原初本质上，是社会虔行的一种文献。印第安人对动物的内在态度完全不同于欧洲人。他们把动物看做一种更高等的生物，动物本性的诚实使其成为一种相对人类来说资质更高的生物，而人类则显得更虚弱。

恰巧在我离开之前，我的对于动物变形的意愿的心理学启蒙意识出现了，它来自于弗兰克·汉密尔顿·库欣（Frank Hamilton Cushing）一一位研究印第安精神的先驱和富有经验的探索者。这个年龄难以预测、满脸痘疮的男人有着稀疏的红发，他叼着烟对我说，一个印第安人曾告诉他，为什么人必须站起来才比动物高？“仔细观察一下羚羊，她总是在跑，并且跑得比人要好一或者熊，总是充满力量。动物本能就可以做到的事情，人类只能努力做到一部分。”这种神话故事般的思考方式，无论听起来多么奇特，仍旧是我们对于世界进行科学和基因解释的准备。如同世界上的所有异教徒一样，这些印第安异教徒出于虔诚的敬畏（这被称为图腾崇拜），通过信仰各种动物是他们部落的神话祖先，组成了动物世界的附属物。作为无机意义上的连贯，他们对于世界的解释与达尔文主义相距并不遥远；鉴于我们把自然法则归因于自然的自动进化过程，异教徒尝试通过对于动物世界的武断的认同来解释它。你可以说，一种在神话的选择上与达尔文主义的类同物决定了这些所谓的原始人的生活。

在圣埃尔德枫索，狩猎舞蹈仪式上的遗存是明显的。但是，当我们考虑到那里的羚羊已经灭绝超过三代了，我们有充分的理由相信，羚羊舞蹈转变成了纯粹的着魔的克奇纳神舞蹈，这种舞蹈的主要任务是祈求好的收成。比如说，在奥莱比（Oraibi），直至今天始终存在一个羚羊部落，其主要任务是天气巫术。

鉴于模仿动物的舞蹈必须按照狩猎文化的模仿巫术来理解，与循环的农民节日相应的克奇纳神舞蹈，具有一种完全属于其自身的特质，但是，只有远离欧洲文化，这种特质才会被揭示出来。这种礼拜的巫术的面具舞蹈，向无生命的自然祈求，其起源形式在今天还可以

或多或少地被看到，其地点在铁路还没有延伸到的地方，以及在像霍皮人居住的即使天主教的镶饰都不存在的村庄里。

儿童被告知要带着深深的宗教敬畏来对待克奇纳神。每一个儿童都把克奇纳神看做超自然的、可怕的生命。而且，当儿童被克奇纳神的天性启蒙的时候，当进入面具舞蹈本身的风俗时，标志着印第安儿童教育的最重要转折点。

在奥莱比的岩石村庄的集会广场的最西边，我非常幸运地看到了所谓祈求五谷丰收的舞蹈（humiskachina）。在这里，我看到了面具舞蹈栩栩如生的源头，而在这个村庄的一间屋子里，我已经看到了其玩偶形式。

为了到达奥莱比，我不得不在霍尔布鲁克的火车站换了一驾小马车，并走了两天。这种带有四只轻便轮子的所谓的马车，能够穿越只有荆豆才能生长的沙地。这整个过程中与我并驾齐驱的是弗兰克·艾伦（Frank Allen）—一个摩门教徒。我们遭遇到一场强烈的沙尘暴，完全掩盖了马车的车辙—在这没有路的沙地，这是我们前行的唯一帮助。然而，在经过两天的旅行后，我们非常幸运地到达了基姆斯峡谷。在那里，我们受到了基姆先生的欢迎，一个非常好客的爱尔兰人。

于此，我才开始了真正意义上的旅行—前往悬崖村庄，这些村庄从北到南坐落在三条平行的岩石地层上。我首先到达的是著名的沃皮（Walpi）村庄。它浪漫地坐落在岩石顶部，它阶梯形的房屋循石群而上，像从岩石里伸出的小塔。一条促狭的小路越过屋群蜿蜒在巍峨的岩石上。这一图景表明了岩石和坐落其上的房屋的荒芜和突兀，好像这些房屋是自我暴露在世界上一样**［图15，图16］**。

沃皮的村庄街道。

图15

沃皮。

图16

沃皮的村庄街道。

总体印象与沃皮非常相似的是奥莱比，在这儿我看到了祈求五谷丰收舞蹈。在上面，在悬崖村庄的集会场所，一位老盲人与他的山羊坐在一起，这个场所正被布置成一个舞蹈区域［**图17**］。祈求五谷丰收舞蹈是促使谷物生长的舞蹈。在舞蹈开始前的晚上，我进入了秘密仪式的发生地一大地穴。这里并不包括神物祭坛。印第安人只是坐着，仪式性地抽着烟。不时地，一双棕色的腿顺着梯子自上而下，接着就顺序看到了完整的人。

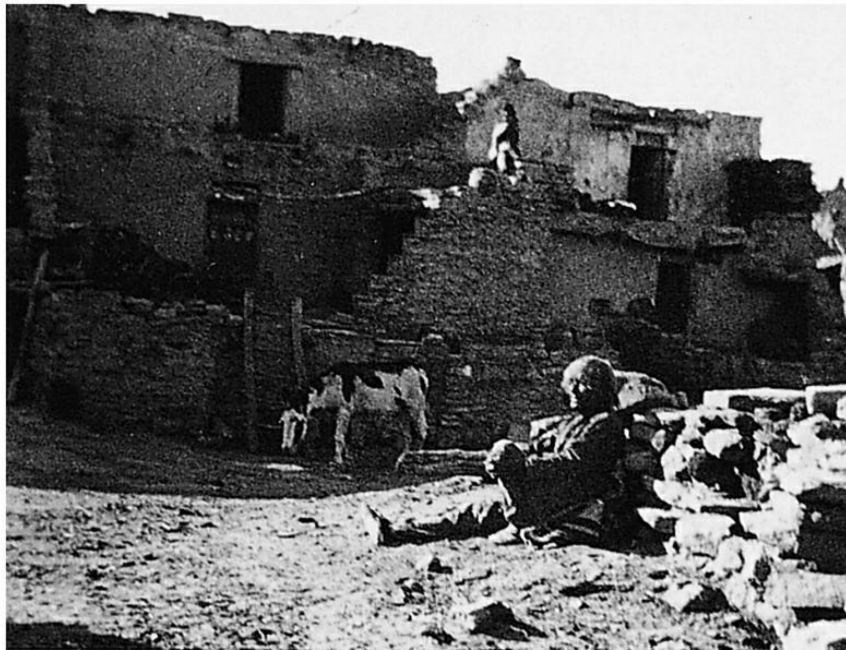


图17

舞蹈区的盲人，奥莱比。

年轻人在忙着为第二天涂绘他们的面具。他们反复使用他们硕大的皮质头盔，因为新头盔太贵了。涂绘过程包括在把颜色擦入皮革的过程中，把水含入口中，再把水喷在皮制面具上。

第二天，包括两组儿童在内的全部观众集合到墙边［**图18**］。印第安人与孩子的关系非常吸引人。儿童的成长是被呵护的，但也有严格的纪律要求。一旦赢得他们的信任，孩子们会非常乐于助人。现在，带着最热切的期盼，孩子们集合在这里。带着模仿面具的祈求五谷丰收之舞者确实使他们感到害怕，比他们从生硬的克奇纳神玩偶和面具的可怖的本质中学到的还要多。谁知道我们的玩偶不是起源于像这样的魔鬼？

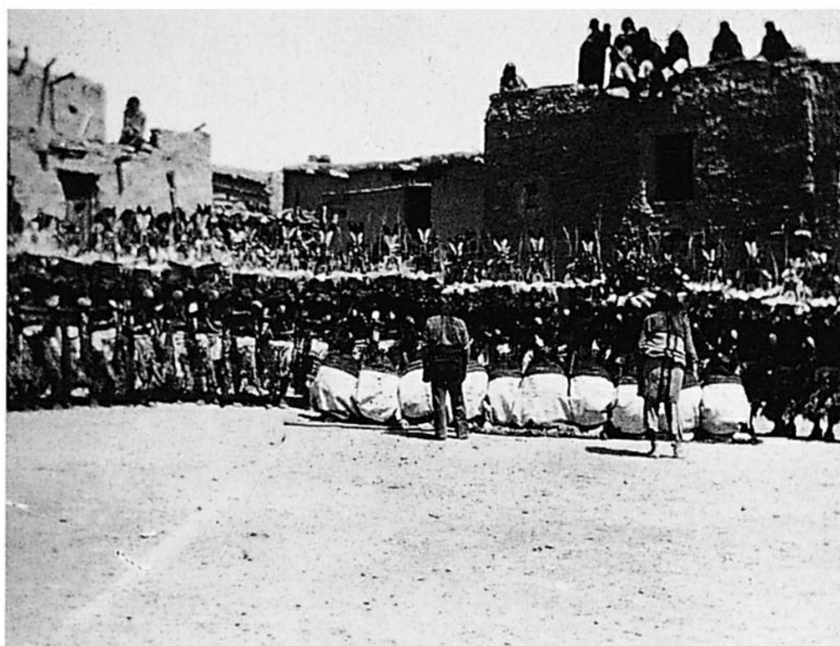


图18

祈求五谷丰收之舞者，奥莱比。

舞蹈由二三十个男人和十个“女人”表演—后者是男人扮演女性形象。五个男人构成了两排舞蹈队伍的前端。尽管舞蹈在集会广场上表演，舞者依然有一个结构上的焦点—一个石头建筑物，在里面放了一株装饰了羽毛的矮小松树。这是一座小庙宇，在这里，祈祷和颂歌伴随着面具舞蹈。宗教虔诚以最惊人的方式从这里流散开来。

舞者的面具是绿色和红色的，上有对角线交叉的白带，白带上标有三个圆点**［图19，图20］**。我被告知这是雨点，并且面具上的象征性描绘也表示了作为雨的起源的阶梯状宇宙，这一点从那半圆形的云及其发射出的短促笔画之中得到了进一步的印证。这些象征也出现在舞蹈者用来缠身的编织的罩袍上：在白地上优雅地织出红和绿的装饰**［图21］**。每个男性舞者都用一只手拿着格格作响的器具—一只被雕饰的中空葫芦，里面塞满了石头。每个人的膝盖上都套着龟壳，上面挂着小鹅卵石，同样也发出格格声**［图22］**。

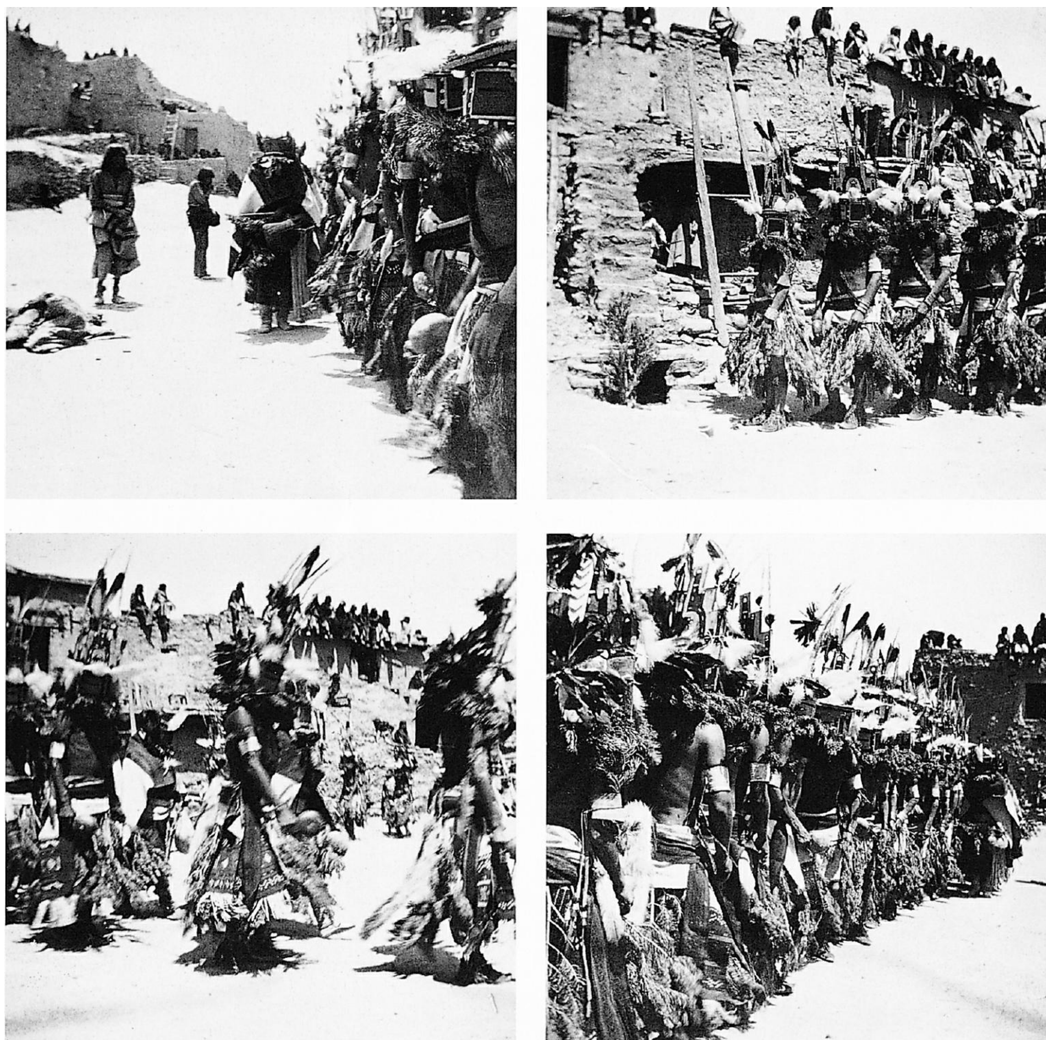


图19-22

祈求五谷丰收之舞者，奥莱比。

舞蹈表演两个动作。每个女人都坐在男人面前，用器具和一块木头演奏音乐，而男人的舞蹈仪式是一个接一个地孤独地旋转；或者，女人交替地站起来，伴随着男人的旋转动作。在舞蹈过程中，两个祭司向舞蹈者身上扬撒神圣的面粉**［图23］**。

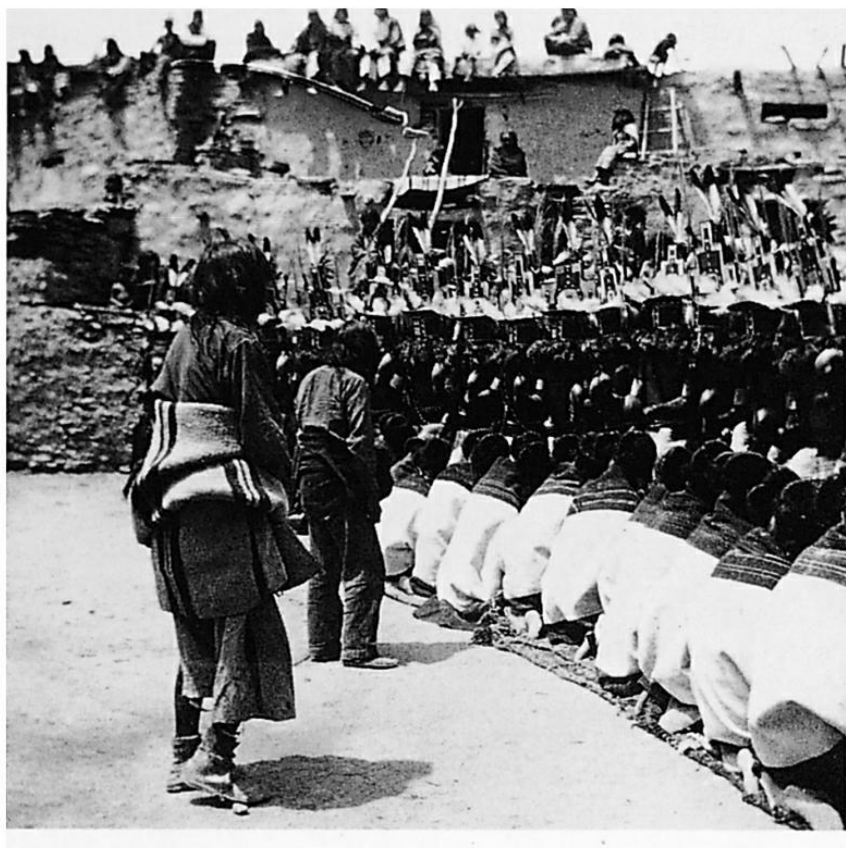


图23

祈求五谷丰收之舞者，奥莱比。

女人的舞蹈装束是一块用来覆盖全身的布，避免暴露出他们实际上是男性。在面具顶部的每一侧，装饰着银莲花般的发型，这是普韦布洛族女孩独特的发型装饰**［图24，图25］**。染红的马尾挂在面具上，象征着雨，雨的装饰也出现在披肩和其他罩袍上。

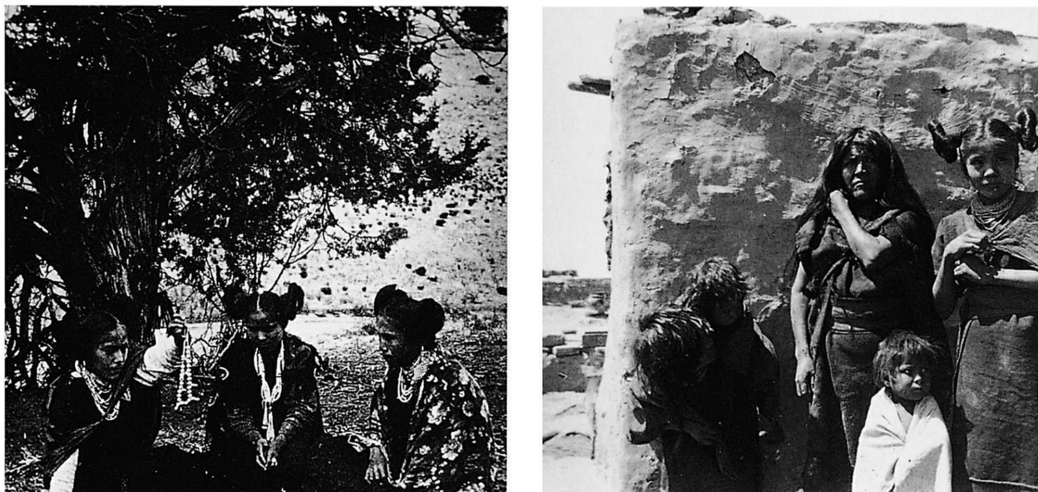


图24-25

“银莲花”发型。

在舞蹈过程中，舞者被祭司用神圣面粉扬撒着。并且，在舞蹈过程中，队列的最前面始终与小庙保持着联系。舞蹈从早晨持续到晚上。在中间休息时，印第安人离开村庄到岩脊处休息一会儿 **[图26]** 。如果看到了不戴面具的舞蹈者，无论是谁都会死。

图26

休息中的舞者，奥莱比。

小庙是整个舞蹈仪式的实际焦点。这是一株装饰了羽毛的小树。这是所谓的Nakwakwocis。使我感到吃惊的是，树实际上非常小。我走向坐在广场边上的长老，问他为什么树很小。他回答：我们曾经有一株大树，但现在我们选择了一棵小树，因为儿童的灵魂是小的。

我们处于一个纯粹的万物有灵论和树崇拜的领域，曼哈特（Mannhardt）的研究已表示出属于原始人的宇宙宗教遗产。这是自欧洲异教流传至今的收获风俗。这有一个在自然力与人之间建立联系的问题，作为联系的中介创造一个象征物的问题，实际上是作为巫术仪式通过发出一个中介体达到同化。既然这样，一棵树就比人更紧密地被约束于土地，因为它长自土地。这株树是自然赋予的中介，是联接地下环境的路途。

第二天，羽毛被带到山谷中的某处泉眼，或者把它种在那里，或者作为奉献的祭品挂在那里。这是为了祈求施肥，从而导致玉米的丰

产。在下午的晚些时候，舞者继续他们不知疲倦的诚挚的仪式，继续表演他们不曾更改的舞蹈动作。当太阳快要下山的时候，在我们眼前展示了一幅让人吃惊的奇观，它极其鲜明地显示了庄严而沉默的沉静是如何从天生的人性中抽离出了它的宗教形式。因此，我们力图在这样的仪式中孤立地观看精神因素的做法，一定会被认为是片面且无价值的解释，从而遭到排斥。

六个人物出现了。三个几乎全裸的男人身上涂着黄色的粘土，他们的头发缠成角状，仅在耻部罩着衣物。然后来了三个穿着女人衣服的男人。当戴面具的舞者和祭司继续进行他们的不受打扰、不被打断的献祭舞蹈动作时，这些人投入到一种彻底低俗、无礼的对舞蹈动作的模仿之中。没有人笑。这种低俗的模仿不被认为是滑稽的嘲弄，而是被看做一种狂欢者的辅助贡献，力图确保一年玉米的丰产。熟悉远古悲剧的人，将会看到悲剧合唱和滑稽羊人剧的双重性，两者"嫁接在一条枝干上"。自然力的衰退和洋溢出现在拟人化的象征上：不是在图画中，而是在生动的巫术舞蹈中，真正回到生活。

巫术对神性，以及对其超人力的分享的暗讽的重要性，在墨西哥宗教献祭中以非常生动的方式被揭示出来。在一个节日里，一个女人作为玉米女神被崇敬了四十天，然后被献祭了，之后祭司又匆匆穿上这个可怜人的皮。与这种最基本、最狂热的接近神的企图，我们在普韦布洛族观察到的是真正与之相关，但又优雅得多。然而，无法保证这样的东西不会从这些鲜血浸泡的祭祀之根中悄然复活。毕竟，养育了普韦布洛族的土壤同样也见证了野性的游牧印第安人的战争舞蹈，带有在敌人的殉难中达到顶点的暴行。

这种经由动物世界与自然结为一体的巫术愿望最极端的接近，可在位于奥莱比和沃皮的莫基印第安人与活毒蛇的舞蹈中看到。我自己没有看到这种舞蹈，但从一些照片可看到沃皮所有仪式中这种最异教徒的方式。这种舞蹈同时是动物舞蹈，而且是宗教、季节性舞蹈。在其中，圣埃尔德枫索的独特动物舞蹈和奥莱比的祈求五谷丰收舞蹈的独特丰产仪式，在极端表达的努力这一点上是一致的。因为在八月，当土地耕种的关键时刻来临，为了补偿庄稼丰收整个过程中由于暴雨酿成的偶然事件，这些对暴雨的补偿通过与活毒蛇的舞蹈被援引，在奥莱比和沃皮交替举行。然而在圣埃尔德枫索，只可以看到模拟的羚羊版本—至少对于那些无经验的人来说—而玉米舞蹈只有戴着面具才

能达到对玉米魔怪的魔化表现，我们在沃皮发现了巫术舞蹈更为原始的一面。

于此，舞蹈者与活的动物组成了一个不可思议的联合体。让人吃惊的是，印第安人在这种舞蹈仪式中发现了一种操控所有动物中最危险动物—响尾蛇的方法。这样即使不用暴力也可驯服它，动物也会欣然加入—或至少在不激怒它们的情况下，不利用它们侵略性的能力—持续几天的庆典仪式。这要是在欧洲人的控制下一定会导致大灾难。

两个莫基部落为大蛇庆典提供了参与者：羚羊部落和大蛇部落，他们二者在民俗和图腾意义上与这两种动物相联系。当人类不仅戴着动物面具，而且进入到与最危险的野兽—活毒蛇的仪式互换，于此证实了图腾制度即使在今天也能被严肃对待。这样，在沃皮的毒蛇仪式就介于模仿、拟态移情和血淋淋的献祭之间。它包括的不仅是对动物的模拟，也包括把动物看做仪式的参与者从而达到与之最直接的啮合。这种参与者不是作为牺牲的受害者，而是像baho作为造雨的合作者。

对于蛇本身，在沃皮的毒蛇舞蹈是一种强迫的恳求。在暴雨即将来临的八月，它们被活捉，接下来在十六天的一系列庆典仪式中，毒蛇和羚羊部落酋长把它们照料在大地穴中。在庆典仪式中，最具代表性和最令白人旁观者吃惊的是洗蛇。蛇被作为神秘的新手对待，不顾其反抗，把它的头浸在神圣的药水中。然后把它扔到涂满沙的地穴地面上，代表四条闪电蛇，中间有一头四足动物。在另一幅大地穴的沙画上，描绘了一团云，以毒蛇的形式画出了四条不同颜色的闪电纹，对应着罗盘上的点。在第一幅沙画上，每条蛇都被用力掷在上面，这样画面就被擦掉了，毒蛇就被引入了沙子。这使我确信，这种巫术的投掷其意图是使蛇引起闪电或造雨。整个仪式的意义十分明显，接下来的仪式证明了这些用作祭祀的蛇以一种极端的方式作为雨水的唤起者和请愿者加入了印第安人。它们是有生命的动物形式的雨水毒蛇圣徒。

毒蛇—数量大约一百，已确定包括大量真正的响尾蛇，它们的毒牙被完整地保留了下来—守卫在大地穴里，在节日的最后一天，它们被囚禁在用带子缠绕的灌木里。接近灌木，抓住并拿着活毒蛇，作为信使把蛇遣入平原，仪式达到顶点。美国观光者把抓蛇描绘成难以置信地激动人心的一幕。下面就来谈一谈这一幕的实施步骤。

由三个人组成的小组接近毒蛇灌木。毒蛇部落的最高祭司从灌木中拉出一条蛇，与此同时，另一个涂了脸并带有文身的印第安人，背上披着狐狸皮，抓住蛇并把它放进嘴里。一个同伴，抓住他的肩膀，通过挥动有羽毛的棍子分散蛇的注意力。第三个人是护卫，负责抓蛇，以防毒蛇从含着的人嘴里溜走。舞蹈在沃皮的一个小广场上演，持续时间是半个小时左右。所有的蛇都暂时屈从于嘎嘎声一由拿着格格作响的器具和膝盖上套着盛满石头的龟壳的印第安人制造出的一它们被舞蹈者以闪电般的速度驱赶向平原，然后消失了。

据我们对沃皮神话的了解，这种形式的宗教仪式一定会回溯到由祖先传下的宇宙论的传说。有一个传说是讲述英雄提–优（Ti-yo）的故事的，提–优为了发现水源经历了一次地下之行。他通过了许多地下世界王子的大地穴，常有一只雌性蜘蛛相伴，它坐在他看不见的右耳处一印第安人的维吉尔（Virgil），但丁去往地下世界的向导一并最终引导提–优经过两间西方和东方的太阳屋，进入巨大的毒蛇地穴，在这里他得到了能够乞灵天气的巫术baho。按照“传说”，提–优带着baho和两条处女蛇自地下世界返回人间，她们为他生下了蛇一样的孩子一它们是非常危险的生物，最终迫使部族改变了居住地。毒蛇作为天神和导致部族迁徙的图腾被编写进了神话。

因此，在这种蛇舞中，毒蛇不是用来牺牲的。相反，通过献祭仪式和暗示性的舞蹈拟态，毒蛇转换成了信使，并被派遣返回死者的精神之中，以闪电的形式制造出来自天界的暴风雨。我们于此洞察了原始人类中的神话的弥漫性和巫术实践。

情感的基本形式通过印第安人的巫术实践释放出来，作为原始野蛮的特性会使外行人震惊，因为欧洲人对其一无所知。然而，两千年之前，在我们欧洲文化的发源地，当时的希腊，祭祀习俗正在流行，这些习俗比我们今天在印第安人中看到的要粗野、反常得多。

比如，狄俄尼索斯酒神狂欢仪式，参加酒神节狂欢的女人用一只手与蛇共舞，并把活毒蛇戴在头上作为头饰；在敬神的禁欲献祭舞蹈中用另一只手抓住麻醉的蛇。对比今天的莫基印第安人舞蹈，在癫狂状态下的血的献祭是宗教舞蹈的顶点和主要意义**［图27］**。

图27

跳舞的酒神女祭司。

从血的献祭中释放这种作为净化的深层理念，遍及东西方的宗教演变历程。蛇参与了这一宗教升华过程，它的角色被认为是从拜物教到纯粹的宗教救赎不断改变的信仰特性的标尺。在《旧约》中，如同巴比伦最初的蛇提亚玛特（Tiamat），是作为罪恶和引诱的灵。同样，在希腊，它是无情贪婪的地下生物：复仇女神厄里倪厄斯被蛇环绕；当众神给予惩罚时，他们派出蛇作为行刑人。

蛇作为来自地下世界的破坏力量这一理念已经在神话和拉奥孔群雕中找到了其最有力和最具悲剧意义的象征。在这件著名古代雕刻中，众神的报复通过用蛇扼杀祭司拉奥孔及其两个儿子达到了人类极端苦难的典型。说预言的祭司拉奥孔想要帮助他的人民，警告他们注

意希腊人的诡计，最后成了众神报复的牺牲品。这样，父亲和两个儿子的死就成了远古受难的一个象征：在复仇恶魔手中死去，没有公正和救赎的希望。那是无希望的、悲惨的古代悲观主义（见**［图3］**）。

在古代悲观世界图景中作为恶魔的蛇，在蛇神中有一个对等物，从中我们最终认识到了古典时代人道的、变形的美。阿斯克勒庇俄斯，古代医药之神，带着一条缠绕在他的有治疗功用的权杖上的蛇作为象征**［图28］**。他以救助者的形象出现在古代造型艺术中。这位已逝灵魂的最高贵最安详的神已在地下领域扎了根，而这地下领域正是蛇的安家所在。这是以蛇的形式的最早献身。那是它自己缠在权杖上：即，死者已死的灵魂，存活下来并以蛇的形式再次现身。正如库欣的印第安人所说的，蛇并不只是准备和履行致命的啮咬，毫无怜悯地破坏；蛇也通过其自身的能力蜕皮，渐渐松弛，或者说，出于它自己极端的保留，显示在离开皮之后，身体如何会继续存活。它可以钻进土里并再次出现。来自土中，来自死者的安息地，伴随着肉体更新的能力，使蛇成为最自然的不朽的象征，从疾病和致命的剧痛中再生的象征。[4]

图28

阿斯克勒庇俄斯。

在小亚细亚科斯岛的阿斯克勒庇俄斯神庙中，伫立着人形的神像，手中拿着毒蛇缠绕的权杖。但是，神的最真实、最有力的要旨不是从无生命的石制面具中揭示出来的，而是以蛇的形式活在神庙的最私密的密室中：喂养、照看，并参与在仪式虔敬中，如同只有霍皮人才能照看他们的蛇一样。

我在一册梵蒂冈手抄本里发现一页13世纪的西班牙日历，上面画有阿斯克勒庇俄斯，将他表现成了天蝎宫的统治者。画面涉及了阿斯克勒庇俄斯"蛇崇拜"的诸多重要方面，有些方面画得很粗糙，有些画得很精细**［图29］**。从这里我们可以看出，从象形意义上讲，科斯岛30个地区的异教宗教仪式都和印第安人渴望进入蛇王国的原始神秘愿望相一致。我们看到孕育仪式和蛇，人的手里拿着蛇，并把它作为泉神来崇拜。

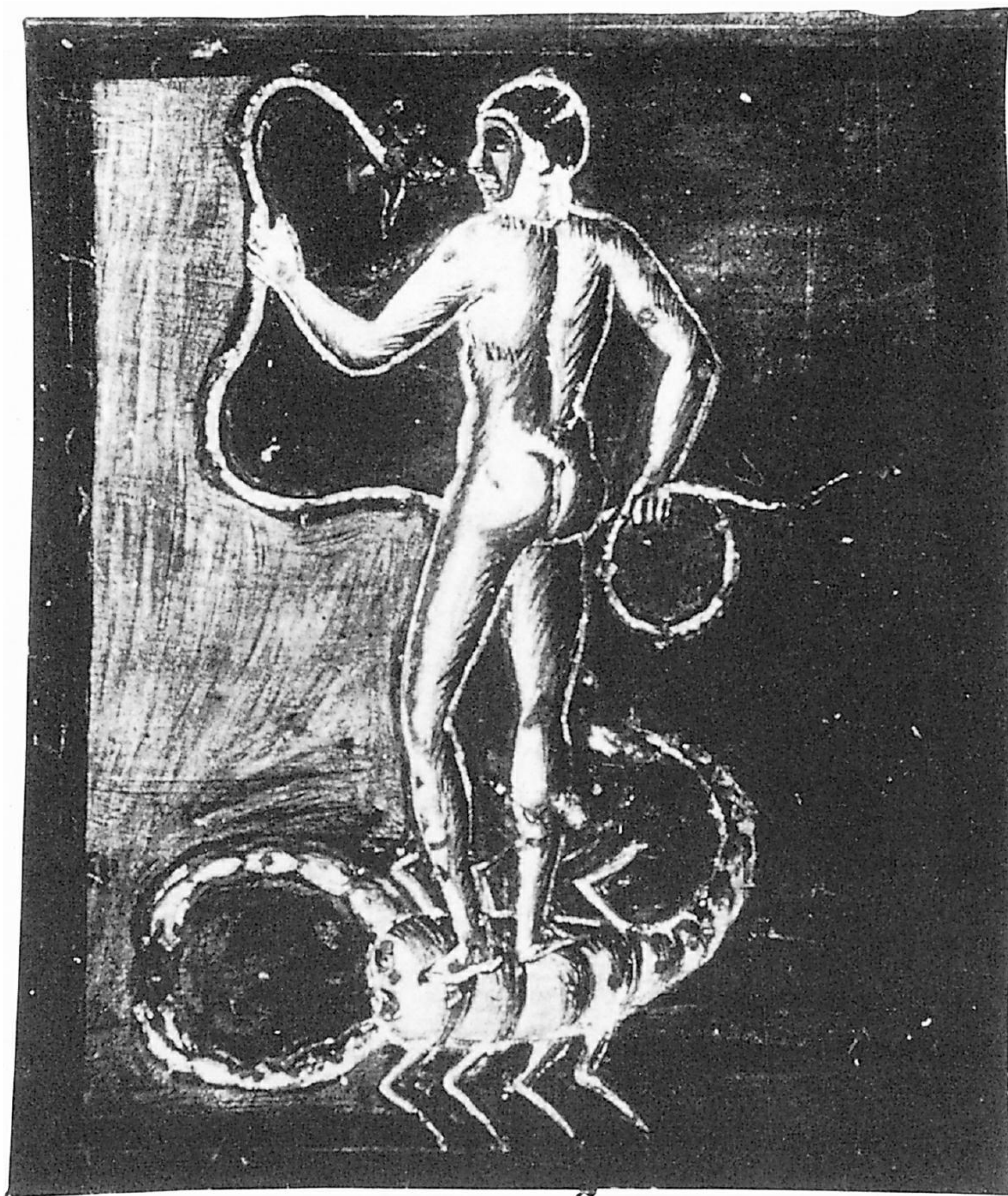


图29

带蛇的阿斯克勒庇俄斯，人马座，星座。

这是一册关于占星术的中世纪手抄本，换句话讲，与以往情形不同，这本书不是把它所记载的这些仪式形式作为祈祷的范本，相反，对于那些属于阿斯克勒庇俄斯宫的人来讲，这些形象具有象形特征。基于一种宇宙性的想象，阿斯克勒庇俄斯明确地变成了星神，这种"想

象”完全剥离了现实，剥离了对影响的直接感受，剥离了地下之物及卑贱，阿斯克勒庇俄斯经历了嬗变。在黄道十二宫中，阿斯克勒庇俄斯成为统治天蝎宫的固定星神。蛇绕在他的周围，现在只能把阿斯克勒庇俄斯视为神的化身，在他的影响下，先知和抚慰者相继诞生。通过这种“提升”，阿斯克勒庇俄斯与“星”建立了联系，从而变成了理想化的图腾形象。在固定月份，属于阿斯克勒庇俄斯的星的可见度最高，对于那些在这个月出生的人来讲，阿斯克勒庇俄斯是宇宙之父。在古代占星术中，数学与巫术混在一起。巨蛇座星光闪耀，天空中的“巨蛇”轮廓精确，这样做是为了掌握无限，不借助指示轮廓我们全然不能把握它。为了描绘，我们以地球上的特定动物形象为原型，把发光点连接起来，这样就可以界定“无限”了。于是阿斯克勒庇俄斯随即变成了精确的边线符号，成为了偶像崇拜的对象。以理性时代为发展方向的文化变迁同样以具体的、粗俗的生命纹理向数学化的抽象退化为特征。

大约二十年前，我在德国北部的易北河发现了一个奇怪例子，在经过了各种宗教洗礼之后，这个例子仍证明了“蛇崇拜”记忆的恒久性：这个例子明确了一条路，异教的“蛇”徘徊其上，连向了过去一在去魏尔兰（汉堡附近）的一次旅行中，在吕丁沃斯（Lüdingworth）的一所清教徒教堂中我发现了《圣经》图画（用于装饰圣坛屏），这幅画明显源自一本意大利插图《圣经》，通过一位漫游画家的手，它们留在了这里。

我在这里突然发现了被蛇缠住的拉奥孔和他的两个儿子。他怎么会在这里出现？但这个拉奥孔是在为自己赎罪吗？如何赎罪呢？拉奥孔面前耸立着阿斯克勒庇俄斯的权杖，权杖上缠着圣蛇。与此相对应，我在《摩西五经》第四本中读到了这样的内容：摩西竖起一尊铜蛇像，以用于祈祷，从而要求荒野中的犹太人治疗他们的蛇伤。

在这儿，我们发现了《旧约》中的“偶像崇拜”的残余。然而我们知道，这只能是后世的插入物，以便以溯源的方式解释，为什么在耶路撒冷也存在此类偶像。其后有一重要事实：在先知以赛亚的影响下，国王希西家曾摧毁一座铜蛇像。先知们狂热地反对偶像崇拜，这种崇拜主张用人类进行祭祀、崇拜动物。此类努力成为东方以及最近的基督教改革运动的核心要义。非常明显，竖立蛇像无疑和“十诫”极端对立，与图像的反对者截然相反，这从根本上激发了改革的先知。

但是，有另一条理由可以解释，为什么每一位学习《圣经》的学生会将“蛇”视为最富挑衅性的、恶意的象征物：在圣经式的对世界秩序的阐释中，天堂之树上盘绕的蛇是“邪恶”与“原罪”的起因。《旧约》以及《新约》都认为攀附在天堂之树的蛇代表着邪恶的力量，这诱发了整个人类秉承原罪的灾难，也激起了人类寻求救赎的渴望。

在和异教偶像崇拜的斗争中，早期基督教对“蛇崇拜”的态度更加不予妥协。在异教徒的眼中，当保罗把曾咬过他，但是没有伤害到他的蛇扔到火里的时候（毒蛇应该在火里待着！），他成为外力无法侵犯的使者。这给人留下的持久印象是，保罗在面对马耳他蛇时刀枪不入。所以杂耍者会在喜庆日子或露天场所把蛇弄伤，把自己装扮成圣保罗故事的主角，然后把马耳他土当作解药来买。在这里，宗教信仰中的强者的免疫本能以充满迷信色彩的、魔术式的伎俩结束**［图30］**。

图30　朱利奥·罗马诺（Giulio Romano）

《兜售蛇伤解药的商贩》（*Vendor of Antidote against Snake Bites*）

我们发现，在中世纪神学中，"铜蛇圣迹"仍令人惊奇地留了下来，成为了合法宗教信仰的一部分。正如"铜蛇圣迹"仍出现在中世纪基督教世界的视野中，没有事物能说明动物祭祀的不灭性。在中世纪的神学记忆中，"蛇崇拜"以及为克服这种崇拜所做的努力持续了很久，尽管"蛇崇拜"这种信仰是建立在完全孤立的文本上的，并且这一文本与《旧约》的神学和精神毫无一致之处，但在表现"基督受难"题材的作品中**［图31］**，"蛇崇拜"题材的图像也具有了范例性的特征。对于屈膝祷告的大众来讲，动物图像和阿斯克勒庇俄斯的权杖都是祷告对象。在人类对"救赎"的渴望中，它们被处理、再现成一个场景（尽管将被征服）。在尝试做的演变、时期（即"自然"［Nature］时期、"律法"［Ancient Law］时期、"恩典"［Grace］时期）的三重规划中，这一过程的更早时期也被表现成与"基督受难"相似的被阻止的"以撒的被献"。在装饰塞勒姆大教堂的图像中，这种三重规划仍十分明显。

图31

蛇与刑罚，14世纪。

在克罗兹林根教堂内部，这种演变的思想导致了惊人的相似情形的出现，这不能和神学上的无经验相对应。在著名的橄榄山教堂的天顶上，直接在“耶稣受难”的上方，我们能看到多少有些伤感的这种最异教化的偶像，与拉奥孔群像相比，这个偶像表情不算痛苦。参照“石板法典”（Tables of the Law）我们可以得知，正如《圣经》所述，由于人们进行“金牛崇拜”，所以摩西曾将石板毁坏，但我们发现，摩西又被迫成了“蛇”保护者。

假如这些来自普韦布洛族印第安人日常、节日生活的图像能使你确信：他们的面具舞蹈并非是儿童嬉戏，而是对最大的、最紧迫的事物之因（Why of things）问题的主要的异教回答模式，我将感到欣慰。印第安人以这种方式处理自然过程的无法掌控性，并运用他们的意志去领悟，将自己变为事物规律中“重要原因”的代理人。由于莫名其妙的影响，他们本能地用最富触觉性、视觉性的形式替代“原因”。戴面具的舞蹈是跳动的因果关系。

假如宗教意味着“连接”，[5]那么远离这种最初状态的“演变”的征状表现为人类和其他生灵“连接”关系的精神化。因此那个人不再直接与戴面具的符号保持一致，而是仅通过思考建立这种“连接”，发展成为系统性的语言神话学。祈祷热情意志是面具的高贵化形式，在这一我们称之为“文化进步”的过程中，被慢慢抽取了这种“虔诚”的人类丧失了其数量庞大的具体性，最终变成了精神化的、隐匿的符号。

这意味着什么？在神话领域，最小单位的准则无法坚持。在自然现象的过程中，无法寻找合理性的最小代言人。相反，为了真正掌握神秘事件的原因，一个生命需要尽可能多的被恶魔似的力量所灌输。我们所看到的这个蛇的象征主义的衰落期至少应该使我们粗略地意识到这种转变的暗示，这一转变是从象征主义转向仅在思维中进行阐明，而象征主义的收益直接源自“身体”与“手”。印第安人真实地抓住他们的蛇，将自己视为鲜活的代言人，蛇可以生出闪电，同时也可以代表闪电。这位印第安人把蛇放在嘴里，从而使蛇和戴面具的人实现了真正的结合，至少使蛇和被描绘成蛇的人物之间实现了真正的结合。

在《圣经》中，蛇是万恶之源，所以被罚，并被驱逐出了天堂。然而，蛇作为异教的不可毁灭的符号——位医治之神—又重新回到了《圣经》章节之中。

在古代，在拉奥孔之死中，蛇同样成为表现最残酷折磨的最典型的例子。但是古代遗物也能转化蛇神的难以想象的丰富性，将阿斯克勒庇俄斯变为救世主、蛇王，从根本上将他（蛇神手中抓着一条驯服的蛇）视为天堂中的一位星神。

在中世纪神学中，蛇从《圣经》文本中解脱了出来，作为命运的象征重新出现。蛇的地位升高（尽管公认这一历史时期已被超越），和“基督受难”地位相当。

最终蛇成为以下这个问题的一个国际化的象征性答案一进入这个世界的最初的毁灭、死亡、苦难源自何处？我们从吕丁沃斯看到，基督教神学思想是如何利用异教蛇图像象征性地表达苦难、救赎的本质的。我们可以说：在无助的、正在遭难的人类寻求救赎的地方，把蛇作为原因的图像、理论就不会太远。在"好像"（as if）哲学中，蛇应该得到关于自己的章节。

人类如何使自己从与这个有毒的爬行动物之间的强迫性连接中解脱出来？这种"连接"赋予了蛇某种代理权力。在我们的科技时代，人们已无需用"蛇"来理解和掌控雷电。雷电已经吓不倒城市居民了，城市居民不再把适量降雨作为仅有的水源，他们有自己的淡水供应。通过电导体"雷电之蛇"被导入地下，科学阐释废弃了神学类型的阐释理由。我们知道，假如人类想要蛇屈从的话，蛇就必须屈从。科技类型的因果关系代替了神学类型的因果关系，从而解除了原始人曾感到过的恐惧。至于此类从神话世界所取得的超脱是否能为存在之谜提供充足答案，则是另外一回事。

美国政府就像它之前的天主教教会一样，不惜余力地把现代教育灌输给印第安人。其"智慧"的乐观主义导致了这样一个事实：印第安儿童穿着精致的衣服、带着围涎上学，他们不再需要相信异教的恶魔。这也应用到了制定大多数的教育目标方面。这可能很好地标志了"进步"，但是如果说对于用图画进行思考的印第安人来讲这是公平的，我就觉得有点勉强。对于借助神话而栖居的灵魂来讲，这很难说是公平。

我曾邀请一所此类学校的儿童为德国童话《抬头看天的汉斯》（*Johnny-Head-in-the-Air*）画插图（他们不知道这本书），我让他们画暴风雨，因为我想知道：这些孩子会写实地画闪电？还是会将闪电画成蛇？14幅画都画得非常鲜活，但也都受到了美国学校教育的影响，12位同学用写实手法描绘，但是其中两个同学真的将"闪电"画成了"箭头舌头"形状的"蛇"这一恒久符号，就像刚从基瓦发现它一样**［图32］**。

图32

沃皮男孩画的带有闪电的暴风雨中的房子。

然而，我们不希望我们的想象陷入用"蛇图像"进行思维的模式中，这种思维方式会"生产"出野蛮世界的原始人类。我们希望登上"世界之屋"的屋顶，我们头颅高举，同时回想起歌德的诗：

假如这不是太阳的眼睛

它将不能看到太阳

所有的人类都崇拜太阳，但将太阳视为象征物，拥有让这一象征物指引我们从夜的深渊向上的权利的则是野蛮人和有教养的人。孩子们站在一个山洞的前面**［图33］**，将他们举起使其接近光明，这不但是美国学校的职责，也是全体人类的职责。

图33

“站在洞穴前的孩子们”。

在宗教信仰的循环过程中，从救赎的寻求者到蛇的追随者，这种关系不断发展—从粗糙的、以感性为基础的“交感”发展到它的卓越阶段。正如普韦布洛印第安人的宗教信仰一样，从本能的、神秘的互动到精神化地坚持“距离”，它是并且总是这一演变过程的重要规范。这个有毒的爬行动物象征人类必须克服的内在、外在的邪恶力量。今天下午我太粗略地向你们展示了神秘的“蛇崇拜”的真实幸存情况，将其作为原始状态的一个例证。现代文化的工作就是使这种原始状态精致化，并超越它、取代它。

在旧金山的街道上我拍到一张照片，照片中的人是“蛇崇拜”、“恐惧雷电”的征服者、土著人的继承者、驱逐土著居民的淘金者。他是戴着大礼帽的“山姆大叔”，他正洋洋自得地经过一个新古典主义圆形建

筑，他的上方拉着电线 **[图34]** 。爱迪生的“铜蛇”将自然中的雷电给捕获了。

图34

“山姆大叔”。

今天的美国人不再害怕响尾蛇，他们可以杀死它，在任何情况下，他们都不会礼拜它，现在响尾蛇都近乎绝种了。闪电被囚禁在了电线中（被捕获的电流），这产生了一种不适用于异教信仰的文化。什么代替了它？在拟人化或者生物形态的外表中我们已经看不到自然力量，自然力量已被视为是屈从于人的触觉的无限的波动。伴随着这些波动，机器时代的文化破坏了自然科学（它本身源自神话）如此费力才取得的成就：“祈祷”的空间，依次变成了需要反思的空间。

现代的普罗米修斯（富兰克林）和现代的伊卡洛斯（赖特兄弟，他发明了可驾驶飞机）恰好是距离感的最邪恶的破坏者，他们会使这个星球返回到混乱之中。

电报、电话破坏了和谐的、整体的宇宙。神话类型的、象征类型的思索努力在人类和周围世界之间建立“连接”，将“距离”融会到祈祷、反思所需要的空间之中：这种“距离”已被即时性的电流连接所摧毁。

（陈晴　译）

瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义

埃德加·温德，1930

我的任务是向本届美学大会介绍图书馆的问题，图书馆所确定的自己的方法是文化科学（*Kulturwissenschaf t*）的方法。[1]所以，我首先想解释一下这个图书馆所理解的美学与文化科学之间的关系。带着这样一个目的，我将提到在最近几十年里，艺术史与文化史之间的关系所经历的变化，解释这些研究的发展是如何产生了问题，并且要提到这些变化过程中的一两个细节；图书馆就是力求通过提供材料和思想框架来解决这些问题。为了解释这种需求，我将集中在三点上：瓦尔堡的图像概念、他的符号理论，以及他提出的通过模仿与使用工具的表现心理学理论。[2]

图像概念

如果我们看一下在最近几年产生了巨大影响的李格尔和沃尔夫林的著作，我们就会发现，尽管他们在细节上有区别，但是他们都关注艺术史的自主性（autonomy），都渴望把它从文明史中解放出来，这样就摆脱了与布克哈特联系在一起的传统。为了本文主题的方法论之故，我将尽量简要概述这些努力背后的因素及其结果。

1．艺术史的学术方法与文化史的学术方法的分离是受到了时代的艺术敏感性促进的，那个时代确信：对艺术品的纯粹思考的本质意义就是忽略其主题内容的性质和意义，而仅限于关注“纯粹视觉”（pure vision）。

2．在艺术史范围内，这种趋势由于引入批评概念而得以加强，从强调艺术品自身转向艺术品被描述的方式上，转向两者完全分离的那一点上。因此，例如，沃尔夫林借用了主题内容与形式之间的二元对立（antithesis）。因为在形式这方面，他包括了仅仅是他称之为“风格的视觉层面”的东西，[3]所以，任何别的东西（按照这种极端的

意义是看不见的）都属于主题（matter）之下一不仅是再现的或画面的母题、美的观念、表现的类型、音调的变调，而且包括使用不同工具所形成的差异性，这种不同的使用造成现实的再现与不同艺术类型中的次序（gradations）。就好像沃尔夫林用数学的方法致力于发现一种特定风格所可能包含的最普遍的特征。但是，正如数理逻辑学家用形式的术语所声明的命题功能（propositional function）那样，命题功能只有在变量被限定的意义和特殊关系的名称取代后才成为有意义的命题，所以沃尔夫林把看待事物的"绘画性"方式定义为一般的风格功能，这种风格功能可以根据所需要表达的东西而有各种各样的示例，导致贝尼尼的风格，导致泰尔博赫的风格。[4]这种一般的公式的逻辑力量无疑在于它能够按照一个总纲来统一起这些对立的现象，这样就把它们作为整体与结构上不同的公式区别开了，而这个结构不同的公式相应地把那些对立的现象如米开朗基罗和小霍尔拜因分成"线性"的一现在，这个一般的公式突然被具体化为具有自身历史的可感知的实体。趋向于公式化的逻辑倾向赋予美学形式的理论以不能自我证实的某种程度的精确，因此这种逻辑倾向就与趋向于实体化（hypostasition）的倾向混合在一起，这种实体化倾向一旦建立起来就把公式转变成历史发展的鲜活主题。

3．这样，形式与内容的二元对立就在艺术的自发的[5]发展中找到了其逻辑的对应物，艺术的自发的发展专以形式来看待整个发展过程，假定形式是历史每一阶段的常量，而不考虑技术生产和表现的差异。这具有积极和消极两方面的结果：它涉及把艺术的各种类型处理成彼此平行的东西一因为就形式的发展而言，没有一个类型比另一个类型更不重要；它还涉及抹平它们之间的差异一因为没有一种类型可以告诉我们不被包含在其他类型中的任何东西。这样，我们获得的不是艺术的历史（它追踪作为有意义形式的承载者的纪念碑的起源和命运），而是（如李格尔一样）获得了自律形式的冲动（*Kunstwollen*，"艺术意志"）的历史，[6]这种历史把形式元素从意义的元素中孤立出来，但是以一种实践的辩证发展方式呈现了形式的变化一完全对应于沃尔夫林的视觉历史。[7]

4．最后，不仅仅是艺术中的各种类型被看成是彼此平行的，艺术自身也被看成是与一种文化中的其他成就相平行而发展的。然而，这只意味着公式化之路上的进一步发展；因为同样的形式与内容的二元对立（它在最低层面上引起艺术史和文化史的分裂）现在在最高的

层面上旨在重新建立二者的关系。但是，这种随后的调和带来的问题和最初的分裂的问题一样多；因为形式的概念现在在最高层面上变成了和内容的概念一样模糊，内容在最低层面上统一了其自身中异质的元素。它成为了和一般的文化冲动（*Kunstwollen*）一样的东西，而文化冲动既不是艺术的也不是社会的，既不是宗教的也不是哲学的，而是所有这些的统一体。

毫无疑问，这种趋向于概括的动力给局限在这种模式中的艺术史赋予了宏大视角。当沃尔夫林宣称人们从一只尖头鞋子获得哥特式风格的印象就像从大教堂获得的印象一样容易的时候，他是用图示的方式表明的。[8]然而，批评家越是学着从一只尖头鞋子看到他们习惯于在大教堂中看到的东西，或在大教堂中看到一只鞋子可能传达给他们的东西，就越是看不清基本的事实，即一只鞋子就是人们穿上出门的东西，而大教堂是人们进去祈祷的地方。比方说，构成两个对象之间的基本差异（源自人类为了不同的目的使用不同的工具）的前艺术功能差异是一个在艺术形成过程中起着决定性作用的因素，产生了与观察者有关的形式的内容上的差异，谁会否认这一点呢？

我提到这个基本的事实不是因为我相信它被完全忽视了，而是因为通过强调它，我可以掌握现在的问题。我们必须承认，拒绝适当区别艺术类型，和因而漠视艺术是使用工具的人类创造的事实，这二者都是一方面来自形式主义的阐释的关联，另一方面来自平行化的历史观。这就把个别作品、美学理论的批评研究及历史情境的重构融为不可分解的三合一：对这些方面的探索的任何一方的不足都不可避免地传递到其他方面。所以，我们可以在三个方面建构批评。首先，通过反思历史的性质，可以表明，如果文化的不同领域不被平行地处理，我们将不能综合考虑这些它们相互间作用的不断发展的力量，没有这种相互作用，历史的动态进程就无法理解。其次，我们可以从心理学和美学的立场研究问题，并且证明“纯粹视觉”的概念是一个现实中没有对应物的抽象概念；因为每一个观看的行为都受到我们的环境的制约，所以，从概念可能推测为“纯粹视觉的”永远都不能彻底孤立于产生它的经验的上下文。但是，第三，我们也可以采取中间路线来研究问题，不是定位在相互关系得以存在的**抽象中**，而是在个别对象中探求从历史角度掌握它们的环节中。在研究这种具体的对象中，受到研究的技术性质的限制，我们可以发展并验证范畴的有效性，因为这些范畴对美学与历史理解很有用处。

第三条路就是瓦尔堡所采取的路。他的意图是比过去更加深入地发现影响风格形成的因素，他继承了布克哈特的工作，并且又在沃尔夫林（也对深入研究风格的形成感兴趣）可以回避的方向上深入研究下去。当沃尔夫林呼吁要分离开艺术的研究和文化的研究时，他能够凭借相当的正当性来引述布克哈特的例子。[9]然而，如果在布克哈特的《向导》（*Cicerone*）和《意大利文艺复兴时期的文化》（*Kultur der Renaissance in Italien*）中存在着两个学科的分离，那么，这并非基于原则，而是受到工作的经济条件的要求使然。瓦尔堡写到："他首先做的无非是用他的最成熟的类型去观察文艺复兴时的人，用其最细腻的创造物的形式去观察文艺复兴的艺术。当他这么做的时候，他并没有受到他是否能够全面驾驭整个文明的困扰。"[10]以瓦尔堡之见，正是开拓者的自我克制使得布克哈特"把它划分为许多外表上没有联系的各部分，而不是用其完全的、迷人的艺术统一性去解决文艺复兴文明的历史问题，接着很沉着地分别去研究、描述每一部分。"[11]但是后来的学者却无法模仿布克哈特的超然物外。因此，对他而言仅仅是一种呈现的实践问题的东西，对于沃尔夫林和瓦尔堡却变成了理论问题。对于纯艺术视觉概念，沃尔夫林是本着对布克哈特的概念作出反应而研究它的，而瓦尔堡则是用一种作为整体的文化概念对比它，在这个作为整体的文化中，艺术视觉实现着一种必要的功能。然而，为了理解这种功能——这样的话，讨论可以继续——人们不应该把它与该文化的其他元素的功能的联系分离开。人们应该问两个问题：这些其他的文化功能（宗教和诗歌、神话和科学、社会和国家）对于绘画的想象意味着什么？图像对于其他的功能意味着什么？

一般来说，沃尔夫林和李格尔明确拒绝回答第一个问题，而又不自觉地忽略了第二个问题。沃尔夫林写道："把每一件东西都仅仅与表现联系起来，是错误地假定每一种心态都必须具有同样的表现手段以供处理。"[12]但是，此处所说的"每一种心态"究竟指什么？是指情绪保持一样，而只有手段或对它们的表现发生了变化？图像只描绘了一种心态吗？难道不是同时也刺激了它吗？

在李格尔身上也可以发现类似的情况。他清楚地说道："视觉艺术不关心形象是'什么'，而关心的是'如何'。它们在诗歌和宗教里找到了提供给它们的现成的'什么'。"[13]但是，此处的"提供现成的"指什么呢？图像对诗人的想象没有影响吗？或者在形成宗教的过程中没有起作用吗？

瓦尔堡的一个基本观点就是任何试图把图像脱离开其与宗教和诗歌、崇拜与戏剧的关系的企图，都像是割断了其生命血脉。那些和他一样把图像看做是与作为整体的文化密不可分的人，如果他们希望让一个不再被人直接理解的图像能传达出其意义，则会用不同于那些赞成"纯粹视觉"的抽象含义概念的人的方式去研究它。这不仅关系到训练眼睛去习惯、去欣赏一件不熟悉的线性风格的形式分类的事情，而且还关系到将一种特殊视觉方式中暗含的原始观念，从其落入的蒙昧中复苏。实现这一点的方法只能是间接的方法。通过用历史批评的方法研究能够与所论及的图像有关系的各种文件，人们必须用当时情景的证据证明，整个的复杂的思想（必须被分别地加以说明）都对形成图像作出了贡献。因此，显明了这类复杂关系的学者们不能假定说，研究一个图像的任务就仅仅是一件对之思考并获得当下移情感觉的事情。他必须经历一个会议的过程，在他试图理解的观念的指引下，经此之后，他方可以复活过去的经验。瓦尔堡确信，在他自己的工作中，当他反思他所分析的图像时，当大脑在渴求表现的强烈愿望下自发地合成图像（即回忆，或更直接地说，前存在形式的复活）时，他实现了对图画记忆的类比功能。瓦尔堡把MNHMOΣYNH（记忆之神）一词刻在他的研究所的大门入口上方，它有两层意义：一是提醒学者在阐释过去的著作时，他扮演的是人类经验的宝库的托管人的角色，但是同时，也是提醒这种经验自身就是研究的对象，它需要我们使用历史材料来探索"社会记忆"起作用的方式。

当瓦尔堡研究早期佛罗伦萨的文艺复兴时，他遇到的正是这种"社会记忆"的运行的具体证据—在后期时代的艺术中复兴了来自古物的图像。所以，他从来没有停止探索古典古物对早期文艺复兴的艺术文化的影响的意义。因为这个问题对于他总是包含着另一个更加普遍的问题，即当我们遇到记忆传递而来的前存在图像时都涉及了什么，因为他个人的研究是关于这个更加普遍的问题的，所以古典古物的生命延续问题通过某种神秘的过程就成为他自己的问题。每一项关于他的研究对象的发现同时也是自我发现的行为。相应的，每一次震撼的经验（他通过自我反思来加以克服）都变成了丰富他的历史见识的手段。只有这样他才能够在分析文艺复兴早期的人时穿透那个层面，在此实现最暴力的冲突的和解，发展出关于冲突解决的心理学理论，这种理论将对立的心理冲动归于不同的心理"轨迹"，把它们看做是具有统一摆动的各个极点—极点彼此之间的距离就是摆动幅度的距离。只有这样，才可以解释这种对他的关于古代艺术的前存在形式的反应的性质

的答案（他发现在心理行为的极化理论中）是如何发展成一个一般的论点：即在图像史的过程中，它们的前存在表现价值经历了与创造力（重做图像）的心理摆动的幅度相应的极化。只有通过这个极化理论，作为整体的文化中的图像的作用才可以被决定。［......]

我尽量介绍一些瓦尔堡的研究方法的本质；但是我的描述在没有具体事例的情况下一定是有些抽象和索然无味。确实，这个讲座为的是介绍这儿大厅里张挂的图片展览，[14]也是为了介绍图书馆本身，图书馆的布置也是要突出瓦尔堡关注的特殊问题。

你们将清楚地看到瓦尔堡探索他的极化理论所涉及的范围之广，他不得不放弃了传统的艺术史领域，而进入到甚至专业艺术史家都倾向于回避的领域—宗教崇拜史、节日史、书籍与文化史、魔法与占星术历史。然而，仅仅因为他对揭示这些紧张对立关系感兴趣，这些中间领域才对他有重大意义。节日的本质就在于社会生活与艺术之间，占星术与魔法介于宗教与科学之间。瓦尔堡想探索得更远一些，总是选择研究那些历史时期中的中间领域，他认为这些历史时期充满过渡与冲突，如早期的佛罗伦萨文艺复兴时期、荷兰巴洛克时期、后期古典古物时期的东方化阶段。另外，在这些时期里，他总是试图去进行对人的研究，这些人无论是通过其职业或其财富都占有模糊的位置：例如，商人同时又是艺术爱好者，他们的审美趣味混杂着商业利益；占星家将宗教政治与科学混合起来，创立他们自己的“双重真理”（double truth）；哲学家的图像想象与他们追求逻辑秩序的渴望发生着矛盾。瓦尔堡在面对个别艺术品时，他处理的方式一定是看起来与有过形式主义训练的艺术学生的方式发生某种矛盾；他按分类收集绘画的实践给予他的研究以特殊的印记：他自己对艺术上很差的绘画和艺术上很好的作品一样感兴趣，实际上还更感兴趣，基于他自己公开承认的理由—因为它告诉了他更多的东西。在他研究斯基法诺亚宫的壁画周期的图像志意义时—一种绘画之谜，瓦尔堡出色地解答了[15]—他首先研究在他看起来最弱的大师。为什么呢？因为画家必须完成的任务所提出的问题可以比较容易地在平凡之作中的缺陷里发现：重要作品的复杂结构则很难找出问题来，因为画家用精湛的技艺解决了这个问题。

同样的方法也应用到了其他分支的学术研究中。物理学家能够通过研究它在异质介质中的折射来分析光的性质；现代心理学对大脑的功能作用的了解来自对大脑紊乱状态的研究，在这种紊乱中个别的功

能就发生着冲突，而不是和谐。瓦尔堡告诉我们，仅仅从伟大作品开展研究往往不能看到被遗忘的人工品恰恰是最有可能产生最有价值的见识的东西。如果我们径直去研究伟大的大师，研究达·芬奇、拉斐尔和霍尔拜因，研究那些最激烈冲突被完美处理的作品，如果我们从审美的角度去欣赏它们，也就是以一种对立力量获得短暂和谐结果的心情，那么，我们将度过很愉快的时间，但是我们不会对艺术的本质获得观念的认可，毕竟，艺术的本质的观念认可才是美学的真正东西。

瓦尔堡采取了同样的方法安排他的伟大图书馆。与其他专业图书馆相对照，它一定显得特别零碎，因为它涉及的领域比一个专业图书馆通常包含的要多。同时，它的一些特别领域的藏书部分又没有像人们期待一个专业图书馆应该具有的那么完整。总之，它的强项正是处于边缘的领域，因为这些边缘领域在任何学科的发展中都扮演着关键性的作用，图书馆可以充分地说其自身的发展完全与它积极倡导的特殊领域的研究的发展相一致。越是对图书馆分类认定的边缘领域进行更多的研究，图书馆中相应的领域就越是自动得到填充。它意味着要依靠集体努力。这就是为什么图书馆欢迎这次大会提供给我们的机会，让我们可以了解到美学家们正关注的问题：因为，用瓦尔堡的话来说，“图书馆不仅渴望讲话，也渴望倾听”（*eine Bibliothek die nicht nur reden, sondern auch auf horchen will*）。

（王春辰　译）

拯救瓦尔堡的传统

玛格丽特·艾弗森，1993

最近几年来一直都有许多对于德国历史编撰黄金时代的再评价，有的是赞同的，有的则是批判的。[1]然而，据我所知，目前还没有一个人是从女性主义的立场出发进行论述的。而斯维特拉娜·阿尔帕斯的文章“艺术史和艺术史之外”（‘Art History and its Exclusions’）则是个例外。作者在这篇文章中提出，沃尔夫林和潘诺夫斯基著作中对艺术史的分类及价值判断都是以意大利文艺复兴艺术的原型为基础的，而那个时期的艺术正是以“一种居高临下的姿态面对全世界的财富”。[2]更多的时候，女性主义批评都是围绕艺术史的社会传统展开。格丽塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）一直以来反对T. J.克拉克就是很好的例证，而后者正是这一传统赫赫有名的延续者。[3]然而，波洛克并不想抨击整个社会历史，她只是想把历史从男权主义的束缚中解放出来。我也是一样。我这篇文章的重点会放在论述本世纪初由瓦尔堡和潘诺夫斯基在德国汉堡奠定的艺术史学传统上。作为重要的学科创立人之一，瓦尔堡自然会受到来自各地的批评。既然被授予了如此权威的地位，瓦尔堡也就没有理由被排除在女性主义者再评价的范围之外了。然而，与其对其进行批判，我们不如把他当做是盟友。在论述一门全新的艺术史方法时，瓦尔堡的理论也许会很管用。我们将瓦尔堡和潘诺夫斯基放在一起进行比较，就可以对瓦尔堡的学术功绩做出准确的定位了。

在瓦尔堡学说中，其中一个较有价值的观点就是他不论在艺术还是理论上所坚持的对分裂的理想的一种潜在批判。他坚持一种辩证的观念，既要顾及长远的影响，也要重视内在的连接。我想先就分裂/连接这一主题展开论述，接着介绍几对相关的范畴：抽离/具体、同质/异质。我认为瓦尔堡的理论方法在很多方面预见了对于科学及菲勒斯中心主义逻辑（phallogocentric logic）[4]的女性主义批判。尽管他的理论由极性和许多逻辑概念—包括心灵/肉体、理性经验/感性经验、理性/痛苦等概念—建构而成，但是瓦尔堡企图放弃那种严格的分级排序，而代之以一种动态的、辩证的极性。然而，形成鲜明对比的是，

在瓦尔堡杰出的"追随者"欧文·潘诺夫斯基的著作中却又再度强化了这些逻辑对立概念的内在固定性。我们在瓦尔堡的传记作者、伦敦瓦尔堡学院的前任院长恩斯特·贡布里希的著作中也可以看到同样的倾向。在他们笔下，瓦尔堡是平静而无甚争议的，他复杂而矛盾的艺术理论转而成为一种明确的宣扬启蒙主义理想的主张。如果说他们二人继承发扬了瓦尔堡的传统，那么想必这会使很多人误认为"传统"（tradition）这个词在语源学上与另一个词"反叛者"（traitor）有所关联吧。有人可能会说，瓦尔堡传统的形成是有很多历史原因的。换句话说，潘诺夫斯基（1892—1968）和贡布里希（1909—　）都是年轻一辈的学者，并且两人都是在20世纪30年代被迫离开祖国的犹太人。瓦尔堡死于1929年，剩下弗里茨·萨克斯尔（Fritz Saxl）领导着瓦尔堡图书馆于1933年在英国继续寻找着它的庇护所。然而瓦尔堡在"一战"中的可怕遭遇使得他不得不在学院中躲避了五年之久。要知道，他有足够多的理由恐惧这种毫无理性可言的战争。

在我看来，也许潘诺夫斯基和贡布里希关于瓦尔堡的艺术史撰写方法的观点融合开始于古典古物的研究。众所周知，瓦尔堡深受尼采著作《悲剧的诞生》（*The Birth of Tragedy*，1872）的影响，尼采在书中对希腊文化进行了重新诠释，异常激进地提出了"酒神精神"和"日神精神"—前者是危险的虚无主义，强调精神上的解放和肉体上的剧烈变化；后者则是平静而美丽的幻想，正是这种幻想给希腊人营造出了生存的空间。[5]瓦尔堡用双面神石像来象征古物遗存，一面是太阳神阿波罗，另一面是酒神狄奥尼索斯。在1906年名为"丢勒和意大利的古物"（'Dürer and Classical Antiquity'）的讲座中，瓦尔堡直接反对了温克尔曼的"单向度的古典学说"，他提出"15世纪的意大利艺术家对于表现痛楚的狂热追求比起古典时期对静穆的膜拜毫不逊色"。[6]潘诺夫斯基在他的论文"阿尔布雷希特·丢勒与古典古物"（'Albrecht Dürer and Classical Antiquity'，1921—1922）[7]中多次提及瓦尔堡，但是却对古物的价值给出了截然不同的解释。对瓦尔堡来说，"痛苦的程式"（pathos formulae）是原始情感和"悲剧性激情"的表现，而到了潘诺夫斯基的理论中则成为一种"普遍性"—"因此，古典艺术永恒的荣光在于多样性的统一"。[8]进一步来说，"典型性也暗含着一种适度原则"，这样一来"就不会走向极端"。他在文章中继续道，"古典审美观要求的是一种和谐与均衡的美"[9]，而瓦尔堡曾断言，"尼采的阐释是正确的，希腊的灵魂并不仅仅是'高贵的单纯，静穆的伟大'（*edle einfalt und stille Grösse*），而是由'酒神'和'日神'之间的对立斗争统摄的。"

[10]但是，潘诺夫斯基马上进行了补充，认为古希腊艺术中的这些原则都是相辅相成的："既没有完全静止的美，也没有毫无限制的痛楚"。[11]潘诺夫斯基把古典时期和文艺复兴时期的艺术阐释成对立面的和谐统一；而瓦尔堡则把古典时期看做是文化的源头，正是在此基础上，对立的两方面都得到了长久的发展。他把《拉奥孔》看做是"人类苦难的化身"的观点表示这件作品并非展现了一种适度原则，而是毫无保留地展示了人类的痛苦和强烈的悲观主义。[12]潘诺夫斯基的意图似乎是要把瓦尔堡构建的动态的、矛盾的、异质的古典时期理论转化成一个同质的、和谐的世界。

　　我们可以在贡布里希为瓦尔堡写的传记中找到相似的论题。例如，贡布里希在书的序言中写道，瓦尔堡从未背离过19世纪后期的信仰，他认为意大利文艺复兴时期的艺术，达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔的艺术是人类视觉文明的至高点—在这之前是野蛮而顽固的中世纪，之后则是矫饰奢华的巴洛克。[13]但是有一点是无可争辩的，瓦尔堡不止一次地认可了拉斐尔的成就，由此可见贡布里希言论的片面性：

> 　　尽管他（瓦尔堡）把文艺复兴看成是理性与非理性对立斗争的一块中间地带，但是他在整体上还是偏向于理性一面的。他收集整理并将代代相传的图书馆，对他而言则是启蒙的工具，是与黑暗的力量抗争的武器。要知道这种强大的力量轻而易举地就可以吞没人类宝贵的知识成就。[14]

　　我们只要抱着客观一点的态度去阅读瓦尔堡的著作，就会发现他实际上也同样关注那些丧失已久的传统，神话、悲剧、情感或是我们称之为无意识的东西。这些传统由于我们长久以来过分强调远离"黑暗的力量"而统统遗失了。在潘诺夫斯基，甚至是贡布里希的理论中，"日神"和"酒神"都只是单纯地作为两个对立的范畴出现，分别对应着积极和消极。这与理性的宁静与感性的狂热的对比颇为相似。在这里，文艺复兴被理解为以理性反对中世纪的神权而取得的胜利。然而，瓦尔堡在解释古典古物是如何进入意大利时提出，较早引用古典题材的有吉兰达约（Ghirlandaio）的《施洗约翰的诞生》（*Birth of St. John the Baptist*），画中脚步轻盈的宁芙尔打乱了整幅画面沉静的格局。[15]

在对瓦尔堡和潘诺夫斯基的某些理论进行更详尽的比较之前，我想先陈述一下我自己的方法论观点。我主要是受最近的一些女权主义者、解构主义者以及心理分析学家理论的影响。阅读了如此多的理论文献使得我自己都无法做出公平的评判。[16]也许现在最好的办法是先给大家讲一个故事，《弗兰肯斯坦》（*Frankenstein*）—这个故事最早是玛丽·雪莉（Mary Shelley）在1816年撰写的。我们都知道这个故事的主角是一个自幼就对那些魔术师和炼金术士颇感兴趣的科学家。他思想的转变发生在青少年时期，有一次他亲眼目睹了闪电毁灭性的力量，瞬间就将一棵古老的橡树击毁。实际上在这件事以前，弗兰肯斯坦与他那个"女性化"的朋友克利夫就有着明显的差异。克利夫总是把精力放在那些"事物的道德关系"上，[17]后来主要从事东方语言和文学的研究。而弗兰肯斯坦则完全不同，他感兴趣的是"古希腊罗马波澜壮阔的英雄史诗"。[18]年轻的弗兰肯斯坦在大学老师的鼓励下开始深入研究，"洞察大自然未为人知的秘密，揭露自然内在的规律"，[19]持续探索培根和笛卡尔立下的科学话语。[20]为了达到研究目的，弗兰肯斯坦甚至做好了挖掘坟墓的准备。他推迟了婚期，过着没有女人的生活。他亲手制造出一个怪物，但后来那个怪物回来复仇，最后杀死了弗兰肯斯坦博士。玛丽·雪莉把企图控制大自然的政治野心和膨胀的殖民主义欲望联系在了一起。尽管弗兰肯斯坦最后还是毁在自己创造出的怪物手上，但是通过这个故事指出了如果人类的欲望可以适度，那么"发现美洲新大陆的过程就可以延缓一点，墨西哥和秘鲁王国也就不会灭亡了"。[21]雪莉在这个故事中将诸多元素融合在一起：童年的创伤、家族的遗传、社会民族环境的影响，以及对于可以带来权力和荣誉的知识的无限渴望。

近两个世纪的女权主义者和后现代主义者期待将《弗兰肯斯坦》用于反省男权社会主导下的技术和科学，进一步说，是用一种指向心理分析的方式加强了它们。持此种观点的批评家朱莉娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）在"女人时代"一文中论述道，由于特定的生物遗传条件和关系，男人竭力夸张从母体的分离，以及附着他们、令他们恐惧的、企图掌握他们的表达规律。[22]因而，男性最有可能具有一种无法摆脱的性格。这种精神倾向通过一种确定的科学认识论反映出来。在1973年的一篇文章中，克里斯蒂娃指出意义或表述的理论是在一个十字路口。沿着其中一条道路，它们将变得技术般精确，正如她所论述的那样，基于"一个概念……作为一个'超我'行为的意义，从它的主

体、它的无意识、也从它的历史里被剥夺了继承权”。然而，沿着另一条路，他们合并了“语言目标作为一个被分割的主题（意识/无意识）的理论和继续去专门化这个主题两个方面实施特点的类型”—也就是说，既是社会的约束也是前象征性的驱动力。[23]在我已经涉及的女性主义理论的主体中，一个阴性的、偏离中心的、被搁置的、被分割的、过于武断的主题被放在对立于“男性”超我的位置上，而被理论化为具有自治的、既定的合理性。然后，这个主题的两个概念将文化作品连接到不同的方法方向去。我的论点是说，如果瓦尔堡在艺术史的原则里表达了前者的倾向，那么，潘诺夫斯基显然表达了后者。

克里斯蒂娃的论述致力于后拉康主义（post-Lacanian）的框架，而弗洛伊德则认为许多观点非常接近于他在论文“两性间解剖学差别的精神性结论”（‘Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes’，1925）。作为那个时代的男人，弗洛伊德竭力保持对中性美德的高度尊重、距离感，并将它们归因于男人。他将这个观点的合理性和孩子向母亲表达爱意的恋母时期联系起来：为了证明父亲的位置，他改变了和母亲身体的亲近，他必须在相当苛刻的超我的形式里将父亲的规则内在化。也就是说，他被剥夺之后又被规则化了。弗洛伊德认为，女人因为没有任何东西可以失去，所以她们不会受到阉割恐惧的威胁，因而不会遭受那么严重的压抑。“她们的超我绝不会具有我们在男人身上所要求的那么无情、那么客观、那么独立的感情起源。”[24]文章最后的描述可能被作为对女性的肯定性赞颂，特别是根据“法国新女性主义”（New French Feminists）的写作，例如露丝·伊利格瑞（Luce Irigaray）和埃莱娜·西克苏（Hélène Cixous），她们强调男性身上较少具有的美德—灵活性，与他人的联系，以及讲究实际。[25]

对分离观念的女性主义批评有助于解释瓦尔堡的艺术史何以如此和谐并具有魅力；无论是被研究的艺术，还是艺术历史学家对他研究课题的兴趣，都是那么贴近于感情的本源。他的著作表达了一种敏感性，那种对依恋母亲的铭记，即没有自我和他人之间的不同；那种对分离的痛苦的铭记。他看到了分离的必要性，也看到了由于完全失去联系而产生的匮乏，也正是匮乏导致了智力的过度增长。在关于毒蛇仪式演讲稿（“北美普韦布洛印第安人地区的图像”，1923）的注解中，瓦尔堡深入思考了分离和抑制的得失：

表明因果思想的原始类别是母性的。母亲与孩子之间的关系表明了不可思议的切实的肉体联系。那是由于一个生命体与另一个生命体的分离而带来的深刻的令人困惑的损伤。主体与客体的分离为抽象思想建立了边界，它起源于切断脐带束缚时的经验。[26]

在弗洛伊德的假定里，这个至关重要的分离是精神的，也受到威胁性的切割的影响。然而最终的结论对两者而言都是相同的：主体被分开了。同样在这篇注解里，瓦尔堡写到："人类是永恒的，并且始终是精神分裂的。"[27]在关于伦勃朗的演讲稿中，瓦尔堡对连接和分离的双重需要之所见是显而易见的，他赞扬了艺术家对古典古物的密切研究："但愿通过半地下区域的旅程—这里塑造了富有表现力的思想——能够有助于克服一个纯粹形式主义的美学追求……太阳神伴随太阳的升起，冥后伴随太阳的深深沉落，象征着生命轮回中不可分离的两个阶段，恰如呼吸的交替一般。"[28]

瓦尔堡的传统被认为由潘诺夫斯基继续发扬光大，然而我觉得，后者更像是一个从瓦尔堡的体系和潜意识中被分离出来的独立学者。他早期与新康德主义（neo-kantian）哲学家恩斯特·卡希尔（Ernst Cassirer）接触并创建了这个模式。他的思想倾向在1920年的论文"艺术意志的概念"（'Der Begriff des Kunstwollens'）中表达得十分明显。他对李格尔既批评又欣赏，李格尔着手发现了一个阿基米德支点—外在于历史现象的基本的**先验**（priori）概念。[29]此概念以一种类似于康德因果观念的方式起作用，在康德的理论中，因果关系和必要性的不同表达相结合以构成精神对经验构造的一部分。在潘诺夫斯基1921年的论文"比例"（'Proportion'）中，阿基米德支点渐渐与我们认识天性中反身意识的完成联合起来，这种完成结合了对世界的关注和对感知的主观条件的认可—也就是康德所描述的经验。[30]对潘诺夫斯基来说，文艺复兴艺术包含了这种完成；它是一种感受力和自发性的综合。一个类似的结论在"透视"（'Perspective'，1924—1925）一文中被提出，我还将谈到这个话题。所有这些文章中，李格尔在主客观之间的按比例增减成为了对世界的态度，它被特别阐述以作为这个时期的特定风格，并扩散为正统的标准，而其他任何时代都只能被认为是接近它或背离它。[31]尽管潘诺夫斯基没有详细阐述这个主题的理论，我仍然认为他关于**先验**图式的立场和他的专门审美规范的排序是与一个超我概念相联系的。

在潘诺夫斯基的著作中，另一个不断重复的主题就是我所说的关于在"男权主义"的学术演讲中所坚决主张的距离感。一个人可能在他关于原理的著作中援引很多例子，而那些认识需要分离和距离。例如，在关于方法的宣言"艺术作为人类学的历史"（'History of Art as Humanistic Discipline'，1940）中，潘诺夫斯基写道，为了掌握真实性，我们不得不将自己从当下分离。[32]他看见了文艺复兴时期建构系统透视的细节和真正获得历史观点之间的平行两者均暗示分离和客观化。这种分离可能会激起一片反对之声。在"乔治·瓦萨里之'书'的第一页"（'The First Page of Giorgio Vasari's"Libro"'，1930），潘诺夫斯基论述道，正是瓦萨里对哥特式风格的厌恶使他将其视为一种矫饰风格。[33]此外，他在"阿尔布雷希特·丢勒和古典古物"中，则认为德国艺术家比意大利艺术家更为彻底地抓住了古典古物的特质，因为"他们对古典古物完全陌生"。因为距离感，他对古典艺术的态度必然是"征服者"式的，"对他来说那是一个失落的'王国'，而必然被秩序井然的运动重新夺回。"[34]奇怪的是，在对瓦尔堡的礼赞中，潘诺夫斯基再一次用到了这种相当不客气的欧洲中心主义的比喻，他把聚集在瓦尔堡学院周围的学者们比作"哥伦布舰队上的水手"。[35]这点已经足够说明：如果某一事物变成了知识的对象，它必须从主体中被分离出来，如果必要的话，必须被批判，或被征服。这很像有人确信，新大陆的欧洲殖民者占据了理解美洲本土文化的最佳视角。

瓦尔堡也确实看到了分离的必要性。在他最后一部未完成的著作的第一句，我们读到，"在自我和外部世界之间的距离的有意识的创造可能被称为文明社会的基本行为。"[36]然而对他来说，这是一个在密切认同与客体或它的具体表现之间连续的振荡，以及思想的提炼，而这种提炼既是我们的命运，又将是我们的救赎。艺术史在熔接和分裂之间振荡。对瓦尔堡而言，灰色装饰画法就是在一个极端和另一个极端之间获得平衡的典范，他特别倾向于尼采关于艺术家的观点—对画家来说，即便发怒的阿喀琉斯的形象也仅仅是一个形象，他在迷幻的状态中带着梦想家的快乐去欣赏这个愤怒的表情。如此，这种幻想保护避免和他创作的形象成为一体。"[37]片面的理性主义的分离不是通过这种方式辩证地涉及到熔接，这种分离的后果将在我谈到的"关于毒蛇仪式的演讲"中被清晰地表达。然而，瓦尔堡已经掌握了我们的辩证手法，在他的演讲中出现了这样辛辣的句子，"人类文明按照生命完成的程度，向理性进化，渐渐淡化为一个精确的表征。"[38]

因为瓦尔堡的兴趣在于追寻文化的摆动，而不是创建一种权威的观点，他关注在转换的不同状态下的时刻：早期文艺复兴和北欧的宗教改革时期。他对它们的解释趋向于增强其种类的不同，它们与东方占星术信仰和形象—比如说，与北欧和南欧图像循环—的结合。15世纪的佛罗伦萨（欧洲文艺复兴的初期）容纳了具有商业头脑的艺术爱好者，同时也是古人宿命和东方占星术的虔诚信徒。[39]对于瓦尔堡，这是文艺复兴，而不是先前冲突状态的分解。

瓦尔堡图书馆的创建是为鼓励学术的异质性，那就是将读者从狭窄的专业领域中解放出来。他严厉地反对学科的边界约束。[40]他在1927年的一封信中写道："只有当艺术史展现出……看待艺术作品比迄今为止更多元的角度，我们的活动才会重新吸引学者和普通大众。"[41]然而，瓦尔堡的关于艺术图谱或图画书（1928—1929）—具有不同的称呼，如：一种"图式交响乐"、[42]一种马赛克镶嵌工艺、一种蒙太奇，甚至一种达达主义[43]—的未完成计划，最好地概括了瓦尔堡非凡的心性。这一点是毋庸置疑的。贡布里希谈到，他如何不断地改变复制品的顺序，这些复制品在没有注释甚至没有题目的情况下在很大的范围内整理，[44]甚至这种主题明确、非线性的表达形式对他来说似乎都太刻板了。图画本身用来自东方和西方的几页中世纪手抄本、便宜的大众印刷品、日历、占星图、挂毯、广告、纸牌、邮票、剪报混合了古典雕塑和早期文艺复兴湿壁画。部分对图谱的介绍，被称为基本观念（Grundbegriffe）或基本概念（fundamental concepts），读起来就像有形诗。就连项目的题目《记忆女神》都不是固定不变的；其他的想法还包括《成年人的鬼故事》（*Ghost Stories for Grown-ups*）和《纯粹无理性批评的图画书》（*Picture Book for a Critique of Pure Unreason*）。

瓦尔堡的异质性，他同语言和矛盾的游戏，处于与潘诺夫斯基给予高度评价的体系和同质的坚决对立的境地。潘诺夫斯基曾生动地引用歌德的句子，"难度最高的是掌握既成理论的事情。"[45]换句话说，世界必须被彻底理解，并以类似想法的形式呈现出来。文艺复兴的成就于他来说准确地概括为物体和空间、主题和表现对象之间矛盾的解决。或许，在"作为象征形式的透视"（'Perspective as Symbolic Form'）[46]一文中阐述的最为清晰，文章中还涉及具体/抽离的主题。对于潘诺夫斯基来说，当空间概念的历史出现在艺术作品和文献中时，就表现出经验的原材料如何被系统地详述，空间如何成为一种精

神上的构建，“对于一种无限的、不变的、同质的空间一简而言之，纯粹精确的空间一的构建来说，它是与心理一生理空间的建构截然对立的。”[47]这一论点在卡希尔的《象征形式的哲学》（*Philosophy of Symbolic Forms*）[48]的第二卷中关于神话的叙述里找到了依据。于此，他发现理解是不能穷尽无限的，与心理有关的空间关系一前/后、高/低、右/左一像精确的空间关系一样，是不相等的。依据卡希尔，潘诺夫斯基推断出无限的、同质的空间不能在经验中得出；它必须被建构，而且透视建构是从心理一生理空间中“从根本上提取的”。[49]所有这些，或更多，就透视建构这点上，都明显地与天真的实在论唱反调，实在论认为透视建构所呈现的世界就是我们真实经验的世界。相反，透视是漫长历史的顶点，这段历史历经感知到的空间被系统化地修改，精确地得以纠正，并且被彻底结成一体。

尽管人们不愿以某些直接感官经验的虚构观念去责难潘诺夫斯基的关于透视建构的庆典，但潘诺夫斯基把与思想全然相关的空间同等物保留了下来，除此之外，却将所有与主体相称的空间同等物都消除了。因此，就这一点来说，他仍需继续观察。较早的空间组织中棘手的障碍和矛盾，在纯粹精确的空间概念中被战胜了。此后，笛卡尔从理论上详尽地阐述了这一纯粹精确的空间概念。

潘诺夫斯基得出的结论是，系统的透视为了利用其两极意义，为后文艺复兴样式开启了可能性。由于透视既认识到了头脑和事物之间的距离，也克服了“映入眼帘的”距离，“或者说，独立存在的实体世界”，[50]艺术家可以灵活自如地在一个可能性和另一个可能性之间游移。

> 所以，透视的历史可以被理所当然地理解成是对疏离情感和使情感客观现实化的胜利，也是人类经由斗争为获得摒弃距离的权利的胜利；同样也（能被理解成）作为自我领域外延的外部世界的体系。[51]

尽管从表面听起来，这像是瓦尔堡的“两极”（two-sided）理论，实际上，潘诺夫斯基极性的双边支配了对象一一极通过被研究的距离，一极是通过压倒性的力量。另一方面，瓦尔堡的极性经常是围绕着积极/主动和消极/被动的立场构建的：主导和服从，“冷静的沉思”和“放纵情感”，“凶残的嗜食同类”和“无助的繁殖”。[52]

在论文"透视"中，关于距离的智慧典范被赋予一种视觉理论，在其中，可测量的距离、稳固性、单眼性和神秘限定了面临一个空间/对象的观众，这个空间/对象是直线的、抽象的和统一的。在一篇发人深思的论文"现代性的视界政体"（'Scopic Regimes of Modernity'）中，马丁·杰伊（Martin Jay）指出，这种观点"孕育自用单眼从窥视孔窥视的方式"，并继续说"透视凝视的这种抽象的冷淡意味着画家与被描绘对象情感纠缠的消解。"[53]观众成了空洞的视点、抽象的身份，而其他部分包含在"外延物质"的普遍概念之下。[54]瓦尔堡的"洞察"可以被理解成境遇中的、转变的、暂时的和部分的，就像具体化知觉，潘诺夫斯基的理念被锁定在一种固定的、通用的想象观点上。

瓦尔堡也赋予结合和分离的辩证关系以一种社会—政治维度。他将先进的科技进步视为启迪理性的创造物，这曾被威胁是搬石头砸自己的脚。在"关于毒蛇仪式的演说"中他也曾就此问题展开讨论，1923年，在他接受精神治疗之后，这一演说被整理和发表。在这一演说中，他就普韦布洛印第安人的文化提出他的极性理论。他曾于1896年到过那里，而在现代美国文化的背景下，它被吞没了。他对此予以猛烈的抨击：

> 在拟人化的外表中我们已经看不到自然力量，自然力量已被视为是屈从于人的触觉的无限的波动。伴随这些波动，机械时代的文化破坏了自然科学（它本身源自神话）如此费力才取得的成就："祈祷"的空间，依次变成了需要反思的空间。[55]

将这一想法与另一位思想家瓦尔特·本雅明的想法相比很是有趣，本雅明也使用了来自李格尔的接近和距离隐喻，李格尔同样注意到了技术消解距离的方式。[56]但是，本雅明不同于瓦尔堡，他是在新媒介的震撼中觉察到一种革命性的潜能。但正如我刚在这段中引用的一样，我不认为瓦尔堡像贡布里希所认为的那样，仅仅是在对新媒介或无线表达厌恶之情。[57]在我所引用的这一段之前，他描述他在旧金山拍到的一个戴高帽男人的快照，他将其称为"山姆大叔"—美国的化身。他无疑是蛇崇拜和令人恐惧的雷电的征服者、土著居民的后裔、侵占印第安人土地的淘金者。他正骄傲地阔步经过一栋新古典主义圆形建筑，他的上方拉着电线。[58]这并不是一张讨人欢喜的肖像。"山姆大叔"是侵略性和物质主义的象征，他的艺术和建筑是模仿性的，脱离了其源头，从而显得空洞无物。"闪电被囚禁在了电线中（被捕获的

电流），这产生了一种不适用于异教信仰的文化。”[59]在一开始尚为“思维空间”（Denkraum）留出了必要距离的现代科技，最终还是将“思维空间”彻底摧毁，介于冲动和行动之间的间隔地带消失了，更不必说另外一种美好的文化生活。瓦尔堡于此力图阐释的文明的矛盾，在阿多诺（Adorno）和霍克海默（Horkheimer）的《启蒙的辩证法》（*Dialectic of Enlightenment*）中被明确地描述为：

> 神话转变为启蒙，本性转化为客观。人类为其能力的提高付出了异化的代价，并在此之上行使其权力。启蒙作用于事物，就像独裁者作用于人类。他只会在其操控的范围内，认识他们。[60]

瓦尔堡看到，在现代文明的前进过程中伴随着破坏，这种破坏不仅是针对本土文化而言，也是针对占领者自身的文化。瓦尔堡认为，这之所以发生，是由于技术不同于象征，技术是单向的。它完全地掌控着客体，以致于在恶魔般的控制之下，距离迅速地衰败了。即便如此，瓦尔堡在文章的结尾还是充满希望地写道：“神话和象征努力在人类和外部世界之间建立精神上的连接，为祈祷与理智创造空间，尽管这种空间已被瞬间的电流连接所摧毁—除非严于律己的人类再次良心发现。”[61]

（李秋实　译）

第五章　意义的机制：图像志与符号学

导言

虽然在20世纪关于艺术史理论和方法论进行过许多重要的争论，其中最为持久的争论可能和两方面的问题有关：一是究竟需要多少信息才能使艺术作品变得清晰可读；二是艺术史研究的适当范围究竟有多大。

就第一个问题而言，正如之前的讨论和写作已经提到的那样，说法不一。在一些人看来，对于一件物品形式特性的理解，以及对于同类物品的形式特征可能随着时间流逝而出现风格改变的理解，构成了足够的相关信息。一些艺术史家和评论家运用结构类推的方法认为，从艺术作品的形式属性或者特征的改变可以洞察一种文化或者一个民族本质上的某些要素。如果是这样，那么形式的谱系就构成了一个独立的艺术家或者整个社会、阶级、文化群体、民族或者人民的精神、性格、或者思想谱系的表征或模仿。

而在另外一些人看来，阐释所需足量信息标准的转变可能会显得像是另外一个极端，那就是物品的形式特征和生产与接受物品的环境因素比起来处于次要或者从属的位置。这样看来，物品成为了物品生产的社会环境、政治环境或者经济环境的例证或说明要素。在这种语境下考察20世纪70年代和80年代一些英语国家所进行的"社会—历史"（social-historical）类型的艺术史研究，[1]则它们试图从以黑格尔哲学为基础的历史相对论的唯心主义中脱离开来所做的努力是令人赞赏的。然而这种努力在其认知系统积累到足够的基本评论方法之前就停止了。[2]

对于阐释所需信息量的看法在形式主义和语境考察之间的摆动构成了20世纪，同样也是18世纪和19世纪艺术史争论的特征，虽然不同时代和地点对于形式、内容和环境的具体解释存在巨大的差异。20世纪20年代的马克思主义（原型结构主义［proto-structuralist］）的形式主义就与沃尔夫林的形式主义完全不同。瓦尔特·本雅明20世纪30

年代在为阿洛伊斯·李格尔所写的辩护文章中公开反对沃尔夫林，而今天的人们或许会认为李格尔和沃尔夫林在形式主义方面的观点非常难以区分。[3]本雅明攻击沃尔夫林的部分原因在于后者没有能够在艺术阐释上超越感情用事的藩篱，虽然表面上看沃尔夫林形式对比的方法严格精确。而李格尔的形式主义方法却考虑到了一个更大的社会集体（艺术意志）的观点，这一点与本雅明自己的批评实践是一致的。如果说美学理论在18世纪的资产阶级看来或许意味着对于宗教教条、政治专制以及机械唯理论的一种反动，那么在当代的语境下，对于一些人来说美学理论或许会给由统治制度形成的文化官僚主义造成激进却无效的困扰。[4]

争论的持续性是否比它们直接所处的语境差异更为重要？关于这个问题好几代人一直争论不休。对于当代批评理论中解释主客体相互作用的某些模式，相对于一些非形式主义的观点，李格尔的“形式主义”也许更易接受。

种种复杂性使得将艺术史只看成遵循单一方向、前进式发展的观点变得疑点重重。而且，这种复杂性也使一些在争论中常常被遮蔽的问题凸显出来。艺术史研究很容易有这样的倾向，即认为艺术实践的历史和艺术史的历史（或者艺术史实践的历史）可以对于历史上人工制品本身的特性用同一标准进行测量，对不同时间段和发展阶段人工制品的形状、风格或者形象可以相互比较。这其中的危险在于关于历史本身的看法，总是将艺术史看成是某种特例。

在这一方面，到了20世纪末，人们事后普遍认为20世纪关于艺术和艺术历史发展的含义和意思的本质所进行的争论—即关于物品有**什么**意义以及物品的含义**如何**产生问题的争论—进入了一种每一代人都会出现一种差异或者一种转变的状态。这种情况在讨论图像志和艺术的符号学或者语义符号学之间联系的时候特别具有代表性。**图像志**（iconography）研究是阿比·瓦尔堡圈子里的一个成员欧文·潘诺夫斯基（1892—1968）在20世纪20年代发展起来的。而**符号学**（semiology）是“二战”后出现的现象（也有人认为是20世纪70年代出现的）。人们将前者定为后者的前身，认为后者是前者的变体，研究范围比前者更广泛，涉及更多学科。

事实上，以符号学或者语义符号学的名义进行的有关意义机制的研究在西方哲学和关于艺术、语言和交流的理论中从古至今有着漫长

的历史。[5]本章开头的两篇文章概述了这些历史的方方面面，一篇由于贝尔·达弥施所著[6]，另一篇由米克·巴尔和诺曼·布赖森（Norman Bryson）合著[7]。然而，这两篇文章都没有对于艺术中意义或者意思这一普遍主题进行过清晰而又全面的考察。读者在阅读那篇合著文章时需要紧紧跟随论证展开的几条线索。这两篇文章之所以放在潘诺夫斯基所著的图像志研究（实际出现的时间早于这两篇文章）和马林所著的符号学研究之前，是为了帮助读者熟悉一些基本的要害问题。

达弥施所写的简短文章讨论了现代（潘诺夫斯基的）图像学和符号学之间的种种异同问题。文章发表的时间是1975年，当时在艺术史研究中对于符号学的兴趣正在迅速增长。这一兴趣在许多其他领域反映出来，尽管还很少能找到关于这一主题的艺术史文章。达弥施的文章在一本选集中与其他领域的符号学研究文章一同出版。巴尔和布赖森合著的文章则要长得多，几乎在二十年之后发表在美国大学艺术协会（US College Art Asssociation）的官方杂志《艺术公报》（*Art Bulletin*）上。一同发表的还有其他一系列文章。发表这些文章是为了向读者介绍近些年来对于学科研究产生影响的一些“新”观点。

将两个文本做一下对比是很有启发的。它们在书中的并置将会突出作者对于符号学的不同观点，突出那些将艺术作品看成与其他社会指示系统相联系的各种观点之间的差异。同时，并置也使两个文本的隐含读者的差异凸显出来：对于达弥施来说，读者是那些跨学科符号学理论的研究者；对于巴尔和布赖森来说，读者是那些专业的艺术史研究者，他们会希望探索符号学理论运用于艺术史研究的可能性。

至于巴尔和布赖森，正如本书摘录的导言部分所讲，这种探索不仅面临总体的挑战，而且由于作者个人的研究兴趣（巴尔做了关于伦勃朗的研究，是位荷兰的文学理论家；布赖森研究词语—视觉的相互关系，是位受过文学研究训练的艺术史家），在具体领域也面临挑战。他们的讨论还涉及20世纪80年代一些艺术史家（大部分是美国人）对当代“批评理论”（critical theory）的各个方面的敌意，“批评理论”一词已经成为了一个宽泛术语，性别研究、符号学、精神分析、后殖民理论、接受理论和解构都包含其中。

巴尔和布赖森将他们的文章分成几个部分，就下面的某些问题专门讨论，专门的题目分别是“语境”（Context）、“发送者”（Senders）（本书重印了这两部分）、“接受者”（Receivers）、“查尔斯·桑德斯·

皮尔斯”（Charles Sanders Peirce）、“费迪南·德·索绪尔”（Ferdinand de Saussure）、“作为符号学理论的精神分析”（Psychoanalysis as a Semiotic Theory）、“叙述学”（Narratology）以及“历史和意义的地位”（History and the Status of Meaning）。下面摘录的部分也许会使您对影响艺术史研究某些方面的基本情况有个较好的了解。艺术史研究既受到其他领域研究发展的影响，也因为受到其他领域的发展可能会对艺术史研究产生影响的**传言**而产生焦虑的影响。阅读更为完整的文本是为了对20世纪末在英美国家艺术史学术研究中发生的一些（常常是突然又令人惊讶的）改变更加了解。[8]

对比之下，达弥施的随笔更加简练，显得更为直接，却过于简短，使人意犹未尽。唇枪舌战似乎大多烟消云散了。达弥施从更深刻的历史视角、更广泛的论述明确地提出了问题。文章明确地为“二战”后艺术史研究中的粗鄙狭隘表示遗憾，因为艺术史研究放弃了之前与重要学术问题的密切关联（对于达弥施来说，那意味着潘诺夫斯基、李格尔、沃尔夫林以及和他们同时代的其他人）。达弥施表示，写这篇文章的目的是为了促使当代的艺术史研究与它自己的学术史重新联系。[9]

欧文·潘诺夫斯基所写的“图像志与图像学”（‘Iconography and Iconology’）最初于1939年出版，作为《图像学研究：文艺复兴艺术的人文主题》（*Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*）一书的前言。[10]“图像志与图像学”一文是1932年在德国发表的一篇文章的修订版。一年以后，潘诺夫斯基从德国移民到美国，这篇文章在费城首次作为演讲稿发表。[11]离开德国之前，潘诺夫斯基是一个学术小组的成员（包括他的合作者，弗里茨·萨克斯尔和恩斯特·卡西尔），该小组成员在20世纪20年代是围绕在阿比·瓦尔堡周围知识分子圈子的一部分。

潘诺夫斯基所从事的最重要的研究是关于艺术作品的意义、主题或者内容。他和他的朋友们在20世纪早期意识到有些理论将物品的形式特征看得过于重要（比如，在他们看来，沃尔夫林和李格尔的“形式主义”作品）。他认为形式和意义关系复杂，包含许多层次。本书再版的文章很好地说明了在艺术史研究中如何尝试处理与意义相关的问题。在后来的艺术史研究中，和其他领域的研究一样，意义的问题与符号学问题之间的密切关系变得更加明确。

对于意义的**过程**，对于他所设想的我们将意义赋予物品过程的阐释，潘诺夫斯基希望不过多地凭借印象，或者过于自然主义，因此阐释变得相当复杂。意义包含有多个层次，因为我们对于世界的了解本身也是随着时间的流逝，理解过程不断发展的结果。潘诺夫斯基认为即使时间因素微不足道或者几乎是短短瞬间，理解的不同阶段与知识的不同模式或者形式也是相一致的。他表明，这些知识的形式预先假定了历史的经验：对于风格的历史的理解；类型的历史（主题或者概念的种类通常通过物品的某种风格表现出来）；以及文化象征的历史（人类思想潜在的基本倾向的类型由主题或概念反映出来，而主题和概念本身通常又是通过某些特定的形式或者风格表现出来）。

潘诺夫斯基的三重意义系统因此建立起了套叠在一起的意义序列：每一层意义都包含有或者预先设定了另外一层意义，对于每一层意义的理解需要某种专门而且独特的知识类型。这些知识包括关于物品（实际经验）的知识、文本的知识（通晓主题与概念），以及形式的知识，他称之为"综合性直觉"（'Synthetic intuition'）；或者是通晓人类思想的基本倾向，这些基本倾向在某个特定时间会在一个特定的文化和社会框架内实现。阐释的第一步或者是基本阶段他将其称为**前图像志**（Preiconographical）描述；第二个阶段他称其为**图像志分析**；最深的一个阶段是**图像学阐释**。

从某种意义上说，潘诺夫斯基的阐释系统是李格尔和沃尔夫林阐释系统的对立面。这里不存在这样的情况，即形式可能出于艺术史家的直接兴趣。事实上，每一方面都被主题的一个或者另一个方面吸收同化。潘诺夫斯基的阐释系统的发展与艺术的某些特定种类有关。人们认为这一阐释系统最为繁荣的鼎盛阶段是在战后的20世纪50年代到60年代。当时在分析欧洲的具象艺术，特别是分析带有宗教和政治主题的中世纪和文艺复兴时期的绘画方面，潘诺夫斯基的阐释系统影响最为深远。在这一方面，图像志分析是在视觉意象以及那些与如何正确阅读传统意象有关的其他（主要是文本）文化信息之间建立关联的一种方法。

也有一些人因为潘诺夫斯基的阐释系统所具有的普遍性和表面上中立的技术本质，认为它在分析特定非欧洲具象艺术的形式方面也提供了一种实用的方法论结构。图像志在分析的层次上占据特殊位置，与其他层次相互关联，承担了特定功能。除去这一点，"图像志"成为"二战"以后关于视觉主题研究的一个通用名词。图像志研究是在一种

假设的支配下，即每一个图像都包含了一定量的隐藏或者“象征的”信息，通过对于图像的仔细阅读以及对于作品语境的相关知识的了解，可以发现其中所隐含或者“象征”的内容。

从不严格和不完全的意义上讲，图像志一词的意思通常可以归结为意义或者参考。这一词语在艺术史的教学中间同样被广泛使用，与关于一件作品更严格的“形式”或者描述性分析形成了对比，也与更充分的“语境”分析（包括“社会—历史”分析）形成了对比。形式分析和语境分析同样被明确作为对于物品分析过程中的某些“阶段”：可能与分析的结束或者完成的程度较接近了，而分析的完成与分析过程中这些不同“层次”的讨论密切相关。

对于潘诺夫斯基来说，这种分析可能会显得很陌生。对他来说，意义的不同层次不是意义的明确分类，而是一件作品有机结构中相互关联的不同方面。当潘诺夫斯基的“方法论”后来（主要在美国）成为标准的学术教条，不同层次的具体化做法变得司空见惯时，却恰恰将潘诺夫斯基的观点变成了黑格尔学派形式—内容的理想主义。而这正是潘诺夫斯基在作品中试图反对的。

过去常说除了潘诺夫斯基自己以外，很少有人能够像他那样出色地运用那套分析方法，也不能像他一样用一种非静态的渐进式风格达到如此丰富和复杂的程度。可能更确切的说法应该是，直接和间接地受到潘诺夫斯基以及他的学说影响的有好几代人。那些学生和学者有些人将他的系统完全转变成为学术教条的机械重复；还有些人则将其作品无论是字面含义还是精神内涵都延伸到了新的方向。无论怎样，在后一种情况中间，大西洋的两岸重新出现了对潘诺夫斯基的作品和他生平的兴趣。20世纪的70年代到80年代出现了一系列研究，都试图将他的图像学理论与艺术史符号学和视觉符号学之间建立起明确的联系。艺术史符号学和视觉符号学从他写作的20世纪30年代和他去世以后都有研究出现。[12]

本书选取的两篇文章不仅有助于建立两者的关联而且能够提供可供参考的相关研究。第一篇是潘诺夫斯基1936年的文章“《甚至在阿卡迪亚也有我》：普桑与挽歌传统”（‘*Et in Arcadia Ego*: Pousin and the Elegiac Tradition’）[13]。本书选择这篇文章希望以此展示潘诺夫斯基自己图像学分析的出色成果。这篇文章与另一篇对普桑同一幅绘画进行分析的同样出色的符号学艺术鉴赏并置在一起。那篇文章四十年之后出版，作者是已故的路易斯·马林（1931—1992），名为“走向

视觉艺术的阅读理论：普桑的《阿卡迪亚的牧人》”（‘Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s *The Arcadian Shepherds*’）。[14]

如果说潘诺夫斯基对这幅17世纪出色画作的详尽阅读打通了意象和文本世界—与作品的创作和观看有关的文本世界，那么马林的文章既将作品与那个世界相联系，也将作品与意义和接受的基本问题相联系：问题涉及感知、再现及心理分析和局部解剖学的过程，关注主体如何阅读客体，而客体则用令人震惊的复杂方式吸引观众的目光。潘诺夫斯基的分析明确了作品意义的复杂性取决于其自身在文化生产领域所处的位置；马林的分析所明确的是在文化生产领域中“阅读”作品的行为不单单只是直接理解，而且恰恰深入到了主体和客体世界基本结构的核心。从某种意义上讲，马林实现了潘诺夫斯基或许会承认的一种彻底的“图像学”作品分析的形式，虽然马林分析的特征在于它与分析和阐释的符号学传统和精神分析传统之间更加明确的联系。

总体来看，这两篇文章突出了从“二战”后到20世纪60年代晚期之间艺术史研究领域发生的主要转变，而有人曾将这种转变与现代性的概念本身的根本转变相联系。这正是下一章节的主题。

对于艺术史家一般来说关于符号学最有用的文本包括：（1）温弗里德·内特（Winfried Noeth）所著《符号学手册》（*Handbook of Semiotics*, Bloomington, Ind.，1990）对这一领域的许多不同方面进行了最为全面的考察，对视觉符号学的各种方法进行了广泛讨论（见第421—480页），并且出版了最全面的目录索引；（2）约兰·哈里·索内松（Goeran Harry Sonesson）所著《图像概念》（*Pictorial Concepts*，1989），由隆德大学出版社（Unicersity Lund Press）为该校的艺术史学院出版（关于视觉艺术符号学最完备的历史调查）；（3）费尔南德·圣-马丁（Fernande Saint-Martin）所著《视觉语言符号学》（*Semiotics of Visual Language*, Bloomington, Ind.，1990）是一本实用的入门概论。

（易英　译）

符号学与图像志

于贝尔·达弥施，1975

本文这个题目，尽管只是一个概括，但相对于符号学手段在艺术实践中可能存在的种种运用领域和深刻内涵来说，用词仍然是过于简单了。正是因为这种过分的简单，所以这个题目**就有了可以提出质疑的地方**，就像是所有那些由两个词构成的文章标题一样（例如，“艺术与革命”、“文明与技术”，等等）。在这种形式中，两个定义不确定的词连在一起，往往表述了某种具有思想性的内容。因为根据不同的语境，这样的结合既可以表示统一的关系同样也可以表示对立的关系（符号学与图像志是相类似呢，还是恰恰相反，是相对立的呢），此外，它还既可以表述联合性也可以表示选择性（符号学**与**图像志、符号学**或**图像志），甚至还可以表示依附的关系（图像志服务于符号学，换句话说，图像志是符号学的“蓝本”，正如索绪尔的语言学被当作是所有符号学研究的“蓝本”一样）。但是，这样的连结还有另外一个更加相悖的功能：一方面这种连结看起来似乎使两个词之间有了相互依靠的平衡，但同时，它也引入了可加以质疑的因素。把对图像的种种研究情况（即所谓图像志研究，用潘诺夫斯基的话说，正是“适用于艺术史研究的一种方法”）与视觉艺术的符号学研究相连结并就此提出质疑，实际上被认为是审视符号学在分析艺术产品中所做的种种尝试正确与否（即使不是用在艺术史研究本身）一最重要的是审视它们是否新颖和原创一的一种可行方法**［图35］**。

图35

《第一声部》（*Parte Prima*），迪赛尼诺（Dissegno）,16世纪（？）。

照此看来，尽管这个题目对文章所要说的范围和加之于上的自身的规则只是一个概括的描述，但这个概括性的题目有了最初成立的理由。即使它要重新应对、重新梳理符号学和图像作品的全部利害关系，但至少它应该从一开始就摆脱帝国主义、教条主义和特权思想的束缚，这些东西都是符号学话语经常性的特征。似乎在视觉艺术领域，图像志已经取得了分析作品的一大部分成果，尽管也许是处在过分经验主义的层面上。相对于这个部分，符号学是在刻意地逃避责任。是不是说在这一部分中，符号学（就好像潘诺夫斯基说的，有图像学挡在了它的前面）就只不过是一个单词、一个对古代业已存在的实践的新注解而已呢?

的确，当图像志认识到艺术图像中意义的存在时，当然不是表面的那种意义，并且也承担确认某一时代艺术特征的职责时，比如根据人物的标志性物品辨别人物的身份，或者是确定题材、象征、主题的内容等等，它似乎就开始为艺术研究中引入带有问题性的符号寻找依据了。如果要贯彻这样的思想，那么一幅图像便不仅单单是要去观察和感受，它还要求真正花些气力去进行辨识、甚至是进行阐释。更重要的是，一旦已经限定了的人物（就像旧课本中所说的那样，已经"断定"了他们），那么图像志就会把他们看做是各种场景一或者用阿尔贝蒂［Alberti］的话说，是"故事"一中的主人公，它们与人物本身可以看做是相一致的、可辨识的。这好像就为图像的符号学方法的分析、句法学的分析、甚至是描述性的结构开辟了渠道。但是说到符号学的对象，一般被认为是"符号的发展演变过程"（life of signs）和标识系统的作用与功能，它是在另外的一个层面上确立其自身的。图像志力图做的，主要是阐释图像所表现（represent）的内容、"断定"它们的意义（如果我们接受维特根斯坦［Wittgenstein］所说的：图像的意义与它的表征［what it represents］之间是相对应的）；而符号学正相反，它是专注于研究能指（signifying）的结构、找寻能指过程的主要动机，就此，艺术作品同时既是能指的动因也是它可能的结果。既然图像志所表明的意图近似艺术匠人般地中规中矩，那么，曾经被看做是服务于艺术史的图像志可以用于符号学、能够为它提供部分的原始资料吗？反过来说，符号学将会用自己的理论手段加强图像志，并拓展它的研究领域、提升它的研究目标吗？

我们实际上离任何一部分这样的工作都还有一段距离，图像志坚持只服务于一部分艺术史一现在，那个属于李格尔、德沃夏克（Dvorak）、沃尔夫林和其他一些人的伟大时代已经成为过去了，除了一些仍有声望但各自孤立的研究外（例如迈耶·夏皮罗的东西，在今天看来，它的方法实际上是与众不同的）一这样的图像志自身已经完全不能在方法上有所突破了，最主要的是，它不能根据语言学、心理分析学、当然还有符号学研究的最新发展去考虑可能潜在的工作，更不用说以其最讽刺的形式介入到这一领域中的马克思主义了。这种阻力并不仅仅指一个学术规则在认识论上的退避，这个规则在它那个时代曾是形式主义运动一因此也是符号学自身的风险一最明显的来源之一。因为即使是图像志最繁盛的时期，它也得适应绝对正统思想的需要，以明确艺术的、主要是造型行为的特性，并避免它们的研究受到来自语言模式的干扰，无论这是来自语言学的还是心理分析学的，因

为相对于语言叙述的规则和角度来说，艺术作品的特征表述和阐释被认为是不可简约的（irreducible）。

为了要使图像志在方法论的角斗场上成为有效的武器，艺术史从没有停止在实践中—当然这是非常天真的行为—坚持以逻各斯中心主义的模式（logocentric model），艺术史将其看做是抗辩的行为，这是一件矛盾的事情。正是在关键的时候，语言学和哲学的话语出于自身需要，开始注意到图像的问题，索绪尔和维特根斯坦开始研究符号和哲学命题的实际内核：索绪尔把符号定义为一个由两面性构成的统一体，一面是“听觉的形象”（acoustic-image），另一面是与之相关联的概念，这个统一体自身被一个图形标示出来；维特根斯坦以其“逻辑的形式”（logical form）—与现实相统一的形式—为图像确立了语言和哲学命题的原则。既然图像志首先是以图像中的“所指”（signified）关注其自身，并且将造型上的“能指”（signifier）减化为一种处理手段上的问题、一种“风格”上的解释，那么它就必然被引向内在意义与—无论怎样用文字阐释的—外在表示的混乱。当然，图像**所指代**的内容（what the image signifies）不能以任何的方式简化为就是它给我们**看到的**那些东西：对图像任何假定的原有意义，由于其只专注于表面的观察，即使对应一层严格的图像层面的描述，它也通常（根据潘诺夫斯基所发展的多层解读和阐释的理论）被认为是一个—即使不是想当然的，也只是——般的意义（将一个头上绕着云环的裸女的形象看做是“美丽”的象征）。重要的一点是，在两个层面上，如果图像适用于某种表面的解读，并且最终适用于进一步的阐释，那它也只是说在某种程度上这些因素—形象的和/或象征的—的组合允许它们被辨识和指认：根据叙述的顺序，表面的解读必然会向前发展，按着这种顺序，每一个因素都会依次被提到。

当然，图像志至少从其最复杂的形式上看，是不可能被简化为只是一套术语的集合的：因为即使是在最基本的层面上，图像志也已经开始借助即已存在的知识体系了，而这要早于其对图像的表面解读，并且也已经提升了其外在的条件。这一知识体系不仅是“人类学上”的—正如罗兰·巴特（Roland Barthes）所指出的，它被镌刻在了共享着同一种文化的每一个个体的最深处，同样也使他们在一个给定的线或点的模式下，立刻就能辨认出一座房子、一棵树、一个苹果或是一匹马的形象；反过来说，这一知识体系也是按照母本的规则“培植”和发展起来的，并在最终的分析中与之发生关联。在大部分出现疑问的情况下，参照母本就能成功地找到一把理解图像的“钥匙”。在对“主

题”、“情节”层面的解读上，情况也如此，在这个层面上，图像志基本上原原本本地采信了普桑的理论：“为了了解是否每一件事都与主题相适应，要对情节**和**画面进行解读。”顺便说一句，我们可以注意到，这样的信条其实表明，对暗喻的解读，正如艺术作品中的暗喻一样，早在符号学明确地作为一个学科出现之前，就已经被引入了图像志的实践了，当然一开始这还不是很明确的。对情节和主题一起进行解读，当然并不是说把画面当作文本来解读，这是符号学试图做的工作，但即使是最完善的符号学方法，在对文本进行评判之前也还很少提到绘画。这样做的意图在于把文本的权威引入到画面的分析中，画面就此通过一种比喻和/或象征的手段要得到其结构安排，通过这种手段，每一个画面的要素都与一个语言学的术语对应了起来。这是一个重要的特征，带有认识论的含义。图像分析的方法，或说作为方法的图像志，理论上是建立在假定的基础上的，艺术的图像（实际上还有任何相关的图像）只有在母本参照的情况下和因为母本的参照，才能取得标识性的阐释，母本验证了图像，并最终将其自身印在图像中。

如果这是事实，那我们就得承认，对图像的任何图像志的解读都是或好像都是被挂在了（文本的或话语的）词语链条中，由它来“断定”图像的身份。这样的方法和以文词与符号为核心的模式之间的这种牵连非常地清晰，虽然它从没有明确、从没有理论化，但就像是一种与生俱来的牵连，这就解释了为什么图像志在今天能够在某种程度上努力使自己看起来不仅像是一门艺术符号学（这仍然需要正式的确立），而且也使其看起来像是符号学的一个“蓝本”，似乎这种模式的构成和阐述应该被任何同样的研究拿去参照。核心的问题（同样也是发展成一种理论的最大困难）是，在多大程度上，包含在上述图像分析方法中的图像的思想观念与某种呈现结构（a representative structure）有着稳定的密切关系，这一结构历史的和地理的边界现在已经得到了确认。这样的一个结构，在它要求将其效用基础指示性地建立在反复的视觉验证之上时，它似乎的确就含有了一层清楚的**标示**意义，好像立刻就与外在的现实发生了关联。

这种对真实性判断的要求—尽管不是现实性判断的要求（明确地说，即弗雷格［Frege］所谓的指称）—正是15世纪初在视觉艺术中产生“突破”的一个主要原因，这一要求在罗希尔·范德魏登（Rogier van der Weyden）的著名绘画作品《圣路加描绘圣母》（*St. Luke Painting the Virgin*，波士顿美术馆）中，被清楚地表现出来；而拜占庭时期（或者也许是中世纪时期）的一个圣像只是对一个“模版”、一

个既定的图像的复制，这个模版的作用是作为圣像所指称的对象，现代画家不再害怕展示模版本身的制作行为，不再害怕将图像的原创者还有他的模特直接放在指称的位置上。圣母（就像是在镜子中真实的形象，画家本人就是当时的圣路加）穿着当时的服装，处在一扇窗户前，窗户里是一片熟悉的风景，这实际上正是阿尔贝蒂所说的"窗户"，而作品就被比作了墙上向外开放的一个窗口。这样一来，"窗户"在作品的内部又再一次被表现出来，符合了双重展现的图式，控制了这个表现系统（根据皮尔斯所说的，任何的表现行为都是对另一个表现行为的表现）。这个图式要求更进一步的发展，如果有更进一步的观察就可以注意到，画家（"圣路加"）不是在**描绘**（painting）圣母，而是在**画**（drawing）她，他在用铅笔照着自然写生，这样的处理在表现的循环圈中又一次引入了一个接力点，同时在这样的一个循环圈中，它也暗示了致力于绘画和内在符号转换处理的功能。

这样一种形式的作品不要求像文本阐释那样去进行解读（这里只要求一个粗略的轮廓，或者其他的一些东西）。但是如果阐释的过程可以因此而缩短解读的循环过程、如果这种阐释没有表现出先前的那种理论结构和对画面文本上的表述方式的话，这是因为在画面中找不到这样的图像制作手段的线索。必须要强调的是，这种创作手段在罗希尔·范德魏登绘画的那个时期不可能假想是属于某种"透视"（perspectivist）的模式（"照相机暗箱"的模式，照相机就是根据这样的原理制作的），因为如果这么做，那必须要同样地考虑色彩的实际"复制"过程，还有视错觉肌理的实际处理过程—这与油画材料在绘画中的"表现"相关联（这在该系统中的地位，与摄影循环对色过程里的感光板或胶片的色彩复制是相对应的）。

如果图像志在再现系统中是从一个优先的位置上进行工作的—它差不多也就是这样—那么，在一定程度上这个系统便在以"自然"呈现出来的指称（denotative）的界面和象征的，甚至是风格的内涵（connotation）体系之间插入了明显的断裂，这是很显然的，而这两者之间又是可以嫁接在一起的。但是尽管如此，它还是取代了受历史条件局限的图像学的风险，就像切萨雷·里帕（*Cesare Ripa*）在他的《图像学》（*Iconology*，1593）的序言中曾经界定的那样。这里的"图像学"—这是对这个名字做出的最早的反应—排斥其他任何不相关的东西，主要是单一的处理图像的问题，即标示出那些与图像所呈现的内容不同的东西（比如说"美"的图像），这正是潘诺夫斯基在后来所采用的定义，但是他没有参照里帕，也没有区分不同的图像类型，

他采用这个定义是要指出他在艺术作品中辨认出的诸多意义中的第二层意义的特征，即严格的图像分析的层面，在这一层面上，图像是按约定俗成的意义进行分析的，它也许与最基本的"自然"意义有一定的距离。实际上，里帕的文本在图像学—图像的科学—的方向上比任何"图像志"都要走得更远些，但是在那以后图像志发展了起来，尽管如此，里帕仍然是第一个、也曾是唯一一个能够阐明逻辑图像（*ragionamenti d`imagini*）以及适应于图像的话语意义规则与条件的人，他也非常严格地—尽管不是十分清晰地—指出了形式（*formare*）语言与阐释（*dichiarare*）语言间的区别，也指出了图像严格意义上的符号构成与其逻辑阐释之间的区别，另外还指出了图像标注与其解释之间的区别。这位"图像学的奠基人"在工作中注入了一条逻辑的线索，这就为把图像当做—由比喻和象征文字表示出来的——个视觉定义（a visual definition）进行分析铺平了道路。

图像包含有定义的模式：这样的一个公式也许听起来有点不可信（它怎么可能包含呢？皮尔斯就曾经提出过疑问，图像式的命题这样的东西怎么可能存在呢？）。虽然这是一句很普通的话，但是在建立艺术符号学的尝试中，它还是很合适的。这样的艺术符号学完全受到符号范畴的制约、受到图像和概念的定理相互依存的假设的制约，这在索绪尔的翻译操作理论中已经是很清楚的了，它的特征是通过语音和观念图像的位置变换表明的。

这样，图像志的研究原则上就和再现结构联系在了一起，再现结构暗示了外在能指的消除，并且，首先是表现的实际本质的消除，在注意力被放到图形系统上面之前，只有所指是可及的。结果，就很容易发现所有那些为颠覆自然主义偏见所做努力的价值所在—自然主义者认为，图像是包含在视错觉模式中的。在潘诺夫斯基《作为象征形式的透视》（*Perspective as Symbolic Form*）所开辟的领域中，目前B. A.乌斯宾斯基（B. A. Uspenskij）以这一方法对俄罗斯古代圣像所做的经典研究开始表明，绘画图像存在一个阐释的基本层面，这与自然语言的音位层面（Phonological level）是相对应的：也就是说造型的层面与最一般的处理其实是相对应（它们自己本身是无意义的？），这就使画家得以再现时、空之间的关系，并且这落在了语义的（表形的［figurative］）、语法的（表意的［ideographic］），甚至是习语的（象征的［symbolic］）层面上了。

当然，这样的一种截然区分仍然是以语言学的"蓝本"为模型的。但是对同一个图形物质也许存在或者甚至同时存在着不同的组织系统（这使人想到了布冯［Buff on］，他曾经把"图形"看做是一种特殊组织模式的物质，即具有无机物的那种特征，这正如植物的"生长"和动物的"生命"是一样的），不过只是这样的思想还不会产生任何理论结果，除非（图形的）指称层面与（象征的）内涵层面的区别一即再现系统的组织结构一被提出讨论之后。图像总是要被看的，作为图像、道具，无论它的成分怎样，任何所指的媒介都会从外面注入其中。研究只要仍然遵循的是标识的、传播的模式，就会使得图像属于视知觉规则的那个方面和完全具有符号学维度的那个方面产生根本的不同。

图像志把其根基深深地扎在了符号的形而上学中。老的柏拉图理论把图像与其所指之间的关系看做是身体与灵魂之间的关系一图像可感知的部分被认为是唤起了观看者心中的一个探知其灵魂（比如它的意义）的念头和欲望一这至少摆出了可看与可辨的阐释的问题，图像志不用再过分关注图像可以被感觉的部分。现象学则以其"中和"的概念发挥了它的作用，就算这不是图像的物质因素的对位（neantization），也像是严格的以文辞为核心的语言学所做的一样，就语言学来说，声音并不属于语言结构的范畴，语言的系统是从发声、文字的图像上寻找其尺度的。弗洛伊德复归（regression）的概念虽然没有柏拉图理论那么形而上学，但是它依托欲望的解释还是盯在了视觉和言语化思想之间的关系问题上：（梦的）图像不是镜子的两面，不是像语言要素中包含的那种可感知的思想显现，它是某种活动的地点和产物，这一活动可以在无意识中产生冲动，它也拒绝所有言语表达的可能，它通过图形的手段找到了表达的方式，并且，在一个不是语言的场所中，（用弗洛伊德自己的话说）它就很自由（move at ease）。

显然，非常地巧合，由图像分析方法生发出来的最精微的研究，直接与弗洛伊德的理论交汇在了一个点上。潘诺夫斯基已经驳斥了狭义的图像志概念，试图把它当作一个辅助的学科、一个纯粹的类型学学科，这将为历史学家提供他所面对的作品的最初的时空定位。更重要的是，在一个更高的水平上，潘诺夫斯基已经大大超越了严格的词汇学处理方法。他关于弗兰德斯绘画（Flemish painting）中的象征主义的研究工作，以及关于凡·艾克在表现作品中所用的图形规则的研究，是通过纯粹的视觉手段、抽象的概念和逻辑关系完成的，在严格的意义上，它属于弗洛伊德对梦境作品的研究和对图形性

（Darstellbarkeit）验证研究的那一脉。一个明显的冲突已经被一个数世纪的旧传统所注意到，尽管它还不足以突破图像和符号的范围，这个传统经受住了很多重大的（反图像的）危机，而没有被真正地动摇过。皮尔斯曾经在他最后一段时期的著作中试图引入这样一个思想，即图像不一定是一个符号，它不一定要遵照再现的三位一体规则，因为在这个规则的内部，本身还有某些东西不能以这样的关系来解释，他同时提出了图像与亚图像（hypoicon）之间的区别的观点。（皮尔斯甚至更进一步提到了像《李尔王》［King Lear］这样的悲剧中的“直接的、特征明显的意味”：那么像提香的《天上的爱与人间的爱》［*Sacred and Profane love*］或是毕加索的《亚威农少女》［*Demoiselles d'Avignon*］这样的作品的意味是什么呢？）艺术的图像也许主要是亚图像：这样的思想很难理解，就好像我们不仅很难理解外来文化的视觉产品，而且即使是我们同时代的某些艺术家的作品也很难理解—比如从塞尚到蒙德里安（Mondriaan）、从马蒂斯（Matisse）到罗斯科（Rothko）和巴奈特·纽曼（Barnett Newman）—他们即使不是反图像，似乎也是在图像的临近地带（the near side）进行创作的；同样，即使不是反符号，似乎也是在其临近地带表现了作品。

相对于图形指称，印象主义者已经把色彩表现的问题提到了显著的位置上，于是迫使观看者以这种新的眼光去解读传统的艺术作品，为了能够辨识出作品—图像本身—中的每一个方面，它避开了严格的文字意义上的符号规则（关于这一点，我只能让读者回去参考夏皮罗的文章“图像—符号研究中的范围与手段”［‘Field and Vehicle in Image-signs’］[1]）。现代图像可能有点像拜占庭或是中国的图像，它表现了完全不同的“含义”、意义、及其“烹制方法”（罗兰·巴特的话）的概念，于是，它就在最深刻的意义上，表现了对**口味**的这个词的不同理解，相对于传播的标准，这是不能再简化的了（除非可以判定在信息本身的概念中，什么因素是属于有形理论的，或者是属于无形理论的）。相对于以文辞为核心这个人文主义艺术史拒绝放弃的出发点，艺术符号学在这个领域中的存在依靠的是它的相对应性（being comparative），它在这个领域也许还有很大的发展空间。

（丁亚雷　译）

符号学与艺术史：论语境和传播者

米克·巴尔、诺曼·布列逊，1991

符号学的基本原则是符号与符号使用理论，它是反实在论的。人类文化由符号构成，其每一个符号都代表不同于它自身的事物，处身于这种文化中的人们忙于搞清这些符号的意义。符号学理论的核心是给符号创造与符号解释这一长久进程中涉及到的各种因素做出界定，并开发出各类概念工具来辅助我们掌握这一进程，因为这一过程在文化行为的各种领域里发生着。艺术就是这样一个领域，而符号学对艺术研究有所贡献似乎是显而易见的。[1]

从某种观点去看，可以说，符号学的视角很早就出现在艺术史中：李格尔和潘诺夫斯基的研究工作接近于皮尔斯和索绪尔的基本原则，[2]迈耶·夏皮罗的主要文本都直接涉及视觉符号学中的问题。[3]但是在过去二十年来，符号学处理的问题范围与它最初的问题大不相同，在当代，符号学与艺术史之间涉及到全新而截然不同的争论领域：意义的多义性；作者权、语境及接受的问题；叙事研究对于图像研究的意义；与语言符号及视觉符号有关的性差异的问题；以及关于阐释的真实性的各种说法。在所有这些领域，符号学挑战了实证论的知识观，无疑，正是这一挑战使得艺术史作为一门学科的传统实践遭遇了最大难题。

因为符号学具有理论怀疑态度，当代符号学与艺术史的关系必定是一种微妙关系。本世纪初（20世纪，编者注），持批判立场的理性主义者与法兰克福学派成员之间的争论使多数学者确信：在他们关于真理的各种主张中需要一定剂量的"怀疑"；然而，许多"应用科学"—换句话说，像艺术史这样作为专业学科存在的学问—似乎不情愿放弃获得实证知识的希望。然而，认识论和科学哲学已经发展了关于知识和真理的深奥观点，其中几乎没有空间容纳明确的"事实"、因果关系和证据，而且阐释在这里被公认为占据核心位置，艺术史似乎被迫放弃它的实证论基础，好像它害怕在讨价还价中完全失去其学术地位。[4]

尽管艺术史总体上必然受到怀疑论的影响，因为这种怀疑论在"语言学转向"的浪潮中，已经彻底改变了历史学科本身，但在艺术史里仍然有两个领域在顽强地进行其实证论追求：一个领域是艺术作品的鉴定，例如，伦勃朗、凡·高和哈尔斯的一些作品的鉴定是几个最近的激烈争论的案例，另一个领域是社会史。[5]对于前一个领域，具有阐释基础而不是实证基础的判定数量—主要是关于风格问题—大大地震惊了研究者，因此毫无疑问，它们的结论有待讨论。[6]在第二部分（"传播者"）里，我们进一步探讨这个问题。但是，有人可能反对说，阐释地位涉及的是这样的情况：其中，创作艺术作品的环境的实证知识是缺少的，不是因为这样的知识按照定义无法获得。试图通过考察产生了图像的社会和历史状况来研究一个时代的图像的努力，在社会史的研究中，是不会受到上述知识缺少的影响。

这里的问题是"语境/上下文"（context）这一术语自身。正好因为它有词根"text"，而它的前缀又使它区别于这个词根，所以，"语境/上下文"似乎完全不能满足阐释的普遍需求，因为阐释会影响所有文本。然而这是个错觉。正如乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）所讨论到的：

> 语境的概念常常是过分简单化而不是丰富了讨论，行为与其语境之间的对立关系似乎假设语境是给定的并决定行为的意义。当然，我们知道事情不是这样简单的：语境不是给定的而是被生产的；属于语境的事项是由阐释策略决定的；语境仅仅是和事件一样需要说明；一个语境的意义是由事件决定的。然而，无论我们何时使用"语境"这个术语，我们会陷入它所提议的简单模式中。[7]

换句话说，语境就是文本本身，因此它是由需要阐释的符号构成的。我们所认为是实证知识的东西正是阐释性选择的产物。艺术史家总是出现在她或他所生产的结构中。[8]

为了支持这一见解的结论，卡勒建议不要说语境而是选用"框架"："因为批评所处理的现象都是带有社会构建的意义的符号、形式，所以人们可能会尽量不去想起语境，但会想起符号的框架：这些符号是如何被各种话语实践、制度安排、价值系统、符号机构所构成（框定）的？"[9]

这个提议不是打算彻底放弃考察"语境"，而是要适当处理因此所获得的见识的阐释地位。它不但是更加真实的，而且它推动了对社会史自身的研究。对于考察那些框定了符号的社会因素，是可以同时去分析过去的实践以及我们与它们的交互关系，这一交互关系在某些情况下会处在被忽视的危险中。无论艺术史家们喜欢或是不喜欢，他们必须考查作品的效果和影响，不仅仅是很久以前的仅仅产生于远方的一件产品。语境问题是现代艺术史的核心问题，本文第一部分将从符号学角度对之进一步研究，而在第三部分讨论（"接受者"）并再次在第八部分（"历史与意义的状态"）中讨论图像的接受的特殊问题以及最初的观众问题。

在这篇论文中，我们打算同时进行两项研究。一方面，我们将考察符号学如何挑战了艺术史的基本原则和实践。尽管这一点贯穿在整个文章中，但文章的前三部分集中谈到了这方面。另一方面，也许对很多人更重要，我们将展示符号学如何推进了艺术史学家所追求的分析（这是第六、七部分的中心内容）。我们既介绍对工具的批判，也呈现一套有用的工具，这一观点表明：艺术史需要来自其他方向的冲力，而且也经得起这种冲力。由于符号学基本上是跨学科的理论，它有助于避免语言优先的偏见，这种语言经常试图让不同学科互动。换句话说，我们将提倡艺术史的符号学转向，而不主张语言学转向。而且，正如下文所述，符号学是在许多不同的领域得到发展的，有些领域更与艺术史相关，而有些其他学科则相关不大。我们选择这个题目是期待艺术史有特殊的成果产生，而不是试图做到全面综合，因为这种综合徒劳无用，且没有说服力。本文不是为艺术史的读者提供符号学理论概述。如果读者有这样的期待，我们建议读者可以去读费尔南德·圣马丁的近期研究。[10]一些符号学家可能会认为我们的介绍是无法忍受的曲解。然而，这里讨论的一些理论家（如德里达和古德曼）也许不会认为自己是符号学家，尽管我们对一些艺术史家的研究提出一些有关艺术和艺术史的符号学疑问，但他们也可能不是符号学家。为了使文本的介绍更直接和更有用，我们选择把符号学当作一种视角，针对艺术史本身的方法论提出一系列问题。

本文的前三部分集中对艺术史讨论中作为术语的"语境"进行符号学批判。从语境的诸多问题开始，我们会拓展到符号学的起源和历史，涉及到这些工具和批判视角由最初的理论方案中产生出的方法。由于篇幅所限，我们只能谈到两个早期人物，美国哲学家皮尔斯（第四部分）和瑞士语言学家索绪尔（第五部分）。在第六部分，我们介

绍一种精神分析的符号学观点，论证各种与符号学密切相关并且可能对艺术史有用的精神分析方法，然后，我们继续讨论艺术史的一个最核心概念：凝视。精神分析将符号学与性别差异化（gender differentiation）意识联系在一起，作为观看的异质性与多样性的普遍的重要基础。女性主义文化分析很快发现符号学工具对她们的目标具有重要性。我们愿意承认这种功效，我们希望通过介绍性别、符号学和艺术史的女性主义理论化之间的交叉关系，来证明符号学理论已经发生了不可避免的"女性主义转向"。但是由于文章缺少篇幅，担心重复这本刊物早期发表的关于女性主义和艺术史的综合文章，我们只能很遗憾地将女性主义放到边缘的叙述中。[11]在介绍完具有精神分析倾向的符号学之后，我们继续介绍以符号学为基础的叙述理论或叙事学的阐释、描述价值且具有批评性价值，以便研究图像—图像通常有叙述性，但不必是文学性的背景（第7部分，"叙事学"）。我们不会复述那种观点—即历史绘画基本上是图解了老故事的观点，这是语言高于视觉再现的观点，而我们则论证符号学让人去思考的讲述故事的特殊视觉方法。第8部分谈一谈关于与历史思考有关的意义地位问题，这些对艺术史都非常重要。

进一步的问题涉及到学科之间的关系。跨学科的研究提出方法论的特殊问题，它们必须解决对象的状态和概念的适用性，以期具有不同状态的对象。这样，文学理论中主要讨论的概念—例如隐喻—就与视觉艺术的分析相关，而拒绝使用它就相当于一项无理的决定，即将所有图像视为文学表达。但是，这样的使用需要彻底思考符号与意义在视觉艺术中的地位，例如，在一个艺术表达中，应该用浓密程度来界定不相关联的符号标识。[12]艺术史学家不是从文学理论中借用隐喻概念，而是不再把它无根据地局限在特定学科中，并且首先要考察隐喻（作为意义从一个符号向另一个符号转换的现象）被概括的范围。这是本文的情况，但不是所有来自文学的概念都能够被这样概括。例如，尽管韵律与押韵常常被视觉图像使用，但它们是更特定的艺术表现手法，所以，它们用于图像具有更明显的隐喻性。

符号学所提供的理论和一套分析工具并不一定针对某一个特殊的领域。因此，它使分析学者摆脱了从一种学科进入另一学科遇到的概念转换问题。例如，最近若干项将语言艺术与视觉艺术进行连接的努力，就因对这些转换未加思考而遇到困难，或者它们将一种概念费力地翻译成另一学科的概念，不可避免地在它们之间造成了等级。符号

学以其超学科地位，可以施加影响给与同任何符号系统有关的对象。最初，符号学的发展与文学文本结合在一起，这很有可能只是一次历史意外，然而，它所导致的结果并非不重要，也应该被归于此。[13]作为超学科理论，符号学适用于跨学科研究。例如，在分析文字与图像的关系时，人们试图避免建立等级体系，避免折衷的概念转换。[14]但是符号学的应用并不局限于跨学科研究。它涉及诸多学科领域—像《符号学》（*Semiotica*）这类刊物也可以被许多学科使用一样—符号学也是单一学科内部进行分析研究非常合适的工具。考虑到图像也是一种符号，符号学赋予其一种与众不同的意义，那就是关注图像在社会中所产生的意义，但也没有必要让符号学分析超出视觉图像的范畴。

一、语境

对于艺术史，符号学视角可能有一个有用的地方就是“语境”的讨论[15]—如“艺术在语境中”这句话。自符号学经历了结构主义阶段的演变之后，已详细地考察了“文本”和“语境”之间的概念关系，为的是确定在社会上运行的符号的基本动力学，所以，在符号学这个领域里，对“语境”的分析作为一个观念可能变得特别敏感。这一讨论的诸多方面都直接影响了作为艺术史话语与方法的关键术语的“语境”。[16]

当一件特定艺术作品被放“在语境中”时，一般的情况是，收集一批材料，与所讨论的作品并列在一起，希望这种语境化的材料可以揭示出使艺术作品成为其所是的决定因素。也许从符号学观点上看，对这种研究过程的最初观察值得警惕：它不能理所当然地认为这些构成“语境”的证据比视觉文本（这类证据为之作证）更简单或更清晰。我们的观察是首先反对在“语境”和“文本”之间有任何对立的假设或者不对称关系，也反对下面这个看法：即这里是艺术品（文本）、那里是语境，语境则准备着为文本而行动，以让其不确定性秩序化，把自己的确定性和决定性转移给文本。因为不能假定“语境”具有给定的或简单的或自然的根据的地位，以此为凭来进行阐释。“语境”的观点是作为平台或者基础，让我们从文本的不确定性后退。但是一旦退了一步，就不清楚为什么不可以再退一步呢；也就是，“语境”从一开始就暗示了潜在倒退，而且“刹不住闸”。

符号学在它的发展中的特殊时刻，不得不直面这样的问题，而且它如何去应对的方法已经塑造了它自身发展的历史。我们在下文会讨论索绪尔以及后索绪尔派学者（如德里达和拉康）的著作中关于符号现象（semiosis）的不同观念。现在有充足的理由说，符号学在其"结构主义"时代，经常假定符号的意义是由一系列内在的对立因素与差异因素所决定的，这些对立与差异是在一个静态系统内制定的。例如，阐释者为了发现某一特定语言中的词语的意义，他们转向了一套全球规则（语言*langue*），这些规则同时将语言视作整体，并且远离实际的言语（*parole*），也不在其中。发展中，至关重要的一步是唤醒和隔离共时性系统，将历时性方面置于一边。总之，我们所追求的是结构。对这种符号系统的理论僵化不乏批评，它们指出符号系统的基本成分已经从结构主义方法中删除了，也就是，该系统的正在进行的符号过程以及动力论方面被删除了。理论化符号过程是静态及固定系统的产物，从这一状态转向将指号过程视为时间中的展开，这个转向确实是一个关键点，由此，结构主义符号学让位于后结构主义。特别是，德里达坚持认为，任何特殊符号的意义不能定位在一个所指中，而且这个所指被一个共时系统的内在运行所固定；相反，意义完全是从一个符号（或能指）向另一个符号移动时出现，在一种永恒的运动（*perpetuum mobile*）中，既不会发现符号化过程的起点，也不会有符号化过程结束而符号意义完全"出现"那样的最后时刻。[17]

从这种观点看，"语境"与索绪尔的观点非常相像，至少在语境分析的形式上，语境被视为坚固的基础，在此基础上展开对艺术作品的评论。针对这样的观点，后结构主义者的符号学认为，"语境"事实上不能获取符号化过程的基本运动，因为它自身内部也具有同样的无止境（interminability）原则。卡勒在讨论法庭上的证据时，提供了一个非终结性的容易理解的案例。[18]法律争论中的语境不是这个案子给定的，而是律师做出的，因此才要提出他们的理由支持或反对什么；证据的本质就是：总是有更多的证据，它们仅仅是受律师自身毅力、法庭的耐心、客户的财力等这些外在的限制的影响。艺术史家每天也要面对这样的问题。一件艺术品为什么恰好会成为它现在这个样子？想象一下，在尝试描述艺术品创作前后的决定性因素时，艺术史学家们提出了若干因素，这些因素在一起构成了它的语境。然而，可以想到，这个数目是可以增加的，那么语境也可以扩大。当然会有一些断点，它们由读者的耐心、艺术史解释者群体所遵循的惯例、出版预算的限制、纸张的成本等所决定。但这些限制基本上是在有关语境方面

的描述的外部位置上起作用。我们希望，每个新增加的因素有助于加强对语境的描述，使它更全面更完整。但是，这样的补充所揭示的，恰恰是这个清单无法再简略下去，而且也不可能结束它。"语境"总是可以扩展的；它受到运动的同一过程的影响，而这个运动过程是在"语境"应该限制、控制文本或艺术品的记号过程中起作用的。

为了避免误解，我们应该注意到，鉴于语境可以无限地延伸，这就不可能建立起整体形式的语境（构成"给定"的语境的所有环境因素的清单），事实上，符号学并不遵循看起来是这样的结果的东西，决定论概念应该以某种方式放弃。相反，只是整体化的语境的目标在这里受到了提喻法的质疑，同时相伴的还有形成一个必然是局部的、不完整的语境公式的趋势，它代表了语境的全部。当然，确定全部的语境的目标有时是语言学的重要部分。奥斯汀（Austin）关于演讲行为理论的讨论是适用的例子："最后不得已的情况下，我们急于说明，在全部演讲情境中这一整个演讲行为是唯一真实的现象。"[19]符号学反对这种做法的观点主要集中在掌握整体性（在此是暗含的）的观点上，也反对认为这样的整体性是"实在的"看法的，也就是，它可以被看做是一种当前的经验。然而，这绝不是必须放弃"语境"和"决定因素"，它们被用作分析的可用的概念。相反，符号学会说两个原则必须同时实施："没有意义能在语境之外被决定，但是没有语境能容许饱和。"[20]尽管这两个原则也许不会以经典的或拓扑学上常见的方式那么容易地并列或互相作用，在符号学分析中，作为决定因素的语境非常重要，特别是那些作为后结构主义的语境尤为如此。

在符号学家尽力解决文本（text）/语境（context）的复杂性的时候，他们提出了进一步的告诫，即有关"文本"和"语境"之间加一个斜杠（/）。这个分隔号假定人们能够区分二者，即它们是真正**独立的**术语。然而，艺术史话语中有许多情况，如果我们从细节考虑，那么就可能很难确认这样的独立能够轻易呈现。"语境"与"文本"（或"艺术品"）（这些术语通常被认为理所当然）之间的关系是历史先于人工品；语境创造、生产、产生文本，其方式与原因产生效果的方式是一样的。但有时候情况是，次序（从语境到文本）实际上是从终端推断出来的，导致了某种尼采所谓的"序时逆转"的进一步转喻法（metalepsis）。[21]"假设某人感到痛。它促使人们去寻找原因和精心调查，也许发现是一枚钉子引起的，人们会连接或者颠倒知觉或现象的次序—**痛……钉子**，产生了一个因果关系的顺序—**钉子……痛**。"

[22]在这个例子中，钉子作为原因是在我们身上产生这样的效果之后被发现的。人们能从艺术史分析中找到与之可比较的进一步转喻法或"序时逆转"吗？

答案很有可能是肯定的。想象一下维多利亚时代中期绘画的同代人描述，这是旨在按照社会和文化史来重构绘画的语境。这些作品本身描绘了赛场跑道、酒馆、火车站和火车车厢、街景（富贵妇女正经过挖路工人身边）、场景内部（家庭情节剧正在上演）、股票交易所、荣军医院、教堂、收容所等等这些社会场景。从绘画中找出这些社会场所的历史和环境，以发现它们的历史特征和决定因素，构成社会档案的细节，这样的工作对于艺术史家来说很寻常。只是这些某种意义上的探究也许就是"语境"这个术语所需要的，这样的重构可能很合适。也许有人会说，现有的视觉材料本身的特性就使这样的重构成为必要。

尽管它的氛围是熟悉的，但是仍感觉这个程序很陌生。主要的一个困难是：那些维多利亚中期绘画中所忽略的维多利亚时代英国的特征，很少作为描述艺术作品的语境的一部分。无需绘画来帮助的社会史旨在寻找维多利亚中期英国的社会历史条件，很可能充分注意到其他环境、不同社会场所和许多其他的历史对象，它们并不完全适合绘画再现。更有力的社会分析可能只是顺带地处理图画，顺便地将其作为许多证据中的一种。如果人们打算研究社会史，为什么艺术品享有特权呢？即编年史的发现结果必定与绘画的场面有关？

在此可以进行若干观察：例如，关于作为学科的艺术史和社会史之间的关系既交织在一起，又受到不同动力的推动，或者关于提喻法在艺术史话语的修辞中所起的作用。[23]然而，这里让我们关心的一点是：在所选的例子中，图画在某种意义上**预示了**历史学家描写的形式，艺术史研究"被其力图阐明的对象的结构所预见"。[24]如果真是那样，艺术品被置入其中的"语境"事实上是由艺术品本身创造的，方法是通过修辞、倒叙、进一步转喻法，虽然如此，这意味着作品已经由其语境所产生，而不是作品产生语境。而且，在进一步的修辞控制中，艺术品现在能作为证据证明语境是为其而产生，这是一个正确的语境；倒叙能够生产"证据"（verification）（语境的描述必须是真实的：绘画证明了这一点）。

在这种情况下，视觉文本的元素从文本转向语境，然后又返回，但是承认这样的循环受到了文本/语境之间的割裂的阻止。对于符号学来说，加了这条斜线在于创造了文本与语境之间的充满想象的割裂，接着是已经隔离开的两边又神奇地聚合起来。这条斜线将文本与语境分开是在这里的一个基本运动，而符号学分析会将其批评为修辞操作。[25]从一种观点看，正如德里达所言，这种割裂正好是将审美建立为一种特殊的话语秩序的操作。从另一种观点看，这个分隔（文本/语境）正是创造了艺术史阐释的话语的东西；正因为这个刀刃能截然分明地隔开两边—文本和语境，这个分隔似乎是完全在处理解释的秩序，在一侧阐释，而在另一侧是**待解释的事物**。那么，将文本与语境分离开，就是艺术史的自我建构的一项基本修辞运动。

符号学研究对这种程序持保留态度；由于它关注的是符号的功能作用，所以它对下面这个事实特别敏感：即在我们举的例子（关于维多利亚中期绘画的语境描述）里，作为符号的作品的绘画的地位事实上很大程度地被抹掉了。这种需要不是所有的语境化的描述都会有的—当然，我们的例子仅仅是一个想象的案例。这个例子依赖的事物是一系列语境因素都汇聚在艺术品的想法。所提出的因素可能很多；它们可能属于各种不同的领域；但是，它们最后都成了艺术品，都被设想为个别事物、作为各种因果关系链的终点。需要回答的问题是："是什么因素使艺术作品成为艺术作品？"为了回答这样一个问题，生产若干有关汇聚（convergence）的叙述是适当的、也是不可避免的。问题正是以这种汇聚形式来呈现自身：n多个因素，全都导向并深入它们最后的目标点—受到质疑的艺术作品。

符号学要质问的东西是汇聚的观念和形状。当然，如果被质问的对象被假定是个别的，本身是完整的，本身具有目的的，那么这种模式就是恰当的。所有的线索都指向一个结果，就像侦查的工作。但是被严重忽略的问题是：就艺术作品是符号的作品而言，它们的结构事实上不是个别的，而是反复的。[26]个别的事件只在时空的一个点上发生：客人在乡间别墅举行的宴会中被谋生在藏书室里；《大宪章》（the Magna Carta）写于1215年；绘画作品签了名，加了外框。但是符号按照定义是可以重复的。它们进入了语境的多样化中；艺术作品被不同的观众以不同的方式在不同的时间和地点所构成。符号的生产需要阐释与被阐释之间有一个基本的分离：不仅在人物、阐释的主体和被阐释的事物之间，而且在阐释的环境与被阐释的事物之间（这是

从来不会同时发生的）都要有分离。[27]艺术作品一旦进入了这个世界，就受到关于接受的各种变化的影响；作为一件涉及符号的作品，它从一开始就遇到符号学游戏这个难以根除的事实。按照符号学的视角，汇聚、因果链导向艺术作品的观念应该由另一种形状来补充：指意线索的观念起始于艺术作品，处在永恒的曲折的接受之中。

来自其他学科的学者可能比艺术史家更自如地面对这种可能性，即艺术作品随着接受条件的不同而发生根本性的改变，因为不同的观众和几代的观众都给艺术品带来了话语，有视觉的话语和语言的话语，它们构成了观看。显然，文本或艺术作品的开放性可以以大量的意识形态行为的名义被挪用、使用，而且已经被挪用了、利用了：文学批评中的正典概念的复兴是一种（开放的文本的最后结果都是众多杰作同时出现的，其余的则转瞬即逝，且仅仅**可读**）；作为快乐主义消费者的读者的崇拜是另一种（消费者从来不会反思消费的先决条件的）。但是，很明显，选择性地归于"经典"文本（无论是视觉文本，还是语言文本）的多样化是不过分的，因为它是杰作。相反，相反的情况是：经典性的开放性是它与所有文本（无论是杰作，或不是）都分享的一种基本缺失的结果。这是这个事实的结果，即文本或艺术品不可能存在于环境之外，在这个环境中，读者读文本，而观众在看图像，同时，艺术作品无法提前就确定了它与语境的多样化相遇的任何结果。所以，从立法的意义上，可以决定所讨论的作品的轮廓的"语境"的观念不同于符号学所倡导的"语境"的观念：后者所指的东西在一方面是能指的不可捕捉的灵活性，另一方面是艺术作品总是在观看的特定语境中被建构。

当"语境"被确定在过去的一个清楚划界的时刻的时候，就可能忽略掉"语境"是当下的语境化、艺术史话语的当前的作用。这样的结果是符号学尤其关注质疑的东西。不用说，"语境"的指涉物是（至少）双重的：艺术作品的生产的语境和它们被评论的语境。尽管符号学经常误解这一点（特别是误解符号学游戏），但它既反对历史的观念，也反对历史决定论的观念。它认为意义总是在历史与物质世界的特殊场合被决定。即使决定的诸因素必然地逃避整体性的逻辑，但"决定论"还是被承认，而且得到坚定的坚持。同样地，符号学在建议现在的语境要包括进"语境"的分析中的时候，它并没有努力去避免历史性（historicity）的观念；相反，它对编年史的形式持保留态度，因为这种编年史形式是用一种排斥性的不定过去时的或陈述性的方式来呈现自身，从而将作为当下活跃的述行话语（performative discourse）的

编年史的决定因素忽略掉。同样的编年史顾忌要求我们在“我们”与历史上的“他们”之间划一条区分线—以看清他们怎样与我们不同，这种顾忌按照符号学观点，就更加催促我们看清“我们”是如何不同于“他们”，催促我们使用“语境”，不是作为立法观念，而是作为一种方式，帮助“我们”确定我们的位置，而不是从我们做出的描述中来确定我们的关系结构（positionality）。为了不作为立法的观念而是有助于我们去定位自己的方式使用语境，这种方式不会在我们进行的说明中分隔出我们自己的位置。

二、传播者

那么，“文本”结果就变成与一种给定的艺术史分析非常不同的东西。但是“艺术家”（画家、摄影师、雕塑家等等）的概念的地位是有许多问题的。（为了避免一些有隐含意义的麻烦，它们伴随“艺术家”这个标签，我们这里用一个中性[28]词“作者”。）起初，一件艺术作品的作者的观念似乎是解释的次序中的一个自然的术语，一个比“语境”更坚固和切实的术语。随着对语境观念的探索和检验，各种各样的恼人场面开始了—倒退、戏中戏（mises–en–abyme）[29]、多重的或折叠的时间性—但是“作者”却似乎更加稳定。由于语境观念在很多方面涉及到不稳定性和转换的背景，所以我们最终可能无法指向一个语境；但是一件艺术作品的作者肯定是我们能实际指出的一个人，一个活生生（或曾经活着）的、有血有肉的人，一个在世界上可感知的存在，与任何一个有适当名字的个体一样坚实和不可否认，像你或我一样可靠。

然而，正如福柯所指出，[30]一个个体与他或她的适当名字之间的关系，与一个适当的名字与作者身份的功能之间的关系十分不同。一个个体的名字（例如在英国，他们说“某个人”就说“乔·布洛格斯”［J.Bloggs］）[31]是一个名称，不是一种描述；在某种意义上，它是专断的，它不给承担者指派任何特殊的特性。但是作者（画家、雕塑家、摄影师等）的名字在名称与描述之间摆动：当我们说起荷马，我们并不是指一个特定的个体；我们指《伊利亚特》或《奥德塞》的作者，指的是在泛雅典娜节上史诗吟诵者所表演的一套文本的作者，或我们说的是整体的品质，“荷马的”品质能适用于任何数量的例子上

（史诗、绰号、英雄、措辞类型、诗歌节奏—这个名单可以无限下去）。“乔·布洛格斯”是存在于这个世界上，但“作者”是在作品中，存在于人工制品中，也存在于加于其上的复杂操作中。与“语境”相似，“作者权”是一项精妙的建构工作，是我们苦心生产的东西，而不是我们简单发现的东西。

这种建构过程的若干项可以看到在归属的策略上同样有效。[32]也许，归属的第一件工作是获得作品中的作者的物质痕迹的清证据，这是转喻接触（metonymic contiguity），它从世界中的作者—一个有血有肉的乔·布洛格斯开始，以系列的形式转入受到疑问的人工制品。这些痕迹可能是直接的亲笔签名—这是人工品的塑造中的一只特定的手的证据。或者，它们可能是更间接的—也许是与作品有关的文献，或一个环境的物理痕迹（如一件人工品被归于分类“雅典风，约公元前700年”）。在这个层面上，即归属的最“科学”阶段，各种技术也许会提供帮助：X射线、分光镜分析、密码术。所假定的东西就是在物质证据的基础上来决定作者权的类别，“作者”在此所命名的东西就是作品的物理起源。所用的技术在本质上同侦探[33]使用的技术是一样的，侦探用来确定乔·布洛格斯是否有罪或无辜（无论这件艺术品是真迹、还是赝品）；从这个层面上，艺术史话语关于作者权的建构就没有什么特别的了：技术是一般辩论科学的一部分。但是艺术史的归属问题还包括进一步的工作，它从科学和技术中偏离而进入到更微妙、更加意识形态动机的关于品质和风格标准化的思考中。之前，“作者”指的是世界中的一个物理行为者，但是现在，它指的是一个假定的创造主体。从建立在测量和实验知识上的科学程序戏剧性地转变到对品质和风格统一性进行高度主观、不稳定评价，人们已经看到由“作者权”带来的这些原则是多么地多面性。不但这些原则各式各样，它们使“作者权”成为一个集合的或多层面的概念，而且它们也是矛盾的—尽管作者权概念作为整体具有本质上统一的驱动力，可以掩饰这一点，而且隐藏了看到的各种冲突元素之间的连接处。

如果某些断定在品质和风格标准化的原则中已经很明显，那么在给作者权的重要事项“设定限制”的过程中，就会发现进一层、十分不同的武断范围。在辩论学的原理中，乔·布洛格斯是指向乔·布洛格斯在世界上的存在的所有物理痕迹的起源，无论这些痕迹的每一个是多么微小；辩论学可以考虑所有可能的证据，甚至是最没有希望的证据。但是，“作者权”是一个排斥性的概念。一方面，它要限定艺术的

主体，另一方面，它要限制档案。如果作者是物理行动者乔·布洛格斯，那么，我们就必须在他留世的每件作品、每个匆匆记下的图解、每件涂鸦作品中计算经他授权的作品数目。同样，在确定布洛格斯的档案时，我们就必须接受布洛格斯一生中遇到的每一件事的痕迹。“作者权”作为一个概念，终究需要“语境”中涉及到的同样的倒退和“戏中戏”。正如“作者权”在实践中的操作，它通过多种关于不接纳主题的变量来处理这些后退的场景。

“作者权”所排除的是整个流派，关于这类流派的决定因素在历史上是非常易变的。在我们的时代，图形艺术在作者权（许多杂志上的图形都有签名）与匿名（许多其他的图形则没有签名）之间占据了神秘的变动区域。摄影被同样地分类，有时有这种作者权的期望（例如，当摄影出现在博物馆时，作者权操作是必要的），有时没有这种作者权的期望（日常报纸上的许多摄影）。巡逻这些边界的力量中间有一批来自经济矩阵中的力量，因为“作者权”按照现代意义历史地发展了与财产制度一起的平等权利。在此，这个概念变成了一个法律的、金钱的操作，与版权法的历史密切相关。这种力量也必须包括写作和规则，它们管理着什么才是叙述的正确模式。例如，合理排列的图录如果闯进了作者的涂鸦和餐巾纸速写的领域，就将打破那些规则，正如作者的传记如果扩大了《项狄传》（*Tristram Shandy*）一书的相关比例缝隙，它将打破它们。这种不正常的叙述很少遇到，它证明了“作者权”操作的功效，这种功效就阻止了这种失常。通过正确叙述或“编织情节”的规则，作者那些数不清的、遍及世界的漫游才可能与全部作品协调，这才将被认为是相关的，同时，只有一定数量的作者的痕迹才被认为是经过授权的全部作品的一部分。这种排他性的运动相互支持，“正确的”叙述将构建起进一步的惯例，它们随着不同时期而不同，从瓦萨里到现在，[34]这就是在描写这个界线时可能允许的幅度究竟有多大。

那么，作者权和语境一样都不是自然的解释背景。为了解释乔纳森·卡勒，作者权不是给定的，而是生产出来的；被视为作者权的东西是由解释策略决定的；[35]决定作者权的多元力量中存有不一致现象，这被看作分裂的线索，它们质疑了这个概念所追求的统一性，也质疑了这个概念必须努力克服的矛盾性。参见下面所示：

(B) 物质代理

(A) 所有权　　　　　　“作者”　　　　　(C) 创造主体

(D) 叙述

这些因素相互依存，它们是各种各样的压力，在不同的场所采用不同的形式：例如在美术馆中、在拍卖行里，（A）和（B）处在中心，比在艺术史系中受到更严格的区别，而（C）和（D）可能比货币价值或辩论学的问题更紧迫。在艺术史中，叙述模式具有核心重要性。根据许多作者的观点，从巴特到普雷齐奥西，艺术史叙述的全部目的是将被授权的作品总集与它的创造者融为单一的实体，这是人与其作品的总体化叙述，其中，修辞符号"作者=作品总集"规定着这些叙述，直至其最细小小的细节。

这些作者发现所不可接受的是，这样的叙述充满了富有创造力的主体的浪漫神话。巴特写道："作者不会超过写作，正如'我'仅仅是说'我'……我们现在知道一个文本不是一行文字，释放出单一的'神学'意义（作者–上帝的'信息'），而是一个多维的空间，其中，各种的写作没有一个是原创的，而是相互混杂与碰撞。"[36]

普雷齐奥西写道：

> 学科机制努力使"存在"（Being）的形而上学复原及意图或声音的统一体合法化。本质上，这是一个神现的机构，是在同一个车间里制造出来的，这个车间曾精心制作出这个世界的范式，作为一个神工巧匠的作品，这个巧匠的所有作品都揭示了……一套痕迹，都指向一个（非物质）中心。以相同的方式，在这个体制中被推崇的艺术家的所有作品都揭示了一个同质的自我（也就是，与其有关的所指）的痕迹，这些痕迹适合于他、也是他的财产。[37]

"作者"的概念将一系列相关的统一性汇聚在一起，尽管它们被视为给定的，但是它们正是这些话语操作的产物和目标。第一是作品的统一性，第二是生活的统一性，第三，作者权的话语凭借一个个体所拥有的无数的事件、因情况而定的环境、多重的角色和主体的位置，构建了一个一致的、统一的主体。第四，是双重加固的统一性，它们来自作品于生命于主体在生命–作品的叙述类型中的叠加；因为在那

个类型中，主体所体验、或创作的一切都被发现都代表着他或她的主体（subjecthood）。这种主体的神话不仅是神的示现，它也是格丽塞尔达·波洛克和其他人所说的男性至上主义（sexist）：在男性统治的艺术史中，“女人不是具有历史意义的艺术家……因为她们没有天才的天生宝物（生殖器），这是男人的天然财产”。[38]

作者权的话语操作已经被意识形态挪用，对这里所描写的主体具有巨大的投入，这是很少有怀疑的。在艺术史中，尤其通过专论的准则，人与其作品的叙述类型牢牢掌握了写作，这也许是人文学科中无与伦比的。就它作为例子来说，作者功能（author–function）在学科中享有支配性的影响，使得整套意识形态建构（包括天才、作为男性的天才、作为个体的主体、作为个体的男性、作为表现的艺术品、作为最有价值的原作）变得自然。但是无论人们怎么承认作者/主体的批判的力度，现在要意识到这种操作的策略局限是多么的重要。［……］

（高超　译　王春辰　校）

《甚至在阿卡迪亚也有我》：普桑与挽歌传统(1)

欧文·潘诺夫斯基，1936

［……］普桑大约在1624年或1625年来到罗马，此时圭尔奇诺（Guercino）离开罗马已有一两年了。几年之后（可能是在1630年）他创作了他的两幅《甚至在阿卡迪亚也有我》（*Et in Arcadia ego*）的绘画中的第一幅，现收藏于查兹沃思的德文郡美术馆。作为一个古典主义者（尽管是在一种很特殊的意思上来说），普桑可能很熟悉维吉尔。他修改了圭尔奇诺的作品，增加了阿卡迪亚河之神阿尔甫斯（Alpheus），并把颓坏的石砌建筑变成一个古代石棺，上面刻着“甚至在阿卡迪亚也有我”的字样。此外，他还强调了阿卡迪亚环境中的爱情意味：在圭尔奇诺的两个牧羊人之外，又加上了一个牧羊女。但是，尽管有这些改进，普桑的作品并没有掩盖其与圭尔奇诺作品的承继关系。首先，在某种程度上，它保留了戏剧性和惊奇的动作：牧羊人从左侧结伴而来，意外地遇到一座坟墓。其次，画中依然有一个实实在在的骷髅放在石棺上，下面是“阿卡迪亚”的字样，但是，骷髅已变得很小、很模糊了，牧羊人没有注意到这个骷髅—这有力地证明了普桑的唯理智论的倾向—似乎更沉迷于墓上的铭文，而没有惊异于死神之头。第三，这幅画依然表达了一种道德的或劝诫的信息，尽管远远不如在圭尔奇诺的作品中那样醒目。最初这幅画就成了与《迈达斯在帕克托鲁斯河中洗脸》（*Midas Washing His Face in the River Pactolus*）(2)**相对应的一幅画（后者现存于纽约大都会博物馆），从肖像学来看是很重要的人物河神帕克托鲁斯（Pactolus）正好说明了为什么要在阿卡迪亚这幅画中加入它的对手：一个不太重要的河神阿尔甫斯。[1]

这样，这两幅作品结合起来就有了双重惩诫之意。其一是告诫人们不要损坏生活中更实在的价值而疯狂追求财富，其二是告诫人们不要追求那些转瞬即逝的无谓享乐。其中“甚至在阿卡迪亚也有我”这句名言依然可以看做是人格化的死亡之神发出的警告，也依然可以翻译成“即使在阿卡迪亚，我这死亡之神也要大权在握”，而不会与画中出现的景物相冲突。

过了五六年，普桑又创作了第二幅，也是最后一幅以"在阿卡迪亚也有死神"为题材的作品，这就是现存于卢浮宫的那幅名画。在这幅画中，我们可以看出它与中世纪的说教传统有了巨大的裂痕—它再也不是一对穿着古代装束的处世格言：记住死神（*memento mori*）、不要贪婪（*cave avaritum*）了，它自己挺身而出了。那个戏剧性和惊奇的动作不见了。在这幅画中，我们看到的不是两三个从左侧结伴而来的阿卡迪亚人，而是四个阿卡迪亚人，他们对称地分布在墓碑两侧。他们显然不是在漫游时突然被可怕的东西拦住去路，而是全神贯注于安静的讨论和凄凉的沉思。一个牧羊人跪在地上，似乎自言自语地读着铭文；另一个牧羊人似乎在和一个漂亮的姑娘讨论这个铭文，姑娘正在沉静地深思；第三个牧羊人流露出一种同情而焦虑的忧郁。坟墓的样子被简化了，变成了一个普通的长方形石块，也不再按透视关系缩小，而是与画面相平行，死神之头则彻底消失了。

于是，到这里，我们对此画的理解就发生了根本的变化。与其说阿卡迪亚人受到关于不可逃脱的未来命运的警告，还不如说他们沉浸在甘醇的对美丽往昔的冥想之中。他们更多地想到的似乎是安眠于墓中的人而不是他们自己，墓中安眠的人也曾享受过他们目前正在享受的欢乐；墓碑使他们想到此人的昨天就是他们的今天，只有这时，这墓碑才"使他们想起了自己的末日"。总之，普桑这幅藏于卢浮宫的绘画没有再表现那种与死神戏剧性的巧遇，而是表现了对于生死问题（the idea of mortality）的深思冥想。这样，我们就面临着一个变化：从罩着一层薄纱的道德主义转向了毫不掩饰的哀挽的伤感。

这种在内容上出现的总变化是由上述的在所有形式和母题上出现的那些个别变化引起的。普桑平时有个习惯：在第二次重画原来画过的主题时，他习惯于使第一幅作品稳定下来，在某种程度上，可以说是使其安静下来；[2]不过由于这一总变化太大了，这个习惯并不能说明问题。但是，我们可以从许多原因中得到解释。这个总变化与那个从天主教宗教改革的痉挛中得胜而出的更松弛的不令人惧怕的时代精神是一致的。它与古典主义者的艺术理论也是协调的。古典主义者的艺术理论排斥"奇形怪状的东西"，特别是像死神的头这样令人讨厌的东西。[3]但是，普桑本人对阿卡迪亚文学的精通则促进了这一总的变化（如果说不是由此引起的话）。我们在查兹沃思绘画（即普桑第一张关于阿卡迪亚的作品）中就可以找出证据说明他对阿卡迪亚文学的精通。在那幅画中，他用古代的石棺取代了圭尔奇诺不成形体的石砌

建筑断片，很可能就是从维吉尔《牧歌》（*Eclogue*）第五章描写的达夫尼斯之墓（the tomb of Daphnis）得到启发的。但是，卢浮宫这幅画（指第二张有关阿卡迪亚的作品）中崇敬而忧郁的情调，甚至那个坟墓的朴素、长方形的形状这个细节，似乎都反映出他对桑纳扎罗（Sannazaro）的作品有了新的接触。桑氏对"阿卡迪亚的坟墓"的描写实际上预示了体现在普桑后一作品中的情境—很突出的是这个坟墓中埋葬的不再是心有未甘的牧羊人达夫尼斯了，而是同样心有未甘的牧羊女菲利斯。桑纳扎罗的诗这样写道：

> 我要使这座坟墓在村民中享有英名，
>
> 我要让托斯卡纳山和里古利亚山的牧羊人。
>
> 朝拜这个孤寂的角落，
>
> 因为这里曾是你的居所。
>
> 我要让他们瞻仰美丽方碑上的铭刻，
>
> 这些铭刻时时刻刻令我战悚，
>
> 它用巨大的哀愁扼住我的心头。
>
> "面对麦利西欧，这女子总是那样高傲和刚强，
>
> 现在却温顺谦卑地安眠冰冷的石床。"[4]

这些诗句不仅预示了普桑在卢浮宫那张绘画中长方形朴素的坟墓，这座坟墓简直可以使我们认为它就是为桑纳扎罗诗句中"美丽方碑"所作的插图。而且，这些诗句与画中奇异而模糊的情调，与那种面对来自前人的无言的信息而沉静下来的忧郁情调有着惊人的一致之处。那个信息就是："我也曾在你们现在生活的阿卡迪亚生活过，我也曾享受过你们现在享受着的欢乐，在我应受到同情的地方，我也曾遇到冷酷无情。现在我已告别人间长眠地下。"按照桑纳扎罗的意思，"在阿卡迪亚也有我"这句名言的含义就正成了普桑卢浮宫那幅绘画中表现的那样。这样来解释，我和欧洲大陆上的译者几乎完全一样了：我也把这句铭文的原意歪曲了，以便使它符合这幅绘画的新形象和新内容。因为，毫无疑问，如果把这句铭文正确翻译出来，它就再也不能与我们看到的东西协调一致了。

当我们按照拉丁文语法读这句名言（“甚至在阿卡迪亚也有我”）时，只要把这句话归之于死神的头，只要这些牧羊人是在漫游中突然受惊停下的，那么，这句话就是连贯的，也很容易理解。很明显在圭尔奇诺的绘画中正是如此，在那幅画中，死神之头是最突出的特征，而且它的心理影响并没有因为出现了一具美丽的石棺或坟墓而被削弱。同样在普桑第一幅绘画中也是如此，虽然画中的骷髅变小了，并且附属于一个新出现的石棺，但它仍然清晰可见，其中还保留了那个突然受惊的想法。

无论如何，当观众观看卢浮宫那幅绘画时，他们就会发现很难原原本本地接受那句铭文的（在语法上是正确的）含意。画中的死神之头不见了，“甚至在阿卡迪亚也有我”这句话中的“我”，就必须用来指涉坟墓了。尽管在那时的殡葬诗篇中，“会说话的坟墓”并非前所未闻，但是，这一奇思异想却非常罕见，以致米开朗基罗（他曾为一位美少年写了50篇墓志铭，其中有3篇包括了这个“会说话的坟墓”）认为它必须用一种解释性的文字来启发读者，这种文字的大意就是：这就是那座罕见的“向读这些诗句的人宣讲的坟墓。”[5]如果把这些诗句归之于安眠其中的那个人而不是那座坟墓，就更合乎情理了。99%的墓志铭都是如此，维吉尔的达夫尼斯之墓的铭文、桑纳扎罗的菲利斯之墓的铭文，以及普桑的卢浮宫那幅绘画暗示出的与此相类似的解释一它把这句拉丁文名句的信息从现在投到了过去一都是如此。当普桑的画中人物的举止再也不是表露吃惊和不悦的感情，而是表露出宁静、怀旧的冥想时，这种含义就显得更强而有力了。

这样一来，普桑虽然没有从文字上改动这句铭文，但是，他却几乎是迫使观众对这句铭文做了错误的翻译；他把“我”和一个死去的人而不是坟墓联在一起，他把拉丁文*et*（甚至）与*ego*（我）衔接起来，而不是与阿卡迪亚衔接起来，他补充那个省略的动词用的是*vixi*或*fui*形式，而不是*sum*形式。他的绘画想象力的发展已经超出了文学表达的意义。也许我们可以这样说：有些人在卢浮宫这幅画的影响下，决定把“甚至在阿卡迪亚也有我”这句名言改译为“我也住在阿卡迪亚”（I, too, lived in Arcady），而不是译为“甚至在阿卡迪亚，也有我”（Even in Arcady, there am I），他们这样做确实违反了拉丁文的语法，但是，他们却忠于普桑作品中新的含意。

事实上，我们可以看到这种felix culpa[(3)]*，是在普桑自己周围的人中间出现的。他的朋友也是他的第一位传记作者乔万尼·彼得罗·贝

洛里（Giovanni Pietro Bellori）曾在1672年对这句话做过非常正确和严格的解释，他写道：“*Et in Arcadia ego*，它的意思就是说，‘甚至在阿卡迪亚也能找到坟墓’（用的是现在时！），而且，死神正是在欢乐中出现的。”[6]但是，仅仅过了几年（1685年），普桑的第二位传记作者安德烈·费利比安（André Félibien）（与他也很熟识）就在蹩脚的拉丁文和地道的艺术分析这个路子上首先迈出了一个有决定意义的步子，他说：“这句铭文强调的是这个事实，即：在这个坟墓中埋葬的人曾经住在阿卡迪亚（用的是过去时态！）。”[7]于是，到此处我们就看到墓中人已经取代了坟墓本身，而且整个句子变成了过去时态：曾经构成威胁的东西已变成了回忆。从那时起这个发展就得到了合乎逻辑的终结。费利比安并没有受到*et*的干扰，他干脆把它剔除了，而且，这种简略后的句子又奇怪地被倒译为拉丁文。在理查德·威尔逊（Richard Wilson）1755年作于罗马的一幅绘画中有一句铭文就保留了这样的拉丁文：*Ego fui in Arcadia*。在费利比安之后大约三十年（1719年），杜·巴斯修道院长（Abbé du Bos）用了一个副词“cependant”（然而、但是）翻译拉丁文中的*et*：“Je vivais cependant en Arcadie”，[8]在英文中就是：“And yet I lived in Arcady”（而且我也在阿卡迪亚生活过）。而最后的定调似乎是由伟大的狄德罗完成的，在1758年，他把*et*与*ego*衔接起来，并把它译成*aus-si*（也，同样）：“Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie”，[9]英文翻译过来就是：“我也在快乐的阿卡迪亚生活过。”我们必须把他的译文看做后来出现的各种译文的文学性始源，这些译文直到现在仍在应用，其中有雅克·德利莱（Jacques Delille），约翰·乔治·雅克比（Johann George Jacobi），歌德，席勒（Schiller）和费利西娅·赫曼斯女士（Mrs. Felicia Hemans）。[10]

这样，正如前面所述，“甚至在阿卡迪亚也有我”这句名言的原始含义在英伦三岛小心翼翼地流传下来，而在英国外面，那种一般性的发展促成了对由于普桑卢浮宫那幅画引来的哀挽性解释的彻底承认。普桑的故乡，法国，在19世纪时期，人文主义传统已经大大衰颓，以致古斯塔夫·福楼拜（Gustave Flaubert）这位早期印象主义者的伟大同时代人，竟然根本无法理解这句名言了。他在一篇优美的描写禁猎森林中的园林（“尽管有许多人造风景也依然很美丽”［parc très beau malgré ces beautés factices］）的文章中，还谈到维斯太神庙[(4)]、友谊神庙和许许多多的人工遗迹。他说：“在一块雕成坟墓形状的石头

上，人们看到一句话：*In Arcadie ego*，我不理解这句胡言乱语有什么含义。”[11]

我们可以很容易地看出，这种新的阿卡迪亚坟墓的概念是由普桑在卢浮宫那幅绘画引起的，而对其中铭文的误译又支持了这一概念。这一新的概念又导致了两种在性质上几乎是相反的见解；一方面是压抑和忧郁，另一方面是慰藉和畅然，而且往往会导致二者真正“浪漫”式的融合。正如上面所述，理查德·威尔逊的绘画中，牧羊人和殡葬建筑（在此处已经肢解为一块石碑）已退居为那种突出了落日时分万籁俱寂的罗马平原（Roman Campagna）的陪衬景物（staff age）。在约翰·乔治·雅克比于1769年写的《冬季旅行》（*Winterreise*）（似乎是德国文学中最早出现“阿卡迪亚的坟墓”的作品）中，我们看到：“在优美的景色之中，只要我遇到一座刻有‘我也在阿卡迪亚’（*Auch ich war in Arkadien*）铭文的坟墓，我就要指给我的朋友；然后停下来，紧紧抓住对方的手，过一会儿再继续前进。”[12]德国浪漫主义者卡尔·威廉·科尔贝（Carl Wilhelm Kolbe）创作了一幅新奇而有吸引力的版画，他把青草或白菜的叶子放大到灌木和树木那样高大，滑稽地构造了一些奇妙的丛林和森林。在这版画中，坟墓及其铭文（此处正确地刻着那句名言，尽管版画中的传说是说“我也在阿卡迪亚”）只是突出了那种把两位恋人温柔地融合在一起的气氛。最后，歌德在运用这一句名言时，他把死的概念全部剔除了。[13]他引用这句名言是用一种缩略的形式（“Auch ich in Arkdien”），作为一句箴言来说明他在意大利的著名的极乐旅行，因此，它只包括了这样的含义：“我也到过这欢乐美丽的土地。”

另一方面，弗拉戈纳尔（Fragonard）保留了死的概念，但是，他把原来的寓意推翻了。他描绘了两个丘比特，可能就是两位故去的恋人的精灵，在一座破裂的石棺中拥抱着，而其他一些较小的丘比特则在周围飞翔，一位善意的神用婚姻火炬的光明照亮了这个场面。这个发展过程至此走了整整一个圆周。对圭尔奇诺的“甚至在阿卡迪亚也有我”，弗拉戈纳尔报之以“即使在死亡中，可能也有阿卡迪亚。”

---

(1) 本文出自E.潘诺夫斯基，1987，《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社。

(2) 迈达斯（Midas），希腊神话人物，弗利治亚国王，贪恋财富，曾求神赐给点物成金的法术。

(3) 意为“有福的罪过”。—编辑注

(4) vesta，罗马神话女灶神。

走向视觉艺术的解读理论：普桑的《阿卡迪亚的牧人》

路易斯·马林，1980

解读的过程：指示与再现

一般来说，面对历史题材绘画，我们首先会对所谓的图像再现阐释中的"否定结构"（negation-structure）产生疑问。[1]这个问题至关重要，因为它对观看者—解读者在画前所处的位置，以及解读过程或画家发出的视觉信息的接受做出了严格界定。

此问题起因于语言学传播模式向绘画领域的转移，因此其中一个可行的解决方式便是研究分析绘画作品的指示结构。每一种语言表达都发生于某个决定性的时空情境之中，由说话者（或发送者）述出，然后传达给其他接受者（听者）。而表达的**指示系统**（deixis）则是由语言的定向特征以及与表达生发的时间和情境相关的特征构成。在语言表达中，这些特征就是人称代词，有时也像是地点或时间副词，它们的意义是由所涉及的表述结构传播的典型情境的指示坐标决定的。另外，我们必须注意，这种传播的典型情境又是以自我为中心的，每一个语言学上的变化都意味着指示系统中心的自动转换。最后，我要补充的是，指示系统不断扩大，涵盖了指示代词、动词语态在内，并最终形成了完整的语言过程。这其中无甚令人讶异之处，因为一个传播情境的形成就意味着语言系统已经在一个特定的时空中呈现一一个与指示功能相关的时空，或者说是一个与表述方式融于一体的时空结构。

那么，如果说"历史性"阐释的形态特征是史实皆以故事的方式进行自我叙述，仿佛没有人在说话，这就意味着整个指示系统都将被叙述信息的方式所取代。以普桑的《阿卡迪亚的牧人》（*Arcadian Shepherds*）为例**［图36］**，我们能否在其叙述内容中指出图像指示的"否定"结构呢？这个问题在图像领域又是否成立？我对此做出如下

假设：除了绘画作品的真实存在以及我们正在注视画面这一事实外，图像信息中没有显示出任何传播和接受的情境。也就是说，没有人把我们视为观众，也没有人把我们当成信息传播者与我们对话。作为观众和读者，我们只不过看到了众多正在履行其叙述功能的人物而已。很显然，人物在进行叙述时并不需要我们的存在，我们只不过是一群遥远的观众，和他们之间隔着"巨大的"鸿沟，也就是创作者、叙述者与所叙述的故事之间那道不可逾越的鸿沟。我们只要与肖像绘画稍作对比便会发现，正面肖像的功能仿若一种以推论性阐释为特征的"我—你"（I-You）关系，但这里面存在一个有趣的差异：被画者只是作为一个**被再现**（represented）和阐述的"我"出现。被画者是表述结构中的阐释对象，并被记录于画布之上，此时此地，被画者仿佛正在注视着观众，并说道："看着我，看着正在注视你的我。此时此处，在这幅画面前，你就是观众。"总而言之，接受与传播的典型情境是完全相似的，都在指示系统中心扮演着"再现—代表"（representation-representative）这样一种流动的操作员角色。

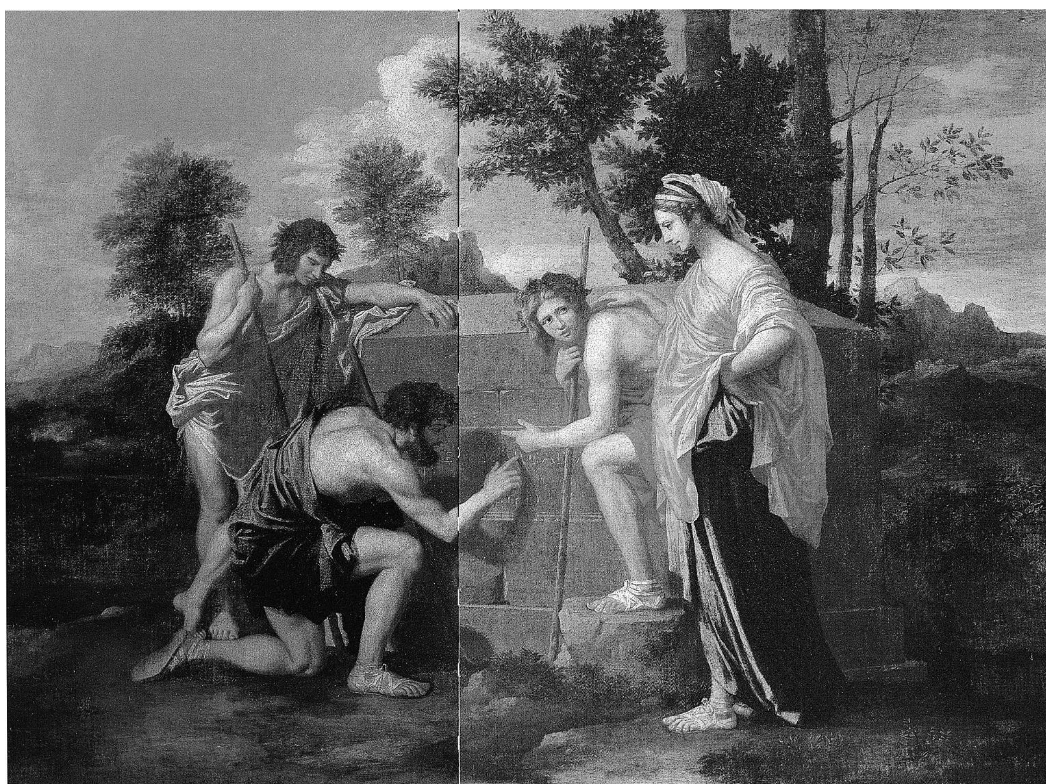


图36　尼古拉斯·普桑

《阿卡迪亚的牧人》，布面油画，1638—1639年。

值得一提的是，在阿尔贝蒂的《论绘画》（*Della Pittura*）一书中，我们在一个被他称为“解说者”（commentator）的角色中找到了对刚才所提出问题的清晰阐释。阿尔贝蒂认为，这个角色有时可以使绘画以一种更激动人心的方式进行叙述，画中人物通过自身的动作和情感表现向他所注视的观众阐明故事的核心内容，并最终在所再现的场景和观众之间建立起某种联系。[2]在普桑的这幅画中，没有人在注视我们，于是依据我们自己的假设：再现的场景在命题内容之下对所有叙述信息的传播与接受符号做出了“否定”。

解读的过程：视觉的语法及其自我表现

下面我想进一步深入并采用一种更正式的方式探讨古典艺术中的图像**指示**（确切地说是指示系统）问题。在这里，我们可否找到与之前我们在正面肖像中发现的画家与观众之间的匹配原则相呼应的因素呢？在阿尔贝蒂提出的“解说者”流动操作的历史性轨迹中，画家与观众、眼睛与视野（拉康［Lacan］的术语）[3]之间的匹配原则在结构上已经建立起来。而此种匹配原则正是以由文艺复兴时期布鲁内莱斯基（Brunelleschi）建立的光学几何体系所决定的再现系统为基础的。布鲁内莱斯基的“暗箱”（optical box）—我们可以通过其传记作者马内蒂（Manetti）的描述对这种仪器有所了解—也许可以作为一个指向问题因素的例证原型应用到我们的分析中去。布鲁内莱斯基曾在一块半臂长的方形画板上描绘圣乔万尼洗礼堂及其周围的环境。

> 他设定我们从一个固定的视点看去，必须以画中的高度和宽度为参考，找到合适的距离。如果从其他视点观看，透视的效果便不复存在。因此，为了防止观众选择错误的视点，菲利波（布鲁内莱斯基）在画中指向圣乔万尼洗礼堂的地方抠了一个小孔，因为对于那些站立于圣母百花大教堂中央大门的观众来说，圣乔万尼洗礼堂恰好就在对面。这个小孔从正面看只有扁豆大小，但从画板的背面看去则呈现硬币大小的圆锥形或者更大一点，状似妇女草帽的帽顶。菲利波迫使观众将视线集中于画的背面，这样一来小孔看起来变大了，同时用一只手遮住一只眼睛，而另一只手则远远地举着一个平光镜，画面反射在镜中。而靠近眼睛的那只手与镜子的距离和菲利波作画的视点与圣乔万尼洗礼堂之间的

距离必须保持特定的比例。因此，当有人看这幅画时，广场的透视以及固定的视点会让整个画面显得绝对真实。[4]

布鲁内莱斯基的"暗箱"通过辨别画中的视点与消逝点以及观众镜中的反射，在观者的眼睛和创作者的视野—接受角度与传播角度—之间建立起一种匹配原则。换句话说，观众通过镜子用一只眼睛凝视画中的场景，在这里，镜子仿佛赋予了画面本身以视野，画面像眼睛一样注视着观众和读者。布鲁内莱斯基的"暗箱"为我们提供了一个原型，或者说是为他的透视理论提供了一个实验性的隐喻：这涉及一种特定的再现结构。观众在这一系统中处于旁观者的位置—他们是固定不动的，作为一个偷窥者被置于整个系统之中。如此看来，似乎观众通过画板上的小孔所看到的也正是创作者的视野，镜子在这里则充当操作员的角色。然而，这在布鲁内莱斯基的"暗箱"中却不尽相同，因为观众所注视的正是画板上所呈现的场景。他忽略了他正在注视着一幅画的事实，完全沉迷于自己的"窥视"（scopic）欲望（或者说是内驱力）中。

我们可以权且将上述这个以透视结构为主体的图像再现设备视为一种严格的科学仪器，它根据由画面所再现的空间组成的理论性可逆过程，使命题式再现内容与画面"话语"融为一个统一的整体。具体而言就是，在理论上我们可以认为从消逝点或是那个小孔看去，画面上的物体都逐渐消逝（接受过程），或者说，从视点上看去，它们在空间里逐渐发散（传播过程）。

在再一次回到普桑的《阿卡迪亚的牧人》之前，我想重点谈一下文艺复兴以来图像再现领域中有关镜像的范例。在此类作品中，画面中通常都有一扇窗户，通向整个世界，从理论甚至技术角度来说，窗户在这里等同于一面复制或再现世界的镜子。画面真正的指示物却以一种不在场的方式存在于画布之上，也就是说，画面上的形象、反射、阴影正在以科学的方式构筑起一种透视的真实（这只是一种普遍性有待商榷的假设，如，潘诺夫斯基就曾在其论文中将透视视为一种象征形式）。[5]一般说来，这些都是再现系统中辩证的公理：（1）画面仿佛一扇透明的窗户，透过这扇窗户，观众（人）可以凝视画布上所描绘的场景，就如同正在看世间真实的场景一样；（2）然而与此同时，画面—实际上只不过是一个平面或者说一个物质载体—又是一个反射仪器，通过这个仪器真实的对象可以被描绘出来。

换句话说，作为载体和平面的画布实际上并不存在。从第一次作画开始，人就在与真实的世界打交道。但是，作为载体和平面的画布在复制现实的过程中又的确是真实存在的：画布在同一时间既是显性的又是隐性的，它在技术上和意识形态上都要清楚地显现；既是无形的，同时又是视觉显现的一个重要条件，在理论上，反射的透明度对再现的画面起着决定性作用。可以看出，我们在图像领域经历了与在波尔–罗亚尔逻辑（Port-Royal）中相似的还原分析判断过程。

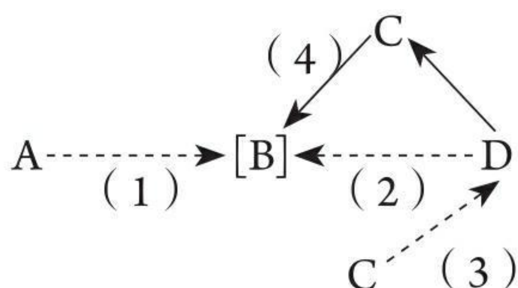
解读《阿卡迪亚的牧人》

分析的三个层次

经过前述针对不同层面上的原型进行的讨论，我们现在回到普桑的《阿卡迪亚的牧人》这幅画上。通过分析我们发现，深藏于再现层面—我的意思是在分析过程中位于创作者、观众和读者以及画面之间的那部分—之下的关系才是这幅画的“主题”或“历史”（*istoria*）所在。画中有三个人物，一个位于画面左部，另外两个人在右边，他们显然正在互相注视并做着手势，在这一过程中又将跪于墓碑前方的第四个人也纳入进来。这样一个对话场面完全是图像化的，因为其再现（动作、注视）的可视性既不是直接的（动作），也不是间接的（注视可通过头部的位置以及目光的方向来确定）。其中三人正在讨论有关第四个人正在干什么的话题。另外我们还会发现，位于画面最左边的人与他右边的两位同伴一样都在注视着跪在地上的人。形象地说，他（最左边的人）把跪在地上的同伴作为一个视觉对象进行传播，与此同时，右边的牧人也指向了同一个人，而他身旁的女人通过注视他也“接受”了这个对象。我们可以明显看出，右边的牧人一边注视着这个女人，一边用手指着跪在地上的牧人向她询问。

我们可以根据雅各布森（Jakobson）对这个对话性交流场面中的不同功能的总结来概括这个画面：传播—信息—接受—指示—代码。[6]左边的牧人发出一个信息，右边的女人接受了，同时右边的人通过他质疑的目光向“牧羊女”发出了代码：这是什么意思？他在干什么？这个跪着的人本身就是“代码”或是意义的组成部分，关于他还有很多

疑问。我们可以将这场图像化的对话以图表的形式表现如下（直箭头代表动作，虚箭头代表注视的目光）：



A= 左边的牧人　C= 右边的牧人

B= 跪着的牧人　D= 牧羊女

有人认为这个以雅各布森的交流原型为基础形成的分析结构，并不仅仅是个说明性的图示，而正是这幅画要告诉我们的主题所在。首先，在某种意义上，这幅画正是这个原型的图画性再现；其次，创作者和旁观者占据了后图像志（metaiconic）或在交流过程中作为原型构造者的语言学家的语言学位置；第三，出于某种图像（画面的平衡或构图）或非图像的需要，图示中是由A指向D的，更准确地说，是伴随着一种在自身文化语境中阅读书面文章时的阅读方向性。这就意味着画面的左边是起点，而画面中所描绘的牧人观察的情景显然与墓碑上清晰刻划的文字有关；第四，当D注视着B时，我们可以将她的注视同时理解为一种向原型靠拢的方式以及对画中人物对话谜一般的回答；第五，画中单一的人物C包含着两种功能—C是超定的（overdetermined）。

我们分析的第三个层面与“信息”有关。在这个层面上，产生疑问的是跪着的人物B：这个牧人正凝视着墓碑上的那行字，他一边用食指指着一边读着，或者说是试图去读或辨认。另外，我们可以看出他正在复述那行句子，因为他的口型表示他刚说完前三个单词“Et in Arcadia”，这句话仿佛是中世纪经文护身符的现代版本。因此，B看见了，指出、读出，说出了一个书面信息，他试图弄明白这个信息的含义。换言之，人物B集合了所有呈现在其他人物身上的功能，但是现在他与画面中心的那段文字发生了关系。作为画面的读者和旁观者，

我们也许会发出与跪着的牧人同样的疑问，这些文字是谁写的？究竟是什么意思？那个“我”（*ego*）又是谁？

不过，我们终究不能走进画里去，我们的视线被墓碑挡住了。我们只能说：有人立了这块墓碑，并在上面写了一些话—某个叫“我”的人。

现在，如果我们将这三个层面的分析联系起来，可以发现在这个描述性图示两端的两个缺失的条件：在第一个层面，没有任何事实指向创作者或观众；而在第三个层面的描述中没有给出作者的姓名。这两个缺失的条件不可分割，共同揭示了画家、观众与作者之间的关系，以及对整幅画和名字的看法，还有画面中心消逝点的能指。

然而，与此同时，有关绘画“起源”以及终结的问题使我们不得不承认跪着的人物B的另一个功能：正如我们在一旁观看、解读并谈论这幅画一样，牧人也在观看、解读并谈论着墓碑上的文字。

易读性的语法：转移

这幅画中的问题最终可以上升为整个绘画领域的问题：“再现”意味着什么？这样一个再现的过程是如何在作为其平面及物质载体的画面上完成的，并以一种几何学式的定义、限制及构造，将一个深度的空间呈现在我们面前？下面我们来回顾一下前面分析所得出的结论，应该会对我们后面的论述有所帮助：

1．符号学与语义学的区别

2．论述与故事（叙述）的区别

3．从第一种区别向图像再现的转换

  a.合理的透视作为书面阐释手段的一种隐喻；

  b.有关再现的画面作为通往世界的一扇透明的窗户和反射世界的镜子的基本原理。

现在，我就论述与叙述以及历史性或叙述性图像再现之间的差异性的转换做出如下假设：对再现手段的否定（弗洛伊德的理论）存在于从消逝点到所再现情节中心动作的转移，同时也存在于从阐述（再现）层面到叙述（情节再现）层面的深度“偏侧”（lateralization）。

我还想强调最后一点：有关《阿卡迪亚的牧人》的论述都无一例外地强调了早期查兹沃斯版本[7]与卢浮宫版本之间的区别。准确地说，这两个版本之间的变化在于通过将画中人物以一种平行的方式排列而造成的再现深度结构中的“偏侧”，而艺术史上通常将这种变化归结于由巴洛克向古典风格的转变。[8]

但是我们大有必要对于这样一种风格上的转变所暗含的操作方式进行适当的分析。它们存在于：（1）消逝点由深度的透视结构（再现空间的水平线）转移到画面前景的中心点（横向结构）；（2）光线（充当画面视点及消逝点的角色）发生了九十度的旋转，以使其以水平平行的方式置于画面之上。画中水平对称地安排两组人物，这样一来视点与消逝点就不再存在于同一点上了。

画中的视点成了所再现的故事的起点和终点，而消逝点则成为画面的中心事件，这也正是故事的焦点所在。

正如J.克莱因（J . Klein）在他1937年的文章[9]中所说，故事情节的起点—也就是图示中A注视着B—与故事的终点，即，D注视着B正好呈水平对称结构，而消逝点则转移到画面的中心部分，两只手，两根食指指向故事的焦点所在—解读题字。甚至更准确地说，画面的消逝点应该在墓碑的裂痕以及墓碑的题字上面。

然而，在“转换”过程中颇具风险的是将再现从其自身建构的过程中解脱出来，这也是再现本身的要求—使再现成为一个“客观的”独立自主的过程。

不过，普桑在画中描绘的故事情节—“事件”—并非一个历史事件，而是一个阐述或再现出来的故事。而所再现的恰恰是再现的过程本身。它是阐述的启蒙（Auf hebung），话语的否定立场，是其自身的指示物。普桑将这一切展现于画布之上，由关注客观世界转而关注主体的“我”。［……］

Et in Arcadia ego：一个语义学问题

我们又一次回到了中心问题：两组人物之间的省略或是断裂，以及以墓碑题字“Et in Arcadia ego”为主的叙述性转换的地点和瞬间。现在我们就从语法及语义学角度进行分析，潘诺夫斯基之前也曾就此问题做过研究。那么，我们如何解译这行题字：“即使甚至在阿卡迪亚也

有我”或是“我也出生或生活在阿卡迪亚”？在第一个解释中，是死神自己在墓碑上写下这行字；那么第二个解释中则成了一个死去的牧人写下的墓志铭。潘诺夫斯基的文章是建立在交叉讨论的基础上的：如果我们接受第一种解释，那我们就忽略了卢浮宫版本的《阿卡迪亚的牧人》中那种特殊的挽歌体情绪；如果选择第二种解释，我们确实保持了乡愁般的画面气氛，但我们却毫无疑问地犯了一个语法上的错误。因为“*et*这个副词总是与直接跟在它后面的名词或代名词有关，这就意味着，在这句话中，这个副词不是修饰单词‘我’，而是修饰‘阿卡迪亚’的。”[10]潘诺夫斯基提出问题的方式是与他的艺术史哲学完全一致的，一种母题与主题、形式与图示、视觉与图像的连续转移，而这种联系与转移可以深入分析并指出文化符号的图像学含义。针对此问题，潘诺夫斯基、魏斯巴赫（Weisback）、布朗特（Blunt）和克莱因进行过长期的辩论，正如潘诺夫斯基所说，这场争论甚至可以追溯到17世纪贝洛里和费利比安的思想分歧。[11]

但是，“*Et in Arcadia ego*是个省略句，就如同*Summum jus, summa injuria, Epluribus unum, Nequid Mimis*，或是*Sic Semper tyrannis*这些句子一样，句子中的动词须由读者自己补充。因此，这个被省略的动词需用已经出现的词明确暗示出来，这就是说，它决不可能是个过去时态……同样，它也可能（尽管很不常见）暗示着一种将来时态，就像海神尼普顿那句著名的*quos ego*（‘看我来教训你们’）一样。但是，它不可能暗示一种过去时态。”[12]在我看来，问题的关键好像在于诸如*Summum jus, summa injuria*和*quos ego*之类的短语的区别上。是否存在一种名词性的句子（如，*Summum jus...*）或是一种未完成的句子？如果是名词性的句子，那么根据邦弗尼斯特（Benveniste）的研究[13]，它应当具有如下特征：（1）这个句子无法还原为一个完整的句子，因为缺少动词“to be”；（2）这是个无时间、无人称、无情态的句子，只和还原到最基本语义内容的词有关；（3）这个句子无法将事件发生的时间和论述此事件的时间联系起来，因为它要求一种与描述主体（这个主体必须与作为阐述主体的说话者毫无关系）相一致的特点；（4）它在希腊或拉丁文本中被使用的次数说明它经常被用来表现永恒的真理，并作为演讲中常被引用的权威例证呈现为一种绝对而永恒的关系。我们之所以很难对*Et in Arcadia ego*这个名词性句子做出解释，在我看来，主要是因为“我”这个词，而“我”正代表说话者。在这里，“我”表示为一种现在时态，而且并非泛泛而论的、没有具体时间的现在：“我（此时此刻正在和你说

话的人）曾在阿卡迪亚居住。”这个过去时态确实和过去有关，但是它也与现在有联系—我正在读这个句子。

因此我更倾向于将这个句子理解为是未完成的，其中的某些部分被抹去了。这个句子不但缺少了动词，也缺少与“我”对应的名字。举例而言，我们可以把这个句子和维吉尔的《第五牧歌》（*Fifth Eclogue*）作比较，其中牧人达夫尼斯的墓志铭如此写：

Daphnis ego in silvis hinc usque ad sidera notus

Formosi pecoris custos, formosior ipse.*(1)

在“Daphnis ego in silvis...notus（sum）”这个句子中，“我”两次都由一个具体的名字达夫尼斯来强化，还有一个过去时态的动词“notus sum”。我们都知道，葬礼诗歌的永恒特征就是必须有一个可辨识的名字出现。[14]

然而，这些分析研究尚不能解决所有由过去时态语句引出的问题，包括那个有待阐释的“我”和一个适当的名字。在回忆录和自传式叙述中，这个**被书写**的“我”既是“我”，又是“他—她”，“我—作为他（或她）”，这个“我”，是由与我们时空相隔甚远的作者以过去时态撰写出来的一个身份。因此，通过书写，“我”被赋予了一种永久分裂的身份，但是这种分裂在书写过程中会不断被强化或消弭。由于墓志铭的存在，被记录的“我”和被书写的“我”之间存在的悖论永远无法消除，因为作者此时此刻—即，他死去**之后**—正在以死者的身份记录这个“我”。

我的假设将会使碑铭的意义变得难以识别，具有了一种不确定性，而这可能正是普桑这幅画的意义所在：我的意思是，一种自反的（self-reflexive）历史写作。由于我们无法确定与“我”相对应的名字，这就使“我”成为了“漂移的能指”，等待我们在解读的过程中赋予它意义。而由于句子缺少动词形式，又使得这句话的时态介于现在时与过去时之间，当然，其前提条件是要在再现的范围之内。

碑铭中缺少名字及动词正好向我们指明了再现—叙述的过程，将其以“阐述”结构本身的伪装的方式再现出来，也正因如此，作品中隐含的过去、死亡、遗失，此时此刻才会在我们的解读过程中逐渐浮现，但是以一种再现的方式呈现于画面之上，成为我们凝视的对象—一种毫无焦虑的平静的凝视。

文本与图像

我在普桑的《阿卡迪亚的牧人》中似乎找到了某种历史编撰功能的迹象。但是我不打算把我的下一步解读作为一个定论，而只是深入研究这片未知领域的一个阶段，一个介于实证与梦境、视觉与想象、分析与描述之间的未知领域，普桑称之为愉悦（delectation）。

现在我们再回到画中两组人物之间的中心空间，更准确地说，就是两个牧人的食指所指向的那部分。左边牧人的食指落在了"阿卡迪亚"这个词上，这个词也是整行文字的中心词。同时，由于画面的消逝点由水平线转移到了墓碑上，因此这个词语的位置也是整幅画的中心点所在。r是红衣主教罗斯皮里奥西（Rospigliosi）名字的第一个字母，正是他说出了"Et in Arcadia ego"这句话，而他同时又是这幅画的委托人。字母r像是一个抽象的能指，取代了作为画面消逝点和视点的墓碑，甚至是死神的位置，它也像是一个名字的"次语法性"（hypogrammatic）签名，代表了这句碑铭以及这幅画的始创者罗斯皮里奥西，同时也成为了他的能指。罗斯皮里奥西还曾委任普桑创作另两幅作品：《时间从嫉妒和混乱中拯救真理》（*Time Saving Truth from Envy and Discord*）和《从生命的舞蹈到时间的音乐》（*A Dance of the Ages of Life to the Music of Time*）。这两幅作品中暗藏的寓言式隐喻，已经预示了《阿卡迪亚的牧人》中象征性符号的出现。[15]

另一个牧人的食指则停滞在墓碑垂直的裂缝上，这条裂缝正好将画面分成两部分，同时将右边的"牧羊女"孤立出来。裂缝也将画面上清晰可读的题字分裂开来。另外，这条裂缝将第一行字里的in和Arcardian分开，同时还将ego分成了e/go。画面中央的"双关词"表明了其中的风险：裂缝存在于两种姿态之间，存在于（墓志铭和这幅画的）始创者名字的第一个字母与被书写的分裂的"我"之间，而在这里，"我"象征着阿卡迪亚的死神。分裂还存在于创作者不在场的名字中，尽管的确是这个人创作了这幅画，并且也暗示着他也曾在阿卡迪亚生活过，但此时他已经离开这片极乐之地—然而，这一切都只存在于画里。

最后，我们可以看出，画中的光线将正在试图解读墓碑上文字的牧人的影子投射在墓碑上，仿佛一次意外的"柏拉图的洞穴"的场景再现：牧人的影子、消逝点、形象都被投射在墓碑之上，而画面本身又

成了墓碑的投影墙。因此，从某种程度上说，墓碑本身就好比一幅画，它就像一个只反射影子、投影和幻象的平台。在这里，真正的欢愉—世外桃源—失而复得，但却只是一个模糊的重影，抑或说是一个表象。如果说牧人的手臂和手的阴影指向名字中的字母r，那么它投影在墓碑上时，不再是一只手臂或一只手，而是一把镰刀，阿卡迪亚黄金时代的统治者、农神的标志；同时也是天神克洛诺斯的标志，他用镰刀阉割了自己的父亲乌拉诺斯，也有人认为象征着主掌万物生杀大权的时间之神克洛诺斯。我们在罗斯皮里奥西委托普桑创作的另两幅作品中也发现了作为寓言式符号的镰刀，而在《阿卡迪亚的牧人》中镰刀应该被视为一种“次语法图像”。

不管是通过例证还是幻想，我不想让自己的解读走向一种定论。普桑曾很谦虚地说：“Je n’ai rien négligé。”(2)*然而，他的自我意识以及某些神秘的绘画方式都使我们无从解读。这可能就是普桑所提及的“金枝”（Golden Bough）[16]，在维吉尔那里，“金枝”开启了通往真实的幻影和梦中记忆的“牛角之门”和“象牙之门”—我只是想通过对《阿卡迪亚的牧人》的解读进一步发掘普桑绘画中的“愉悦”，要知道在贝尼尼眼中，普桑无疑是个伟大的神话缔造者。[17]

*Et in Arcadia ego*可以被解读为普桑发出的一个信息，告诉我们，在从死亡的再现—即，历史的书写—到**作为**死亡和欢愉的再现的过程中，历史性绘画中的历史逐渐成为我们今日的神话。

（彭筠　译）

---

(1) “我是山林的达芙尼，我的名声远达星霄，美好的羊群的看守人，我自己却更美好。”（维吉尔，《牧歌》，2015，杨宪益译，上海：上海人民出版社，51页。）—编辑注

(2) 意为“我什么都没有忽视”。—编辑注

第六章　现代性及其不满

导言

是否像我们所知道的那样，现代性的丧失就是艺术史的终结？如果将现代性作为有待解释的对象，作为属于过去的一个问题，可能会使现代性本身反过来被用来解释现在，那么艺术史这一现代职业无疑处在一个不同寻常的位置，处在呈现和清楚表达该问题的核心。艺术史的位置或者立场和过去有关，将过去理解为一幅图画或者一个世界。过去那个世界不知为什么好像生来就是为了和艺术史之眼相遇，向它诉说。而最终艺术史之眼成为相机之眼，本身推而广之成为扫描世界因此也是建构世界的工具。

后现代主义是否能够提供一个可替代的观点？想想下面史蒂芬·梅尔维尔（Stephen Melville）的话，第八章选录他所著的文章中这样写道：

> 在此，“后现代主义给我们提供了看待过去的新视角”这类的表达或许很有诱惑力，但是有必要指出的却与下面的表述更加接近：“后现代主义迫使我们重新思考一种方式，即设想一种‘视角’使我们能够接近过去”。也许，值得指出的是无论“后现代主义”是什么，这种情况都必然出现。后现代主义既不是一个时间的概念，也不是一件存在于艺术史既定范畴内的艺术史物品。它更接近于一种方式，使人们可以关注到一些特定的“语法”（我更倾向于用“语法”而不是“方法论”一词）困难，这些语法困难在谈到历史时期的划分和客观性问题时会出现。一套艺术史课程对于后现代所作的定义在上述方式和那套课程的标准术语之间摆动。

如果要“超出”那个定义，后现代所指的意思又会是什么？不是简单地与黑格尔保持距离—后现代主义到目前为止仍然作为艺术史的另一种阶段性风格，总是已经被梦想（“神话”，正如罗莎琳德·克劳斯将后现代叙述成[1]另一种前卫，另一种“后”）取代了—而是或许要培养

一种对于黑格尔学派关于绝对精神历史循环论的一种策略性（但只是特地而且暂时的）置之不理？

在本书的阅读材料和评论中间，有一点将会变得清楚：艺术史同时是（1）一个阅读之地（一个实际材料之地，在那里被阐释对象的事实或者意义变得清晰可见）；（2）一份档案，百科全书和同义词词典（一个可以无限扩展的"素材"资源，以此材料创造文本，以此材料叙述起源和谱系，影响和反映）；（3）一种搜索装置或者工具，可进行"阅读"的视觉机器。

虽然上述这一点本身非常引人注目，却同时导致了困境，如同山洞里的回声（柏拉图式的或者其他）。一个人怎么能够将自己同这个黑格尔学派的奇妙装置分离开来的同时，还能够理解这个（艺术）历史机器的运行机制？还能够观察到这一历史机器所有的内部结构，似乎它的表面如透明的一般，而这一历史机器的日常运转实际上是晦涩难懂的？所有这些听起来像是那些粒子物理学里猜不透的难题之一，我们可以容易地记住它，如背诵咒语一般，而它却拒绝任何进一步的实际推理。

艺术史实践构成了艺术历史性的日益显现。历史性是关于人工制品的观点。观点是人工制品获得的特权。而物品获得特权既是艺术的诞生又是艺术的灭亡。怎么会这样？也许下面的论述可以作为解释问题的答案：

物品获得特权即是艺术的**诞生，**是因为所展现内容中异质的双重清除：在死去的过去和活着的现在之间建立起对立面；那些从过去中分离出来、因而和过去物品相互联系同时具备过去物品的特点、却仍然存在于现在的物品，和其他现有的事物之间建立起第二层对立。物品获得特权又是艺术的**死亡**，是因为一旦与其他事物分离开来，那些艺术的存在就与非艺术之地对立起来，而我们现在似乎正生活在非艺术之地。一旦区别被确定，也许我们就会对其他的艺术视而不见，对我们所处（生存）环境中的一部分视而不见。

你或许已经注意到了这与第一章导言中关于温克尔曼讨论里的一些问题正好产生共鸣。如果艺术史是艺术历史性的日益显现，那么艺术史就与现代性的构成和维护密切相关一这正是艺术史的**目的**所在，也存在于启蒙运动和黑格尔学派精神化（我是指它的非物质化）的历史基础之中。而到了现在，这已是无所不在了。

如果情况是这样的话，那么现在任何关于“后现代性”的讨论将的的确确非常重要。事实上，这是目前任何可能自称为“艺术史”的都必须考虑的问题，因为它将使我们回到艺术史的历史起点一现在看上去似乎无可避免，即使到了当下这一刻，历史起点也总会出现（正如下面引述的［第282页］那样，利奥塔尔会从更加普遍的意义上作出阐述）。

本章有三篇文章直接着手讨论后现代的问题。其中包括已故艺术评论家克雷格·欧文斯（Craig Owens）1980年发表在《十月》（*October*）杂志上的一篇文章。该文章拥有大量读者，清楚地阐释了艺术史实践中各种类型的寓言基础。还有一篇文章由安德烈亚斯·许森（Andreas Huyssen）1984年发表在《新德国评论》（*New German Critique*）上，它为这些论题打开了更加广阔的视角。

本章的第二篇文章发表的时间最早，是米歇尔·福柯（Michel Foucault）1969年的著名佳作“什么是作者”（‘What is an Author’）。文章将作为固定和常用概念的作者问题化了，讨论了西方数百年来作者这一概念含义的不断改变。福柯论证了，他称为作者一功能（author-function）的内在重要性植根于早期的基督教讲道，特别是植根于圣经注解中。文章最初是福柯1969年在法兰西学院（Collège de France）发表的一次非常有争议的演讲稿。当时，人们正在对于福柯的“结构主义趋势”（structualist tendencies）进行热烈辩论（福柯本人也参与了辩论）。这篇文章使围绕着个人主体本质进行的辩论具有了新的活力。文章论证了个人主体既不是普遍的也不是一成不变的。这一论点对于艺术、艺术家和工艺的概念来说有着重要暗示。

第一篇文章“扩展领域中的雕塑”（‘Sculpture in the Expanded Field’）由美国艺术史家罗莎琳德·克劳斯于1979年发表。该文与福柯的文章形成了非常好的互补效果。克劳斯论证了作为艺术史门类之一“雕塑”的非普遍性及其所具有的历史边界一因此巧妙地对某些传统的学科基本假设提出了质疑。文章对于风格演变进行了严密的形式一逻辑阐释，上述论证正是在文章阐释的框架里展开。文章研究的风格演变是指那些纽约画派的艺术在某些特殊时刻做出的艺术选择，构成了一系列恰当的博弈行动，直至决出胜负。

克劳斯采用数学（地质学）模型和来自语言符号学的对立矛盾的范式逻辑，描述了从现代主义雕塑（与空间、观看主体和纪念碑性等传统观念相关联）到后现代主义的“扩展领域”的转变。这是较早的一

次有力尝试，运用严密的结构符号学方法分析形式演变的传统问题，结果毫不奇怪地使得有些人回到了20世纪早期艺术史中形式主义的原点上去。[2]

关于后现代主义、后现代性和现代性不满的文献资料极为丰富，即使没有明确地指向结构主义或者后结构主义语言学、女性主义、性别研究、解构、批评理论等等；即使仅仅指出通常和后现代领域相关的一些有用的批评指导；即使排除建筑和城市化，将我们的视野仅仅局限在视觉艺术实践领域。而在建筑和城市化领域同样出现了有关后现代主义的争论，在一些情况下比艺术史的有关争论还出现得稍早一些。到了20世纪80年代，各个国家都进行了大胆尝试，出版一些有用的阅读资料。但到了世纪之交（随着各种千年主义的复兴，不少后结构主义者都对此提出过警告），类似尝试的劲头都消退了。下面列出的书目虽然简要又带有个人偏好，但整体上可以作为接近这些文献的一种实用的浏览工具。

对于许多人来说，有两部关键的短文确立了关于后现代主义早期争论中的固定用语。第一部是让–弗朗索瓦·利奥塔尔（Jean-Francois Lyotard）的《后现代状态：关于知识的报告》（*La Condition postmoderne*: *Rapport sur le savoir*, Paris, 1979）。由杰夫·本宁顿（Geoff Bennington）和布莱恩·马苏米（Brian Massumi）翻译成《后现代状况：关于知识的报告》（*The Postmodern Condition*: *A Report on Knowledge*, Minneapolis, 1983），该书由弗雷德里克·詹姆士（Frederic Jameson）撰写前言。这本翻译文集包括利奥塔尔1983年写的一篇文章"回答问题：什么是后现代主义？"（'Answering the Question: What is Postmodernism?'）。文中他这样写道（第79页）："后现代主义……不是现代主义的终结，而是现代主义的新生，而且这种状态一直持续。"

第二篇文章的作者是德国批评历史学家尤尔根·哈贝马斯（Jurgen Habermas）（利奥塔尔将其定位在新保守派）。哈贝马斯的"现代性与后现代性"（'Modernity versus Postmodernity'）最初是1980年在法兰克福和1981年在纽约所作的演讲稿，（像利奥塔尔的文章一样）曾多次再版。也许在一本文选中最容易找到这篇文章的英文版本（名字改为"现代性一一个未完成的方案"['Modernity—An Incomplete Project']）。该文选重要且富于影响力，是较早收集关于后现代主义文章的合集，即福斯特（H. Foster）编的《反美学：有关后现代文化

的文集》（*The Anti-Aesthetic*: *Essays on Postmodern Culture*, Seattle, 1983），第3—15页。悬而未决（而且是永远不可能解决）的“利奥塔尔—哈贝马斯的论战”（‘Lyotard-Habermas debate’）多年以来仍在决一胜负；本章中的一些阅读资料（尤其是许森的文章）触及到最为关键的要害问题。关于后现代主义建筑，将后现代主义建筑作为资本主义后期征兆的文章见弗雷德里克·詹姆士所写的“后现代主义，或者是晚期资本主义的文化逻辑”（‘Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism’），《新左观察》（*New Left Review*），146期（1984年），第53—92页。[3]

其他几本有用的文集分别是：乔纳森·阿拉克（Jonathan Arac）编的《后现代主义和政治》（*Postmodernism and Politics*, Minneapolis, 1986）；安·卡普兰（E. Ann Kaplan）编的《后现代主义及其不满：理论和实践》（*Postmodernism and its Discontents*: *Theories, Practices*, London, 1988）；霍华德·里萨蒂（Howard Risatti）编的《后现代主义视角：当代艺术问题》（*Postmodern Perspectives*: *Issues in Contemporary Art*, Englewood Cliffs, NJ, 1900）；以及布莱恩·沃利斯（Brian Wallis）编的《现代主义艺术之后：关于再现的再思考文集》（*Art After Modernism*: *Essays on Rethinking Representation*, New York, 1984）。

这些年来，出版文章合集已经成为“批评理论”传统的一部分了。其中全面且最具实用价值的是共800页的平装本选集《1965年以来的批评理论》（*Critical Theory Since*, 1965），由哈泽德·亚当斯（Hazard Adams）和勒罗伊·瑟尔（Leroy Searle）编（Tallahassee, Fla., 1986）。该书包括了20世纪大约五十位作者的富有影响力的文章及文章节选。

（易英　译）

扩展领域中的雕塑

罗莎琳德·克劳斯，1979

地面的中央有一个小土堆微微地隆起，是这件作品唯一的外观标志。走近它就能看到这个坑的巨大方口，它使梯子的下端能够伸进探方中。这件作品因而完全是地下的：半间门廊，半条隧道，界于内外之间的边线，精巧的木制梁柱架构。这件由玛丽·米斯（Mary Miss）作于1978年的《周长/凉亭/陷阱》（*Perimeters* **/** *Pavilions* **/** *Decoys*），当然是一件雕塑，或者更确切地说是一个土方 **[图37，图38]** 。

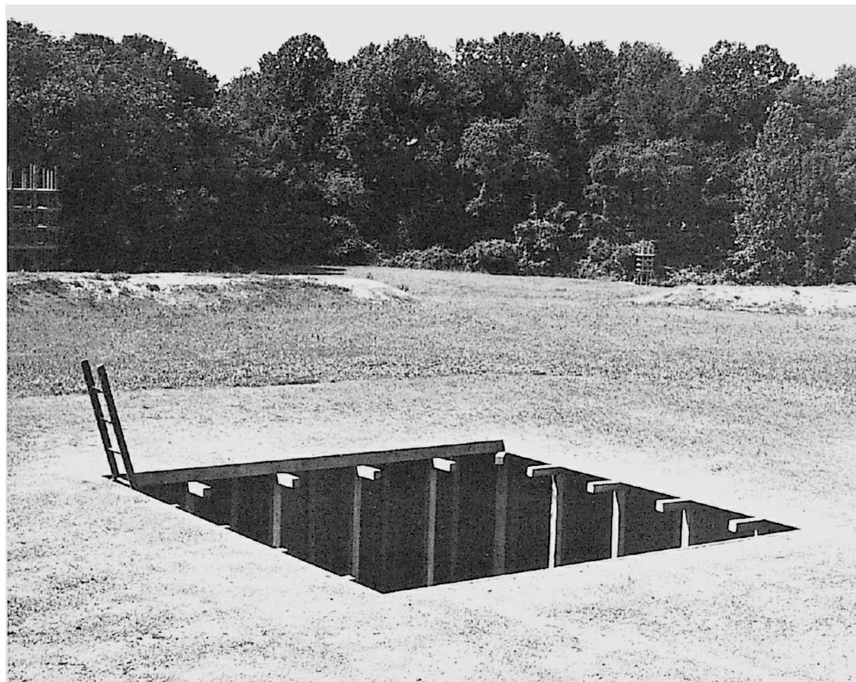


图37　玛丽·米斯

《周长/凉亭/陷阱》，从地面上观看。

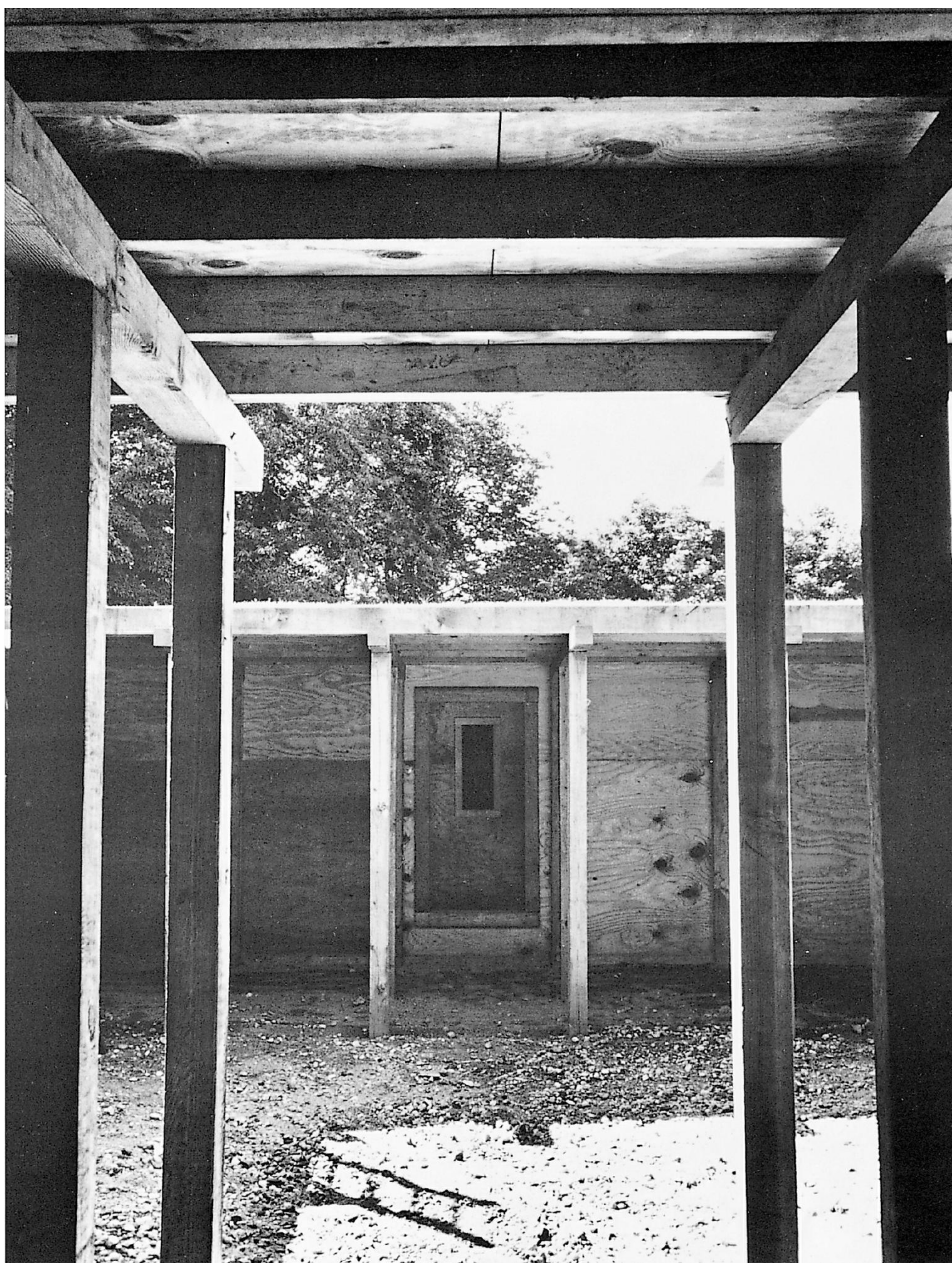


图38

《周长/凉亭/陷阱》，内部。

在过去的十年里，令人吃惊的东西都已经变成了所谓的雕塑：尽头放着电视荧屏的狭窄走廊；记录着乡村漫步的大幅照片；在一个普通的房间里以奇怪的角度摆着许多镜子；划入沙漠地表的临时边线。

看起来，如此花里胡哨的一件作品并没有什么权力以雕塑的名目宣称无论什么东西可以是什么。换言之，除非这个范畴被规定为几乎是能无限延展的。

战后美国艺术兴起的评论主要是服务于这种运作的。在这些评论的手中，诸如雕塑、绘画这样的范畴在一种弹性的极其怪异的演示中被揉合、拉伸与扭曲，这种方式的演示能将一个文化术语拉伸到无所不包的地步。尽管诸如“雕塑”这样的术语的牵引与拉伸是在前卫美学——一种新的意识形态—的名目下公然登场的，但是它隐藏的信息却是历史主义。这种新的意识形态由于令人熟悉而不招人厌，因为它似乎是从旧的形态中逐渐生发出来的。历史主义致力于新颖性与陌生性以减少新颖性与缓和陌生感。它通过唤起进化论的模式来为改变我们的经验创造余地，以使一个不同于其孩童时的人也能被接受，通过终极目的的无形运动他们被同时看做是一样的。由于这种对同一性的知觉，这种能削弱任何异时性或异地性的策略，我们没有对我们的所知与所是感到有什么不适。

很快极少主义雕塑浮出了1960年代的审美经验的地平线，这时的评论开始为这件作品打造一个父系，打造一批结构主义的“父亲”以使这些作品的怪异性能够合法化并真实可信。塑料？了无生气的几何图形？工厂产品？—这些没有哪一个是**真正**怪异的，加波（Gabo）、塔特林（Tatlin）与利西茨基（Lissitzky）的幽灵可以被召来作证。不必担心这件作品的内容与另一件的不相干—而且事实上恰恰相互对立。不必担心加波的胶片是清晰与理智的标志，而贾德（Judd）的染着荧色粉的塑料是说着时兴的加利福尼亚的方言。无关紧要的是，结构主义者的形式倾向于被用作宇宙几何学永远合理并且一以贯之的视觉证据，而它们似乎又在极少主义中也有相同功能，这显然是偶然的—就像万物的聚合不是由于心灵，而是由于绳索，或者胶水，或者重力的偶然性使然一样。将材料历史化的粗暴行径令它们之间的差异性完全忽视掉了。

当然，随着时间的推移，这种忽视变得有点难以进行下去了。在从20世纪60年代进入70年代之际，“雕塑”变成了弃之于地的碎布屑，或者是涌进画廊的锯开的红杉木，或者是从沙漠挖来的一大堆沙土，或者是被火坑包围的圆木栅栏，“雕塑”一词变得难以言说—但并非真的那么难。历史学家/批评家们简直是在玩弄一个更大的花招，他们要在千年而不是百年的证据之外去建构他们的谱系。巨石阵、纳斯卡

线、托尔特克球场、印弟安古坟—任何东西都能被拉入法庭去为这件作品在历史上的关联性作证，从而使这些雕像合法地成为雕塑。当然巨石阵与托尔特克球场恰恰并非雕塑，所以它们作为历史先例的角色在这种独特的论证中变得有点可疑。但不必担心，这种诡计仍会通过从那个时代的更早阶段中请出一件原始作品—布朗库西（Brancusi）的《无穷柱》（*Endless Column*）可胜此任—来调和无尽的过去与当下。

但是在实施这一诡计时，我们正想要拯救的那个词—雕塑—就已经变得有点模糊不清了。我们想用一个普遍的范畴去使一批独特的东西变得真实可信，但这个范畴现在被迫去覆盖这样一群乌合之众，以至于它自身也处在倒塌的险境之中了。所以我们注视着那个地上的坑，思忖着我们是既知道又不知道什么是雕塑。

我仍然倾向于我们还是很清楚什么是雕塑的。其中有一点我们是知道的，就是它的范畴是历史性形成的，而并非一个无所不包的东西。正如其他的惯例是有效的一样，雕塑有其自身内在的逻辑，有一套自己的规则，尽管它们可以施诸不同的情况，但它们自身并不接受巨变。我们可以看到，雕塑的逻辑是不能与纪念碑的逻辑相割裂的。按照这种逻辑，雕塑是纪念性的表征。它立于特殊的地点，以象征性的语言言说着该地点的意义或用途。马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius）骑马像正是这样的雕塑，它立于坎皮多里奥广场（Campidoglio）的中央，象征着古罗马帝国与现代政府的所在—即文艺复兴时的罗马—的关系。而位于连接着圣彼得大教堂与天主教教皇神权心脏的梵蒂冈的阶梯上的贝尔尼尼的《君士坦丁皈依像》（*Conversion of Constantine*）同样是这样的一件雕塑，它是一个有着特殊含意的特殊位置的标志。因为它们在象征与标志的逻辑之间起作用，所以雕塑通常是喻意的与直立的，它们的基座是结构的重要部分，因为它们协调着实际的位置与表征的符号。这种逻辑没有什么神秘的；它被理解与接受后，就成为了西方艺术几个世纪以来雕塑的大规模生产的滥觞。

但这套惯例并不是永恒不变的，随之而来的是一个这种逻辑开始失效的时代。19世纪晚期我们目睹了纪念性逻辑的衰落。它发生得相当缓慢，但我们会记起两件作品，它们都是过渡状态的标志。罗丹（Rodin）的《地狱之门》（*Gates of Hell*）与《巴尔扎克像》（*Balzac*）都是作为纪念碑而被构思的 **[图39]** 。前者是1880年为筹

建中的装饰艺术博物馆而做的大门；后者是1891年为纪念这位文学天才，这座雕像被立于巴黎的一个特殊的地点上。这两件作品无法成为纪念碑的前兆不仅仅是由于我们能在各个国家的各式博物馆中看到各式的版本，却没有任何一个版本是在它最初的位置上的一这两件作品最终都倒塌了，而且它们的败迹已经写在它们的脸上了：那些门一直在被削凿，并被反结构地覆盖，以致到了其表面无法再凿的地步；《巴尔扎克像》在创作上的主观程度甚至连罗丹自己都不相信（在被证实为他的信件中如此说）这件作品会被人接受。

图39　奥古斯特·罗丹

《巴尔扎克像》，青铜，1897年。

通过两件作品，我认为我们已经越过了纪念碑逻辑的门槛，进入了可称之为否定性状态（negative condition）的空间一这是一种失位，或者说是一种无居所性，一种方位的绝对迷失。据此可以说我们进入了现代主义，这是一个只在失位中运作的雕塑生产的时代，只生产那种作为抽象概念的纪念碑，作为纯粹的标志或基座的，功能性失位与主要是自我指称的纪念碑。

正是现代雕塑所具有的两个特征表明了这种状况，因而也表明了它的意义与功能在本质上如同游牧民族一般。由于它对基座的崇拜，雕塑因而向下延伸，将底座融入自身，而与真正的位置分离；通过对自身的质材或塑造过程的再现，雕塑表述了自身的自律性。布朗库西的艺术正是在这种自律性发生方式中极端的例子**［图40］**。在他的作品如《公鸡》（*Cock*）中，基座变成了对象喻意（figurative）部分的形态创造者；在《女像柱》（*Caryatids*）与《无穷柱》中，整个雕塑就是基座。而在《亚当与夏娃》（*Adam and Eve*）中，雕塑处在与其基座互置（reciprocal）的关系中。基座因此被定义为本质是可变的，作品的无居所性标志融入该作品的特征之中。布朗库西热衷于表现躯干支离破碎的部分，这种倾向于极端的抽象性支离破碎同样证实了一种方位的迷失，在这种情况下，起骨架性支撑作用的躯干支撑件所在的位置会给铜制或大理石的头颅一个居所。

图40　康斯坦丁·布朗库西

《世界的起源》（*Beginning of the World*）,1924年。

在纪念碑的否定性状态中，现代派雕塑可以去探索一个理想主义的空间，这是一个从对时间与空间的再现的设想中分离出来的领域，是一个丰富而全新的矿藏，一旦开发就会极具效益。但它是一个有限的矿藏，早在这个世纪初就一直在开发，大概在1950年代就已行将枯竭。因而人们会开始越发地感到它的纯粹的否定性。就此而言，现代派雕塑在知觉的空间（space of consciousness）中就像黑洞一般，它的积极的内容愈发地难以界定，唯一可能确定的就是它不是什么。“雕塑就是你准备去看一幅画时无意中碰见的东西”，巴奈特·纽曼在1960年代时如是说。但我们在60年代早期或许会看到这个说法的更确切的表述，即雕塑已经进入了一个范畴上的“无人区”：它是一幢建筑之前或之上的非建筑物，或者是在风景之中的非风景物。

让人想起的两个最完美的例子皆出自60年代的罗伯特·莫里斯（Robert Morris）之手。一件是1964年展于绿色画廊的准建筑之整体（quasi-architectural integers）**[图41]**一这件作为雕塑的雕像几乎完全简化为简单的判断一这是在一个房间中又并非真的房间；另一件作品是展在室外的一批用镜子制成的箱子一它们的外形异于背景，尽管镜中与镜外的草树相互衔接，但事实上它们并非风景的一部分。

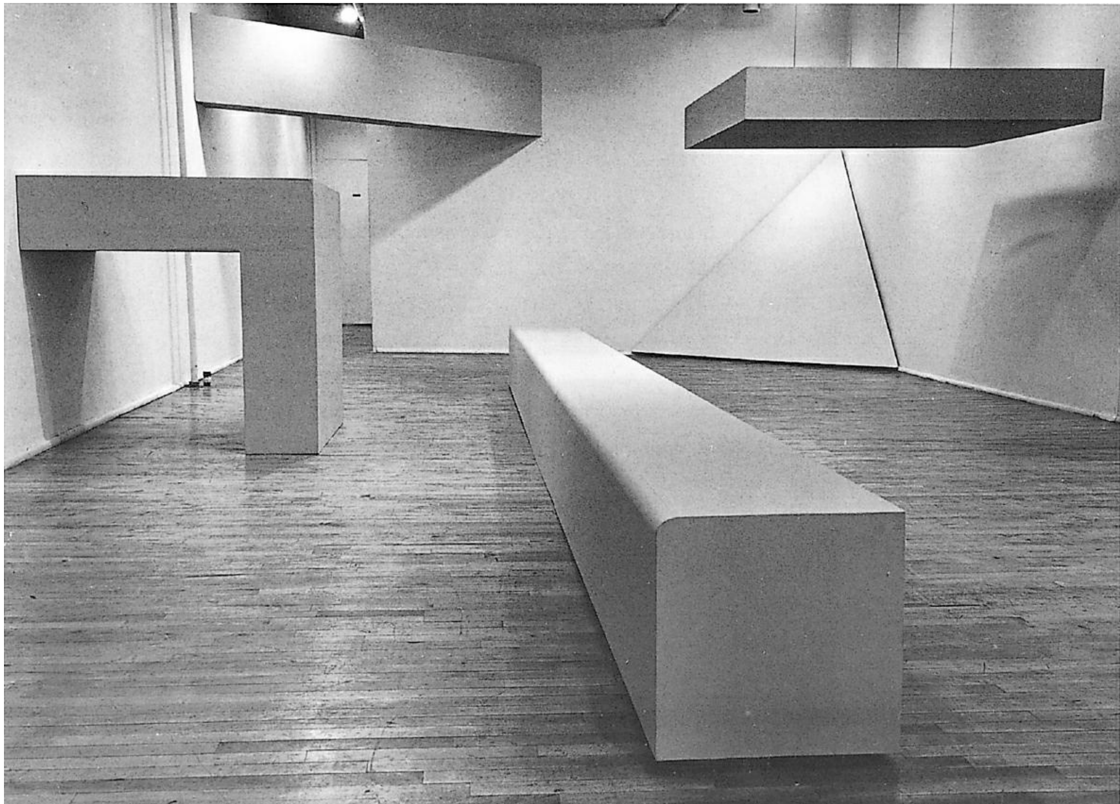
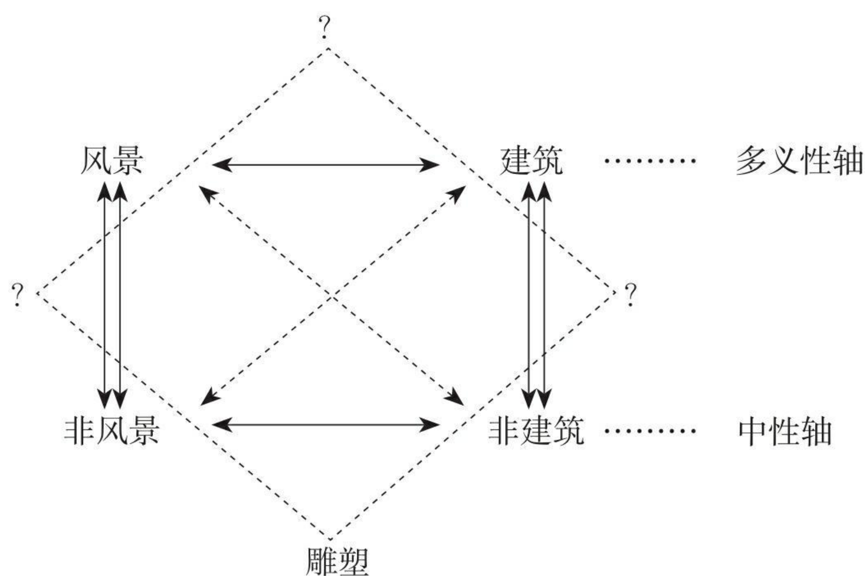


图41　罗伯特·莫里斯

绿色画廊装置，1964年。

在这个意义上雕塑已经完全进入自身逆反逻辑的情形中，并变成了纯粹的否定性因素：被排除物的组合（combination of exclusions）。可以这样说，雕塑已不再是一个肯定性（positivity）的东西，如今它已变成了一个从非风景的附加物与非建筑物中产生出的范畴。如下图所示，现代派雕塑的边界一既不是/又不是（the neither/nor）的附加，如下：

现在，如果雕塑自身变成了一个没有本体的东西，一个被排除物的组合，一个既不是/又不是的总和，这并不意味着这些从自身发展而来的术语—非风景物与非建筑物—没有一个确定的关注点。这是因为这些术语在建筑与非建筑，文化与自然之间表达了一种彻底的对立，在这种对立之中雕塑艺术的生产看上去暂停了。而始于1960年代，发生在一个又一个的雕塑家生涯中的事情是，这些被排除物的术语的外部极限（outer limits）开始受到关注。因为，如果这些被表述为逻辑上对立的术语能以一对否定概念来表示的话，那么它们就能简单地反转到同样是对立但却是肯定表达的一端来实现转换。也就是说，根据这种展开（expansion）的逻辑，“非建筑物”恰恰是“风景”的另一表达方式，那么“非风景物”也就恰恰是“建筑”了。我所意指的这种展开可以用数学上的“克莱因集合”（Klein group）来指称，它还有其他不同的指称，结构主义者在人文科学中进行集合对应时运用的就是其中的“皮亚杰集合”（Piaget group）。[1]通过这种扩展逻辑，一套二元制被转换成了四元制，二者都反映了原初的对立，同时也开放了这种对立。它变成了一个逻辑性扩展的领域，如下图所示：



从另一个角度来讨论，即便“雕塑”能在克莱因集合中简化为中性术语“非风景物”加“非建筑物”，但也没有理由去编造与之对立的术语一“风景”与“建筑”一它们在上述图解中被命名为“多义性”（complex）。但我们要考虑到“多义性”的被艺术界所认可的，而之前曾被其排斥的两个术语一“风景”与“建筑”一它们只有在否定性与中性的条件下才能起界定雕塑的作用（正如它们在现代主义中着手进行的那样）。由于意识形态上的限制，“多义性”让人想起它曾被所谓的“后文艺复兴艺术的终结”（closure of post-Renaissance）所排斥。我们先前的文化是无法想象多义性的，尽管别的文化对它的想象轻而易举。迷宫与迷魂阵都既是陆上风景也是建筑 **[图42]** ；日式园林也既是风景又是建筑；古代城邦的宗教仪式场所与游行圣歌在这个意义上也毫无疑问是具有多义性的。这并不是说：它们是雕塑早期的，或者衰退期的形式，或者是它的一种变体。它们是某个世界或文化空间中的一部分，雕塑在其中完全是另外的东西一在某种程度上并不同于我们的历史学家心中所以为的那样。他们的目标与乐趣仅仅在于它们是对立与相异的。

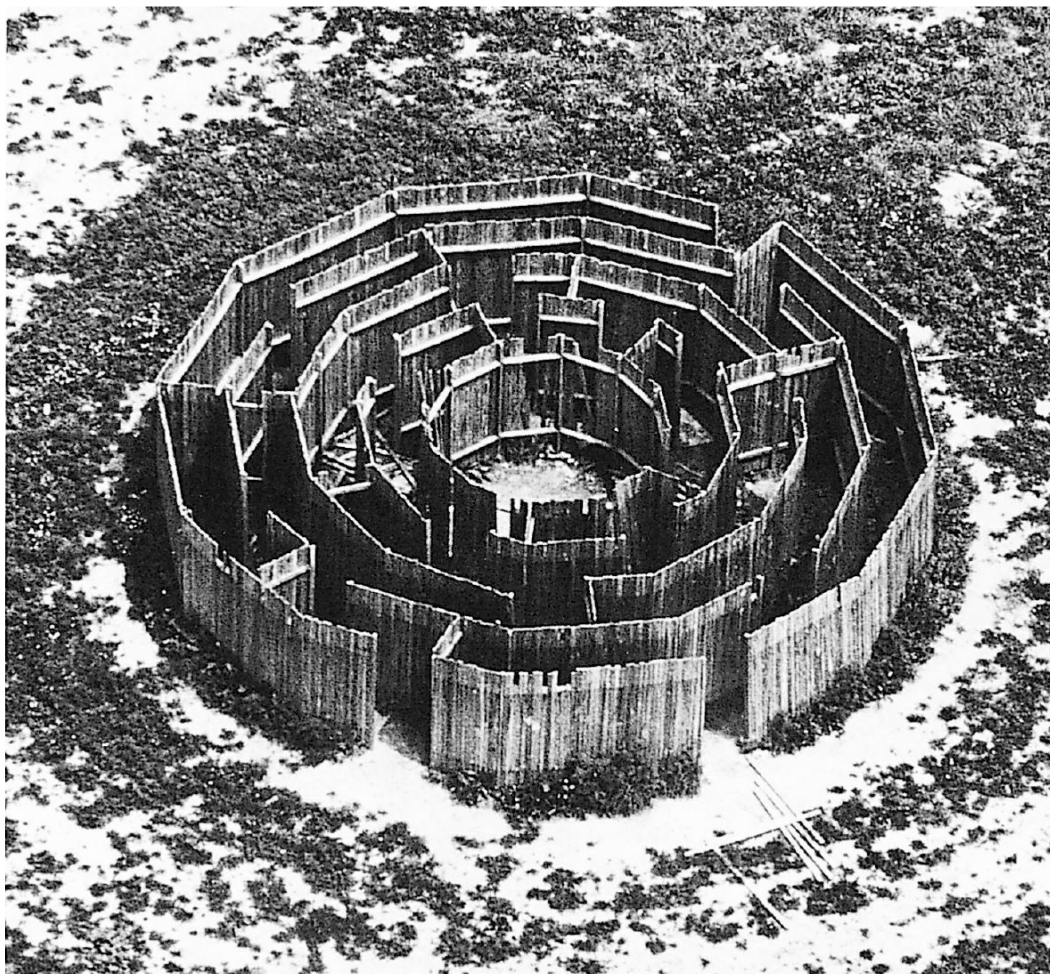
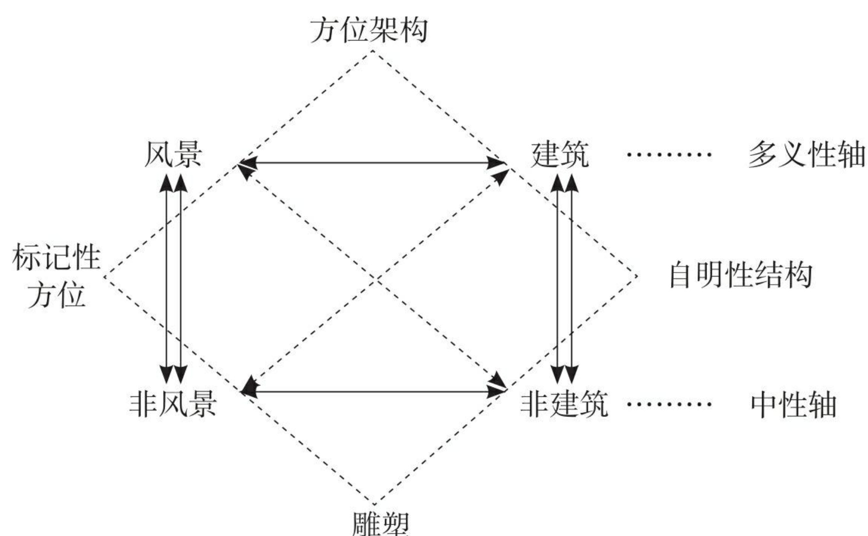


图42　爱丽丝·艾科克

《迷宫》（*Maze*），1972年。

这组二元对立的晦暗不明使得雕塑的领域得到扩展，在这种对立中—雕塑—这个现代主义的范畴被悬置了。这种情形一旦发生，一个领域一旦能够以自己的方式扩展，那么在逻辑上这种领域就能够预想出三种另外的范畴，它们都是该领域自身的先决条件，但没有一个能转化为“雕塑”。因为我们会看到，雕塑不再是骑墙于它所不是的两个东西之间的特有术语。“雕塑”仅仅是在一个有着其他的被以不同方式建构出的可能性的领域中居于边缘地位的术语。我们因此获得“批准”去考虑其他的范畴。上述可图解如下：



很显然，大概在1968年与1970年间，许多艺术家几乎同时感觉到被“批准”（或“被迫”）去思考这种被扩展的领域了。为此，罗伯特·莫里斯、罗伯特·史密森（Robert Smithson）、迈克尔·黑泽尔（Michael Heizer）、理查德·塞拉（Richard Serra）**[图43]**、沃尔特·德·玛丽尔（Walter De Maria）、罗伯特·埃尔文（Robert Irwin）、索尔·勒维特（Sol LeWitt）、布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）……相继进入逻辑上不能再被称作现代主义的状态中。为了对这种文化领域的历史性断裂与结构转型进行命名以便描述，我们不得不求助于其他术语。一个已经在另一个批评领域中被使用的术语就是“后现代主义”。似乎也没有理由不用它。

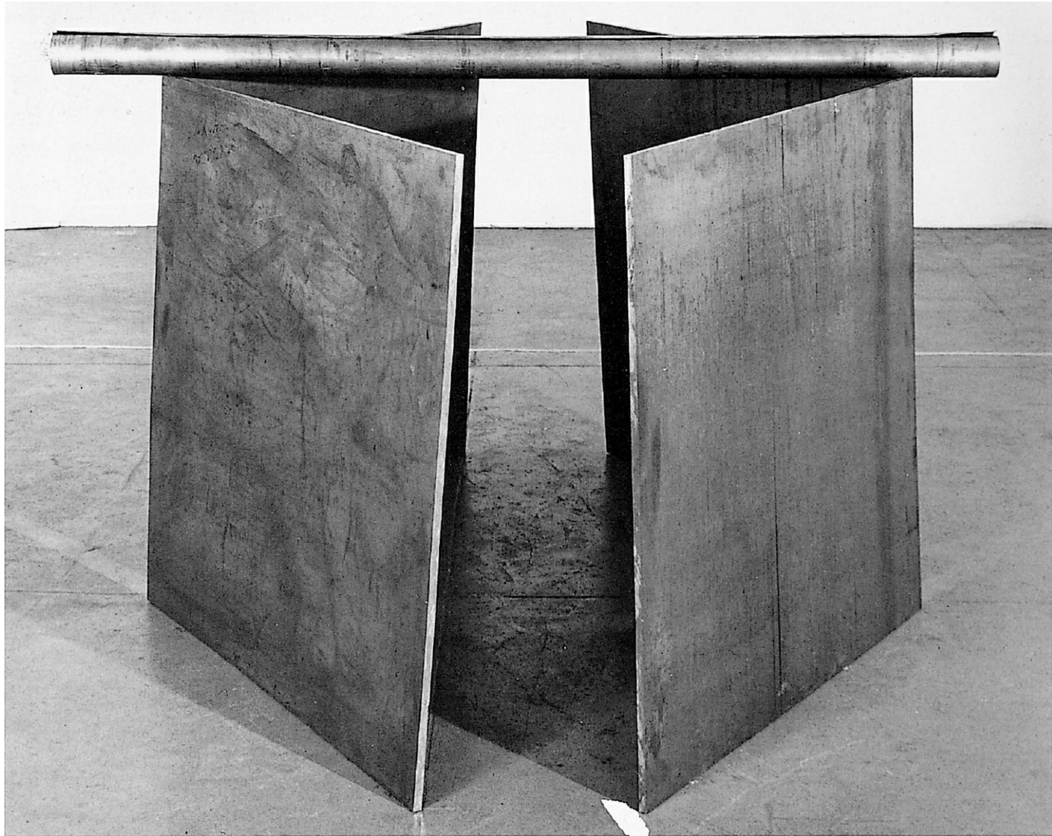


图43 理查德·塞拉

《5：30》，1969年。

但无论我们使用什么术语，根据都已经在其中了。1970年，通过在肯特州立大学（Kent State University）的《半埋的木屋》（*Partially Buried Woodshed*），罗伯特·史密森在俄亥俄州开始了对多义轴（complex axis）的研究，为了方便指称，我称之为方位构架（site construction）。1971年，罗伯特·莫里斯在荷兰以木材与草皮搭建了一座天文台**[图44]**，因而加入了罗伯特·史密森的行列。此后，众多的艺术家，如罗伯特·埃尔文、爱丽丝·艾科克（Alice Aycock）、约翰·梅森（John Mason）、迈克尔·黑泽尔、玛丽·米斯、查尔斯·西蒙德斯（Charles Simonds）都在这些新的可能性中进行创作。

图44　罗伯特·莫里斯

《天文台》（*Observatory*），1971年。

同样，1960年代末期，艺术家们开始探索“风景”与“非风景”的可能组合。“标记性方位”（marked sites）一词就是用来标识像史密森的《螺旋形防波堤》（*Spiral Jetty*，1970）**[图45]**与黑泽尔的《双重否定》（*Double Negative*，1969）这样的作品的，它同样还用于描述塞拉、莫里斯、卡尔·安德烈（Carl Andre）**[图46]**，丹尼斯·奥本海默（Dennis Oppenheim）、南希·霍尔特（Nancy Holt）、乔治·特拉基斯（George Trakis），以及其他一些艺术家在70年代的一些作品。但除了标识实际物理运动的方位外，该词还意指其他的标记形式。这些都可以通过使用临时性的标记来进行—比如黑泽尔的《凹陷》（*Depressions*），奥本海默的《时间序列》（*Time Lines*），德·马丽尔的《一英里绘画》（*Mile Long Drawing*）—或者运用摄影。史密森的《尤卡坦半岛上的镜子装置》（*Mirror Displacements in the Yucatan*）也许是这种形式的第一件广为人知的作品**[图47，图48]**，但此后理查德·朗（Richard Long）**[图49]**与哈米什·福尔顿（Hamish Fulton）的作品已转而关注标志性在摄影上的实践了。克里斯托（Christo）的《奔跑的栅栏》（*Running Fence*）可以说是一件标识出一个方位的即时性的、摄影的及关于政治的例子。

图45　罗伯特·史密森

《螺旋形防波堤》

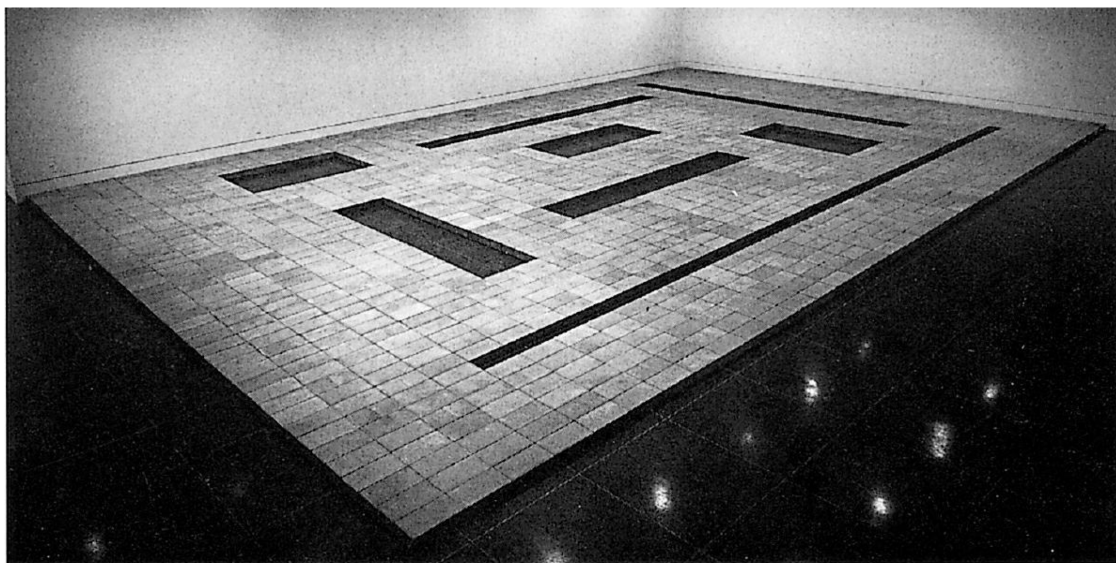


图46　卡尔·安德烈

《八个切片》（*8 Cuts*），1967年。

图47　罗伯特·史密森

第一个镜子装置，尤卡坦半岛，1969年。

图48　罗伯特·史密森

第七个镜子装置，尤卡坦半岛，1969年。

图49　理查德·朗

无题，1969年。

第一批探索建筑加非建筑的可能性的艺术家有罗伯特·埃尔文、索尔·勒维特、布鲁斯·瑙曼、理查德·塞拉与克里斯托。在这些"自明性结构”（axiomatic structures）的案例中，都有一种对真实的建筑空间的干预，有时是通过部分的重建，有时是通过绘画，或者是像莫里斯最近的作品那样通过运用镜子 **[图50]** 。"标记性方位”的范畴明确后，摄影也就能够用于该目的：我在此想到了瑙曼的影像走廊。但无论运用何种媒介，在这个范畴中对这种可能性进行的探索都是一个在建筑经验的自明性特征中寻找对应关系的过程一一种开放与关闭的抽象条件—在某个空间的真实性之上。

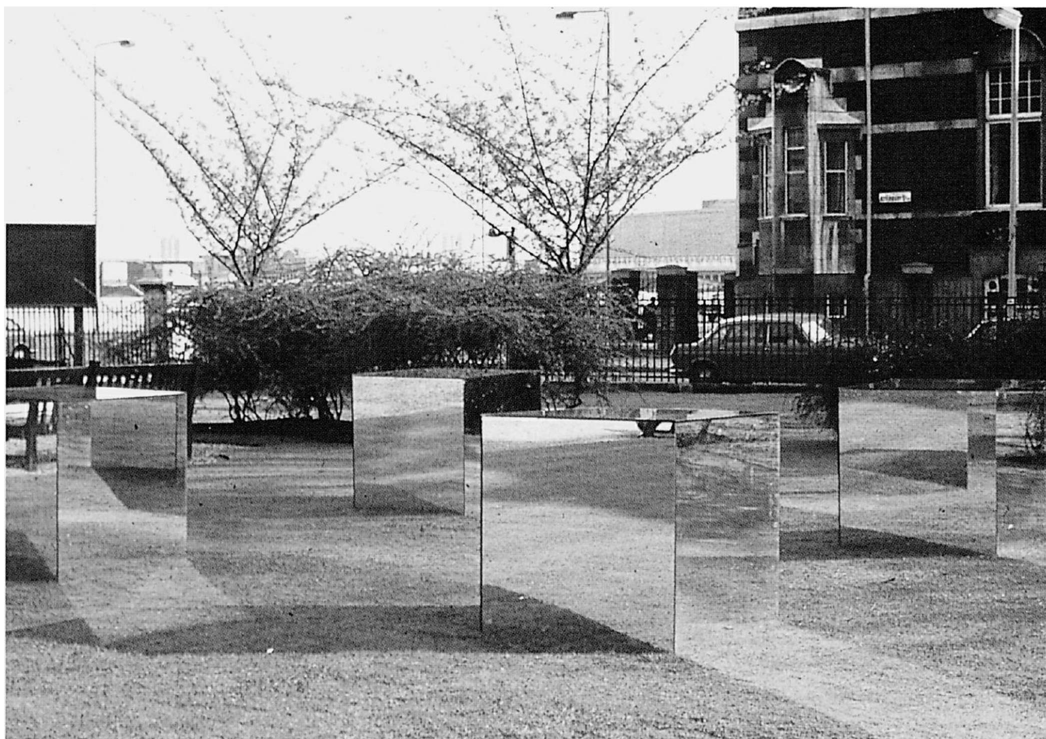


图50　罗伯特·莫里斯

无题（镜面盒子），1965年。

后现代主义领域中所特有的这一扩展了的领域有两个特征，它们在上文的叙述已有所暗示。一个与个体艺术家的实践相关，另一个与媒介相关。现代主义在这两点上的界定条件在逻辑上已经遭到了决定性的破裂。

至于在个人的实践上，我们很容易看到许多艺术家都在追问自己如何能在这一扩展了的领域中成功地占有与众不同的一席之地。虽然对这一领域的实践暗示了艺术家激情的不断转移是完全合理的，但是一场仍束缚于现代主义信仰的艺术批评已经对这样的一场运动表示了极大的怀疑，并称之为是折衷的。对这种不断转移并失常地凌驾于雕塑领域之上的取向的怀疑显然是源自现代主义者对不同媒介的同一性与区别性的要求（特定媒介的运用者的专门化也因而成为必要）。但从某个角度来说表现为折衷主义的东西可以视为完全合理地从另外一个东西中来的。在后现代的语境下，实践不是在与一种特定的媒介一雕塑一而毋宁说是在与一套文化术语的逻辑运作的关系中来界定的，对其而言任何媒介一摄影、书籍、墙上的线条、镜子或雕塑本身一都可被运用。

因而这个领域既为任何一个艺术家的研究与探索准备了一批扩展了而又有限的相关位置，又提供了一个不受特定的媒介限制的作品结构。从结构上自上而下展开，很显然的是，后现代主义实践的空间逻辑不再受制于材料范围内对特定媒介的定义，或者，就此而言，不再受制于材料的概念。它反而受那个术语世界的支配，这个世界在文化语境中受到了抵制。（后现代主义者的绘画空间显然会在一套相异的术语中，从“建筑/风景”这对概念—它们很可能会引伸出“独一无二性/复制性”这对对立的概念—开始产生一个类似的扩展。）那么，由此产生的结论是，在特定的逻辑空间所产生的任何位置中，许多不同的媒介都可以得到运用。更进一步的结论是，任何艺术家都能成功地占有任何一席之地。我们还会看到，在雕塑自身有限的位置中，最有力的作品的大部分内容与结构都会反映出逻辑空间的状况。我在此意指的是乔尔·夏皮罗（Joel Shapiro）的雕塑，他的作品尽管本身以中性的术语来指称，但仍然在相对广泛的空间领域（风景）中涉及了建筑形象的位置**［图51］**。（显然，这些意见同样可以施诸其他作品之上，例如一查尔斯·西蒙德斯，或者波里尔夫妇［Ann and Patrick Poirier］）。

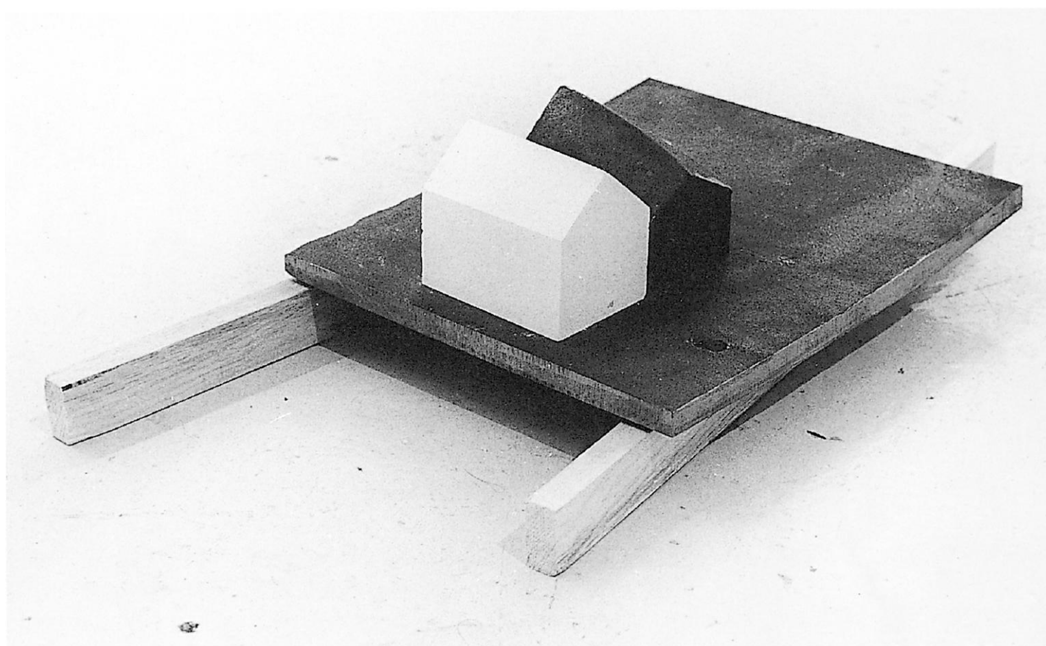


图51　乔尔·夏皮罗

无题（铸铁和石膏房子），1974—1975。

我一向主张，后现代主义所扩展的领域是出现于近期艺术史的特定时刻。这是一个历史性的事件，它有着明确的结构。在我看来为这个结构作一个图解是极其重要的，这是我在此正在着手做的事情。但要清楚的是，正因为这是一个历史事件，所以同样重要的是，寻求一些更深刻的相关问题，而不仅仅是在作图解与寻找问题的答案。这些问题提出了根本的目的一可能性的条件一这个目的使后现代主义发生转向，而且他们还提出了使一个特定的领域得以建构的矛盾在文化上的决定因素。显然，这是另外一种思考形式的历史的方式，它不同于历史学家的批评的精致的谱系结构。它预示了对最终的分裂的接受，以及从逻辑结构的角度来观照历史进程的可能性。

（陈晴　译）

什么是作者？[(1)]

米歇尔·福柯，1969

我在提出这个有些古怪的问题的同时，已经意识到有必要做些说明。直到今天，“作者”依然是个悬而未决的问题，无论是就它在话语中的一般功能而言，还是在我自己的作品里，情况都是这样。也就是说，这个问题使我得以回顾自己作品中现在看来考虑欠妥或者是具有误导性的某些特定方面。就此而言，我希望提出必要的批评以及重新的评价。

比如说，我在《事物的秩序》（*The Order of Things*）里的目的，原本是把语词的聚合作为话语层面来分析，这便脱离了像一本书、一部作品或一位作者这样一些为人熟知的范畴。但是，我在把“博物学”（natural history）、“财富分析”（analysis of wealth）和“政治经济学”（political economy）作为一般性术语来考虑的时候，忽视了对作者及其作品作类似的分析。也许正是由于这样的疏忽，我在这本书里对作者名字的使用方式才会比较幼稚，许多情况下还很不成熟。我谈到了布冯、居维叶（Cuvior）和李嘉图（Ricardo），还有其他一些人，但我没能认识到，我已经是在使他们的名字以含混的方式发挥作用了。这已经使我陷于尴尬的境地，因为我的忽视招来了两种相关的反对意见。

有人企图证明，我对布冯或他的作品的描述欠妥，而就马克思思想的总体性而言，我对他的探讨又极不充分。[1]尽管这些意见显然有它们的道理，但它们却忽视了我为自己设下的任务：我并无意于对布冯或是马克思作出描述，也无意于复述他们的观点陈述或言下之意；简单地说，我只是要确定形塑他们作品中某些概念和理论关联的那些规则。[2]此外，还有人企图证明，我把像布冯和林奈（Linnaeus）这样毫不相干的人扯在一起，或者是把居维叶的时代放在达尔文（Darwin）的后面，却无视那些最容易被人观察到的家族相似和自然纽带，如此便炮制出一些稀奇古怪的家族来。[3]这种意见似乎也不恰当，因为我从来也不曾试图在一些杰出人士之间建立起某种谱系表，也不想费神为17、18世纪那些学者或博物学家翻拍智识画像。事实

上，我绝无意思要塑造任何家族，管它是神圣家族还是反常家族。正相反，我是要确定具体话语实践的功能条件，而这是一项安分得多的任务。

那么，为什么我要在《事物的秩序》中使用作者的名字？为什么不完全回避对这些名字的使用，或者尽量少用这些名字，为什么不明确地指出使用这些名字的方式？这些问题看起来完全有道理，我也已经尝试在不久将要出版的一本书里判定它们的含义和后果。[4]在这些问题的决定下，我已经努力去给一些综合性的话语单元加以定位，比如"博物学"或"政治经济学"，并且确立限定、分析和描述这些单元的方法和手段。然而，作者的问题作为观念、知识和文学的历史上，或者哲学和科学的历史上，个人化过程的一个需要优先考虑的环节，还需要得到更为直接的回应。即使到了现在，我们在对某一观念、文学体裁或哲学分科的历史加以考察的时候，与作者及其作品所扮演的稳固而根本的角色相比，上述这些关注所占据的地位还只能是比较脆弱、次要的。

为着本次演讲的宗旨，我不打算对作为个人的作者以及在这种语境里值得关注的许多问题作社会历史分析：作者是怎样在像我们这样的一种文化里被个人化的；在我们开始研究作品的真实性和归属之类问题时，我们已经赋予了作者怎样的地位；他被划入哪些评价体系；或者，英雄的传奇在哪一刻让位于作者的生平；"人与其作品"这样根本的批评范畴，是在哪些条件的滋养下逐渐程式化的。至于眼下，我只想谈在作者和文本之间维持着的那种独特关系，只想谈文本看起来指向那外在于并先在于文本的这个人物形象的方式。

贝克特（Beckett）给出了这样一条演剧提示："谁说的无关紧要。有一个人在说，谁说的无关紧要。"[5]透过这样一种漠然，我们必须认识到当代写作最根本性的伦理原则之一。它之所以是"伦理的"，并不仅仅是因为它标志着我们的言说方式和写作方式的特征，而且还因为它呈现为一种内在的规则，虽然不停地被人采纳，但却从未被充分付诸实施。它作为一项原则，既支配着作为一种持续进行的实践的写作，又冒犯了我们习惯上对于完美成品的关注。[6]为了便于说明，我们只需考虑它其中的两项重要主题。首先，今日的写作已经不再受着"表述"（expression）的必要性的束缚，它只指向其自身，当然，它也并不局限于内在性的领域。相反，我们是在它的外在展布中认识它的。[7]这一反转把写作变成了一种符号的游戏，更多地受着能指的性

质本身而非所指的内容的调控。进而，它意味着这样一种行动，总是在测试着写作常规性的界限，总是在越出为自己所接受和操纵的秩序的界限，并进而将其反转。写作就像一场游戏一样逐渐展开，它不可避免地越出自身的规则，最终把它们抛在身后。因此说来，这种写作的根本基础并不在于与创作行为相关的崇高情感，也不在于将某一主体嵌入语言。恰恰相反，它关注的主要是开辟出一块空地，让写作的主体在那里不断趋于消失。[8]

第二项主题甚至更为人所熟知：那就是写作与死亡之间的亲缘关系。这种关系颠倒了传统上承自希腊叙事或史诗的观念，即旨在确保英雄的不朽。英雄坦然领受了英年早逝，因为他的生命会由于死亡而受到尊崇和颂扬，从而过渡到不朽的状态；而叙事也补偿了他对死亡的领受。而在另一种意义上，阿拉伯的故事，尤其是《一千零一夜》（*The Arabian Nights*），却把战胜死亡作为自己的动机，自己的主题和托辞。讲故事的人把自己的故事一直讲到深夜，以此预防死亡，拖延那人人都陷入沉默的不可避免的时刻的到来。山鲁佐德（Scheherazade）的故事是在为避免被杀做孤注一掷的逆转努力，是要通过所有那些彻夜的努力，将死亡驱除出生存的循环。[9]这种观念将说出的或写下的叙事作为对抗死亡的防护，而在我们的文化里，这种观念已经发生了转变。写作现在联系着的是祭献，是生命本身的祭献；它自愿消除了自我，自我不要求在书中获得再现，因为它就发生在作者的日常生存当中。虽然作品曾经担负着创造不朽的职责，但如今它获得了生杀予夺的权利，开始成为自己作者的谋杀者。福楼拜、普鲁斯特（Proust）和卡夫卡（Kafka）都是这种逆转的显见例证。[10]除此之外，我们还发现，在写作者个人特征整体上被消抹的过程中，也存在书写和死亡之间的关联；写作者在自己和文本之间塑造出的矛盾和对抗，勾出了他特有的个性的标记。如果我们想要了解今天的写作者，其入手点将会是他的缺席的独特性，将会是他与死亡的关联，而这种关联又会把他转变为他自己写作的牺牲品。尽管说在哲学里，就像在文学批评里的情况一样，这些也都是为人所熟知的东西，但我并不能肯定：作者的消失或死亡所造成的后果是否已经被深入探索，或者，这一事件的重要意义是否已经被充分领会。具体而言，在我看来，注定要取代作者被授予的优先地位的各项主题，所起的作用无非只是确保了真正的变化的可能性。在这些主题中，我只打算考察看起来特别重要的两项。

我们先从有关作品的论点开始。照一般的理解，批评的任务并不在于重新确立作者与其作品之间的纽带，或者是通过作者的作品，重新构造作者的思想和体验，进而言之，批评应该把自己的关注点放在作品的结构、作品的构造形式上，考察它们固有的、内在的关系。[11]然而，对作品的概念提出问题的那个语境又是什么？简单地说，作品这个术语所指称的那个不寻常的单元是什么？如果说，作品并不是由一个被称为"作者"的人所写下的东西，那么，什么是它的创作所必需的？假如我们用这样的方式来提问题，各个方面都会出现一些困难。假使说个人不是作者，那么对于他所写下或说出的那些东西，那些散陈于他的文章或者与别人的通信中的东西，我们又该作何理解？称这为一部作品难道不是很恰当的吗？比方说，萨德（Sade）在被尊奉为一位作者之前，他那些文章又该算些什么东西？或许，这些纸张除了供他在上面没完没了地揭示着自己在监狱里曾有的幻想，也就没有什么其他的作用了。

假设我们现在来探讨一位作者，那么，他所写下的和说出的一切，他所留下的一切，是不是都得归入他的作品？这个问题既是个理论问题，又是个实践问题。比方讲，如果我们打算出版尼采的全集，我们的界限该划在哪里？可以肯定的是，所有收入的内容都必须是公开发表了的，但对于"所有"的意思，我们又是否能取得一致意见？当然，我们会收入尼采本人发表的所有东西，再加上他的作品手稿、格言写作计划、边角旁注以及增删修改。但是，如果在一本满是格言的笔记本里，我们找到一段引文、一纸约会备忘录、一处地址，或者是一笔洗衣店的帐单，这是不是也该算成他的作品？为什么不该算？只要我们考察某部作品是如何从某个人去世后留下的数量庞大的痕迹当中抽取出来的，这样一些实际考虑就永远也没个头。很显然，我们缺乏能够涵盖某部作品所生发出的所有问题的理论，而那些不知深浅地承担了出版一位作者全集的工作的人，他们的经验活动也常常苦于缺乏这样的框架。然而，生出的问题还不止这些。对于《一千零一夜》、亚历山大的克雷芒（Clement）的《导师》（*Stromates*），或者是第欧根尼（Diogenes Laertes）的《名人传》（*Lifes*），我们能说它们构成作品吗？而这样一些问题还仅仅是开始表明我们所面临的困难的范围，即使说有些人已经发现，如果权且不考虑写作者的个人特征或者说他作为一位作者的地位，而是直接关注某部作品，就不会有那许多困难，他们也没有能够充分领会到："作品"这个词和它所指称的那个统一体的性质都同样是成问题的。

另一项论点已经妨碍了我们对作者的消失作出全面的衡量。该论点避免正视具体的事件，而具体的事件非但促成了作者的消失，并且以微妙的方式继续维持着作者的存在。这个论点便是"写作"（écriture）的观念。[12]严格来说，这种观念不仅将使我们得以避免提及作者，而且还使我们得以确定他新近的缺席。就其目前的使用方式而言，"写作"的观念关注的既不是写作的行为，也不是表示作者意义的迹象，比如文本中的症候或标志。恰恰相反，它代表了一种相当深刻的努力，试图深入探讨文本的条件，既包括文本在空间里散布的条件，也包括文本在时间中展布的条件。

尽管如此，目前在使用这个概念时，似乎只是将作者的经验的特征转变成一种先验的匿名性。作者的经验活动中那些极为清晰的符号都被消抹了，以便促成宗教性概括模式和批判性概括模式之间彼此平行的或相互对立的游戏。其实，我们在赋予写作一种原初性的地位的同时，难道不只是从先验的角度出发，重新肯定了对写作的神圣起源的神学确认，或者是对写作的创造性本质的批判性信念吗？说写作就其所促成的特定历史的角度来讲，很容易陷入被遗忘和被压制之中，这难道不是把有关隐含意义（这便需要解释）的宗教原则，以及有关不曾言明的意思、未经公开的宗旨和晦涩不清的内容（这便引发评注）的批判性假定，从先验的角度重新引了进来吗？最后，把写作看做缺席，这种观念难道不是把处在一个持续不变的传统中的宗教信仰，或者把宣称作品的继续存在是作者超越其自身死亡的一种神秘的增补的审美原则，移植到先验的角度上去吗？[13]

这种"写作"观念通过先验的保护作用，维持了作者的优先地位；构成作者的某一特定形象的表现的游戏，被推展到了一个暧昧不清的中立性的领域里。先验的东西保持着控制作者的消失—自从马拉美（Mallarmé）以来，作者的死亡便是我们时代的一个事件。难道我们没有必要划分出两种人，一种是相信我们有能力继续在19世纪的历史和先验传统之内确定我们现在的不连续性，另一种则是正在努力一劳永逸地把自身从这种概念框架中解放出来？[14]

显然，我们不能仅限于一味地重复空洞的口号：作者已经消失；上帝和人共同死亡。[15]相反，我们应该重新检视作者消失后留下的空洞的空间；我们应当沿着这一虚空的突破口和交战线，密切关注它新的分界和重新分配；我们应当守候由这种消失所释放出的流动多变的

功能。在这种语境下，我们可以简约地考察使用作者的名字所引发出来的各种问题。什么是作者的名字？它是如何起作用的？我绝不是想给出一个解决方案，而只是尝试表明与这些问题有关的某些困难。

作者的名字把有关专名范畴的所有问题都带了出来。（这里我特别指的是塞尔［Searl］的作品[16]）。显然，专名（以及作者的名字）不只是一个单纯的指称，不只具备指示功能。它不只是一种表示，不只是指某人的一种符号；在某种程度上，它相当于一种描述。在我们说“亚里士多德”的时候，我们用的这个词意味着一个或一系列确定的属于这类符号的描述，比如：“《分析篇》（*Analytics*）的作者”，或者“本体论的创建者”，等等。[17]而且，专名也不只具有表意功能：当我们发现《灵光篇》（*La Chasse spirituelle*）并不出自兰波（Rimbaud）之手时，我们并不能肯定专名或者这个作者的名字的意义已经改变。专名和作者的名字在描述功能与指称功能之间左右摇摆，就算它们与它们所指名的对象保持着关联，也并不完全被其描述功能或指称功能所决定。[18]然而，某个专名与其所指名的那个个体存在之间的关联，作者的名字与其所指名的那个对象之间的关联，这两种关联并不是完全等形的，发挥功能的方式也不一样。正是在这里，显现出作者的名字所带来的具体困难。而这些差异还需要进一步澄清。

比如说，我们了解到皮埃尔·杜邦（Pierre Dupont）并没有长着蓝眼睛，也不住在巴黎，而且也不是一名医生，这些都不会否定以下事实：皮埃尔·杜邦这个名字依然指的是同一个人；把这个名字与那个人联系起来的指称并没有丝毫改变。然而，说到作者的名字，问题就要复杂得多了。有人揭露莎士比亚（Shakespeare）并不是出生在观光客如今参观的那座房子里，这不会改变作者名字发挥功能的方式。但是，如果有人证明，被我们归之于莎士比亚的那些十四行诗并不出自他的手，那这就会带来显著的变化，影响到作者的名字发挥功能的方式。进而，假如我们确定是莎士比亚写下了培根（Bacon）的《工具篇》（*Organon*），莎士比亚的作品和培根的作品皆应记在同一个作者的名下，那我们就引入了第三种类型的改变，它彻底改变了作者名字发挥功能的方式。因此，作者的名字并不完全是一种与其他专名无异的专名。

其他还有许多因素维持着作者名字的这种充满矛盾的独特性。说皮埃尔·杜邦这人不存在，和说荷马与赫耳墨斯·特利斯墨吉斯忒斯

（Hermes Trismegistes）这俩人根本不曾有过，这两种说法完全是两码事儿。第一个否定的意思只是说，没有叫皮埃尔·杜邦的这个人；而第二个否定则要么表明有几个人被归入一个名字的指称，要不就是表明，传统上归之于荷马或赫耳墨斯的特征，真正的作者一项也不具有。说X先生的真实名字叫雅克·杜让而不是皮埃尔·杜邦，与说司汤达的原名叫亨利·贝尔，这两种说法也同样不是一回事儿。我们还可以考察以下这些陈述的功能与意义："布尔巴基就是某甲或某乙"和"维克多·埃里米塔，克利马科斯，安提克利马库斯，弗莱特·塔西特内斯，君士坦丁·君士坦提斯，所有这些其实都是克尔凯郭尔（Kierkegaard）"。

这些差异表明，作者的名字并不仅是一种词类成分（作为一个主语或补语，或者是可以被代词或其他词类所代替的要素）。它的存在之所以能够发挥功能，是因为它成了一种分类的手段。一个名字可以把一批文本归到一组，从而把它们和其他文本区分开来。一个名字还可以确立文本之间不同的关系形式。在我们能够说确有巴尔扎克这么个人的意义上来说，赫耳墨斯和希波克拉底（Hippocrates）这两位都是不存在的，但一批文本被归于一个单一的名字，这个事实便意味着在文本和名字之间建立起同源、源出、互释、证实、互利等关系。最后，作者的名字标志着话语的一种特殊存在方式。占有作者名字的话语是不会在短时间内被消费和遗忘掉的，它所得到的也不会是那种对于转瞬即逝的普通语词的暂时关注。相反，这种话语的地位和被接受的方式都是由它在其中流通的那个文化所调控的。

我们可以得出这样的结论：作者的名字不像专名，专名可以从话语的内部移向产生这一话语的外在的实际个人，而作者的名字始终处于文本的轮廓之内，区分各个文本，确定文本的形式，刻画出它们的存在模式的特征。它指的是某些话语群的存在，指的是这种话语在某个社会和文化中的地位。作者的名字不会随一个人公民地位的改变而改变，但也不是纯属文学之事。它处在裂缝之中，处在非连续性当中，引发了新的话语群和它们那独特的存在模式。[19]因此我们可以说，在我们的文化里，作者的名字并非一个不变的因素，它只能伴随某些特定的文本去排除其他文本：私人信件可能会有个署名，但没有作者；一纸合同也可能会有个签约方，但没有作者；同样，贴在墙上的一副无名招贴也可能会有一个写作者，但他算不上一位作者。从这个意义上说，作者的功能就是刻画出一个社会里某些话语的存在、流通和运作的特征。

在把“作者”作为话语的一种功能来探讨的时候，我们必须考察话语中支撑这种用途、确定它与其他话语的差异的那些特征。如果我们只限于探讨那些有作者的书籍或文本，可以分辨出四点不同的特征。

首先，它们是被占用的对象；它们业已适应的那种所有权形式属于一种特殊的类型，其法规编制多年前已告完成。还有必要注意一点，从历史上来看，它的所有财产地位只是附属于控制其占用的刑事法规。只有当作者开始受制于惩罚，只有当他的话语被认为越界，言语和书籍才会被派定实际的作者，而不是什么虚构的人物或重要的宗教人物。在我们的文化里，话语最初并不是一样物件、产品或占有物，而是处在神圣与世俗、合法与非法、虔信与渎神等两极领域中的一种行动，其他文化里的情况无疑也是如此。远在它成为局限于财产价值流转中的一样占有物之前很久，它就已经成为担负风险的一种姿态。[20]但也正是在确立起一套所有制和严格的版权规定之时（18世纪末、19世纪初），写作行为固有的越界特征才转变成为强有力的文字规则。[21]在被统管我们文化的社会财产秩序所接纳的同时，作者仿佛是在系统性的越界实践中，重新激活了早先的两极话语领域，找回了写作的危险—因为写作在另一方面已经得到了财产的利益—以此为自己的新地位作补偿。

其次，“作者功能”（author-function）[22]并不是在所有话语中都普遍存在或稳定不变的。即使在我们的文明里，同样类型的文本也不都总是需要有作者的。我们现在谓之“文学性的”那些文本（故事、传说、史诗和悲剧），曾经一度也是无须解答任何有关其作者身份的问题即可被接受、流通和评价的。它们的匿名性并不为人所关注，因为其实际或假设的年岁已足以确保其真实性。然而，在中世纪，我们现在谓之“科学性的”那些文本（探讨宇宙与太空，医学或疾病，自然科学或地理学），也只是在表明作者的名字的情况下才会被视为真实的。以“希波克拉底尝言……”或“普林尼告诉我们……”这样的通例作出的陈述，并不仅仅是为基于权威的论点制定的程式；它们标志着一种公认的话语。但到了17、18世纪，发展出来一种全新的观念，科学性的文本开始基于其自身的价值而为人接受，被放在一个匿名的、内在一致的观念体系中，组成这个体系的是确立的真理和证实的方法。对真实性的证明不再需要举出创作该文本的那个人；作者作为真实性的标志的角色消失了，虽然它依然作为创造者的名字，但只不过是用来

指称一则特定的定理或命题，一类奇异的效应，一种属性，一副身体，一组元素，或是病理综合征。

然而，与此同时，“文学性的”话语却依然只是在附有作者名字的情况下方得以被接受；每一章诗篇，每一部小说，都必须言明自己的作者，言明写作的时间、地点和场合。文本会被赋予怎样的意义与价值，就取决于这样的信息。如果文本有意无意地以匿名的形式公开，人们会竭尽全力去确定它的作者。文学的匿名性之所以会引起关注，被作为一个有待索解的谜团，只是因为在我们现在，文学作品完全被作者的主权所支配。（这些说法无疑太过绝对。一段时间以来，批评已经注意到文本的某些方面并不完全取决于一个个体创作者的观念；对文体进行分析，或者对不断重现的文本主题、对它们出于作者之外的规范的主题变化给予考察。而且，在数学中，作者的地位已经沦落到充其量不过是为着一则特定的定理或一组命题而顺便带出；而在生物学和医学中，提到一位作者或者是他做研究的日期，却有着完全不同的意涵。这后一类引证不只是指明信息的来源，还要证明证据的“可信度”，因为它牵涉对在给定的时间、在特定的实验室能够采用的技术和实验材料做出充分的理解。）

关于这种“作者功能”的第三点在于：它不是通过简单地将一套话语归之于某个个人就可以自动形成的。它是一套复杂的运作的结果，这些运作的目的就是要构建我们称之为作者的那个理性实体。而我们在谈论某个人的“深度”或“创造”力，以及他在写作中表现出来的意图或最初的灵感的时候，这种构建无疑就被派定了一种“现实主义”的维度。然而，被我们指称为作者（或构成作为作者的那个人）的那个人，他的这些方面的特征只是一种投射，来自于我们从多少带有些心理学性质的角度入手处理文本的方式：我们所做的比较，我们视为有关而抽取出来的特性，我们指定的连续性，或者我们所实践的排除。此外，所有这些运作还会随着所涉话语的时期与形式而发生变化。构建一位“哲学家”与构建一位“诗人”，方式不会是一样的；一部18世纪小说的作者，其构成方式不同于现代小说家。不过，在统管作者的构建的规则当中，也还有一些跨历史的不变因素。

比如，在文学批评中，确定作者，或者更确切地说，从现存的文本中确定作者的轮廓，传统上的方法很大程度上是从基督教传统里在证实（或驳斥）它所拥有的特定文本时使用过的那些方法中演变而来的。现代批评孜孜以求从作品中“找回”作者，所采用的手段留有很强

的基督教诠释《圣经》的痕迹，在希望证明文本的价值时，就去判定作者的神圣地位。在《名人传》（*De Viris Illustribus*）中，圣杰罗姆（Sant Jerome）主张：几部作品的同名并不能证明它们出自同一个作者之手，因为许多人可能重名，或者有人特意要盗用另一个人的名字。名字作为一种个人的标志，并不足以成为与某种文本传统挂钩的根据。那么，几部作品又如何能够被归于一个作者的名下呢？在作者的功能方面，什么样的规范将会揭示出几位作者的掺入呢？根据圣杰罗姆的说法，在归入某一个作者的作品目录中，可以依据以下四条标准剔除某些作品：劣于其他作品的作品（因此，作者被确定为质量的标准）；其观念与在其他作品中表现出来的教义有所冲突的作品（在此，作者被确定为观念或理论一致性的某个特定领域）；写作风格不同，并且包含在其他作品中不常见的词与短语的作品（作者被视为一个风格上的统一体）；以及提到作者身后才出现的事件或历史人物的作品（作者因此是一个确定的历史人物，汇聚着一系列的事件）。尽管现代批评表面上看并不对证实问题抱有同样这些怀疑，但它在确定作者时采用的策略却体现出惊人的相似性。在一部作品中，作者会说明某些特定事件的存在、转化、变形，以及它们形形色色的改变（对此的考察可以通过研究作者的生平，或者举出他的特定观点，分析他的社会倾向、在某一阶级中的位置，或者通过刻画他的根本目标）。作者还构成了写作中的统一性原则，产品中任何不规则之处都被归之于由成长、成熟或外在影响所导致的变化。此外，作者还发挥着中和在一系列文本中发现的矛盾的作用。决定这一功能的是这样一条信念：在一位作者的思想及其有意识或无意识的欲望的特定层面上，必然会有那么一个地方，矛盾在那里得到消解，互不适配的因素可以表现出彼此相关或者凝聚在某一根本的、创造性的矛盾周围。最后一点，作者还是表达的一个特定源泉。在文本中，在信件、残篇、草稿等等里，他都能同样完好、同样有效地表现出来，只是形式上的完善程度不一。因此，即使在现代的批评家看来，圣杰罗姆有关真实性的四项原则似乎相当不充分，它们也依然限定着现在用以展现作者功能的各种批评模式。[23]

尽管如此，我们也不能认为，作者的功能就在于按照作为被动材料的文本来进行单纯的重构，因为文本总是会带有许多与作者有关的符号。语法学家知道得很清楚，这些文本符号包括人称代词，时间状语和地点状语，动词的种种变化形式。[24]但是有必要注意到，对于有作者的文本与没有作者的文本，这些因素所承载的意义是不一样的。

在没有作者的文本中，这些"转换词"（shifters）指的是一个实际的作者，一个实际存在的指示背景，当然也有些例外，比如第一人称的间接引语。而在话语关联着一位作者时，"转换词"的功能就更加复杂多变了。众所周知，在以第一人称展开叙事的小说里，无论是第一人称代词、一般现在时直陈式，还是其就此定位的符号，都不直接指向作者，不直接指向他写作的时间或写作的具体行为；相反，它们代表着一种"第二自我"（second self）[25]，在单部书的进程中，它与作者之间的相似性从未被固定，经历着相当的变化。无论是参照实际存在的作者来寻求作者，还是参照虚构的叙事者来寻求作者，都不会是正确的做法；"作者功能"起自两个自我的分裂，起自两者之间的分割和距离。有人可能会有不同意见，认为这种现象只适用于小说或诗歌，适用于某种"准话语"（quasi-discourse）的语境。但是，实际上所有支持这种"作者功能"的话语都突出地表现出自我的这种多重性。在一篇数学论文里，导言中指明创作环境的自我，与在文本正文中概括一项论证的那个"我"，无论就其位置还是就其功能而言都不一样。前者意味着一个独特的个人，他在一个给定的时间和地点，成功地完成了一项课题；而后者则指明了论证的一个具体事例和计划，只要给出同一套公理和预备运算，使用同一套符号，无论哪个人都可以执行。还可以区辨出一个第三自我：他谈论自己的研究目标、所遇到的阻碍、得出的结果、尚待解决的问题，而这个"我"会在现有的或未来的数学话语领域中发挥功能。这里我们并不是在探讨一套从属体系，在那里，"我"的最原初、最重要的用途，即作为一种虚构，被其他两种自我一再复制。相反，在这类话语里，"作者功能"这样的运作是为了使三种自我同时散布。[26]

可以肯定，进一步的深入讨论还会揭示出"作者功能"的其他特征，但我只限于讨论看起来最明显、最重要的四点。可以把它们概括为以下方面："作者功能"关系到限制、规定和表达话语领域的法律和制度方面的系统；它并不会以完全相同的运作方式，体现在各种话语、所有时间以及任一给定的文化中；它的确定不在于将一篇文本简单地归之于其创作者，而是要通过一系列复杂而精确的步骤；它并不单纯指向一个实际个人，因为它同时引发出许多种自我，引发出任一阶级中的个人都有可能占据的一系列主体位置。

我很清楚，迄今为止，我一直把自己的主题限制在不恰当的范围内。我还应当谈一谈在绘画、音乐、技术等领域中的"作者功能"。鉴

于我承认自己的分析仅限于话语领域，我给“作者”这个词赋予的意义似乎过于狭窄。我只是从有限的单个人的意义上来讨论作者，可以合法地把一部文本、书籍或作品归到这个人的名下。然而，十分明显的是，即使是在话语的领域里，一个人也可以成为除了书籍以外的许多东西的作者，比如一套理论，一种传统，或者一门学科，在那些领域里，可以增生出许许多多的新书和新作者。为方便起见，我们可以说这样的作者占据了一种“跨话语的”（transdiscursive）位置。

荷马、亚里士多德和早期基督教会的教父们都扮演了这样的角色，最初的数学家们和希波克拉底传统的创建者们也是如此。可以肯定，自有我们的文明以来就有这一类作者。不过我认为，在19世纪的欧洲，产生出一类独特的作者，他们不能被混同于那些“伟大的”文学作者、宗教典籍文本作者和科学的创建者。我们不妨称他们为“话语实践的创始者”，虽说这样的称法略有些武断。

这些作者的独特贡献在于，他们不仅生产出自己的作品，而且生产出构成其他文本的可能与规则。在这个意义上，他们的角色完全不同于像小说家这样的作者，后者只是他自己的文本的作者，除此之外，基本上再无其他。而弗洛伊德就不仅仅是《梦的解析》（*The Interpretation of Dreams*）或《机智与无意识的关系》（*Wit and its Relation to the Unconscious*）的作者，马克思就不仅仅是《共产党宣言》（*Communist Manifesto*）或《资本论》（*Capital*）的作者，他们都确立了话语的无尽的可能性。显然，人们很容易提出不同意见。一部小说的作者所负的责任可以超出他自己的文本，如果他在文学界里获得一定的“重要意义”，他的影响就会显著地衍生开来。举一个非常简单的例子。有人会说，拉德克利夫（Radcliffe）并不仅仅是写了《尤道弗之谜》（*The Mysteries of Udolpho*）以及其他几部小说，还促成了19世纪初哥特派传奇小说的出现。就此而言，她作为一位作者的功能超出了自己作品的界限。尽管如此，以下事实可以回答这种不同意见：话语实践的创始者（以我认为最早、最重要的马克思和弗洛伊德为例）所揭示的可能性，与小说家所表明的那些可能性有着显著的不同。在拉德克利夫的小说的推动下，以其作品为摹本的一些相似性与类比开始流通开来，包括各种各样可以融进其他书中的独特的符号、人物、关系和结构。简而言之，说拉德克利夫创造了哥特派的传奇小说，意思是说在她的作品和19世纪的哥特派传奇小说之间共同存有某些特定的要素：因自己的幼稚单纯而失身的女主人公；作为城市对立面的远僻城堡；立誓要报复这个使他落难的世界的充满叛逆精神

的男主人公，等等。而另一方面，马克思和弗洛伊德作为“话语实践的创始者”，不仅促成了一些可以被日后的文本所采用的类比，而且重要的是，他们还促成了一些差异。他们为引进他们自身之外的一些要素开辟出了一块空间，而这些要素却依然留在他们开创的那个话语领域里。我们在说弗洛伊德开创了精神分析的时候，意思并不只是说在卡尔·阿伯拉罕（Karl Abraham）或梅兰妮·克莱因（Melanie Klein）的著作里，重新出现了力比多的概念或关于梦的分析技术，而是说他促成了相对于他的著作、概念和假设的一些差异，这些都出现在精神分析的话语领域里。

然而，任何新兴科学的创建者，或者任何成功地转变了一种既有科学的作者，情况难道不正是这样的吗？说到底，有些人的著述不折不扣地采用了伽利略（Galileo）归纳出的法则，对于这些文本，伽利略负有间接的责任，此外，他还为与自己有相当不同的陈述的生产铺筑了道路。如果说居维叶是生物学的创建者，而索绪尔是语言学的创建者，这并不是因为他们被一再效仿，并不是因为某个生物体概念或符号理论被不加批评地融进了新的文本，而是因为居维叶在某种程度上促成了与自己的体系截然相反的进化论，是因为索绪尔促成了迥异于自己的结构分析的生成语法。因此，粗略观之，话语实践的创始似乎与任何科学努力的创建没什么不同，但我认为，这里有一种根本的差异。

在科学活动中，创建行为与其日后的诸般转型在地位的稳固性上没有差别；它只不过是自己所促成的许多转变中的一种而已。这种相互依赖的状况可以采取几种形式。在一门科学的日后发展中，创建行为似乎只是一个被发现的更为普遍的现象中的单一事例。在回顾中，它或许会因其过于倚重直觉或经验而被质疑，被交付给新的理论操作的精密审察，以将其定位在一个形式的领域中。最后，人们或许还会认为它是一个草率的概括，其有效性应当加以限制。换句话说，科学的创建行为始终会在自己所创立的转型机制的作用下被重新调整。[27]

而在另一方面，话语实践的创始对其日后的转型而言是异质性的。要将弗洛伊德创始的精神分析实践作一拓展，并不是要推定一种原先未曾言明的形式一般性，而是要探索一些可能的应用。而要限制这种实践，则要在原初的文本中区辨出少数命题或陈述，人们认为它们具有开创价值，并且标志着弗洛伊德其他概念或理论都是派生出来的。最后，在这些创始者的作品中，并没有什么“错误”的陈述；那些

陈述被认为非属本质或者是“前历史的”（Prehistoric），因为它们关系到另一种话语，人们只是简单地将其弃之一旁，转而关注作品中那些更为切题的方面。话语实践的创始不像科学的创建，它们笼罩着其后的发展和转型，但又必然与其后的发展和转型相区分。由此，我们在确定一项陈述的理论有效性时，参照的是创始者的作品；而在伽利略或牛顿（Newton）的例子里，依据的却是宇宙论或物理学中确立的结构的或内在的规范。大体言之，这些创始者的作品并不处在与某种科学的关系当中，也不处在它自己所确定的空间当中；相反，恰恰是科学或话语实践，把他们的作品当成了基本的参照点。

保持这样的区别，我们就可以理解，为什么这些话语的实施者不可避免地必然“回归起源”。在此，我们同样必须把“回归”与科学的“重新发现”（rediscoveries）或“重新激活”（reactivation）区分开来。造成“重新发现”的原因，在于与通行知识形式的类比或同构，是它们容纳了有关已被遗忘的或默默无闻的人物的看法。比如，乔姆斯基（Chomsky）在他论笛卡尔语法[28]的著作里，“重新发现”了从科迪默（Cordemoy）到洪堡（Humboldt）一直在使用的一种知识形式。但这种知识形式只有从生成语法的角度出发才能被理解，因为后一种表现形式掌管着构建这种知识形式的关键：实际上，这是对一种历史上的立场的回顾性整理。“重新激活”指的则是相当不同的过程：话语被嵌入概括、实践和转型的全新领域。正如米歇尔·塞尔（Michel Serres）论数学回忆的作品所揭示的那样，数学史上充斥着这种现象的例子。[29]

“回归”这个词指的是一种运动，带着其自身的特性，概括出话语实践创始的特征。如果我们回归，那是出于一种遗漏，它是根本的、建构性的，而不是偶然或难以理解所导致的结果。[30]实际上，创始的行为就其本质而言，注定要受制于它自身所产生的变形，这些变形展示了创始行为，从该行为中发展而来，同时也导致了该行为的分化与曲解。这种并非偶然的遗漏必须由某些精确的运作加以调控，这些运作可以在向着创始行为的回归中，得以定位、分析和化约。遗漏所设下的障碍并不是从外部添加的，而是从所探讨的话语实践当中兴起的，正是话语实践为它立下了法则。遗漏既是导致这障碍的起因，也是消除这障碍的手段，还要对妨碍回归创始行为的阻碍负责，只有通过回归才能得以解决。此外，始终会有向着文本自身的回归，具体而言，是带着对那些在文本的缝隙、空白和缺席中体现出的东西的特别

关注，回归一个原初的、不加修润的文本。我们回归那些空洞的空间，它们被遗漏所掩盖，被带有误导性的虚假的充足所隐匿。通过这些对某个根本的缺失的重新发现，我们发现两种独特的回应之间的那种来回的摇摆："这一点已经谈到了—如果你知道怎么读，你肯定会看到的"；或者反过来说"不，这一点在文本的白纸黑字当中根本就没有谈到，但它是通过这些言词表达出来的，是在它们彼此之间的关系当中、在那使它们相互分离的距离当中表达出来的"。随后的结论自然便是：这种回归，这种属于话语机制的回归，持续不断地将改变引进来；而向着文本的回归则并不是一种历史的增补，并不会逐渐将自身固定在原初的话语状态（discursivity）上，并以某种终究算不上本质的修润形式折叠自身。相反，向着文本的回归是使话语实践发生转型的一种有效且必须的手段。考察伽利略的作品，也许将会改变我们关于历史的知识，但不会改变关于科学的知识，改变关于力学的科学的知识。而重新检视弗洛伊德或马克思的著作，就会转变我们对精神分析或马克思主义的理解。

这些回归的最后一点特征在于，它们往往进一步增强了作者与其作品之间神秘莫测的关联。一篇文本之所以具有开创性的价值，恰恰因为它是一位特定的作者的作品，而我们的回归是受着这种知识限定的。如果重新发现了出自牛顿或康托尔（Cantor）之手的一篇先前不为人知的文本，也不会改变古典宇宙论或群论，充其量不过是会改变我们对它们的历史源起的理解。然而，如果我们发现了《精神分析概论》（*An Outline of Psychoanalysis*），认识到这本书出自弗洛伊德之手，就不仅会改变我们的历史知识，而且会改变精神分析理论的领域，哪怕只是通过转换了重点或重心。这些回归作为话语实践的重要组成部分，在"原创"作者与间接作者之间构成某种关系，它不同于把一篇普通文本与其直接作者联系起来的关系。

有关话语实践之创始的这些观点，只是些极其粗略的说法，尤其是我在这种创始与科学的创建之间努力刻画的对立方面。这两者之间的区别并不是那么容易分辨的；况且，也全无证据表明这两者之间是相互排斥的。不管怎么说，我之所以要把这种对立提出来，唯一的目的就是要揭示，这种"作者功能"在带有一个明确的署名的一部书或一系列文本的层面上就已足够复杂，而如果从较大的整体角度出发，比如一组作品或整个学科，来分析这种"作者功能"的话，那还具有其他一些决定因素。

本文有意没有从肯定的角度提出一些命题，可以为日后的研究提供分析步骤或指导，这是有些可惜。我既然对继续推进这篇作品如此看重，至少该就为何如此给出一些理由。发展一种类似的分析，可以为话语的类型学提供某种基础。只是从语法特性、形式结构和话语客体等方面入手，尚不能充分理解这种类型学，因为毫无疑问的是，有一些特定的话语特征或关系无法化约为语法规则和逻辑规则，无法化约为支配客体的法则。如果我们希望区分出较大一些的话语范畴，就必须对这些特征进行考察。显然，在这些话语特征当中，作者可以承担的不同形式的关系（或非关系）就是一项。

或许，这种考察形式还能促成引进一种对于话语的历史分析。或许，现在该研究的不仅是话语的表达价值和形式转型，而且还包括话语的存在模态，即在某一文化中，话语的流通、评价、归属和占用的模态所发生的种种转化与变异。“作者功能”也可揭示以社会关系为基础的话语的关联方式，但这样就会在一定程度上牺牲作者在其作品中放置的主题与概念。

难道不可以重新考察主体的特殊地位，以作为上述这类分析的合法拓展吗？很明显，在对一部作品（无论它是一篇文学文本，一套哲学体系，还是一部科学著作）作内部的构造分析时，在对参照心理学与生平的程度作出限制时，有关主体的绝对性质与创造性作用都会引起一些疑问。但是，也不应该完全将主体弃之不用，而是应该对它重新进行考察，不是重新塑立原创性主体的主题，而是捕捉主体的功能，捕捉它对话语的介入，捕捉它的从属系统。我们应该暂且先不考虑下面这些典型的问题：一个自由的主体是如何穿透了浓密的事物，把意义赋予它们？一个自由的主体是如何从话语内部激活了话语规则，从而实现了自己的构想？相反，我们应该这么问：在什么样的条件下，通过什么样的形式，像主体这样的实体才会在话语秩序中显现？它将占据什么样的位置？它将展现什么样的功能？在每一种类型的话语中，它又将遵循什么样的规则？简而言之，必须剥离主体（及其替代者）的创造性作用，把它作为一种复杂多变的话语功能来分析。

作者，或者我称之为“作者功能”，无疑只是主体的诸多可能说明之一而已。而且，考虑到过去的历史转型，这种功能的形式、复杂性，甚至其存在本身，似乎都远不是一成不变的。我们很容易设想出这样一个文化，在那里，话语可以无须任何作者而流通。无论话语有

着怎样的地位、形式或价值，也不管我们用怎样的方式来处理它们，话语都将以一种普遍匿名的方式展开。这里将不再令人厌烦地重复以下问题：

“谁是真正的作者？”

“我们是否能够证明他的真实性和原创性？”

“他用自己的语言对自己最深刻的自我做了怎样的揭示？”

人们会听到一些新的问题：

“这种话语有哪些存在模态？”

“它从哪里来？它如何流通？它受谁控制？”

“针对各种可能的主体将作出怎样的安排？”

“谁能实现主体这些各不相同的功能？”

而在所有这些问题的背后，我们却几乎只能听到一种漠然的咕哝：

“是谁在说话又有什么关系？”

---

(1) 李康、张旭译，王倪校。本篇原名为“Qu’est-ce qu’un auteur？”，最初发表于*Bulletin de la Socéité Française de Philosophie*，第63卷第3期（1969），第73—104页，系福柯于1969年2月22日在法国哲学协会（Socéité Française de Philosophie）所做的演讲，由瓦尔（Jean Wahl）教授主持。本篇先据英译本“What is an Author?”译出，译者为Donald F. Bouchard和Sherry Simon，收入《语言、反记忆与实践》（*Language, Counter-Memory, Practice*），第113—138页。另有一英译文，即“What is an Author?”（其中前两段多未译），译者Josue V. Harari，收入《美学、方法与认识论》（*Aesthetics, Method, and Epistemology*），第205—222页。但两种英译文均未译后面讨论部分，本篇中的这部分由张旭根据法文本译出。

寓言的冲动：走向后现代主义的理论

克雷格·欧文斯，1980

> 过去的每一幅图像都没有被现在所辨识，因为其自身的一个要件即将不可挽回地消逝而去。
>
> —瓦尔特·本雅明，“历史哲学论纲”
>
> （‘These on the Philosophy of History’）

一

我在此刊（即《十月》）1979年秋季号发表的一篇对罗伯特·史密森（文集的评论中提出，史密森的“天才”其实是一种寓言式的，它蕴藏在一种美学传统的消失过程中，他认为这一美学传统已经基本上被摧毁了。把一种寓言的动机转嫁到现代艺术上会是一种在禁地中的冒险行为，因为寓言作为美学的怪胎、作为艺术的对立面，已经被斥责了近两个世纪了。克罗齐（Croce）在《美学》（*Aesthetic*）中把它当做是“科学，或模仿科学的艺术”；而博尔赫斯（Broges）曾经把它称作是一种“美学的失误”。虽然博尔赫斯是最具寓言性的现代作家之一，可是他却把寓言当作是一种过时的、无力的手段，当作了一种历史上的存在，丝毫提不起批评的兴趣来。实际上，对他来说，寓言正体现了现在与永远逝去的过去之间的距离：

> 我知道，寓言的艺术曾经被认为是充满了魅力……可现在它却让人难以忍受了。我们感觉到，除了难以忍受之外，它还非常的愚蠢和毫无意义。虽然但丁曾经在《新生》（*Vita nuova*）中讲述了他的情感故事，罗马的波依提乌（Roman Boethius）在帕维亚塔牢中、躲在刽子手的剑影之下写出了《哲学的慰藉》（*De Consolatione*），但他们却理解不了我们的感觉。不借助变化着的趣味原则我怎样才能概括地解释这样的不同呢？[1]

这段话非常矛盾，不仅与博尔赫斯自己小说中的寓言性相抵触，它也拒绝了寓言的最适用之处：即从历史的忘却中拯救即将要消失之物的能力。寓言的最初出现对应于同样一种远离传统的感觉；它在现在与过去的鸿沟中通过自身的历史发挥了作用。如果没有寓言的再阐释，过去也许已经永远地消逝了。对遥远过去的信念，以及在今天追忆过去的渴望，是寓言的两个最基本的推动力。对于20世纪唯一公正地、哲学地处理这一主题的批评家瓦尔特·本雅明来说，它们在精神分析的追问中找到了自己的角色以及其重要的意义。[2]但是它们没能解释为什么寓言的审美潜能看上去似乎在很久以前就已经消耗殆尽了；它们也不再能够使我们定位历史的缺口，而寓言自己却在这个缺口上退回到了历史的深渊中。

追寻现代寓言观点的起源也许看上去有点"愚蠢和毫无意义"，因为它的核心没有对应这样的事实，即一种明明白白的寓言的冲动已经开始在当代文化的许多方面中再次强调其自身了：比如说在本雅明的反叛中，或者是在哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）的《影响的焦虑》（*The Anxiety of Influence*）中。寓言在今天具有历史反叛主义特征的建筑实践中、在当下许多具有修正主义姿态的艺术史话语中，表现得也很明显。以T. J.克拉克为例，他就把19世纪中期的绘画当成了政治的"寓言"。接下来，我想通过寓言对视觉艺术实践和批评的影响集中论述寓言的这次复出。这里同样也有一些重要的先驱：杜尚（Duchamp）从摄影的角度[3]把《大玻璃》（*Large Glass*）的"静止的瞬间状态"和"超速的曝光"定义为"寓言的表象"；"寓言"也是劳申伯格（Rauschenberg）自1950年代以来的一件最雄心勃勃的绘画作品的题目。不过对这些作品的关注必须要推迟一下，因为它们的重要性只有当寓言在现代理论中的隐匿性完全被理解之后才会变得明显起来。

为了了解寓言在现代语境下的表现，我们首先必须对它究竟为何物、抑或**代表了**什么有个大致的了解，寓言既是一种态度也是一次技术，既是一种直觉也是一项工艺。暂且这么说吧，寓言发生于一个文本复现了另一个文本之时，例如：一旦《旧约》被看成《新约》的预兆，它就成了一个寓言。这是非正式的描述—它并非给寓言下的定义—说明了寓言缘起于评注和经文注解，也说明了它们之间依然存在着姻亲关系：正如诺斯洛普·弗莱（Northrop Frye）所言，寓言总是会给评注指明方向，当人们指责寓言只是给作品加了一些内容，只是一种修辞上的装饰或是矫饰时，他们所指责的就是寓言的这种后文本的特

征（metatextual aspect）。同样，正如弗莱所认为的，“真正的寓言是文学中的一种结构性元素，它必须存在，而不能仅由批评阐释后加上去”。[4]所以，在寓言结构中，一个文本是“通过”另一个文本来解读的，不论它们之间的关系是多么不完整，多么时断时续、混乱不堪，所以，寓言的构造就是双面性的。（这正是我们解读博尔赫斯寓言主义的起点，如“皮埃尔·门纳德［Pierre Menard］，《堂吉诃德》［*Quixote*］的作者”或《布斯托斯·多梅克编年史》［*Chronicles of Bustos Domecq*］中的一些章节，这些文本的位置取决于其评注。）

如果评注和批评被用于将一个原始文本转换成其隐喻义的话，那么，以前述方式设想出来的寓言就成了所有评注和批评的典范。不过，令我感兴趣的是，当这种关系在艺术作品**内**发生并彰明作品的结构时，将会发生什么。语言的图像是被挪用的图像，寓言作者并不发明图像，而是挪用图像，他自称了解图像的文化含义，混充阐释者。在他手中，图像变成了另外一些东西（allos=他物+agoreuei=言说），他并不恢复一种被丢失或模糊了的原始含义，寓言不是阐释学；他所做的，是给图像添加上其他含义，不过，若然如此，他所做的一切就只是想进行替代：用寓言替代先前的含义，它是一种增补。这是寓言遭遇诅咒的原因，也是其理论重要性所在。

当代艺术与寓言之间的第一个联系是：借用特洛依·布朗塔克（Troy Brauntuch）**［图52］**、谢利·莱文（Sherrie Levine）、罗伯特·朗格（Robert Longo）等艺术家的作品中的图像，这些艺术家通过重新复制其他图像来生成图像。被挪用的图像可以是电影的静态画面、照片或者是一幅画。它本身可能就是复制品。尽管如此，艺术家使用这些图像来清空它们的共鸣、意义和赋予意义的权利。举一个例子，通过布朗塔克的放大，并且取消了作品的标题，希特勒的画或者那些集中营中的受害者的图像变得非常暧昧不明：

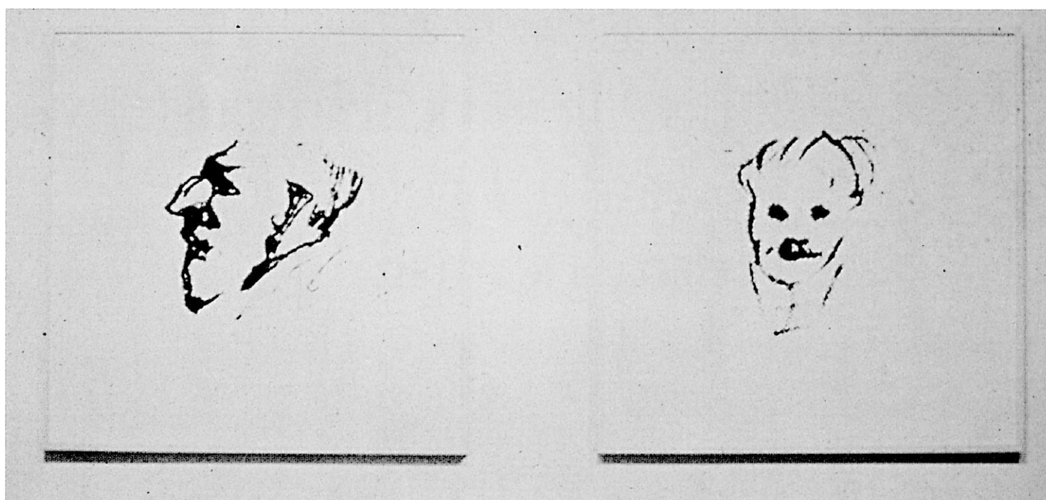


图52　特洛依·布朗塔克

无题（三块板子作品的细部），1979年。

布朗塔克的每一个操作使这些图片再现了使人迷惑的过程，令人费解的凝视，他的目的是要解释它们的秘密；但是结果是仅仅使图片看起来更像图片，以永久性的处理一个文雅的目标：我们与历史的距离制造了这些图像。这种距离是所有画面的意义。[5]

布朗塔克忧郁的凝视特点就是本雅明所定义的寓言气质：

如果对象在忧郁的凝视下变成寓言，如果忧郁使生命得以流淌出生命的边线，在死亡之后继续存在，获得永恒的安宁，那么这个对象就会暴露在寓言家面前，无条件地处在他的权力之下。这就是说，该对象现在无法产生任何自己的意义。他所有的意义需要通过寓言家获得。预言家将意义赋予这些对象，站在他们后面，不是以物质的方式，而是在形而上的意义上。[6]

布朗塔克的图像同时提供和推延了创造意义的承诺。这些图像在面对我们希望直接得到作品意义的时候，既恳求又拒绝。结果，这些作品表现出奇特的不完整一像碎片和欧洲的古诗一样需要**被解释。**

寓言对于支离破碎的、不完美的表达总是有持续的吸引力的一一种在倾覆中发现了自己最广泛的表达的吸引力，这种吸引力被本雅明确立为等同于完美的寓言的象征。在这里人们的作品被重新吸收到一

幅图景当中，废墟代表了历史，如同溶解和腐败的过程不可避免，远离了最初的形态：

> 在寓言中，观察者遇到历史上的希波克拉底式面容，如同一个丧失活力的、原始的图景。所有有关历史的事情，从最初的开端，都曾经是不合时宜的、可悲的、不成功的，它被表现为一幅脸孔—或更有甚者，被表现为骷髅的样子。尽管这些事情缺乏所有"象征性"的自由表现，一切经典的比例，一切人文科学—然而，在这种形式中，人很明显是从属于自然的，这不仅引发了关于人存在的本质这类难以捉摸的问题，同时也引发了关于个人历史传记的问题。这就是使用寓言的方式看待问题的核心……[7]

随着对废墟的寓言性崇拜，寓言和当代艺术之间的第二个联系就出现了：在作品的特定性中，作品看起来已经在物质形态上融入到它的环境中，置于我们与之相遇的地方中。特定地点的作品通常会联想起史前的纪念碑性；巨石阵和纳斯卡线条被看做是原型。其"内容"通常是神秘的，就像《螺旋形防波堤》的内容一样，其形式来自当地有关大盐湖湖底的漩涡神话；史密森用例证说明了积极解读这个地点的倾向，其方式不仅是按照它的地形学特定性，而且也是按照它的心理学共鸣。作品与地点因此就处于一种辩证的关系中。（当特定地点的作品按照土地开垦的方式来构想的时候，并且放置在放弃的矿山或采石场中，那么它的"防御性地具有恢复力的"动机就不证自明了。）

特定地点的作品都不是永久性的，只不过是安置在一个特定地方，持续一段有限的时间，它们的非永久性提供了关于它们的偶然性（circumstantiality）的衡量标准。但是，它们很少被拆除，只是任其自然的毁弃；史密森总是承认侵蚀并最终收回它们的大自然力量是他的作品的一部分。这样，特定地点的作品就成为一种短暂性的象征，体现了所有现象的稍纵即逝；这是20世纪的死亡象征。因为作品的非永久性，作品通常只能用照片来保存。这个事实非常关键，因为它暗示了摄影的寓言潜力。"理解事物的短暂性，关注于拯救它们使之永恒，即是寓言中最强烈的冲动之一。"[8]我们也可以补充说，摄影也是如此。那么，作为一种寓言艺术，摄影代表了我们用可靠而稳定的图像把短暂性、稍纵即逝固定下来的一种欲望。在阿杰特（Atget）和沃克·伊文思（Walker Evans）的照片中，就其自觉地保存那些面临消失危险的东西而言，这种欲望成为图像的主体。然而，如果他们的照片

是寓言性的，这是因为他们所提供的仅仅是一个片断，因此就肯定了它自身的武断性和偶然性。[9]

所以，我们还应当有所准备去迎接照片拼贴中的寓言动机，因为“寓言的最平常的实践活动是不断地堆积碎片，而没有任何严格的目标想法。”[10]这种建构的方法导致安格斯·弗莱彻（Angus Fletcher）把寓言性结构比作痴迷的神经病；[11]例如，索尔·勒维特或汉纳·道波温（Hanne Darboven）作品中的那种痴迷状态就说明了他们也可能掉进寓言性的包围中。在这里，我们看到了寓言和当代艺术之间的第三种联系：在积累的策略中，通过把“一个东西又一个东西”简单地放置在一起创作的并列式作品—如卡尔·安德烈的《杠杆》（*Lever*）或特丽莎·布朗（Trisha Brown）的《原始的积累》（*Primary Accumulation*）。寓言性作品的一个范式就是数学级数：

> 如果数学家看到这组数字I，3，6，II，20，他将会认为这一系列数的意思是被重新组成代数语言的公式：X 加2^X，X受到一定条件的限制。一个任意的序列对于一个没有经验的人意味着一个有意义的序列。这一行进的数将无限扩展。在大多数寓言中也有相应的情况。他们没有数量的内在组织限制。很多是未完成的，如卡夫卡的《城堡》（*The Castle*）和《审判》（*The Trial*）。[12]

就寓言本身而言，有空间的、时间的或两者的结构次序的规划；然而结果并不生动，而是乏味的、形式的、重复的。结果只是一连串叙事摘要，由于对叙事的规定限制，结构分离的原则代替了结合的原则。寓言以这种方式在一系列水平的结构的事件上增加了阅读的直线性和典型性。安德烈、布朗、勒维特、道波温以及其他艺术家的作品，在涉及逻辑过程的具体化、时空经验的突出问题上，寓言提出了解决办法。

一系列结构的突出让我们想起这个事实，根据修辞学，寓言传统上被认为引入一系列的比喻。结构主义者将其重新定义，认为寓言是一系列暗喻为主的语言转化为转喻空间。罗马人雅各布森把从暗喻到转喻的突出解释为诗的作用，他还把暗喻与诗和浪漫主义，转喻与散文和现实主义联系起来。然而，寓言既涉及暗喻也涉及转喻，因此这就倾向于“对所有此类体裁进行分类，诗和散文方面能够把客观的自然主义转化为更加主观的浪漫主义，或已确定好的现实主义转化为超现

实主义的装饰性的巴洛克样式。”[13]对于审美分类的重视很普遍，而且在关于寓言拥有视觉和语言之间的互惠上更明显：当视觉形象以一种解释的文本被提供时，词被看做纯视觉现象。叔本华（*Schopenhauer*）评论寓言的一个方面时写道：

> 如果对名誉的热望在一个人的头脑中顽固、永久地扎了根……如果他现在站在《名声的天才》（*Genius of Fame*）（阿尼巴·卡拉奇［Annibale Caracci］）前面，面对着它的桂冠，那么他的全部精神都会这样激动起来，他的能量也都会活跃起来。但是如果他忽然看见了“名声”这两个巨大而清晰的字在那面墙上闪现，他也会同样激动。[14]

这与观念艺术家罗伯特·巴里（Robert Barry）和劳伦斯·维纳（Lawrence Weiner）的作品的类似，都会唤起一些语言学的想象。就像墙上巨大清晰的字一样，事实上这两位观念艺术家的作品，正是在语言学领域揭示了本质性的图文世界。在寓言中，图像是一种象形文字；一则寓言就是一个画谜—作品由具体有形的图像构成。[15]这样我们应该也能在同代人的作品中寻找寓言。这些作品深思熟虑地遵循着一种漫不经心的样式：劳申伯格的《画谜》（*Rebus*），或者在寓言诗人斯宾塞之后，托姆布雷（Twombly）的系列作品**［图53］**。

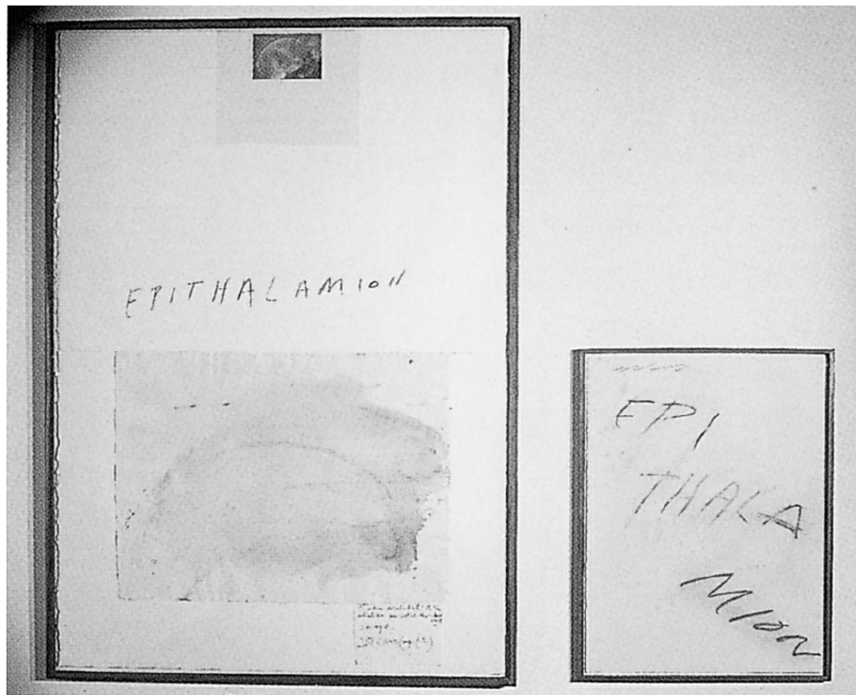


图53　赛·托姆布雷

《贺新婚曲一号和二号》（*Epithalamion I and II*），拼贴，1976年。

这种语言与视觉的混乱不是别的，其实是寓言所具有的那种无望的混乱的一方面，所有的审美媒介和体裁分类之间的混乱。（无望是指在实在说范围内，无法对审美领域进行任何分类。）寓言性作品是综合性的，它跨越了审美边界。这种类型的混乱被杜尚预见到了，今天又在杂交的作品中重现。在折中主义的作品中，表现为将以前清晰的各种审美媒介卖弄地组合在一起。

挪用、场地性、暂时性、散乱性、杂交性一这些不同的策略表现出了时下这些与众不同的艺术的特点。这种艺术源于之前的现代主义，并取而代之。如果考虑到与寓言的联系，它们同时还构成了一个整体。或许这种后现代主义的艺术事实上可以被看成是一种单一、连贯的冲动。只要继续把寓言当成一种审美错误，这种批评意见就对这种冲动无能为力。所以我们只得返回到最初的问题了：什么时候寓言会首次被禁止？是以什么理由？

批评对寓言的压制是浪漫艺术理论的遗赠，而浪漫艺术理论被现代主义非批评地继承了。20世纪的寓言一例如卡夫卡的作品或博尔赫斯自己一常被叫作比喻和神话，而很少被叫作寓言；到19世纪中期，无论如何，坡（Poe）一不是他自己要到对寓言免疫一可能已经对霍桑（Hawthorne）的“寓意性”提出了批评。批评他给单纯的故事加上道德的标签。现代主义绘画的历史不是从库尔贝而是从马奈（Manet）**[图54，图55]** 开始，库尔贝仍坚持绘画里的“真实寓意”。甚至库尔贝的同代人中最支持他的普鲁东（Prudhon）和尚弗勒里（Champfleury）也对他的寓意倾向感到迷惑；他们坚持认为，一个人是现实主义者或者是一个寓言主义者，就意味着他是现代主义者或是历史主义者。

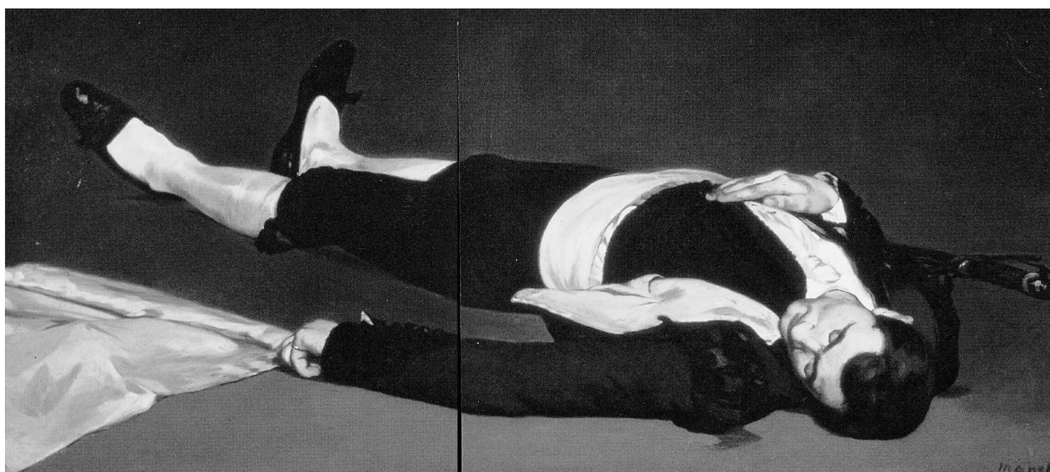


图54　爱德华·马奈

《死去的斗牛士》（*The Dead Toreador*），1864年。

图55　爱德华·马奈

《内战》（*Civil War*），1871年。

在视觉艺术中，象征与历史画的结合在很大程度上决定了它的死亡。从大革命时代起，它就被要求服从于历史，根据璀璨的过去而产生现在的形象。这种关系不仅被肤浅地表达在服装和面容的细节上，也在结构上通过将叙述激进地浓缩为一个单一的象征性的时刻而完成，巴特意味深长地称之为象形（hieroglyph）[16]，换句话说，其中过去、现在和未来，历史的意义因具有了被描写的情节而变得可以阅读。这当然是最富激情的时代的学说，它在19世纪上半叶主宰了艺术的实践。结构性的或叙述性的结合，带来了一种垂直的阅读（象征性的对应）。事件因此被从一个连续的统一体中抽离，由此，历史可能仅仅凭借本雅明称之为"向过去的惊险一跳"而被复原。

> 因此对罗伯斯庇尔（Robespierre）而言，古代罗马是一个用以控诉现在的过去，因为现在毁灭了历史的连续统一性。法国大革命把自己看做罗马的复兴。它唤醒了古代罗马，其方式如同时尚唤醒了过去的服装。而无论在长期的错综复杂中如何传播，时尚都能洞察时局，那就是向过去的惊险一跳。[17]

尽管波德莱尔（Baudelaire）对这种现代主义和经典古物象征性的相互贯通进行了不少理论阐述，但前卫的态度其实形成于中世纪，直到伴随着历史相对论成为一种普遍，而在对达维特（David）《温泉关的列奥尼达》（*Leonidas at Thermopyle*）的评论中被普鲁东简洁地表达出来：

> 有人会问……既不是列奥尼达和斯巴达人，也不是希腊人和波斯人，在这种伟大的组合中我们看到了谁？那是92年画家期待的狂热，而共和的法国将被从合并中解救出来吗？为什么会有这样的象征？通过德摩比勒怎么才能回到二十三个世纪以前以接触到法国人的核心？我们没有英雄了吗？抑或没有了我们自己的胜利？[18]

因此直到库尔贝企图为现代主义拯救象征之际，分割它们的界限已被清晰地划出，象征一被构想成对立于现代主义必须是时间（*Il faut être de son temps*）的概念一伴随着历史画而受到谴责，沦为一种边缘，一种纯粹的历史存在……

二

在开始论述“艺术作品的本源”（‘The Origin of the Work of Art’）之前，海德格尔先就两个术语作了说明—这两个术语确定了其“概念性框架”，在这个框架之内艺术作品被习惯性地定位于美学思维之上：

> 可以肯定的是，艺术作品是被制作出来的，但是它所包含的意义却又远远超过了其本身。艺术品也使公众具有了另一层意义，它表明了一些其他的东西—它是一个寓言。在艺术作品被制作出来之后，意义也随之产生。作品是一个符号。[19]

在赋予每件艺术作品以某种寓意时，哲学家似乎在重蹈覆辙地将“寓言”这个术语向一种无意义的层面推广。评论家对这些错误总是感到惋惜。然而，在这段话中，海德格尔只是在陈述冗长而枯燥的哲学美学，目的则是为解构做准备。这个观点是讽刺性的，但值得关注的是，讽刺本身又是作为寓意层面中的一个可变因素存在的。这些概念可以用来表明其自身的对立面在本质上就是一个寓言的知觉。

寓言和符号—就像所有的成对的概念一样，两者相差甚远。在现代美学中，寓言常常是从属于符号的，表明了形式与内容的不可分割，使艺术作品成为一种抽象的存在。尽管我们知道，艺术作品作为具有多层次含义物质的这个定义已经像美学本身一样陈旧了。然而，它却在浪漫主义艺术理论—它为有关寓言的哲学批判提供了基础—的催生下再次复兴了。根据柯勒律治（Coleridge）的理论，“也许，除了从属关系之外，符号与寓言不可能再有别的更好的区分方法。”[20]符号是一种比喻，一部分象征整体。然而，这个定义只有在整体与部分的关系处于特定情况下才可能成立。这是阿尔都塞（Althusser）在他的《读〈资本论〉》（*Reading Capital*）中分析出的有关表达的因果关系的理论：

> ［莱布尼茨式的表达的观念］在原则上预示着整个问题都还原为一个内在的本质，整体中的那些元素只是现象的表现形式，本质内在的原则在整体的各点上被表现出来，每个时刻能够立即写出足够的等式：这些和这样一个因素……=整体的内在本质。［增加的斜体字］在这里是一个因素，但是如果这类别—内在本

> 质/外在现象—将在任何地方都能适用而且每一现象的每一时刻全部在问题中出现，这预示着整体有一个确定的性质，正是"精神"整体的性质，整体的各个元素都是全部整体的表现，作为一个"部分整体"。[21]

柯勒律治的作品就是这样一种象征的表现理论，是内在核心与外在表达的表象上的统一，这实际上是显示出同一性。本质只是整体中一部分假设是它的本质的那个元素。因而表达的理论发生了循环：当试图从整体的组成元素解释整体的功效时，这只不过是那些元素自己在整体上的反应，使我们能够根据它的"本质"接受后者。那么，在柯勒律治这里，符号正是整体被简化的那一部分。符号不表现本质，它**就是**本质。

在这一证明的基础上，符号变成了艺术**直觉**（intuition）的标志："我们当前最重要的主题是这一点，后者（寓言）被说出才能成为其他的，然而在前者（符号）很可能是表现出的概括的真理，可能在作家创作符号时，在头脑中下意识地发生作用。"[22]因而符号是一个有动机的记号；实际上，它表现出这样一种语言上的动机。由于这一原因索绪尔用"指示"（sign）这一术语取代了"符号"（symbol），因为后者"从不是全部任意的；它不是空的，因为能指和所指之间有一个初步的自然结合。"[23]如果符号是一个有动机的指示，而包含自身对立面的寓言"指标"，将被看做是任意的范围、惯例的、动机不明的。

符号和审美直觉的这种联系，以及包含惯例的寓言，是未经现代美学批判而继承的，例如克罗齐的《美学》：

> 如果符号现在被认为不能从艺术直觉中分离出来，那么，对于直觉本身它是个同义词，直觉永远有一个理想的特质。毫无疑问，艺术的基础只有一个；艺术中的一切都是象征的，因为一切都是理想的。但是，如果符号被认为是可分离的—如果符号是一方面，被象征的事物是另一方面，那么我们就陷进知性论者的错误：所谓的符号是抽象观念和寓言的解释；它是科学或说艺术模仿科学。但是我们也一定是面向寓言的。有时，它完全是无害的。假设《解放了的耶路撒冷》（*Gerusalemme Liberata*），寓言是后来想象的；假设《马力诺的阿多尼斯》（*Adone of Marino*），好色的诗人后来含沙射影地说出这首诗表现了过度的放纵如何在痛苦中结束；假设一位美丽的女人雕像，雕塑家能够

为雕像贴上一个标签说明它表现了仁慈或善良。这种寓言与事后完成的作品有关联，而没有改变艺术作品。那么它是什么呢？它是从外表附加到另一表达上的表达。[24]

那么，以“正义”的名义，为了保存每件艺术作品的直觉特质，包括隐喻的，寓言被认为是一种补充，一种从外表附加到另一表达上的表达。这里，我们承认西方艺术史的永久的策略，即排除一切挑战形式与内容统一的事物。[25]设想事后对作品的任何附加或添加，寓言将因此能够从中分离。这样现代主义能够复原对它本身的隐喻性作品，这样做的条件是使其成为隐喻的东西将不被注意到或被忽视。隐喻的意义没有额外出现；例如，我们能欣赏贝里尼（Bellini）的《金钱的寓言》（*Allegory of Fortune*），或阅读柯勒律治推荐的《天路历程》（*Pilgrim's Progress*）而不考虑它们的图像意义。罗斯蒙德·杜夫（Rosemond Tuve）描写观众“感受大师的作品，或者他将自己的想法通过所了解的（通常是关于历史的，由此加深了图像的意义）转变为……他眼前的寓言”。[26]寓言是奢侈的，是剩余价值的支出；它永远是过分的。克罗齐发现正因为它是一种形式的两种内容编码，所以怪异。[27]尽管如此，寓言的补充不仅是一个附加，而且是一种交换。它代替了更早的意义，这些意义或者被抹掉或者被模糊。因为寓言篡夺了它的对象，这与危险、曲解的可能本身相一致：仅仅是被附加到艺术作品上的事物被误认为是它的本质。因此现代艺术—特别是形式主义的艺术—强烈指责隐喻的补充，因为它向艺术得以建立基础的安全性发出挑战。

假如寓言被视为是一种补充，那么写作也一样，写作范围之内的东西被认为是讲说的补充。写作从属于讲说与寓言从属于象征显然是在同样的哲学传统之内。从另一个角度，寓言的抑制和写作的抑制是相同的，也可以证明这一点。对于寓言来说，无论视觉的或是口头的，实质上都是原本的一种形式—这也是瓦尔特·本雅明在《德国悲剧的起源》（*The Origin of German Tragic*）中对于它的基本理论：“寓言的幻象一举将事物和作品转换成为激动人心的写作。”[28]

本雅明的寓言理论，从对“任何人、任何对象、任何关系都有其他的衍生含义”[29]的观点发展而来，反对一概而论。然而，给出这段评论的中心，关系到它的一些词语便排列出来了。在本雅明的全部作品中，《德国悲剧的起源》作于1924—1925年间，1928年出版，成为产

生巨大影响的作品；在这部著作中聚集了其事业中终生关注的主题：演进就像灾难的永恒往复；批评就像救赎对于过去的干涉；有形的、全异的、中断的东西的理论价值；对待现象就像是有赖解释的临时凭证。这本书因而读起来像是本雅明后来的所有批评行为的说明读本。正如安森·拉宾巴赫（Anson Rabinbach）在新近出版的献给本雅明的《新德国批评》（*New German Critique*）导言中所评述的："他的作品促使我们在通信中思考，通过寓言的映像演进而不是通过解释的散文。"[30]因而，这本关于巴洛克悲剧的书使人陷入减弱本雅明的所有作品中寓言的本性混乱状态—例如"巴黎拱廊"（'Paris Arcades'）计划，在那里城市风景被当作沉淀在意义层面深处的会逐渐被挖掘的东西。对于本雅明来说，解释即挖掘。

《德国悲剧的起源》是一篇关于批评方法的论文；它不仅追溯了巴洛克悲剧的起源，也追溯了批评非难倾向的起源。本雅明仔细检视象征的浪漫主义理论；通过发掘它神学上的起源，本雅明为它的撤换做好了准备：

> 物质的统一和先验的对象，决定了神学象征的自相矛盾，并被曲解成为一种表象和本质之间的关系。这种对由象征曲解进入美学的概念的说明是一种浪漫的破坏性的夸张，先于现代艺术批评的冷漠。作为一个象征的结构，它应与神圣在一个连续的整体中合并。精神世界中无限的无所不在的概念在美的世界里是起源于浪漫主义的神学美学。然而这种概念的基础从很久以前就存在了。[31]

作为它的替代物，本雅明设置了一种（图像的）符号，表示了客体与其意义之间的距离，表示了意义的渐渐消失，也表示了先验的内在缺失。通过这样的批评处理，本雅明就能够穿透遮蔽巴洛克成就的面纱，完全欣赏到了它在理论上的意义。这也使他能够从传统的依赖口语的写作中解放出来。于是，在寓言中，"书面语言和声音在紧张的两极上对立起来……能指的书面语和使人陶醉的口语间的区别在词语意义的原有断层上扩大成了一条海湾，它也把目光压进了语言的深壑之中。"[32]

我们在罗伯特·史密森那里听到了这段话的回音，他在"忧郁的心灵：大地景观"（'A Sedimentation of Mind: Earth Projects'）一文中提出了视觉艺术的寓言实践和寓言批评的呼吁 **[图56]** ：

图56　罗伯特·史密森

《断裂的圆环》（*Broken Circle*），埃曼，荷兰，1971—1972年。

矿物的名称与矿物本身之间并没有什么区别，因为在物质和标签的底下其实都是许多深不可测的裂谷的入口。文字和岩石所蕴含的语言遵循的是割裂和分野的句法结构。阅读任何一个足够长的单词，你都会看到它朝向一系列罅隙中、朝向一个词缀平台中的开口，每一个词缀都包含了它自身的空隙……

爱伦·坡的《阿瑟·戈登·皮姆的故事》（*Narrative of A. Gordon Pym*）对我来说就像是优秀的艺术批评文章和样板，那里面有许多生动的“无现场的”调查……他对峡谷和孔洞的描述好像是要在呼吁“大地语言”的出现。

勾勒后现代

安德烈亚斯·许森，1984

在关于福楼拜与可写文本，即现代派文本的讨论中，巴特写道："他（福楼拜）没有停止编码的游戏（或仅仅是部分地停止），所以（这无疑是写作的证据）人们从来不知道对他所写的负责（如果在他的语言背后有一个主题）；因为写作的生命（创作劳动的意义）是为了延续'**谁在讲**'这个不断被回答的问题。"[1]一个同样约定俗成的对作者主观性的否定构成了福柯话语分析的基础。因此福柯通过在修辞学上的提问—即"**谁在说有什么关系**"——来结束"什么是作者？"这篇有影响的论文。福柯的漠不关心的低语[2]既影响写作主体也影响讲话主体，主体的死亡这一争论显示了它全部的辩论力量，带有许多反人文主义者的多元化主张，它继承于结构主义。这里没有一种观点超越传统的理想主义者的现代主义批评，和关于作者权、真实性、原创、意向性、自我为中心的主体性和个人身份的浪漫观念的进一步详述。更重要的是，对我来说它似乎像一个后现代主义者经历了现代主义者的炼狱，我会提出不同的问题。主体或者作者之死的立场正是对总是把艺术家当作天才来赞美这种意识形态的纯粹逆转，这种意识形态是出于市场的目的还是出于信念和习惯？资本主义现代化本身没有支解和分离资产阶级的主体性和作者权吗？因此对这样观点的攻击有点堂吉诃德化吗？并且，最终，完全否定全部主体的后现代主义，没有放弃通过发展可供选择的和不同主体性的观点来对主体的意识形态（如男性、白人、中产阶级）发出挑战吗？

驳斥"谁在写"或"谁在讲"这个问题的有效性在1984年完全不是一种激进的立场。它只是在美学和理论的层面复制资本主义作为交换关系系统在日常生活中有倾向性地生产的东西：在生产的每一个过程中主体性被否定。后结构主义因此攻击资本主义文化的外表—大写的个人主义—但是忽略它的本质；像现代主义一样，它也总是与真实的现代化进程同步，而不是反对它。

后现代已经承认了这种窘境。他们通过提出新的理论和讲、写与行为主体的实践，来反击现代主义者关于主体之死的冗长而枯燥的陈

述。[3]编码、文本、图像和其他文化产物如何构成主体性正日益被当作一直是历史性的问题提出来。并且提出主体性的问题不再背负正被资产阶级或小资的意识形态的陷阱所捕获的恶名，主体性的话语已经摆脱了资产阶级个人主义的停泊处。主体性与作者权的问题以在后现代文本中的复仇而被重新提出当然不是偶然的，它与谁在讲或写没有关系。

总之，我们面对自1960年代在法国发展起来的，将在美国看到的现代主义和现代性理论主体的自相矛盾，作为后现代在理论上的体现。在某种意义上说，这种发展是完美的逻辑。后结构主义对现代主义的阅读是足够新的和振奋人心的，而被认为有些超越现代主义从前被理解的程度；这样后结构主义者在美国屈从的就是真正的后现代压力，我们必须坚持这两个现象的根本的非同一性。在美国，后结构主义也提供一种现代主义的理论而不是后现代的理论。

至于法国理论家自己，他们很少讲起后现代。利奥塔尔的《后现代状况》，我们一定还记得，它是个例外，不是常规。[4]法国明确分析和反映的是关于现代性文本和现代性。在这里他们谈论后现代，如以利奥塔尔和克里斯蒂娃[5]为例，这个问题似乎曾被美国朋友提起，讨论总是直接的并且总是返回到现代主义者的美学问题。对克里斯蒂娃来说，后现代主义的问题是在20世纪任何事物如何能被写作，以及我们如何能谈论这种写作。她继续说道，后现代主义是“写作文学本身或多或少有意识地延展能指并因此延展人文领域。”[6]以巴塔耶派（Bataillean）格式即写作作为个人有限的经历，她将自马拉美和乔伊斯（Joyce）、阿尔托（Artaud）和布勒斯（Burroughs）以来主要的写作看做是“对原型想象与母亲的关系的探索，这一探索是通过这种关系的最激进的和成问题的方面—语言—来进行”。[7]对现代派文学的问题，克里斯蒂娃的观点是迷人而新颖的方法，有人将其理解为政治干涉。但是，它没有屈从于对现代性与后现代之间不同的探索。因此克里斯蒂娃仍然与巴特和现代主义的经典理论家一样反感媒体，这就不足为奇了，她声称，媒体的功能是将所有的符号系统集团化，以此加强当代社会朝向一体的总趋势。

利奥塔尔与克里斯蒂娃一样不同于解构主义者，他是一位政治思想家，在他的论文“回答一个问题：什么是后现代主义？”中，他对后现代的定义是，后现代是一个在现代自身范围内的重现阶段。他转向了康德学派的崇高美学对现代艺术和文学的不可再现本质的理论。极

为重要的是他的兴趣在于拒绝再现，这种再现与恐怖和极权主义相联，他要求在艺术中进行激进的实验。乍一看，康德的自治美学和他的无利害快感的观念站在现代美学的门槛，站在不同领域的关键接合点上，它们曾经对从韦伯（Weber）到哈贝马斯社会思想如此重要，从这一意义上看转向康德似乎是可行的。然而，转向康德的崇高忘记18世纪对万物崇高、宇宙崇高的迷恋，恰恰表达了对整体和再现的渴望，这是利奥塔尔所憎恶的并且在哈贝马斯的作品中被持续批评的。[8]也许利奥塔尔的文本在这里说的比它打算说的更多。如果崇高的概念历史地窝藏了对整体的秘密渴望，那么也许利奥塔尔的崇高能被当作将美学领域一体化的企图来阅读，这种一体化通过融合生活的所有其他领域，因此扫除美学领域和生活世界之间的不同，毕竟康德坚持这样做了。无论如何，第一个现代派，耶拿浪漫派（Jena romantics）在德国，不是一个巧合，耶拿浪漫派建立的恰恰是拒绝崇高的碎片美学策略，崇高对他们来说已经成为资产阶级包容绝对主义者的文化的一个虚假符号。甚至今天崇高还没有失去它与恐怖之间的关联，这是在利奥塔尔的阅读中所对抗的。什么会比核毁灭更崇高和不可再现，爆炸正成为极端崇高的能指。但是除了崇高是否是一个建立当代艺术和文学理论的合适的美学范畴这个问题之外，很清楚的是，在利奥塔尔的论文中，后现代作为美学现象没有被看做与现代主义相区别。利奥塔尔在《后现代状况》中所提供的关键的历史的不同，一方面是法国启蒙的现代性传统和德国黑格尔学派或马克思主义者的传统，另一方面是现代主义者的语言游戏的实验话语。启蒙的现代性和它的可能的影响被美学的现代主义所竞争。在所有这些方面具有讽刺意义的是，正如詹姆士曾评论的，[9]利奥塔尔对激进实验的承诺在政治上“与哈贝马斯忠诚地从法兰克福学派继承来的高级现代义的革命本质的观念有密切关系”。

无疑，法国反对承认将后现代问题作为20世纪晚期的一个历史问题是有历史和学术上的特殊原因。同时，推动法国人重读现代主义本身受到1960年代和1970年代的压力所决定，并因此提出了与我们自己所处时代的文化相关的许多关键问题。但它对正在形成的后现代文化的启发仍然很少，它仍然留下了大块的盲区，或者对当下最有发展前景的艺术尝试不感兴趣。法国1960年代和1970年代的理论曾提供给我们振奋人心的激烈争论，这些争论启发了现代主义轨迹的一个关键部分，但是，繁华易逝，黄昏已悄然降临。持有这种观点不止福柯一人，他在1970年代末批评他自己早期迷恋于语言和认识论，将其作为

早期十年的有限计划：“我在1960年代所看写作的无情的理论化无疑只是一个最后的作品。”[10]事实上是现代主义的最后作品；但是已经是后现代的一种运动。福柯对1960年代学术运动的观点作为最后一个作品，对我来说，比1970年代在美国作为最新前卫的再写作更接近真理。

后现代主义何去何从?

1970年代的文化史依然要写，艺术、文学、舞蹈、戏剧、建筑、电影、录像和音乐中的各种各样的后现代主义将不得不分别地和在细节上被讨论。现在我要做的所有工作是为叙述近来后现代文化和政治的一些变化提供一个框架，这些变化已经位于现代主义/前卫主义的概念网络之外，迄今为止很少被包括在后现代主义争论中。[11]

我将在最可能广泛的意义上谈论当代艺术—无论他们称自己是后现代主义者还是拒绝那类标签—都不能再被认为只是1850年代和1860年代在巴黎开始的现代主义者和前卫主义者运动顺序中的另一个阶段，这些运动经过1960年代保持了文化进程与先锋主义的气质。在这一层面上，后现代主义不能被认为只是现代主义的一个结局、只是现代主义永无止境地反抗自身的最近阶段。我们时代的后现代意识既不同于现代主义也不同于先锋主义，正由于此，它以最基本的方式提出文化传统和保守的问题，作为一个美学和政治问题提出。它也不总是成功的，经常是在探索着做。然而，我的许多关于当代后现代主义的观点是在传统与创新、保守与复兴、人群文化与高级艺术之间的意图领域中产生的，在这里，第二个术语不再拥有自动的特权；意图的领域不能再被搜进诸如进步与反动、左与右、现代与过去、现代主义与现实主义、抽象与再现、前卫与庸俗这样的范畴。事实上，这样的二分法，毕竟是以经典的现代主义解释为中心，但它已经分解为我曾设法描述的转换的一部分。我也能用下列术语来陈述这种转换：现代主义和前卫总是与社会、与工业现代化建立紧密的联系。然而，它是作为敌对文化来建立联系，但是，他们从亲近现代化和进步所带来的危机中抽取他们的能量，与爱伦·坡的《人群中的人》（*Man of the Crowd*）一样。现代化—就是被广泛支持的信仰，甚至当这个词不在场—不得不被绕过。有一种景象正在另一端浮现。现代是一个上演在

欧洲和美国舞台之外的世界范围的戏剧，神话般的人物是它的英雄，现代艺术是一个驱动力量，正如圣西门（Saint-Simon）在1825年预想的。这一英雄的现代性景象和作为社会变革力量的艺术（或者由于某种关系抵制不渴望的变化）是过去的事情，确实值得赞美，但与当前意识已不再合拍，除了可能作为现代主义者的英雄主义的背面的正浮现出来的天启意识相符。

根据这方面来看，后现代主义在它最深层面上代表的不只是经济繁荣与萧条的永久的交替循环之间、耗尽与复兴之间的又一危机，它们刻画了现代主义文化的轨迹。它更代表了现代主义文化本身的一种新类型的危机。当然，以前有过这样的声明，并且法西斯主义真正是现代主义文化的一个可怕的危机。但是法西斯主义对于现代性从来不是可选择的，现代性假装这样去做，我们今天的情况与处在极大痛苦中的魏玛共和国的情况非常不同。仅仅在1970年代，现代主义、现代性和现代化的历史界限才成为尖锐的焦点。正在上升的理性告诉我们，不是一定要去**完成**现代性的计划（哈贝马斯的术语），不是一定要堕入不合理或天启疯狂。理性告诉我们，艺术不是只追求抽象、非再现和崇高的一些终极目的，艺术在今天已经向创造性努力的许多可能性开放。在某种方式上，艺术已经改变了我们对现代主义本身的观点。现代主义的历史并非必定是单行道，而将其解释为朝向某些想象的目的一个逻辑演变，而因此建立在一整个系列的排除基础之上，我们是打算探索它的矛盾与偶然，它的意图和它的对向前运动的内在抵抗。后现代主义远远不是使现代主义过时。相反，它在其上投下新的光亮，并挪用许多它的美学理论和技巧，嵌入其中使它们在新的星座上运转。然而，过时的是那些在批评话语中的现代主义法典，这些话语潜意识地以现代化和进步的目的论为基础。具有讽刺意味的是，这些标准化的并经常简化的法典实际上已经为现代主义批判准备了阵地，这些批判以后现代的名义进行。面对争论这个或那个小说没有应用最新叙述技巧的批评家，并评论说这是退化的，是落后于时代的因此是引不起兴趣的，后现代主义者拒绝现代主义是对的。但是这样的拒绝影响的只是被编纂进一个狭隘的教条中的现代主义范围内的趋势，同样不是现代主义。在某些方面，现代主义与后现代主义的故事就像刺猬和野兔的故事：野兔不可能赢因为总是有不止一只刺猬。但是野兔仍然是更好的赛跑者……

现代主义的危机不仅仅只是依赖于现代化意识形态范围内的那些趋势的危机。在资本主义时代晚期，艺术与社会的关系也是一个新的

危机。最引人注意的是，现代主义和前卫主义都将社会变革进程中的特权地位归属于艺术。甚至从涉及社会变革的领域中撤回的美学家，仍然要依靠对现状的否定，去构建一座异常美丽的人造天堂。当社会变革似乎超出掌握范围或发生了预料不到的转向时，甚至当艺术似乎回退到艺术本身，艺术仍然作为唯一真实的批评和抗议的声音。对高级现代主义的经典说明证实了这个事实。承认这些英雄的错觉一也许艺术为在资本主义社会体面地生存而斗争时这些错觉甚至是必要的一这不是否认艺术在社会生活中的重要性。

但是，现代主义与大众社会和大众文化长期不和，前卫又作为文化霸权系统的支持者攻击高级艺术，这些不和总是发生在高级艺术自身的基础之上。当然，那正是前卫在1920年代失败之后被安置的地方，目的是为艺术在社会生活中创建一个环绕更大的空间。今天，继续要求高级艺术离开这个基础或在任何其他地方重新部署，都是在用过时的术语来提出问题。高级艺术和高级文化的基础不再拥有过去的特权空间，就像在那个基础上建立阶级的内聚时刻一样，是一件过去的事情；近来西方许多国家的保守派企图恢复西方文明经典的尊严，从柏拉图经由亚当·斯密（Adam Smith）到高等现代主义者，并将学生送回到基点，证明这一点。我不是在说高级艺术的基础不再存在。当然，它是存在的，但不再是过去的它。自从1960年代以来，艺术家的行为已经变得更加混乱，难于被安全的门类或稳定的机构诸如学院、博物馆或甚至网络美术馆所接纳。对一些人来说，这种文化的分散和艺术实践与行为将伴随一种迷失和混乱的感觉；其他人将其作为一种新的自由、一种文化解放去经历。也许哪一种都不是完全错误的，但是我们应该承认它不是近来唯一的理论或批评，这些理论或批评剥夺单一的、排他的和集团化的现代主义霸权角色的理由。是艺术家、作家、电影制片人、建筑家和演员的行为，推动我们超越现代主义的狭窄视线，并给予我们在现代主义本身之上的一个新的租期。

在政治的意义上，对于现代主义、现代性、前卫主义三信条的侵蚀可以追溯到他者问题的出现，他者在政治领域与文化领域中都同样存在。我不能在这里讨论他者多样的、复合的形式，因为这些形式出现于主观性的、性别和性行为的、种族与阶级的、时间的分裂与地域空间位置及其断层等等不同领域。但是我想至少要提一下四个现象，这些现象将是构成未来后现代主义发展的必要因素。

尽管现代主义有些神圣的渴望和成就，我们却逐渐认识到，现代性的文化也只是帝国主义内部和外部的文化（尽管不是独有的），这一点阿多诺和霍克海默在1940年就提出来过，在那些投身于反对繁荣现代化的前辈们那里也似曾相识。这种帝国主义，作用于内部与外部、宏观与微观层面，不再在政治和经济或者文化领域所向披靡了。不论这些挑战是否引导我们去一个更适于居住、更少暴力、更多民主的世界，这都是十分可疑的。但是开明的犬儒主义的答案与蓝眼睛人们对于和平与自然的狂热相比，是那么地不充分。

女性运动曾经对于社会结构和文化观念产生了很重要的作用，即使在最近美国男子气概复苏的情况下亦是如此。直接或者是间接地，女性运动促进了女性自信的建立，滋养了女性在意识领域、文学领域和批评领域内的创造力。我们现在对于性别与性行为问题、阅读和写作问题、主观性和阐述、声音和行为等问题的提出，没有女性主义运动几乎是不可能的，即便他们当中的许多行为填补了空白，超出了运动的正常意义。女性主义批评对于现代主义历史的修正也有贡献，不仅仅通过挖掘那些已经被遗忘了的艺术家，还通过以小说的方式接近男性的现代主义者。对于法国新女性主义者和他们关于女性现代写作的理论建构来说，问题也是一样，尽管他们与美国女性主义者之间保持着微妙的距离。[12]

20世纪70年代，生态环境问题从单一的政治问题中独立出来，介入更广阔的现代性和现代化批评领域，这种政治和文化上的趋势在西德比在美国表现得更为突出。这种对于生态学的关注不仅体现在政治生活和地区性的亚文化群中，也体现在欧洲的新的生活方式和社会运动中，同时也以各种方式影响着艺术和文学：比如约瑟夫·博伊于斯（Joseph Beuys）的作品、大地艺术作品、克里斯托（Christo）在加利福尼亚所作的奔跑的栅栏、新自然主义诗歌，回归固有传统、方言等等。尤其由于人们对生态学敏感性的增强，使得现代主义本质与工业现代化在批评研究的基础上得以更紧密地联系。

人们逐渐意识到：非欧洲、非西方的文化应该通过非征服、非霸权的方式展现，保罗·里科尔（Paul Ricoeur）在二十多年前就曾这样提出过，西方文化包括现代主义对于“东方”的情色和美学的迷恋如此显著，这样是值得质疑的。这种意识应该诠释为一种典型理智的活动，而不是现代主义知识分子的宣言—他们认为自己站在时代的风口浪尖从而对其他文化颐指气使。福柯关注局部、个体问题而反对现代

性"普世"（universal）问题的理论，一方面为我们提供了一种方式一使我们脱离深陷固有文化和传统的困境，另一方面也使得现代主义者意识到自己的局限性。

总而言之，我们知道后现代主义文化的出现是政治、社会和文化共同作用的结果，它将不得不成为一种"批判的后现代主义"，包括批判简单意义上后现代主义的"万物已逝"的理论。批判通常是针对具体问题和具体条件在文化领域中发生作用的。我们不能按照阿多诺的否定性或者非同一性的理论来界定批判的含义，也不能为这个概念加入过多冗长的注解。同时，正是这种批判的理论肯定了对于自身简单否定的质疑。毕竟，有批判的肯定形式，也有肯定的批判形式。但是这是语义的问题而非实践的问题。同时它并不妨碍我们进行判断。这种批判应该以什么方式与艺术品联系起来，满足政治的、美感的、作者的以及受众的需要，不能被制度化，同时它会保留试验、犯错以及争论的空间一这是我们应该思考的问题。现在是时候离弃政治和艺术分裂的窘境，这种二分法在现代主义包括美学的后结构主义中很长时间都占据主导地位。这种观点不是要消除政治与美学、历史和文本、规定和艺术使命之间的张力。此观点是要提升，重现这种张力，甚至是介入艺术和批评的中心。无论它有多么难以说明，我们目前已经介入了后现代的语境之中。它同时也界定和开阔了我们的视野。这是我们有待解决的问题，也是我们面向未来的期望。

（高超　译）

第七章　性别问题

导言

为何关心艺术史的历史和艺术史艺术的历史的人要关心性别问题？本书的编排和分期也许就是回答这一问题的方式之一。

看起来似乎有**两个**文论选集摆在我们面前：首先是（“原始”）文本，它构成了这些章节的“内在”。第二种可以被称为是“再选集”，是一系列不断发展中的言论（甚至有时是断然相左的意见），它构成了这些文本的“外延”。

您会注意到本书从形式上来说是介于文选和专著之间，外表看来似乎是将一系列混杂的主题强加上一个粘合它们的理由，实际上是按照其内部的一致性在不断发展。当然，这本文选在编排形式上是仿效博物馆收藏的（见第9章），也得于从制图、列表、报纸到动物园、城市等等这一整套的知识生产制度所遗留下的文明和启示。这就是说它带有现代性的特定地志戏剧学（topological dramaturgy）性质，并且将主客体以可以预见并规训的方式联系起来。

本章所涉及的核心问题是：艺术史就是所有商业化的肉体存在（corporeality）和材料的空间性。我的意思是，实际上这是彼此之间**身体**关系的部署和调度，不可否认的一点是主体以及形形色色的欲望客体都被置于规则之中，也有时候是被潜在地管制着。此外，所有这些并不一定是恰好发生在一些现实情境当中；但它实质上是发生了。这涉及空间化和戏剧化的知识；涉及物的归顺，观者对于尚不均衡的角色、功能和景观场所的互补性的观察。

本文在位置上处于一章的内部，但站在局外来介绍，是处于一个边缘的位置，就好像是一扇窗、一扇门一样，是一个标签、一个说明性的文字，或者说，就像一个声音引导着你走过被文字所开辟的世界一所有编演都在反复强调和重申虚构的、一对一的对抗：发现者与被发现，观众和（艺术）客体，主体和欲望客体，这些构成了艺术史上

原始的梦想，艺术史学家既是做梦的人，又是梦想本身。这也是一种影响力。

您也可以得出结论，我作为评论者处在引导性的位置上，我自己声音的不同，其本意是在谈到“主题”的时候抵制（连续的、一贯的）“身份”的立场。当然，这并不能说明我没有具体的目标，相反，这是为了真正将这里所辑录的每篇文章所提出的特定问题呈现出来。作为“主编”，我很有可能会被当做是一个故意将价值标准中立的人、一个接受正统观念的人，而这是试图从这种对我作为主编的陈述当中解脱出来的一种方式。

在此，我的意思不仅是指站在宣告历史性的知识特权或真理的立场上（即像在这本书中一样被公式化要求的社论的形式），也指那些自以为是先锋思想的传统道德。我并没有按照某种原则来选择文章作为“例证”，我的介绍是要强调和解释这些文章自身所揭示的事物。接近这一点的立场，并不影响理解性别中的权力关系，实际上，没有规范性的、完整性的理解，这就是性别。

正是许多论点（还有质疑）的或公开或潜在的提出，在本章所选的文章里都有所包含或涉及“性别主题”（而且，我们也会在本章之后的两章中看到一些观点）。所以，我再一次提出：为什么无论谁提到艺术史的历史和艺术史艺术的历史时，都要关注性别呢？

人们也许会说：（a）身体都是有性别的，结果造成所有的艺术作品都迷恋并具体地去表现性别主题；（b）艺术的对象在被展开描绘的时候，没有不具性别身份的，或者说总是屈从于性别的划分；（c）因为艺术家／艺术品／观众／艺术史／艺术批评／意义／用途／价值等等这一体系在实际上可能会由于艺术家或观众的性别不同而产生不同“解读”，因此，从逻辑上来讲，在欧洲白人异性恋男性及其同盟和追随者之外，很可能有许多其他性别或是其他性取向的艺术史。

将这一切放到更基本更广泛的说法中来：知识是从做事的实践中得来的，伪装成中立的方法和手段是它做得最好的事情之一。另一件事也做得很好，就是掩饰（或忘记）自己的身体上的冲动来自何处，[1]把自身错认为是内在的思想。对艺术史来说，认为是艺术品是感官刺激下的产物这一系统化的现代（主义）知识生产的训练方式，错误地将男性作为普遍性，这其中暗示出什么呢？

本章所选文章都涉及这个问题，并且按时间的前后顺序排列，这是从20世纪70年代早期到现在的艺术批评界的生动写照。但是这样的时间编排方式并不代表任何线性的发展：它实际上是一些五花八门的观点、争论和诱因，其中有许多是重叠交叉的。不过，我想指出，对于最早的作者（诺克林）和最晚的作者（琼斯）一二者相差的时间超过了20年——来说，处于危险中的事物有着显著的不同。

1970年代和1990年代这两个年代的艺术史当中（我主要指的是英语世界）[2]，女性主义学术成就的最明显差异涉及一个基本问题：作者或作家的身份问题，是否应该成为仔细研究的对象？从近20年较晚的女性主义观点来看（或许还要早一些，如果研究法国特别是露丝·伊利格瑞的著作[3]），那些没有经过身份推敲的著作是有问题的，就像有关女性的（男性主义）认识一样（特别是唯心主义哲学、历史和弗洛伊德精神分析学），而此类著作试图推翻的正是这样的认识。

换句话说，相比之前的学术写作，认为没有什么艺术史知识是性别中立的观点在近几年更为流行和典型，男女平等主义者研究的主要目标是被误认或被故意歪曲成普遍性的、男性控制下的知识生产的形成。

琳达·诺克林（Linda Nochlin）有篇1971年的文章常被引用，里面涉及充分回答一个困惑而又直接的问题一"为什么没有伟大的女艺术家？"[4]——意味着什么。诺克林认为这意味着去探寻维持了一个环境的社会和体制因素，在这个环境中女艺术家们永远不会梦想着去完成通常是属于男性艺术家的"伟大成就"。纳内特·所罗门（Nanette Salomon）1991年的文章"艺术史规则：忽略之罪"（'The Art Historical Canon: Sin of Omission'）回顾了历史上被通行标准下的艺术史课本所删节和遗漏的女性（以及非异性恋的）艺术家；她和诺克林有很多共同的观点，在这一课题上对讨论早期艺术史做出贡献的还有格丽塞尔达·波洛克。[5]

丽莎·提克纳（Lisa Tickner）1984年的"性与再现 / 再现中的性：五位英国艺术家"（'Sexuality in/and Representation: Five British Artists'）起初出现在纽约一个展览（《差异：表象与性征》［*Difference: On Representation and Sexuality*］）的目录中。它引发了不同于以往的一系列评论和理论争辩，将人们的视线直接吸引到一些性的基本问题上来：性别、表象、叙事性、肉体愉悦，以及开头

两篇文章里对现代—后现代主义之争的间接性、边缘性讨论。这也集中显示出了艺术实践和当代艺术理论批评之间的互动关系。

提克纳的文章当中有一位艺术家占据着重要的地位，这就是玛丽·凯利（Mary Kelly），她1973—1979年很有影响力的纪录片《产后记录》（*Post-Partum Document*）详细探究了女人"天性"和"母性"的女性特质是如何产生的，以及在东拉西扯的社会符号里面怎样建立母亲和孩子的关系。这一作品很大程度上借鉴了拉康主义精神分析理论，而且与很多当下正在发展中的欧洲批判理论、女权主义运动、符号学相通。本章收录的文章"没有本质的女性特质：玛丽·凯利与保罗·史密斯的谈话"（'No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith'）于1982年发表在加拿大的艺术杂志《降落伞》（*Parachute*）上面。对凯利来说，《产后记录》是一个过程，在这个过程中发现了没有**绝对**的、预设的性别或女性特质：这一揭密使得解构再现的霸权这种设想成为可能。

最后一篇文章是阿米莉亚·琼斯（Amelia Jones）的"后女性主义、女性主义的快感和身体化艺术理论"（'Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art'），发表在1993年的文选《新女性主义批评：艺术 / 认同 / 行动》（*New Feminist Criticism: Art/Identity/Action*），[6]讨论了女性主义者在后现代艺术实践中（后女性主义）有关愉悦和身体方面的理论所面临的危机，她还考察了美国20世纪90年代的反女性主义运动，对于纷繁的当代女性主义艺术实践和它们与理论、政治的关系提供了一个非常有效的概述。

在此我想再次申明，能够涵盖着像性别这样广泛而多样的领域的任何一个书目一定会同时反映出编者自己最近的研究兴趣。接下来您将读到的也毫不例外，但它也不是一些杰作的清单。相反，它是有意图的选取：一些进入当下女性主义理论万花筒的方法，性别研究，男女同性恋理论，还有艺术史和政治层面对性别问题的研究—其实是当前艺术史写作当中最有趣的一些呈现。

接下来列出一些有代表性的著作，特别是有的涉及了同时代艺术史中性别主题的艺术实践：

凯思琳·阿德勒（Kathleen Adler）与玛西娅·普安顿（Marcia Pointon）编，《身体意象：自文艺复兴以来的人类体制与视觉文化》（*The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the*

Renaissance, Cambridge, 1993）；塞拉·本哈比（Seyla Benhabib），《定位自我：当代伦理社会中的性别、共同体与后现代主义》（*Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, New York, 1992）；诺玛·布罗德（Norma Broude）与玛丽·加勒德（Mary Garrard）编，《女性主义与艺术史—问题的连祷》（*Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, 1982）；布罗德与加勒德编，《扩充论述：女性主义与艺术史》（*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, 1992）；朱迪思·巴特勒（Judith Butler），《性属困惑：女性主义与性别颠覆》（*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* , New York, 1990）和《重要的身体》（*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, 1993）；惠特尼·查德威克（Whitney Chadwick），《妇女，艺术和社会》（*Women, Art, and Society*, New York, 1990）；惠特尼·戴维斯（Whitney Davis）编，《艺术史上的男同性恋和女同性恋研究》（*Gay and Lesbian Studies in Art History*, *Journal of Homosexuality*, 27［1994］, nos. 1 and 2）；"性别"（'Gender'），见于罗伯特· S.纳尔逊（Robert S. Nelson）与理查德·席夫（Richard Shiff）编，《艺术史批评术语》（*Critical Terms for Art History*, Chicago, 1996）一书的第220—233页；特瑞莎·德·劳拉提斯（Teresa de Lauretis），《性别机制》（*Technologies of Gender*, Bloomington, Ind., 1987）；凯特·林克尔（Kate Linker），《差异：表象与性征》（*Difference: On Representation and Sexuality*, New York, 1985）；塔莉亚·古玛–彼得森（Thalia Gouma-Peterson）与帕特丽夏·马修斯（Patricia Mathews），"艺术史上的女性主义批评"（'The Feminist Critique of Art History', *Art Bulletin*, 39.3［1987］，326-357）；阿米莉亚·琼斯编，《性别政治》（*Sexual Politics*, Los Angeles, 1996）；劳拉·穆尔维（Laura Mulvey），《视觉快感与其他快感》（*Visual and Other Pleasures* , Bloomington, Ind., 1989）；格里塞尔达·波洛克，《视觉与差异》（*Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, New York, 1988）；杰奎琳·罗斯（Jacqueline Rose），《视觉领域中的性征》（*Sexuality in the Field of Vision*, London, 1986）；丽莎·提克纳，《妇女的奇观》（*The Spectacle of Women*, Chicago, 1988）；"女性主义、艺术史及性差异"（'Feminism, Art History, and Sexual Difference', *Genders*, 3［1988］）。

(易英　译)

艺术史规则：忽略之罪

纳内特·所罗门，1991

在学院学科的众多规则中，艺术史规则应当是最居心叵测、最男性化、因而也是最不堪一击的。[1]只要对西欧艺术史中“完美”的作品选择作哪怕最简单的分析，都会立即发现这种选择正是意识形态化的有动机的建构。对一个完整的艺术和艺术家范畴的疏忽，导致了毫无典型性且严重失真的观念的产生，即某些人通过其创造性和审美成就产生了“普遍”的理想。

当前对伟大艺术品的官方选择，在很大程度上有赖于它与如今无处不在的标准学院文本—H. W.詹森（H. W. Janson）著《艺术史》（*The History of Art*）的吻合程度，首次出版于1962年，并定期再版至今。[2]詹森并非这个目录的发明者，尽管他在有限的可能性里作出的个人选择本身也是一个值得分析的文本。在基本方法上，艺术史的准则正如它在詹森（以及那些亦步亦趋的追随者）那里所体现的那样，自始至终源自16世纪佛罗伦萨艺术家兼作家乔治·瓦萨里的《大艺术家传》，这部著作首印于1550年，大量发行于1568年。[3]它通常被誉为第一个以“现代方式”展示西欧艺术史的文本，作为发源者，人们肯定其影响并赋予其体例以特权。[4]瓦萨里运用了一种结构，或者说是一种东拉西扯的方式，在不停的重复中产生并固定了以特定性别、阶级和种族作为艺术和文化的承担者的优势。

瓦萨里写书的时间是文艺复兴盛期，在这个时期，艺术家米开朗基罗和拉斐尔在教皇的赞助下成就斐然，因而成为文化传统和佛罗伦萨历史的双重标志。而瓦萨里在这本书的形式和内容上所要传达的愿望则不仅是要建构那段历史，更要将佛罗伦萨置于其理念的中心。[5]现代艺术史家虽已勉强承认了瓦萨里的结构，即将米开朗基罗及其艺术树立为艺术创造的巅峰，超越那些被尊崇的前辈，却很少有人看穿他计划中更阴险的方面。然而千真万确的事实却是瓦萨里著作的结构部分—按年代排列传记，并作出创造性和影响力的价值判断—直到今天依然有效地支配着艺术史的写作。

瓦萨里著作中最重要的前提是：他主张，伟大的艺术是个人天赋的表达，只有通过传记才能说明一切。[6]这种对个人传记的强调在著作的题目中已有所展示，他企图利用传记浓缩这些个体，通过他们所处的社会和政治环境，对其作出一个不连续的传达。显然，这样一个传记体系因其操作的有限性而具有欺骗性。最明显的局限是，当它一旦作为一个体系，将艺术作品与一个难以接近的天才观念相联系时，就有效地将它从真实的组成部分中去除，而这些真实的组成部分恰恰包含在关于生产和消费的社会交换过程中。[7]这种体现为传记的连续的艺术史，使得对一个作品的分析闭塞为一种物质对象，并在意识形态的动态变化中将他们的角色理解公式化。[8]

在瓦萨里的著作中我们可以发现，在某个时刻"艺术家"神话作为一种构想诞生了—或者说，被发明了。"艺术家"与作者是同一的，然而，现代理论家，比如罗兰·巴特却宣告了"作者"的死亡。[9]瓦萨里创造了一个观念，认为只有通过对艺术家的认识才可以解释一个艺术作品。然而罗兰·巴特却写到，当"作者"（巴特的"作者"可以解读为"艺术家"）被信仰时，他们总被认为是作品的过去：

> 作品和作者自动站于一条线上，这条线被划分成之前和之后，作者被认为是滋养了这个作品，也就是说，他先在于它，思考它，经历它，使它诞生，他先在于作品的关系恰如父亲先在于孩子。[10]

被瓦萨里描述成艺术家的个人是社会上一个自由的行动者，所以他显然是有性别、有阶级、有种族的人；更特别的是，他是一个上流社会的白种男人。只有这种人才可以通过他的社会地位被赋予权力，以成功建构瓦萨里所要求的个人自由和创造性。

不仅如此，我们还能断定瓦萨里发明或制造批评家或艺术史家的那一时刻。[11]他通过宣告那些体现权威的价值判断而赋予个人作品以特别的合法性。[12]他的基本策略体现在杂乱无章的陈述中。伟大的艺术作品被视为一个伟大天才的生命产品。然而，由于它们是那般难以理解，普通人唯有通过艺术史家的文本和诠释方能找到出路，得以接近。于是，艺术史家便有了宣告"什么有质量，什么有价值"的许可和权威。艺术史家立即领悟并快速抓牢了赋予他们的权力，在瓦萨里的追随者拉斐尔·博尔吉尼（Raff aello Borghini）1584年印刷的著作

《休息》（*Il Riposo*）中，它们就被公然宣称。博尔吉尼的理论立场有了新内容，虽然不久也变成了规范，由于他自己并非艺术家，于是他开始以鉴赏家而不是从业者的角度谈论艺术。而其中更为重要的意义则是他开始为一类新的读者，即艺术爱好者写作，因为这个受过教育的群体希望通过适当的艺术欣赏来提升气质。[13]虽然瓦萨里已暗示了更为广泛的受众，博尔吉尼却更为明确地强调，他的艺术家传记不仅为艺术家，也为那些并非艺术家却希望拥有艺术判断力的人而写作。[14]毫无疑问，这与詹森《艺术史》的最终目标相一致。

瓦萨里生活的时代有两个最具意义的发展与其艺术史观的诞生、形成和成功联系紧密，那便是艺术学院的建立和大量机械复制作品的产生。前者与瓦萨里本人密切相关，他在佛罗伦萨创立了迪塞诺学院（Accademia del Disegno），由米开朗基罗和以科西莫·美第奇名义出现的佛罗伦萨共和国合作培养。[15]恰如瓦萨里的著作变成了几个世纪以来男性艺术家的历史范本，他的学院也变成了遍及整个欧洲大陆、流传至今的艺术学院的范本。[16]艺术学院将赋予“将要成为艺术家的人”以学习正规品质的特权，而这种品质就是瓦萨里及其追随者在描述米开朗基罗作品时所宣称的伟大的东西。学院使遍布欧洲的艺术教育制度化，它的承诺简直是为学生指出一个通向非凡天才的入口。

正如琳达·诺克林所言，艺术学院的前提条件，即对裸体模特写生的优先重视，使女性被排除在创造“伟大艺术”的可能性之外。[17]虽然这种排斥在历史上先于制度化的学院的产生，但艺术学院随即以守卫这些准则和原理而成为排斥女性入内的历史维护者。

此外，在瓦萨里的时代，通过印刷对独一无二的雕塑和绘画作品的机械复制变得十分流行。米开朗基罗、拉斐尔和提香翻版作品的批量生产扩大了文化阶层消费者的数量，为瓦萨里的计划—无论是学院，还是《大艺术家传》—提供了可行性（甚至是一种迫切需要）。[18]此时，出于排外之心，或因为典型形象表达理想的所有权正在受到威胁，也使瓦萨里企图通过选择权来重新加以控制和管理。

确立价值的条件一旦被建立，整个历史就会被书写，艺术在其中被决定和排序。艺术批评家或历史学家可以通过建立二元对立的关系来决定艺术史的过程，这种关系和他们利用特权所重建的系统是一致的。埃莉诺·狄金森（Eleanor Dickinson）在1979年见到詹森时就指出了这一点。当她问到女艺术家为何被排除在他的文本之外时，詹森愉

快地回答到，没有女艺术家"重要到可以进入只有一卷的艺术史"。[19]当问到此言论的具体含义时，他说，"进入我书中的作品是想象力的代表……无论如何，它们改变了艺术史。当然现在我也听到了令人信服的案例，表明玛丽·卡萨特（Mary Cassatt）也改变了艺术史。"[20]詹森的《艺术史》表明了他关于改变历史的观念，和瓦萨里一样，是构建在革新性和影响力的理念之上。这种内在的逻辑决定着他在正典上的选择和内容，这一逻辑是基于在师/生模式的各个层面上一次次扮演父/子关系。[21]这种关系在艺术史家所创造的姻亲关系中比比皆是，古代画家和意大利文艺复兴，拉斐尔和普桑，马奈和德加（Degas），并最终在他们和瓦萨里/詹森之间建立起来。在对已有权威的屈服和当代意义的革新之间，这场戏将长演不衰。当艺术家被放置在父/子逻辑中时，他们就可能因此而"改变艺术史"。但颇具讽刺意味的是，在分析女艺术家时，这个逻辑却被排除在外了。

瓦萨里及其包括詹森在内的后继者仅仅重视男性艺术家，这是他们进行正典选择的基础条件，关于这点简直无须讨论。但女性艺术家并非被简单地忽略掉。在20世纪以前，几乎没有一部艺术史完全地忽略了女人，包括瓦萨里在《大艺术家传》中的内容都可证明，在那个由瓦萨里建立的艺术世界里，她们曾有过不容质疑的存在。[22]这些女艺术家提醒我们：在多少有点冷清的艺术世界里，如在社会一样，她们在一些历史的节点上所参与的程度远比现代历史学家所宣称的还要大。[23]事实上，恰如琼·凯利（Joan Kelly）所言，在我们称之为"文艺复兴"的这个时期，妇女在社会和个人的选择上却开始明显地系统性地减少了。[24]在这种语境下，瓦萨里的《大艺术家传》可被视为当时历史建构的一个部分，用来废除妇女在文化生活中直接和真实的参与。在谈论妇女的创造性时，瓦萨里采用屈就和贬低的方式解释了她们的艺术和乖僻，以及她们作为女艺术家的特例，从而策略性地达到了使她们更加边缘化的目的。例如，他在对待克雷默纳的一个女艺术家索福尼斯巴·安圭肖拉（Sofonisba Anguisciola）时所用的陈词滥调：女人在生孩子上的创造力，和她们作为一个视觉艺术家的额外能力一样令人惊讶。用"例外"来解释女艺术家的观点可能就是破坏女人进入艺术创作的最阴险的方式之一。

瓦萨里/詹森最初的策略是通过强加一种标准或准则去建立一个狭隘的中心。这个标准被定义为经典艺术，也就是竭力恢复到以米开朗基罗的艺术为代表的完美境界。[25]这种标准的含义十分复杂，要求在

各种层面上进行拆分。我们现在就可以回到经典的图像和古典主义的内在含义，来建构性别和性征的概念。然而，我在此首先要讨论的则是这个标准导致的更为明显的结果：它创造了一个内在和外在的层级。被用于“局外人”的坏名词“另类”，同样可以给予一些男性艺术家，恰如它被随便戴在女性艺术家头上那样。经典范例将中部意大利的“文艺复兴”定义为艺术的最高价值，从而成功地排斥了其他的艺术传统。[26]与意大利文艺复兴同时代的艺术风格，无论多么富于变化，都被简单地被排斥在“艺术的阿尔卑斯山顶峰”之外。将这些复杂的并不断变化的风格与单一风格相比较，本来只能验证彼此的不同罢了，却被认为不可同日而语，且非常不合于意大利中心古典主义的精妙。例如，瓦萨里在讨论北欧艺术家，甚至德国艺术家马丁·施恩告尔（Martin Schongauer）和丢勒时，都不加选择地使用了*fiamminghi*（意指来自弗兰德斯的人）一词。[27]此外，他在书中表达对这些艺术家的评论时，只侧重于技术说明，而不去适当地描述他们的真实生活，因此他们像手艺人一样被列为艺术的实践者或手工性质一类，而未给予从事艺术智力性活动的崇高地位。许多北方艺术家在《大艺术家传》的尾声部分才被提及，并且是不具名的。[28]

基于一种审美评估的绝对系统，瓦萨里/詹森对经典艺术的偏好使他们能够根据接近经典范例的程度，来判断所有其他的欧洲传统。因而詹森写道：“尽管克拉纳赫（Cranach）和阿尔特多费（Altdorfer）具备天赋，但他们逃避了文艺复兴的主要挑战，这一挑战是丢勒虽不总是擅长但勇敢面对的—人体的形象。”[29]

对“阿尔卑斯山以北的艺术”的重新评估，有点像对“前文艺复兴”中世纪艺术的重新评估，应该被我们更为重视，而不是首先怀疑。和意大利妇女相比，生活在这些文化中的女人在经济生产和社会生活方面起到了更重要、更完整的作用，因此也更容易与艺术作品的产生相结合。[30]弗朗西斯科·德·奥兰达（Francisco de Hollanda）1538年记录过米开朗基罗对弗兰德斯画家的一段著名评论，米氏承认女子绘画在尼德兰绘画建构中的重要性：“女人喜欢它，特别是老人和孩子，它能取悦修道士和尼姑，还有一些无福消受真正和谐的贵族们。”[31]差不多要晚到1718—1721年，在阿诺德·豪布拉肯（Arnold Houbraken）撰写的关于荷兰大画家的书中，才不只将北欧的男女艺术家包括在内，并在书名“伟大的尼德兰画家和女画家的舞台”中承认了他们共同的贡献。[32]那些约定俗成的对意大利男性艺术家及其艺术

极为有利的偏见，不仅表明着男人确实比女人更为优越，也作为整个系统的支持点而使这种偏见成为理所当然。

在瓦萨里的《大艺术家传》和詹森的《艺术史》之间，还有各种艺术史的不同写作。尽管许多版本是由不同国籍、不同时代、不同历史学家完成的，那些基本恒定的东西却始终一目了然。我们可以将这些恒定的东西归因为瓦萨里从未经受挑战的影响力，而那些写作者不过是一次又一次回到这一正统的源头。[33]威尼斯、法国、荷兰的艺术史家在描述他们本国的艺术家时，都毫无例外地坚持了瓦萨里的结构原型，维护着他的品味偏好。瓦萨里的结构呈现为一种典范。这种典型结构强调个人贡献，吻合艺术史的普遍性和风格发展，并沿着经典路线为审美判断提供标准。在詹森的艺术史写作中这个结构被再次重复，在其间的四个世纪里，也有许多人对此贡献良多。早期艺术史的内容服务于国家主义的动机。因而值得警惕的是，文化显然被控制在一小群特权人物手中。在之后的17世纪晚期，约阿希姆·冯·桑德拉特（Joachim von Sandrart）、菲利波·巴尔迪努奇（Filippo Baldinucci）、安德烈·费利比安和罗赫尔·德·皮莱斯（Roger de Piles）脱离了最初的对国家意志的忠贞，从而在他们的文本中包括了一个艺术家的国际化编制。[34]意味深长的是，尽管在17世纪末，艺术史家逐渐通过增加不同国家的艺术家来扩大他们的文本，却仍然系统性地侵蚀并最终抹去了女艺术家的存在。

如今，女性为争取赢回文化生产和传播的话语权而不断斗争。女权主义者在正典的讨论中开疆扩土，将女艺术家和女评论家也包括进来。然而在这个结合点上，仅仅包含是不够的。通过实践，女权主义者制定了多个用以应付艺术史学院派及其正典的策略。其中首先是利用考古发掘证明了女性作为创作者的在场。其二是女人作为批评家和解释者的出现，用一种她们认为有意义的方式接受和传播艺术作品。女性重新成为艺术家和批评家，这两方面的发展都意义重大，而且，她们之间当然不会互相排斥。

女性重新获得成为艺术家的权力是第一个策略中最有效的结果，它带来了可以被直接观察到的自然化和非政治化的“正常”选择。原先那个看起来好像是迄今为止文化史中最客观的“西欧惯例”，突然呈现为一种带有强烈偏见的历史，一个白人的、上流社会男性创造和赞助的历史，一个排他的长久以来由男性趣味支持的历史。女权主义者在

暴露排他性时认为：经过某种方式的协商，正典中的作品彼此相符，又不同于那些更早的惯例。在权力构建的庞大系统中，符合标准的作品作为组成部分彼此支持，而不是作为具有审美价值或非凡魅力的例证，或者主要历史活动和事件的代表，其意义和快感通过男性体验已被排他性地预先定义。让女性进入正典，去创造一个“真实发生”的图景，允许她们分享“什么有意义，什么令人愉快”的话语权，不过是一个简单的矫正姿态，却不能真正矫正实际情况。我们对政治性暗示的理解，包括什么是正典式的作品、什么将受到排斥，或进一步说，我们对历史性写作本身作为一种政治行为的理解也不过如此，最多把它视为一个具有有限影响力的策略。艺术史一词无论是在形式上，还是在文脉联系上都被成功执行，它一直承载着意识形态的暗示和关于“什么好，什么不好”的价值判断，一如它过去为“贵族”代言那样，只是在论述中被设计得似乎和性别、阶级等问题不再相干。然而这些关键问题似乎不仅与传统艺术史问题相关，而且应特别独立于其外来讨论。

在女性艺术史的写作中，按照编年将“伟大的女艺术家”一一介绍进来是令女艺术家进入艺术史正典的图像系统所做的第一次努力。[35]而在一番探究之后，我发现我的疑惑依然无解，因为它们实质上是采用相同的方法论工具运作的，以至于依然受到传统艺术史的辖制。例如，一个来自莫雷利批评法传统的鉴赏力问题：观看一幅艺术作品就能辨别出它是否出自女艺术家之手吗？另一个是来自潘诺夫斯基图像学的问题：女人比男人更能说明主题之间的不同吗？以及从贡布里希模式提出的另一个问题：什么才是让妇女以她们的方式去从事绘画的社会条件？

将女艺术家不加批判地插入预先存在的艺术史结构中，等于将它作为一种规律去接受，而不是去挑战那些存在偏见、令女人丧失创造力的规则。理智地说，20世纪70年代女权主义者纷纷推出的那些女性艺术家是很容易被挖掘的，因为她们的所作所为十分接近学院派定义的传统的主流思潮运动。然而恰恰因为那些女人获得了传统意义上的成功，才使她们轻易地被拿来与文本中那些与她们艺术最为相似的男性“天才”相比较。“比较和对比”程式，如同一种下意识的反应或巴甫洛夫反射，用以适应进入正典的“半新不旧”的入口。从沃尔夫林起就已存在艺术史分析范式，[36]如今继续为构建序列价值和阶层的声望而服务。这套范式强迫它的使用者在两个艺术家之间作出比较。于是，阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基（Artemisia Gentileschi）不可避免、无可奈

何地要和卡拉瓦乔（Caravaggio）相比较；朱迪思·莱斯特（Judith Leyster）不可避免、无可奈何地要和弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）相比较；玛丽·卡萨特不可避免、无可奈何地要和德加相比较。当游戏规则既不可被挑战也不能被改变时，这样一个二元对立的构建必然会强调，一个是大师，一个是学生，一个是主，一个是从。而且这种比较以令人沮丧的方式否定了女性生产过创新而具有影响力的东西。在现代主义者的论文中，她们只配接受影响改变之后的结果，同时又充满着被置于尴尬位置的焦虑。[37]他们唯一的休息和慰藉的形式在亚类的“女艺术家”中流行起来。

瓦萨里用传记的方式对男艺术家们的作品做个人化处理，并使它们显得更为神秘，但当同样的方式被运用到女艺术家身上时，却产生了不同意味的影响。男艺术家传记的细节被当做一个“通用”的衡量标准，适用于所有人；在男性天才中，它们被简单地提升和强化了。相反，女艺术家传记的细节却被用来强调她是一个例外；他们引用她仅仅作为一个有趣的个案。她的艺术被降低到是她个人的视觉记录和天性而已。

17世纪意大利艺术家阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基无疑是最令人吃惊的例子。她被她的“老师”艺术家阿戈斯蒂诺·塔西（Agostino Tassi）强奸，她的父亲奥拉齐奥·真蒂莱斯基（Orazio Gentileschi）对塔西提起诉讼，这段历史在对她艺术的评论中无处不见。避免谈论就可以避免它的广为传播。然而，阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基的性史却是她最被津津乐道的部分，与之形成强烈对照的是，那些同样有着性史记录的伟大的男性艺术家往往在传记中回避或否认了这一段（最显著的例子是米开朗基罗和卡拉瓦乔的同性恋倾向）。[38]

阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基的个人经历令玛丽·加勒德赋予了她“女英雄”的形象，特别是她的绘画作品《朱迪思斩首荷罗孚尼》（*Judith Beheading Holofernes*）和《苏珊娜和长者》（*Susanna and the Elders*）。[39]然而这些绘画最后被批评家贬低为一种情感的表达，用于治疗被压抑的恐惧、愤怒或复仇欲望。在传统语言里，她的创造力，连同个人及相关的一切就这样被扭曲了。

事实上，她的父亲在得到费用去起诉塔西前，足足等待了十个月，似乎她被强奸后同意成为塔西的情人，这在现代的调查者看来很是奇怪。[40]审讯的进程也许或根本不会增加我们对真蒂莱斯基艺术的

理解，这么做仅应被视为17世纪关于性和强奸的政治内容中被高度系统化的一部分。但他们可能超乎寻常地企图强调这个事实：真蒂莱斯基的身体和精神被当做男人之间的交易物来对待，首先是她的父亲/老师与她的情人/强奸者/老师之间，然后是塔西与科西莫之间，依次还有罗马教皇，他被假定对她报有嫉妒性的渴望，因此要求塔西不要娶她。塔西接受了教皇的要求。这个交换的过程从她被"送给"塔西作学生开始，直到他强暴地占有了她，当她的声誉被"补偿"时，又经历了再一次的交换。在社会联盟仪式的制定和再制定中，男人们补偿给阿尔泰米西娅一个随历史变化的扑朔迷离的定位。如果审讯的证词暴露出什么的话，那就是某个人带有她强烈的社会需求与性需求。她的绘画因此看起来并不像"女英雄"，更像是一系列复杂的谈判的结果，在约定和瓦解之间，在传说中的"真蒂莱斯基"和真实的"真蒂莱斯基"之间。

大多数关于阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基和她艺术的写作中，都用了一种体现艺术史传统结构的方式，而在更深层面上，却是为了维护背后那些看守权力并赋予意义的一小部分人。隐藏在这些写作背后的动机绝非出于随意，几乎可以说是有意为之。他们的力量存在于悠久的历史和彼此支持的互惠关系中，存在于那样的历史和终结这些动机的关系间。

玛丽·加勒德企图将阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基英雄化，也暴露出她期待真蒂莱斯基在刚刚建立的正典里成为会员的渴望。她需要将真蒂莱斯基这个位置提供给创作"英雄"形象和英雄艺术的男人们，她将成为他们传记的一个延伸，为其他人设立一个积极的榜样。正如之前帕特丽夏·鲁宾（Patricia Rubin）所指出的那样，文艺复兴传记的通常目的就是建立可效法的男性英雄，瓦萨里又将之特别强调了。[41]然而，值得注意的是，为男人所做的一切，并不能简单地、不加分析地应用于女人。再一次引用鲁宾的话，我们对文艺复兴时期男人的兴趣"来自这些形象所代表的自然，通过那些符合并被认可的主题使这些基本价值具体化，再由这些主题组织文化并表现出它们的特色。"[42]由瓦萨里建立的这种分级标准至今毫发未损，他的偏好一直深刻而成功地发挥着效用。

瓦萨里把他的国人放在高于别人的位置看起来"理所应当"，在意大利，他对佛罗伦萨的偏爱被容忍了。然而他的英雄被德国人、荷兰人、法国人、英国人和美国人，直到H. W.詹森写进类似的文本，也变

成英雄，却实在很不"理所应当"（是不可理解的）。[43]瓦萨里带有经典偏见的正典能够得逞，说明他对所有者范围的划分比所有者"仅仅是男人"的范围更为复杂。这个规则为特定的男人创造了统治性位置，使他们得以理解和欣赏经典的和古典主义的艺术—也就是以米开朗基罗为最高境界的艺术。只有女权主义分析家才会在权力关系的连续性中，通过性别和性取向，揭示经典模式在意识形态上的价值。

米开朗基罗的艺术和古典希腊雕塑的最初灵感，都得自于青年的男性裸体，特定的男性被定义为美，被视为艺术和"自然"的理想。[44]对于希腊人和米开朗基罗而言，几乎所有对审美对象的赞美都被赋予了人形，他们对男人体的喜爱程度令人不禁联想到同性恋倾向。对希腊人来说，这种联想是自然的，出于一种社会性的以男性裸体为理想美的渴望。[45]但这种说法遇到米开朗基罗时就有了疑问，当然也不至于可疑到要被禁止。[46]同性恋的要求和理想化的男性裸体艺术的产生显然是有历史联系的。然而，在瓦萨里和詹森的著作中对同性恋避而不谈，事实上也的确可以不被提及，这其中包含着同样重要的意义和信息。[47]他们对同性恋的表达为另一些基本的经典原则提供了方便，比如一个完美的身体包含着一个完美的灵魂，比如自然美和道德美是统一的。这些原则在一个更加道德和审美的论述中建构了同性恋的欲望。艺术史产生于一个族长式的、并由正统异性恋统治的中世纪时期，它们可能会利用甚至接纳那些培育了艺术作品的道德和审美方面的欲望，但仅仅将之视为略带性含义的蛛丝马迹。对充满美感的裸体进行色情化的欣赏，被冠以纯粹艺术欣赏的欢愉，在观者眼里，既不曾受制作者的性的亵渎，也没有受相应性欲的威胁。[48]通过对艺术对象的"净化"而得到的艺术作品，可以在异性恋的世界里顺利地流通，而同性恋本身却绝不能得到承认。[49]

以米开朗基罗和他的希腊源头为中心的艺术，被瓦萨里/詹森宣布为西方文明的辉煌先声，它的形式是一个理想化的年轻男性裸体的独立雕塑。雕塑在语境中表现的特征值得我们分析。它—或称之为他—的特色是通过审美和具有军人象征的图像的合并而形成一个"英雄式的壮丽"。这个裸体表现自然，是一种既不夸耀也不遮掩生殖器的感觉。更准确地说，在这个经典的同性恋系统里，它如同表现了任何其他的身体部分，以一个完整而连贯的存在赋予这个年轻男性以性征，而非盲目地迷恋他的生殖器。

这个年轻的男裸体站在那里，和瓦萨里/詹森正典中另一个标准图式一年轻的女裸体一形成了强烈对比，我们不得不承认，后者在米开朗基罗的雕塑中完全缺席。这种女性裸体的流行，恰如它一或称之为她一出现在古典艺术和意大利文艺复兴艺术（例如，在波提切利或提香的艺术）中那样，也是产生于具有性暗示的架构中。这种欲望也被表达在正统的艺术史写作中，尽管直到最近才有一些艺术史家开始认识到。

在重新评估正典的主要概念时，有关形式的历史提出了一些有趣的问题。事实上，纪念性雕塑中的所谓“古典”女裸体却是在后古典时期才出现在希腊艺术中的。它的发明者应该是公元前4世纪的雕塑家普拉克西特利斯（Praxiteles），他创造了真人大小的雕像阿弗洛蒂忒，以古代地名“克尼德的阿弗洛蒂忒”（Cnidian Aphrodite）作为标题，我们现在看到的仅仅是罗马复制品。[50]在西方艺术史上，这个雕塑是为数众多的表现阿弗洛蒂忒或维纳斯作品的源头，不仅因为它是第一个纪念碑性质的女裸体，也因为或更因为它是第一个懂得遮蔽羞处的雕刻。这个姿态被不断地解释为一种谦逊，在古代称之为“贞洁”（pudica）。事实上它的命名，它的姿态远不止于谦逊。对我们的文化来说它如此具有地方性，以至于它的影响被“移植”（naturalized）了；也就是说，一个竭力保护私处不受强暴攻击的妇女所表达出的那种恐惧，已不再使我们产生与之相关的有害联想。这个“贞洁”的姿态，对我们来说变成了一种审美或技巧的范例。进一步说，观看一个以自然主义手法精心制作的女人雕塑让人情不自禁地开心，即使我们下意识地产生了反应，这个女人也极不情愿，因为这个包含着所有言外之意的姿态，远不止恐惧和拒绝。仅仅通过将女人的手放置在她的私处，普拉克西特利斯一以及其后每一个采用这种手法的艺术家——都在观者中创造了一种渴望，并建立了一种偷窥反应。窥阴反应可以在各种观看者之间建立，男人和女人之间，异性恋和同性恋之间。然而，很清楚，这是一种男性异性恋者的反应，他被鼓励将这种欲望转化成社会可接受的反应。这些行为不再混同于性行为者的个人行为，而是欣赏一种对所有体现性别的女性形式的公开展示。作为高级文化，这种欣赏和欣赏一件表现为女性裸体的艺术作品是同义的；而作为较低层次的文化，这种欣赏等同于一群男人用猥亵的符号来给女人们贴标签。最终，以“贞洁”的姿势为条件，欣赏趣味的高低为公众分享没有同性恋暗示的男性性经验创造了特别机会。女性裸体于是为男性的结盟仪式而设置，也成为公开展示异性恋情欲的媒介。[51]

瓦萨里/詹森在将英雄的男性裸体和有性征的、易受攻击的女性裸体提升为一种不可挑战的惯例这件事上，所扮演的角色不容轻视。在历史上，这两种油画作品形式在建构两种男性欲望一同性恋以及异性恋一的架构中被创造。而这种对男人和女人的性采用的迥然不同的方式，也向我们显示了关于男人和女人曾经和现在，作为性欲的对象如何被看待的不同方式。男性裸体和女性裸体是作为以性的方式表达权力关系的动态组成部分而存在的，而之前的艺术史文本，如瓦萨里和詹森的文本，在对待它们时所采用的方式，却阻止了有意识的思考。由此可见，在建立性别和性取向的问题上，给作品以意义的隐蔽方式是十分有效的。现代社会，至少从16世纪以来就是由异性恋主导的，关于男性裸体和女性裸体的艺术趣味被一个世界性的、由富有知识教养、彼此忠诚的男异性恋者组成的国际俱乐部所享有。这些男人彼此间的爱和欣赏，通过他们那种公然的、无法克制的异性恋冲动的共同表达方式而被接受。

瓦萨里对艺术史、批评史以及正典的种种发明，与他所处的历史时代的经济和社会条件紧密相连。当这些条件改变时，更深层面的性别、种族和阶层的形成，在瓦萨里提出的文化表达上的权力关系中继续运作。就这样，瓦萨里提供了一个散漫的形式，却一直被强有力地保留到了詹森所处的时代和我们这个时代。

（薛菁　译）

性与再现 / 再现中的性：五位英国艺术家

丽莎·提克纳，1984

此次展览选取了来自大西洋两岸众多艺术家的作品。这些作品通过各自不同的审美观、理论及政治倾向，表达了一种共同的关注。男女艺术家对性别差异的关注已经由单纯的“图像提取”（image-scavenging，再现性代码的挪用与重置）或“性”（sexuality，先定的存在），转向了对二者之间相互关系的理论性探讨：性与再现 / 再现中的性。

美国的批评家之前已就这些问题做过研究，很大程度上是受瓦尔特·本雅明、让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）、居伊·德波（Guy Debord）以及法兰克福学派等不同影响。相较之下，英国的理论家则更多地直接吸收了贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht）、路易·阿尔都塞、罗兰·巴特以及欧洲马克思主义、解构主义、女性主义和精神分析学派的理论成果。

欧洲理论家在这场争论中的重要性在于：他们的文本正是对意识形态中性别化主题的理论化阐释；同时也使进一步的深入研究成为可能—其一，阿尔都塞重述了意识形态中有关经济基础和上层建筑的定义，肯定了意识形态作为实践与再现的整体的正确性；其二，就是精神分析学的决定性影响（主要是指拉康对弗洛伊德的重新阅读）。

正是精神分析学的出现才使得在意识和无意识范围内研究性差异中的心理—社会结构成为了可能，其后果是直接导致了研究重点的转换：从以往反抗社会工作中的性别歧视，要求女性平等权利，以及建立在重新评价现有生物学和社会学中女性特质理论基础上的女性主义，转向了对性别歧视的形成过程、性别地位的不稳定性，以及对在传统家庭压迫之下发掘自由而原初的女性特质的绝望情绪的分析。正如弗洛伊德所说，“纯粹的男性主义与女性主义都还只是填充着未知内容的理论框架”。[1]

我在这篇文章里主要关注的是英国本土艺术家的作品，当然还包括过去十年间产生的其他作品。这些作品有其自身的发展过程，但却

与左派以及女性主义的诸多争论有着密切的关系：争论主要围绕着主体性、意识形态、再现、性、愉悦的本质问题，以及精神分析学家对这些要素之间相互关系的阐释展开。因此，我不打算按照传统的传记式的研究方法，以艺术家的身份作为切入点，进而扩展至整个创作领域，而是着力于对关系问题—即针对作品所展开的讨论与作品本身的关系—的思考。在这里，强调理论作为艺术品整体结构一部分的重要性显得恰如其分，理论在“艺术”作品中总是被转化和超越。

再现：意识形态，主体性[2]

> 房间里堆满了各式各样的复制品：逼真的仿制品，原稿，绘画印刷品，印刷品的印刷品，复制品的复制品……难道你不觉得现实中的一切都被毫无限制地加上了再现的外框？现今的一切是否可能都成为一种图像？我们是否被困在了一种永无止尽的复制过程中？为何图像被无限地复制，而现实世界却几乎沦为一个无家可归的幽灵—其存在本身被排除在再现的框架之外了？[3]

我们无法通过无中介的渠道接近真实。我们通过再现来认识现实世界，同时我们又不能简单地下结论：再现或图像究竟是“反映”现实，还是“歪曲”、“替代”现实，或是干脆与现实无任何关系。[4]关系与事件本身并不会“说话”，但却会通过话语中的符号系统表示出来。正如史蒂芬·希思（Stephen Heath）指出的，现实就是一种再现，而再现转而是用话语交流思想的一个过程。[5]

还有另一个原因使我们不能将再现与“现实”进行比较，那就是“现实本身是以再现为媒介建立起来的”。[6]对于我们来说，现实世界“是”什么样子完全取决于我们如何进行描述。正如在维克多·伯金（Victor Burgin）所举出的例子当中，我们不能参照真实的或基本的女性自然本性来评判一种特殊的女性特质的再现，因为我们已经适应或是已经具体化的女性特质，其本身就是再现的产物。[7]既然再现已经以这种方式进入了社会的集体记忆，构成了我们自身的感觉、社会地位以及行为的可能性，那么我们就必须承认，它拥有自身的评判标准，并暗含了某些必要的争论。

意识形态也是再现的产物—尽管它本身并没表现出这样的特性，而是一系列关于现实的常识性命题，其含义常常被认为是不言而喻的。实质上，作为一种社会实践与再现系统的配置，意识形态一直在通过某些特定的机构起着作用。阿尔都塞所指的"意识形态化的国家机器"包括了教育、家庭、宗教、法律、文化以及社交的诸多方面。[8]意识形态话语正是在物质环境所提供的原始材料的基础上进行运作，而这些话语又主要通过它们自身所包含的无意识的假设来影响某些决策，并树立自己的某种立场。

同时，意识形态还进一步承担了为再现提供主题的重要职能。我们可以试想将自己排除在意识形态化的再现之外将是何种情形—我们置身其中，又在这个世界里迷失了自己。

尽管阿尔都塞的理论丰富而详尽，但却充满了争议。它们并不能充分地说明无意识、语言中的主题构成，或是意识形态与语言或话语之间的关系问题。它们也没有考虑到意识形态领域内的相互否定与斗争，以及其理论所质疑的范围一个人的阶级、种族或性别都可能成为争论的主题。[9]

意义不仅仅与社会问题相关，也关系到作者与读者的心理结构[10]。正如伯金所说，"观念的形成是同时存在的、共同延伸的，但却在各自的话语中逐渐理论化"。[11]我们必须说明意识形态的深层作用力，以及社会结构是在哪一层面上转化为某种身份的一部分的—实际上这一身份并不是绝对的稳定，也不是完全的自觉、合理或统一。

在这个持续不断的过程中，主体既不是一个固定的实体，也不是一个独立于历史与再现之外的存在。通过一系列心理—社会过程，"在一个由各种文化体系（工作、家庭等等）组成的不断变化的复合体中，作为主要是性冲动作用实施的载体，"[12]（按照性别划分的）主体被贴上这种符号规则（symbolic order）的标签。当然，一些形式上的再现方式也是颇为有效的，尤其是在西方绘画及摄影中广泛运用的透视法及构图方式，它们即提供了一个再现的对象，也为这个对象提供了一种视角（即一种凝视性观看主体）。同时，性冲动及其各种满足方式—包括拜物癖、窥阴癖、身份认同以及识别和重复行为所带来的快感等—又进一步确保了主体的实现。伯金一针见血地指出，打破这些限定，打破这些过程，即有助于使主体与意识形态联系在一起的

凝视性观看的过程，就成为艺术家的主要任务，不再是政治的再现，而是再现的政治。[13]

艺术是一种对再现的实践，也是意识形态的产物：它代表了意义及其所包含的观点的多面性。这里所提到的五位艺术家的创作都与意识形态有关；反过来，他们的艺术又在不断地对意识形态产生影响。他们都试图以各自不同的方式一甚至运用某些特殊的策略，图像拼贴，以及图像与文本相结合，解构那些有关性、阶级、主体性以及再现本身的正统话语。

通过阅读维克多·伯金自1970年代中期以来的作品，我们可以大致了解诸多争论的过程及其影响。作品中出现了大量有关意识形态和再现的概念[14]：首先是马克思主义，接着是阿尔都塞，再就是有关主体建构理论的女性主义和精神分析学。“UK76”系列中的《圣罗兰要求一种全新的生活方式》（St. Laurent demands a whole new lifestyle），涉及了经济关系以及某种作为“错误意识”的意识形态观念。通过将“高级女装”（和消费）与外来女纺织工（和生产）相对立，展现出商品拜物教所否认的无形的社会关系。同样，作品也试图通过图像内容及其对广告的涉及，将外部世界带入美术馆中。

但伯金不久便断言，说这组作品的意义及其在政治或美学上的影响力很快便会消失殆尽，“你们可以把它看做是任何一个作者的演讲词，作品中没有为读者留下足够的空间”。[15]伯金在“UK77”系列中开始有所改变，反映出阿尔都塞的意识形态国家机器观念及其与主体性建构之间的关系问题。比如在其中一幅作品《建构》（Framed）中，图像和文本转而一种中更为省略的方式相互抵消，而不是像“UK76”系列那样正面碰撞。正是二者之间微妙的相互作用关系将我们一步步地带进了建构的世界（海报、照片、镜子以及作品本身）及其建构过程（［错误的］再现和［错误的］认知过程，我们在其中寻找性别身份）。[16]

最近，《来自弗洛伊德的故事》（*Tales from Freud*）不但部分地吸收了精神分析学的观念，同时也沿用了它的整体形式，思考了有关记忆、欲望、性、男性与女性的问题，试图通过弗洛伊德的再现、压缩与置换的理论进一步深入研究图像与文本的关系。较之UK76系列中的那幅“圣罗兰”强调文本与图像之间的反讽性，这是一个全然不同的创作过程，覆盖范围更广，更具联想性，更令人愉悦和自然化。它仍

旧属于精神分析学的范畴，而不是将精神分析与马克思主义的意识形态理论融合起来；其核心在于作为日常建构和定位过程的性别身份观念，也涉及到在主体性建立中所谓的意识形态的“幽泉”（deep spring)。（伯金说，“如果不能改变以男性为主导的社会状况，现存的社会体制也不会发生太大的变化”。）[17]

性（Sexuality）

> “……没有哪一事物像‘性’一样和我们的关系如此密切，我们所经历的任何事情都是‘性’的组成部分。它通过一系列的再现方式—图像、话语、图绘与描述—与我们的生活紧紧相连……”[18]

“性”的历史可分为内在的和外在的两方面。通常“性”都被置于“社会”层面上，正如米歇尔·福柯、史蒂芬·希思或杰弗瑞·威克斯（Jeffrey Weeks）之类的学者所研究的那样，他们往往将关注的焦点放在话语及文化实践的历史上。[19]但是，“性”也在每一个性别主体（sexed subject）的发展过程中，逐渐系统化。这是“精神”层面。精神分析学派的研究也正是建立在这种深层“心理”分析的基础之上。

“性”（即sexuality）这个术语最早在19世纪的医学领域出现，被认为与生殖、畸形或疾病有关。[20]直到1905年弗洛伊德发表他的《性学三论》（*Three Essays on the Theory of Sexuality*），“性”才作为“一个全新的概念进入了研究领域。它不再仅仅作为生物学中的性行为、生殖器出现，而成为一种欲望的结构和模式”。[21]随之而来的是以下两种理论：第一，精神分析学中的“性”不再是简单的性行为。它“由于各种原因而产生，寻找各种满足的方式，施用于不同的对象之上”，[22]甚至有些看似与性无关的行为最终也可以追溯到婴儿时期和成年后的性冲动上。第二，学科主题最终归结到“性”上，尤其在俄狄浦斯情结和阉割情结中显得最为明确。因此，在精神分析学领域内，“人的无意识和性是紧密联系在一起的，它们互为因果而相互共存……人都是**通过**性建构起来的，它并不能被额外地添加到他或她身上”。[23]

性在历史上的社会作用及其心理机制都迫使我们不得不对性与再现的关系做出重新思考。假如我们将“性”这一概念单独地抽离出来，造成两对独立的范畴（如再现与性），或者干脆设定为一组同类的概念（如性的再现），也许更便于我们研究各种概念之间相互渗透的过程。一方面，我们不能在再现过程之外去谈论一个性别化的主体。[24] 另一方面，我们又必须去认识再现与观看主体之中的性冲动机制。“再现的结构就像是一种恋物癖结构”，任何的视觉愉悦都是建立在性冲动得到满足的基础上。[25]

随着研究的深入，有关“性”与“再现”的问题也愈加复杂化。作为一种机制或结构，它们是具有自身连续性的。不过，我们可以在这庞大的关系系统当中挑拣出与五位艺术家相关的要素。

首先，是有关性别身份的心理建构的概念，从两性冲动机制（弗洛伊德）转变为语言学中的主体性建构（拉康)。由于这些过程都未有终论，因此学术界对于定义与重新定义存在着长期的争论。如同希思所说，性别差异不是“男性”和“女性”身份中的既成事实，而是一个整体的差异化过程。[26]

其次，这种差异在一系列的再现性话语中被不断地生产和复制（包括医学、法律、教育、艺术、大众传媒等）。这迫使我们从之前的问题转向探讨再现如何推论式地运作，并与主体性发生关系。性别政治正是试图通过这套性别话语体系，去介入和质疑再现的策略，也包括保障其运行的法律、政治和经济体制。

第三，在愉悦感的形成过程中也暗含着性别差异。在看的过程中，欲望投入的秩序是不对等的。对小孩而言，不论男孩女孩，看或被看都是充满愉悦感的；但步入社会之后的成年人，看与被看之间有了分工的不同。劳拉·穆尔维在书中写道：

> 主导性的男性凝视将自身的幻想投射在女性形象之上，后者正是遵此进行塑造。女性一直以来都扮演着裸露身体的角色，既是被注视的，又是被展示的，其外表裹挟着强烈的视觉和色情意味，以至于她们常常被说成是“供人观看的”。（to-be-look-at-ness）。[27]

最后，这些艺术家关注这些议题的目的是要质疑并改写这种历史作为政治计划的一部分。她们的作品纷纷指向了话语中的矛盾关系。

这类作品拒绝女性和女性气质这一定位（逐渐转向男性和男性气质）。她们倡导一种女性崇拜，要求为母亲的欲望争得一席之地，并质疑拉康式的女性和“缺失”，尝试用各种有关视觉和语言压缩、置换过程的再现形式，建立全新的意义及愉悦机制。

以玛丽·凯利的《产后记录》为例，她在作品中大量吸收了精神分析学（尤其是拉康的观点），强调“人类主体的发展，与其无意识和性征紧密相连”。作品将精神分析作为其“再度加工”手段，渡过困难阶段的方法，同时又尝试去解构有关女性特质的精神分析话语。《产后记录》强调差异正是通过再现体系持续地产生（在再现性实践之外，并不存在本质性的女性特质）。此外，凯利反对拿个人的生存经历作洋洋得意的炫耀，她强调“对于社会关系的高度理论化的阐释—正是在这复杂的关系当中，才形成了所谓的‘女性特质’”。[28]

《记录》创作于1973至1979年之间，共分六部分，135幅。作品“对母—子关系进行了一次不间断的持续分析和视觉化呈现”。通过现成品、图表、日记片段、说明文字等方式，纯粹生物学和情感层面上的母亲身份观念，被置换成一种复杂的心理和社会过程。

随着婴儿在经历一系列的分离或“断奶”之后逐渐找到自己的位置，产后第一阶段生理和心理的相互依赖以及充满愉悦感的“完整性”便会逐渐消退。[30]《产后记录》的六个阶段一直追踪到孩子学会书写自己的名字为止，这时，孩子已经在语言和文化上都清楚地认识到自己是个有性别的个体了。但同时，这其中也呈现出了母亲的想象，“她的欲望，她的赌注，所谓的母亲身份”。[31]我们可以在女性的阉割恐惧—主要是指当她们心爱的东西被剥夺，尤其是孩子—中找到恋物癖特征中的认可—否定结构。[32]

同时，凯利也指出了隐藏在作品背后的用意—“对1970年代英国女性运动中的女性主义论争的一种编年纪录”。[33]通过艺术实践领域的试验和修正，产生了一系列观念变化：《记录》从1973年强调性别区分，到1976年转向性别差异。“以消极的方式进入以父权为中心的符号体系”的观念一去不复返了，取而代之的是再现理论—简单说来，包括精神分析学和意识形态层面的再现—的极大发展。在《记录6》（*Documentation VI*）中，作者试图将对性分歧和性差异的分析一并呈现出来—只有使用二者共同来描述“学校机制内母亲/主妇的代理人的形成”，才能真正发挥作用。[34]

当然，这里也含蓄地暗示了男性气质的问题。性征不仅仅是女性的问题（或是症候，政治），然而男性的精神分析以及女性主义主体性理论的结论却通常被忽略。[35]"男性是否也能做出女性主义的艺术作品"的问题被转换成了"男性从女性主义的立场出发，还能否做出男性气质的作品"。雷·巴里（Ray Barrie）和伯金都致力于描绘"那些不断变化的塑造男性别身份的幻想和记忆"。[36]

巴里的两件作品—《"大师 / 碎片"》（`*Master / Pieces*'）和《屏幕记忆》（*Screen Memories*）—的构思都是站在一个男性作者的立场上对男性气质提出质疑（男性并非以男性的身份，而是以权威的身份在言说），并且该作品还在作者身份和性征上引起了不小的争论。两件作品都涉及到幻想和欲望层面的压抑问题。（我们是否经常看到家庭式的男性气质图像？）作品还涉及了自然化的意指过程中的男性气质—自然领域和制造领域的生殖崇拜，鲨鱼和汽车—公共领域的广告和私密空间的厕所涂鸦中都共同存在的男性气质的意义交换。广告在消费再现和产品的过程中向大众提供意义和愉悦。同样，那种以女性生殖器或性交为主题的简笔画式的涂鸦绘画也是在消费的过程中向人们提供某种愉悦。它为男性重新建构了一种主动的、充满占有欲和生殖崇拜的性征，并通过一种象征性的手段—对女性身体的象征—在男性人群中能够达成有关性方面的意义转换。

另一件作品《屏幕记忆》的题目和设计中融合了两方面内容：一是影片中视觉元素和语词元素的对位（第一人称的叙述暗示着男性地位的困境和代价）；二是弗洛伊德精神分析理论中有关"屏幕记忆"[37]的概念，这直接导致了记忆与压制之间的妥协。那种认为鲜明的童年记忆并无意义的说法只是一种托词，这种记忆会长期停留在人记忆的最深处。在《屏幕记忆》的背景中—一栋荒弃的房屋内的相框里那些幽灵般的图像—这些看似微不足道的线索，提示我们一段缺席的历史。

伯金的作品主要通过对窥阴癖和恋物癖的探讨，与男性的"性"发生关系。尽管当我们第一次看到《动物园》（*Zoo*）中监视屏里的裸体女性，或是《来自弗洛伊德的故事》中的奥林匹亚和她的替身时，似乎在强调一种传统的镜像关系，但这些图像却是被置于某种更加开放的参照系中，对这一议题发出挑战。"UK76"系列中的那种非主流的、"正面的"外来女工形象不见了，代之以一种"通过特殊摄影话语建构起来的对'男性声音'的质疑"。[38]或者，我们可以说，一系列"男性"

声音，正如《奥林匹亚》中所暗指的，或是一系列对女性性征的立场—每一种都是某种消费方式，每一种都与知识、快感和权力有关系。

我们获得了许多碎片化的叙述，但缺少一种线性的一致性。我们应当按照压缩和置换的基本过程，将文本与图像有效地联系起来，形成一种纵向的阅读。我们不再仅仅充当一件已完成作品的消费者，而是被卷入场景，甚至是意义生产的过程之中。在这个过程中，性别化的主体性及其再现中的快感同样牵扯其中，甚至已经成为了作品的主题。

叙事

> 我们所处的社会中，到处都充斥着虚构产品的大规模生产：故事、传奇、小说、照片小说、广播剧、电影、电视剧。这些无处不在、无孔不入的虚构产品渐渐成为人们的一种消费必需品，成为社会的一种真正需要……这也许就是我们所说的"小说式"的文化，不断述说着个体的社会关系，以及个人在社会中的意义和位置。[39]

几位艺术家的作品中都涉及了叙事性这一概念，但其目的却是为了解构那种史蒂芬·希思所说的"虚构的一致性"（fictions of coherence）。这类作品利用叙事的碎片—或是某种叙事材料或特殊的叙事手段—去对抗现代主义对于图像内容的消除。同时，又吸取了现代主义写作中对预成次序和结束点的打破，以及近来结构主义文学批评中的叙事性分析；拒绝"大师叙事"的权威、构谜和解谜的满足感以及主体地位的一致性和完整性（"叙事就是事件在某人眼中的顺序"）。[40]

隐藏于"虚构产品的大规模生产"（mass production offictions）背后的是经典的现实主义文本[41]。一种话语—即，叙事话语—以压倒性的优势支配着其他话语，它处于某种支配性地位，自作主张地告知我们事情的真相。它无处不在，又无孔不入，我们完全有理由沉浸于其传递权威和真理的手段、方式和承诺hi中，因为其满足了我们对于一致性和控制性的需求。[42]正如经典现实主义文本隐瞒了这样一个事实，即，其大师话语只是另一种言说方式而已—其他故事中的一个，它同样也隐瞒了此种言说方式中的主体位置，代之提供给我们一种外

在的、想象性的、一致性的位置，我们或许可以从中看到事物"本来的样子"。

相反，艺术作品的生产中虽然也有叙述成分，但却没有主导性的叙事，其目的在于引起我们讲故事的兴趣，拒绝某种固化的认知位置。罗伯特·斯科尔斯（Robert Scholes）认为后现代主义的反叙事（anti-narratives）：

> 将编码置于最显著的位置，要求我们将其看成编码，而不是人类本性或世界的组成部分。反叙事的作用在于，它对整个叙事和阐述的过程提出了质疑。[43]

因此，我们必须将传统意义上再现和建构现实世界的"叙事"，与被用于质疑整个再现过程的叙事手段作出明确区分。此类作品通过图像与文本突出"实在"、自我的破碎与意料之外的意义转换之间的矛盾。这种对经典现实主义文本符号的解构、对图像和文字的重新定位，以及多种话语相互影响，不提供某个固定角度，只是这些作品所暗藏的丰富含义的一部分。我们在《产后记录》、《来自弗洛伊德的故事》、《消失的女人》（*The Missing Woman*）、《隐喻的历程》（*Metaphorical Journey*）以及《屏幕记忆》等一系列作品中都能看到。

在《消失的女人》中，我们被玛丽·耶茨（Marie Yates）的叙事方式好好地揶揄了一番。图像与各种文本碎片放置在一起—书信、日记、剪报、政府报告—而这些我们归为文件的东西也可以被归入希思所称之的"虚构产品的大规模生产"。玛丽·耶茨将她的作品描述成：

> 一出戏剧，在那种认同过程中，探讨在信仰中我们作为语言主体的持久性，即，总是存在着某些必然性，某种知识和真理。[44]

作品通过视觉和口语符号，以及人物与情节的设置，让观众参与其中，一同建构画中女性"A"的身份；让人相信照此发展下去我们终究会获得"必然性、知识和真理"。文本和图像之间的关系有时清晰明了，有时又晦涩难懂。我们就像看小说一样，用所提供的线索来构建一个完整的人物形象—寻找女性"A"的故事、身份以及她与孩子的关系。

在寻找“A”之谜的同时，我们也在这些话语碎片—社会关系中的女性身份、家庭、财产权、法律仪式—中看到了性别的差异。“身份”是生命的叙述化过程，是一个满足我们对自身探索目的的故事。然而，叙事的力量最终遭到抵制，这样一来，人物和事件顺序令人难以捉摸（画面可以按任何顺序排列），任何意义上的封闭或均衡，都被那个呼吁我们注意自己的所作所为的宣言（由“B”来表达）所打破：

> 不论摄影在何种程度上等同于其所摄之物，绘画等同于“物自体”或是“现实世界的窗户”，每当我们注视一幅图像，在话语领域我们都是其作者，图像通常会被用于为我们自身的满足感提供叙事。[45]

在尝试理解图像意义的同时，我们也努力为自己找到一个明确的位置。

但问题是：这个“消失的女人”究竟是谁？（拉康曾经说，“这样的女人并不存在。”）消失的是不是女性本身（女性总是被定义成缺席或缺失）？或是并不存在一种在场或消失的女性气质？抑或，我们被扰乱了，缺席的不是“A”，而是任何一个为我们整理这些材料的人。艺术家究竟是在画内还是画外（“B”，一位艺术家；“Y”，一个很像“B”的女人）？叙述者是作者，还是其中的角色之一（“B”），还是实际上就是我们自己？在叙述过程中，谁在说话？（邦弗尼斯特：在叙述过程中，没有人在说话。）[46]图像是否为我们提供某种对于“完整有序的身份”的虚幻承诺？或是如耶茨在文章中指出的，一面“揭示其运作方式的”镜子？[47]

在伊夫·洛马克斯（Yve Lomax）的作品中也展现出对叙事的偏爱。它暗示出，故事不是被巴特比作是浓缩过去、现在和将来的象形文字的再现性画面，而更接近于某部黑色的再现性画面，[48]而更接近于某部黑色电影中的一帧画面：一个完全匿名和混乱的时刻，没有“之前”和“之后”，除了我们给出的那些时刻。

洛马克斯的作品《开放的圆和局部的线》中的女性形象，其被限制的身份很快被解开。从各方面来说，这些人物都是扁平的：一个再现的空间、丰满的形象，或是情感共鸣的瞬间，都被叙事与平面之间的持续运作所切断。（洛马克斯：“思考有关再现的问题，逐渐扩展到部分的水平集合的问题上。”）[49]画面通过一系列的色彩分割和蒙太

奇手法的运用，使作品从叙事和想象退回到现实。时装摄影、电视、B级电影及广告中的对女性特质的再现在经过复制之后被削弱了。但两部分之间存在一道裂隙，这就质疑了经典的爱森斯坦式的蒙太奇观念，即，将蒙太奇作为两个图像并置之后所产生的第三种含义的产物。正如艺术家所说：

> 在我看来，蒙太奇将片段视为片段本身，而不是某些从整体中割裂出来的碎片……蒙太奇政治与我们处理异质体及多样性的方式有关一这是一种我们将各种实践（文学、科学……性）作为集合来考虑的方式，实际上是作为蒙太奇来考虑，而不是作为整体。[50]

快感

劳拉·穆尔维在《视觉快感与叙事电影》（‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’）中，曾假设快感与性别差异的形成密切相关。通过质疑再现系统（以好莱坞电影为例）如何在观看过程中对潜意识的快感产生影响，她暗指一种差异性的存在：男性视角观众对从女性“景观式”的迷恋中得到的窥阴式的快感，与观者通过对控制叙事和推动情节发展的男性形象产生认同感所获得的快感，有很大不同。

这时，女性（或者是女性视角主体）所获得的快感则来自于某种裸露癖。我们都被它所塑造，在向男性展示的图像中表现出一种自恋式的魅力一在男性支配性的凝视中寻求自身的满足。或者，我们可能会与注视者产生交叉认同。但是，当越来越多的诸如此类的满足形式向我们涌来时，快感就演变成一个政治问题了：

> 男性和女性与这一问题的关系，存在着根本上的不同：女性必须通过发现或创造，确定自身在再现中的位置（现在明显女性是为了男性而出现）；反之，男性却可以根据自身兴趣处理与再现之间的关系……[51]

从心理结构来看，我们无法拒绝快感。图像可以通过各种方式来满足力比多的需要，激起想象和欲望，甚至引起某种自恋式认同。用维克托·伯金的话来说，我们无法“摆脱与再现剪不断、理还乱的关

系”。[52]我们可以利用它（伯金本人在作品直接借用了某些备受争议的偷窥图像）；或者我们可以用更轻松的方式对其进行破坏或解构。再或者，也许快感本身什么也不是，它与性冲动完全是一回事：它沿循着相似的路径，但最终仍无法离开其所产生的社会和话语结构。

快感问题不仅与各种心理投射有关，还涉及到知识的问题，与罗兰·巴特在《文之悦》（*The Pleasure of the Text*）中所阐述的“愉悦”（pleasure）与“极乐”（jouissance）之间的区别有关。愉悦的文本是我们懂得如何去阅读的文本（某种支撑我们的认同感并为我们提供认知满足的再现）。相反，“极乐”（或狂喜）的文本，

> 则是强加某种迷失……不安……，动摇读者的历史、文化、心理预设，搅乱其趣味、价值、记忆的一致性，在读者与语言的关系之间制造某种危机。[53]

假设社会和心理机制不再简单地以某种主导性的方式进行再现，那么诸如此类的对于传统的“读者式”（readerly）文本的解构就显得异常重要了。然而，一定程度上的回归也颇为重要，如穆尔维所说的那种“将过去抛在脑后的兴奋感”[54]，或是洛马克斯所说的作为策略的游戏的愉悦：

> “游戏”（play）这个词，在任何词义层面上：扰乱、打断，同时又参与到某种有趣的、令人愉快的活动之中……在某种意义上，它就是其自身的政治学：不再将政治与快感分开。[55]

观众心甘情愿进入“游戏”的程度，可能取决于其自身的感知和环境。破坏这种秩序是危险的，并且受到威胁的不仅仅是已知领域。那些否定身份而强调过程主体的作品，某种程度上，意在取消观者。也许，对男性来说，的确很难做到愉快地阅读这类作品。然而，另一方面，女性却投入对“女性特质”（femininity）的解构和某种快感的补偿中：通过回应的方式—芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger）的“你的目光打在我的脸上”；捉迷藏的方式—辛迪·舍曼（Cindy Sherman）将自己呈现为注视的客体对象，同时拒绝在自我建构身份的流行性中被发现；通过清除女性图像，而选择一种更加迂回的路径，“将母亲作为其自身欲望的主体”。[56]

语境：女性主义、现代主义和后现代主义

> 第一个问题就是：女性如何能够在男权主导的秩序之下，剖析自身被利用的过程，并撰写自己的宣言？是否可能存在着一种女性政治？[57]

最晚从19世纪开始，亲女性主义者（pro-feminist）与反女性主义者（anti-feminist）就已开始了长期的争论。问题的关键在于：文化是中性的、兼两性的或性别特殊的。而这些争论中没有涉及的便是文化问题本身一正是在文化当中，产生了所谓的"女性特质"的定义，并且为此争论不休；也就是在文化本身的不确定性中，文化仪式上的行为既不能从生物学上的性别概念中衍生出来，也不能直接地被映射到这一概念上。

现在一般认为，女性主义最大的贡献在于对再现与过程中的性别主体性之间关系的认识；并且女性主义者很早就意识到必须在其中进行生产性的干预。我在文中所提到的艺术家，都不约而同地将矛头指向了消除女性特质，揭示镜像之间的关系，解构作为正统和权威的男权术语的地位。

以朱迪·芝加哥（Judy Chicago）的作品为例，这是一个与传统风格截然不同的女性主义作品。《晚宴》（*The Dinner Party*）[58]的重要性在于它的标准和野心，它的包容性以及它的观众。它对于女性特质的固定符号的组合排布，传达出一种反向的话语[59]，一种基于相同术语的政治 / 审美策略，并且在这些术语当中无疑也包含了所谓的"差异性"。我们可以看出，这次展览上的作品都无一例外地质疑了产生于"特殊符号系统"中的不确定的"女性特质"。在伯金看来，

> 意义永远在穿越和将其包含在内的图像和形式之间转换，不论是"不断发展的"内容还是形式**本身**，还是任何理想的"有效的"两者的综合都没有任何异议。[60]

现代主义和后现代主义学者都曾经引用过这幅画（《晚宴》），但最终，我们必须把它置于另一种语境中来看待。不是因为70年代原作的图片文本被替换为更鲜艳的版本了，也不是因为其中的某个因素确保了它的复杂性，更不是因为它是一种"反抗的后现代主义"[61]。其

原因在于罗兰·巴特所说的"未来的电影化"[62]，其中包含了在露丝·伊利格瑞所说的"尚未成熟的女性"[63]中的与性别有关的内容——种对于文化霸权的持续反抗。

> 她（朱迪·芝加哥）通过结构、国家、情节和场景将观念付诸了行动。她不希望在上次被发现的地方被再次发现，这样仿佛每一次的发现都是一成不变的……她出现了。她挺直了腰杆。她准备好了，可以出发了。然而，当她转身看到自己身后所抛弃的东西时，又从桌上碰掉了一些隐喻……[64]

（彭筠　译）

没有本质的女性特质

玛丽·凯利、保罗·史密斯，1982

保罗·史密斯（以下简称保罗）：你能以描述一下你的《产后记录》来作为开始吗?

玛丽·凯利（以下简称玛丽）：概括地说，这是一份长期的关于母子关系的记录，我从1973年起就开始做，用了大约6年的时间完成它，它分为6个部分，总共约有135件。我想我同样要说这是为传统的画廊空间而设计的，也就是说，它运用了特殊的表现方式：例如，塑料的边框嘲弄式地模仿博物馆“展示”的整个图像学—不仅是美术馆，还包括自然历史博物馆一类的（我一直认为这对母亲的身体的探索来说是一个宽泛的隐喻）。我想把这种对日常生活的考古学放进那种用边框隔开的空间中——个意想不到的位置—它将为一种批评性的释读建立某些条件。我觉得至关重要的是要考虑这一作品是如何介入一个特殊的制度化语境中的。所以，在某种意义上，作品在画廊中看起来的样子是一个重要的考虑。一方面，它呈现为对外在事件的记录。另一方面，它在那个空间中并不只简单地起一个记录的作用：这个装置旨在通过文本来建立一些解读或方法。这些首先要通过对象和其相应叙事性文本来说明；其次，是通过一系列图表来说明的，这些图表在别的方面涉及一种对作品中的经验过程的解释；第三，是通过另一套图表来说明的，它尤其涉及拉康的著作，它在精神分析的基础上提出了另一种可能的解读**[图57]**。

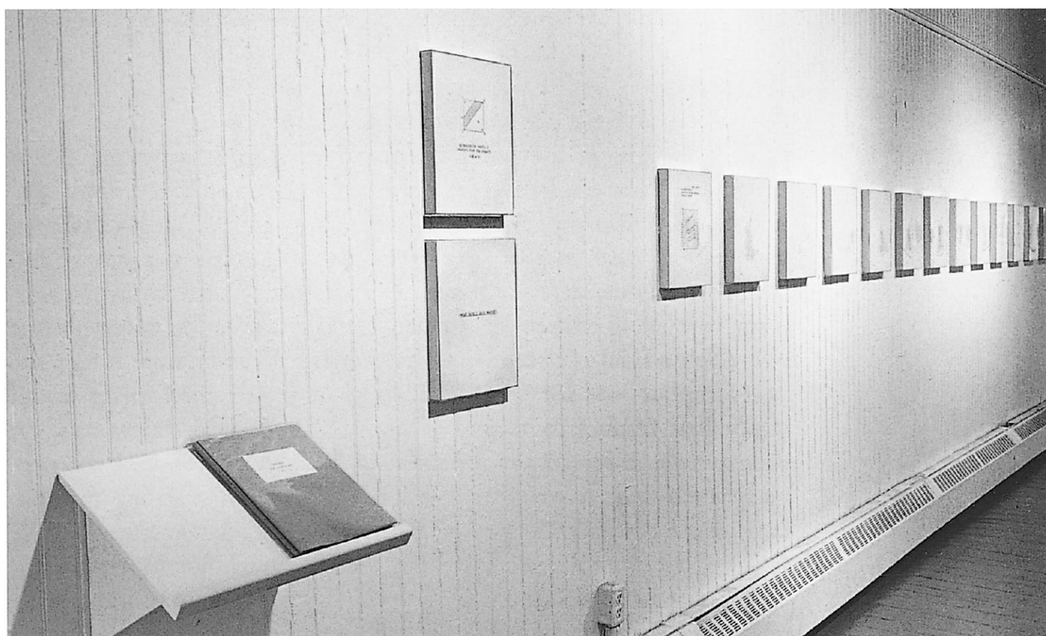


图57　玛丽·凯利

产后记录，1971年。

所以，在一个层面上，可以说观者被吸引在了第一人称的叙述中，尤其是追踪了那些我和孩子（即我的儿子）发生关系的时刻：例如，断奶、学着说话、开始上学、第一个关于性的问题，最后，学着书写。这些时刻中的每一个都是在经验的意义上“发展”起来的，它也许预示着这一段有一个确定的开始和结束；不过，当然，在另一个层面上，这些图表空间涉及拉康式的解读，它强调的不是书面的记录或者发展阶段的概念，而是母亲幻想中的关系的建构。

保罗：我很高兴熟悉了这些要点，但是你能开始谈谈这里的叙述的概念吗？在我看来，有关母子关系的故事格外具有故事性，是按时间排列的、线性的，在提出问题和解决问题（这里的解决，就是最终将社会和符号强加给孩子）的意义上，它在传统的叙述层面上作用。同样，这个观者难道不是在叙述按照惯例继承下来的线性路线中，被迫围着作品转的吗？

玛丽：当然我并不把它看做一个传统意义上的叙述。我认为日记用主语“我”的方式给了母亲一个空间；她以第一人称说话。但是这又被后散漫的、主题不明的（meta-discursive）的方式所置换了，它是通过脚注的方式来进入的，并以第三人称作为称谓的主要形式。所以我并不赋予传记性的叙述以特权，我一直试图去瓦解它。

至于你所说的一种发展和解决：我认为这活动在作品中也是受阻挠的。在一个传统的叙述中，人们总盼望着一个中心点，在这个中心点中女英雄做出决定，这会造成某种结果或决定她最终的命运。这里不是那种情况。这些日记只是在同一层面上延长和扩展对事件的描述；所以当你谈到一个解决方案时，我会答复：在一个更为普遍的方式上它与这件作品的理论上的含义有关，这种含义表现在脚注中。也就是说，当我把在产后时期将母子关系描述为真实与想象的对立一这种对立一直是在符号的"首要地位"中建构起来一时，会在某种意义上与一种解决有关。尽管它与这件作品的叙述结构无关，但是它与理论性的洞察有关，这种洞察一直将主语的安排与女性特质的建构看做是被束缚在语言和文化的限制之内。我知道一些女权主义者可能不同意。但这时你得反问自己一个问题：如果你不赞同语言的普遍性的观念；如果你说男人和女人未曾进入同样的语言和文化秩序之中，并且这对女人而言在本质上是不一样的，因为她能在圈外发现某些东西，就像其所呈现的那样，是与那个秩序对立的；那么这难道不也会产生一种终结一一种在它的暗示中对于女性而言也许更危险的终结吗？在其最极端的形式中它会暗示女性受制于基本的生物学的差异；或者，在另一种选择上，它强调女人特有的前俄狄浦斯时期，它维持着她用以通向在某种不完整的恋母情结的路径，或者是在表现的关系中她占据着一个"圈外"的位置。这最终将意味着所有女人在某种意义上都是神经质的，是符号中的精神处境的必然结果。

保罗：我认为，传统上，通过一种再现的视觉手段，强加一个结尾的最有效的方式是运用编年或自传的图像，这些图像总是被规定为一个整体。你完全是有预谋地略去了《产后记录》，略去了你自己的身体，略去了你的形象。在那种诱惑之前什么被卷入其中了，而你又认为你自己的哪种形象最终从作品中浮现出来了？

玛丽：当我强调这个事实，即这件作品不是一个儿童成长过程的重复，而是试图为这位母亲的幻想提供空间，这也和我所选择的用以强调这一决定的再现模式和形式相关。对我来说，不采用电影和摄影的方式是非常重要的一也就是说，没有什么能够暗示记录的观念是"生活的片断"一并不是由于那正是电影或照片的功能，从战略上讲，不如说是要回避那种暗示，这才是重要的。这种选择同样是关键的，因为我觉得在艺术作品中运用这位妇女的形象时，也就是说，当她的身体或个人被规定为一个能指时，它就变得很成问题。显然，大多数在某种程度上表现过自己的女性艺术家，在这件作品中都无法找到一种保

持距离的设计，这种设计能超越对作为观看对象的妇女的卓越再现，或是能质疑作为前定的实体的女性特质的观念。我并不完全是一个传统的叛逆者，但是，也许从历史的角度来说，正是在这个时候，需要采用一种方法，以便将女性特质的建构强调为**一种在一个特殊的讨论中对差异的再现**。

在《产后记录》中，我关心的是，在母子关系的讨论中，女性特质是如何被生产成天然的与母性的。当然，那些在这个过程中所暗示的做法，比如哺乳或给孩子穿衣，都如同写或说，取决于一个符号系统。在某种意义上，我将所有的社会实践都看做一个普通的社会规范（符号性的维度，就像克里斯蒂娃所赋予的）的表现，它是在语言中被规定的。这意味着，在我的作品中，对书写与言说的语词的正式强调只不过是在强调一个事实，即主语的生产首先是一个在语言中的布局问题。

但是我同样意识到另一个含义：我在观看的层面（或是那个代表性的形象）所抽离的东西已经转回到我日记的叙述形式中来了。它在日记文本的第一人称叙述中扮演该观者的捕获物。对我来说，文本和对象本身里的这种乐趣必须吸引观众，这一点是绝对至关重要的。因为如果观众一开始就不能一立即并在情感上一被吸引到作品中的话，那就没有一个能被解构的批评性的啮合点。我还认为在艺术作品中，叙述能产生不同的作用，因为它在那个空间中是意想不到并充满争论的**［图58，图59］**。

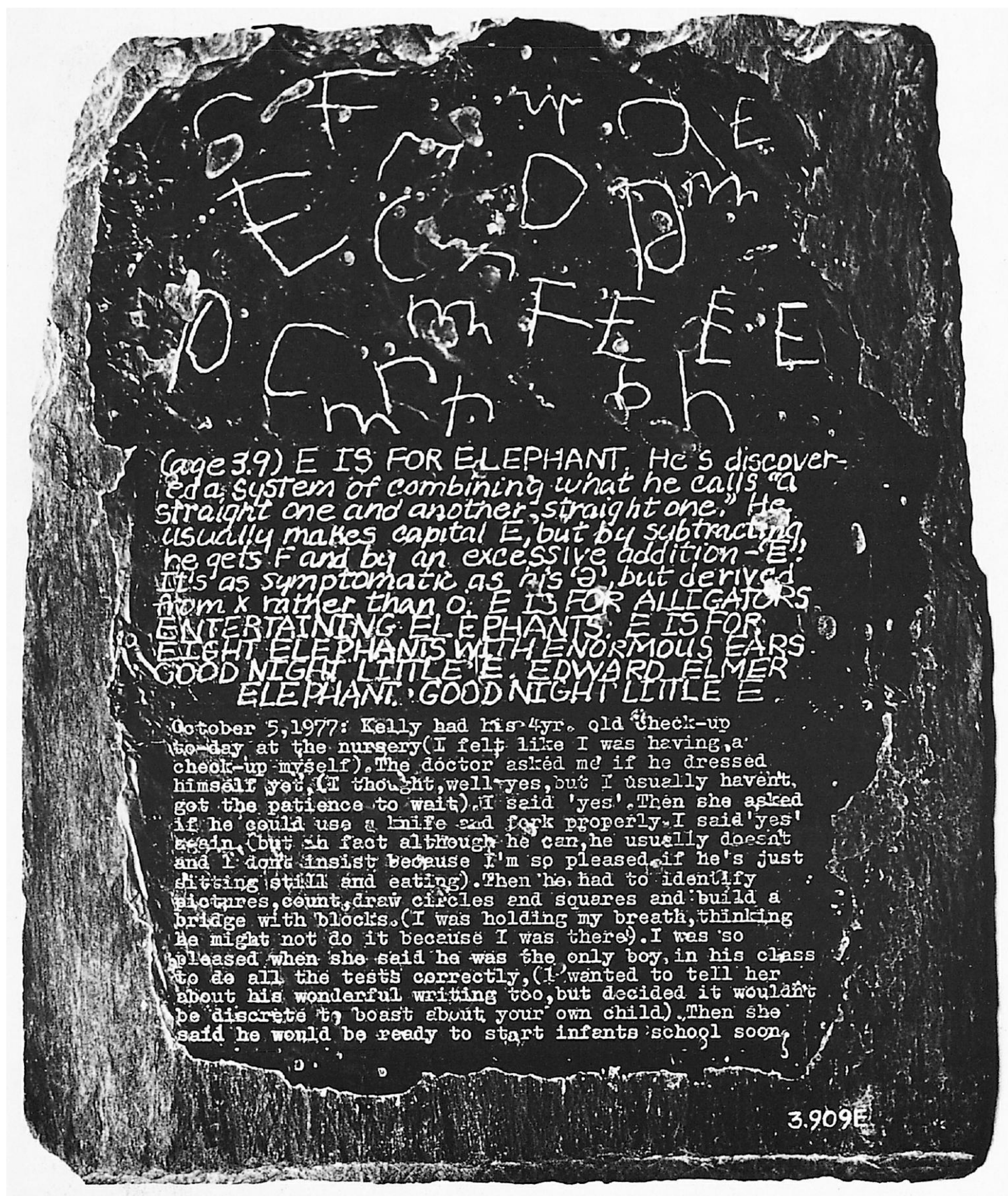


图58，图59　玛丽·凯利

《产后记录，记录6：写作前的字母表，题记的空白处与日志》（*Post-Partum Document VI: Prewriting Alphabet, Exergue and Dairy*），1979年。

保罗：在这种方式中创作，你正在超越某种女性艺术实践的类型，在过去的10年或15年中，这种类型一直通过与你所选择的完全相反的模式去改变妇女既有的形象。我想知道，在这样的作品中，如果没有重要的东西产生的话，除了在那些她能被以某种方式重新定义的地方，哪一个能将这位妇女当做观看的对象？

玛丽：我想我愿意把这个问题概括为，对在女性艺术家的不同艺术实践中女性特质的建构是如何被审视的这一考虑。从70年代早期开始，你大概就能指出至少四种不同的作品类型。

首先，我们所考虑的是作为文明的女权主义，是努力为妇女发掘一种独立的语言和文化规则。这项工作通常将自己标识为对传统的女性手工艺品的更早的形式的一种挪用，或者是根据当代的实践重新发现和探索那些方法。例如，纽约对图案绘画的重视。可能这种倾向最重要的例子要数朱迪·芝加哥的早期作品以及《女人屋》（*Womenhouse*）方案，还有更近一点的最后的成功，就如《晚宴》。芝加哥认为，一直以来女性的增值过程恰恰正在发生，就如她所说的，因为历史趋向于要"吞噬女人"。这里有趣的是，你会发现一种图腾餐（totem-meal）的倒置：一方面被禁止的东西—母亲的吞食—在这种仪式的场合是被允许的，这里历史上的母亲形象被放在父亲的位置上，她们的名字和身份在图腾餐中被那些视觉大餐的女性观看者咽下。

第二，你有一个实际上用身体本身做成的作品，就像苏珊·桑托罗（Suzanne Santoro）著名的《面对新表达》（*Towards a New Expression*）一书。这里，对女性生殖器的探索便成了一种挪用女性与语言的特殊关系的方式，这种关系是由身体所设定的。理论上来讲，我推想对这一位置最有影响的说明是在露丝·伊利格瑞的作品之中：她非常诗意地谈到女人的性就如两片唇瓣相互亲吻。原初的自发性冲动中不论何种类型的干涉，在她看来是都是对女性的暴力。

然后就有一个更多样的第三类，这围绕着什么才能被宽松地描述为女性经验这一问题。那些女性艺术家们觉得不存在一个生物学上确定的女性特质，而是有一个本质上的女性身体的经验，或者说是由外在表现的身体所决定的。大多数作品表现的都是这种情况。例如汉娜·威尔克（Hannah Wilke），就涉及女性身体的性冲动。她将自己典型地表现为被观看的对象，我认为她通过这样做来将女性的地位付诸实践—这一地位是和阴茎相对的另一个。但是这里存在一个矛盾。总体的形象就如镜像，总是破碎的、混乱的、不被承认的主题。所以以吉娜·潘恩（Gina Pane）为例，自我损害的记号被解释为镜像的另一面；或者如阿德里安·派珀（Adrian Piper），在她的《游击队剧场》（*Guerrilla Theatre*）中，她使自己尽可能的卑劣—这是一种倒置，针对在她看来是被渴望对象的刻板印象。

我认为一种潜在的矛盾会出现，就是当女人在“女性的”位置看待她们的经验是作为被看的对象时，她还不得不解决她也是被渴望的主体这一事实，或者她作为一个艺术家，是在“男性的”位置上作为观看的主体。她首先在这两个位置之间所面对的困难，是对我来说需要通过真实的实践来证明某些需要注意的雌雄同体的驱动力。你会发现这在大多数女性艺术家的实践中正是通过这种类别来做的；你会发现通过某种方式出现了一个关于本质的女性特质的基本的否定观点。甚至在公然的源于女性身体的作品中你都能找到一种男权中心和同心意象（phallocentric concentric imagery）的极度强加一路易斯·布儒瓦（Louise Bourgeois）的雕塑就是一个很好的例子。我可以无止尽地引用例证，但是我所设法指出的要点是，女人们所作的代表作品实际上证明了：男性和女性的位置是在什么限度内，这一点从未固定下来。

我感觉关于性特征的问题正在出现（部分地作为其他作品的结果），它既不是采用对身体的缩减，也不是按照本质的女性实践的规则，而正是在社会建构男性和女性身份的领域中。这种新趋向毫不相似。它转向另一方面，转向一种经济决定论，比如，玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）的作品；或者也可能，朝向一种主观性理论一我将用我自己的作品为例，大体上我想将重点放在社会的和精神的两种情况的交叉上，它们在建构有性别的主题时相遇。

保罗：你多少用了些精神分析的术语进行了谈论，并间接引出了马克思主义的问题。作为一个典型的欧洲人，我正好可以在这里提出对你作品的感觉，北美女性主义的一个稳固基础正是对弗洛伊德的批判，拒绝接受他的某些观点，并在某些情况下排斥有关无意识的观点。在欧洲并不是如此，因此你是将自己的作品视为辩证地相对于北美的这一倾向吗？

玛丽:当然，欧洲妇女运动的一个显著不同就是社会主义的女性主义仍然良好地存在着。在美国，运动的发展似乎一方面被激进的女性主义所限制，一方面又被传统的马克思主义所限制，只有最近才有一些通过艺术实践来联系这些立场的真正的尝试。露西·利帕德（Lucy Lippard）去年在伦敦当代艺术学院组织的展览《议题》（*Issue*）是第一次真正的这种创新。但仍然可以感到在大多数美国艺术家的作品当中，任何对“个人”的关注都是来自他们对“更广泛的社会议题”的考虑。

现在，许多欧洲的女性主义者的作品都通过这种方式有了发展，我不认为是这种情况—社会和精神并没有被看做是必然对抗的或矛盾的。但是可以补充说，在社会主义的女权组织中，比如在英国，这仅仅只是一个较小的倾向，在精神分析上与作品相关联。围绕运动中精神分析和马克思主义所展开的讨论确实非常丰富，尽管两者的结合并不会发生。其更多的结果是发现这样一种情况，即只能采用某一种分析方法去联系到他们特定的对象：没有单一的理论论述能够针对所有社会关系的形式或是每个政治实践的模式来为我们提供一个解释。

《产后记录》在英国妇女运动的社会主义女性主义倾向中找到了它的灵感—如果可以这么讲的话。我很认同那些一直在精神分析领域工作的人，最初是历史团体（History group），然后是阅读拉康团体（Lacan reading group），最近是杂志《m/f》（*m/f*）。在1976年有一个重要的以父权制为主题的会议，在更广阔的背景中提出了精神分析的问题。有些工作室讨论拉康的重读弗洛伊德。这是很有争议的，但尽管如此，这是在运动中的讨论，而不是北美的情况。我的作品直接从这些讨论中成长，并与他们的每一段发展进程同步。作品一开始的重点在心理学上，女性的心理被封闭在劳动和照顾孩子的分工之中—这一地位反映在米歇尔的《女人的身份》（*Woman's Estate*）一书中，后来被修改和重写，所以在1979年的《产后记录》的最后一章中，我没有在劳动分工的方面过多地谈到父权制度，而是涉及了性别差异的建构。

保罗：在这些讨论中意味着在政治考虑中插入这个主题的理论的必要性；你的作品在我看来确实突出了这一类的作品都必须面对的问题之一，也就是说，由于它对拉康的依靠和拉康对女人和阴茎之间联系的定义，它会被谴责为某种父权制的偏见。而且，你的作品中有一部分是依靠理性结构（图解、图表、理论的论述，等等），我在这里把这一特征描述为父权制的、男性的。一方面，你是否承认在你的作品中依靠理性作为权威，另一方面，你是否承认拉康的这一观点是不可救药的父权制的?

玛丽：可以从几个层面上来回答这个问题，若把它与艺术实践本身相联系，就能够将理论性的作品首要是看做“写作”或一种表现模式，而不是最终解释的任何形式。当我使用拉康的某些图解，它们作为符号性的困难的象征被聚焦，或者可能作为某种与父亲爱恨关系的象征—这并不完全是对作为权威的理性的依靠。在一个层面上可以说

这个作品本身是脚注中对母性经验的重写，表达了基本的求知和征服的欲望。关于实际所举的理论例子—例如我使用拉康的文章分析了多种分离时刻—另一层面产生的问题是，我是否需要采用任何一种某些女性主义者所谓的“男性论证”（male discoures）—为什么是弗洛伊德，为什么是拉康？我必须承认一开始我确实想要找一个替代物。我读了曼诺尼（Mannoni）、达尔托（Dalto）、克莱因，但是拉康的理论，尤其是它的关于镜像两个端点的概念，对我最初的三件作品有决定性的作用：《断奶》（*Weaning from the Breast*），《断绝牙牙学语》（*Weaning from the Holophrase*），《断绝母子一体》（*Weaning from the Dyad*），这些身体情况要求更为复杂的分析，针对分离和进入语言秩序，可以从克莱因（他将恋母情结抛在脑后使我们不能看清这些早期的差别）或者达尔托（他对此说得太概括，就是在两岁半的时候）那里得到支持。但是第四和第五部分作品（《关于女性特质》［*On Femininity*］和《事物的秩序》［*On the Order of Things*］）与表现失去紧密相关，不仅是失去孩子也失去了母性的身体，我非常支持蒙特莱（Montrelay）对拉康的解读，她定义“女性的”无意识是作为“集中性”的强加，一个古老的口—肛图示（Oral-anal Schema），基于阴茎中心组织的驱动力。在《信中的主张》（*On the Insistence of the Letter*）中发生了明确的理论转换，开始了对孩子前书写（prewriting）的分析，这带来了关于对拉康立场的话语中心主义（phonocentric）和逻各斯中心主义的偏见的问题（我的意思是他依靠了雅各布森的语言学）。

保罗：对我来说，尽管整个作品中最有趣的一个部分是它的恋物癖的双重题字（double-inscription）；一方面，母亲把孩子当作阴茎来崇拜，另一方面，作品一旦装置好，它自身的感觉就进一步变成了物神，代替了对孩子崇拜的危险。尽管如此，更深层的不适产生于崇拜总是屈服于父亲的规则、父权制的秩序这一观点—当然弗洛伊德特别地把恋物癖归于男性的领域。所以对于女人来说恋物癖是什么，它怎么发生作用？

玛丽：显然，正如你所指出的，对父亲的规则的屈服正是拉康所说的符号性的阉割；但是阉割还被铭记在想象的层面上，也就是幻想，这是恋物情景起源并不断重演的地方。孩子对父母亲之差异的识别（并不是完全都要真实地看见）的首先是承认母亲没有阴茎。对孩子来说最要紧的问题是他或她自己的性别身份。这种对父权制的屈服，换句话说，是这一过程的结果，它经过了俄狄浦斯情结，对男孩

来说，它在某种意义上以阉割情结作为结束，对女孩来说则由此开始。我认为按照惯例，拜物者推迟了识别的时间，尽管他确实完成了这一过程—他知道那个区别但仍否定它。我们通常将这与色情图像的图像研究相联系，男人在其中通过某些生殖崇拜的替代品得到了安慰，或者另一种，通过女人自身的形式，对她的身体进行完全的安排。我知道这是极有争议的，但是我认为女人俄狄浦斯时间的结果的程度关系到一点，就是一个异性恋的对象选择，由于承诺要孩子而推迟了对需要的识别。到最后她将放弃母亲，也就是和她取得身份认同并将父亲作为一个爱的对象。某种意义上来说，拥有孩子就是拥有阴茎。所以在想象的层面上，母亲对孩子的失去是充分的符号性的失去。

在幻想中，男人的阉割焦虑通常表现为阴茎、手臂、腿或其他替代物的丧失。当我们对女人谈起这种想象的情节，我们说她们的阉割恐惧表现的形式是失去她们所爱的对象，尤其是她们的孩子。孩子将会长大并离开她，排斥她，也可能死亡。为了延缓和否认这种分离，在某种意义上，女人倾向于通过某种方式迷恋孩子是公认的事实：例如，给他穿衣，不管他长多大都要继续喂养他，或者就再生另一个“小家伙”。或许，不谈色情，我们来谈母亲的收藏品，她保存东西的方式，像第一双鞋、相片、一缕头发，等等。我的作品就是从这一点开始的。没有第一双鞋，却有褪色的衬里，或者是最初真实的字面文字。当我用类似灰泥的东西来印下孩子的手印，他奶嘴的碎片，或曾经是他的礼物的昆虫和植物，它们被看做过渡时期的物品，这不是温尼科特的替代物的感觉，而是—用拉康的话说—欲望的象征。

所以我将某一层面上对孩子的迷恋转移到艺术作品中。我将此坦率地表现在作品中，我认为这有另一种层面上的功能，对表现本身的恋物天性提出疑问。所有的对象都添加了外框并且固定，通过这种方式来说明它们是珍贵的物品，是被观看或售卖的东西。然而它们是平凡而普通的。此外，由于它们是被找到的对象，因此没有被适当地赋予创造性和主观性，换句话说，带有一种鉴别的记号或作者身份，这对艺术市场而言是至关重要的。

但是关于恋物癖的问题使我们在作品中遇到了困难。一个对恋物癖的客观的定义就是它无关于任何特别的对象：它仅仅只是一个问题，原初的精神是如何从一个念头或物体或身体的一部分转移到通常毫不相关的东西上。就如弗洛伊德指出的，艺术就是一种在恋物癖主

题上的非精神病的变异（variation），因此在这个意义上我们实际上并不是在谈论《产后记录》中的相同的东西，由于它是在社会接受形式上得到了升华的东西，因此被概括为一个论述和一个实践。但是该作品还是一个情景一历史（case-history）一它是我对这些事件的体验。它有时令人恐惧，但是我不认为对我来说这种含义是可以真正被分析的。

保罗：我想问问你关于作品中的书写和语言的问题。因为你一直在覆盖各种类型的讨论，制定各种语言上的地区并给其他的加上一种声音。这在我看来是某些点上的某种含蓄的等级讨论。这在我的感觉来说是精神分析的讨论被给予了特权，但是在用更地方化的标准（如在《记录3》［*Documentation III*］）**［图60，图61］**中你采用了你的声音，你内在的表达和孩子在他的涂鸦上记录的最初的讨论），这看来是某种指向某种权力地位的等级制的感觉，指出某些人在某些地方能够运用“正确的”语言：这带来的关于整个作品的问题是：哪一种语言是你所追求的？

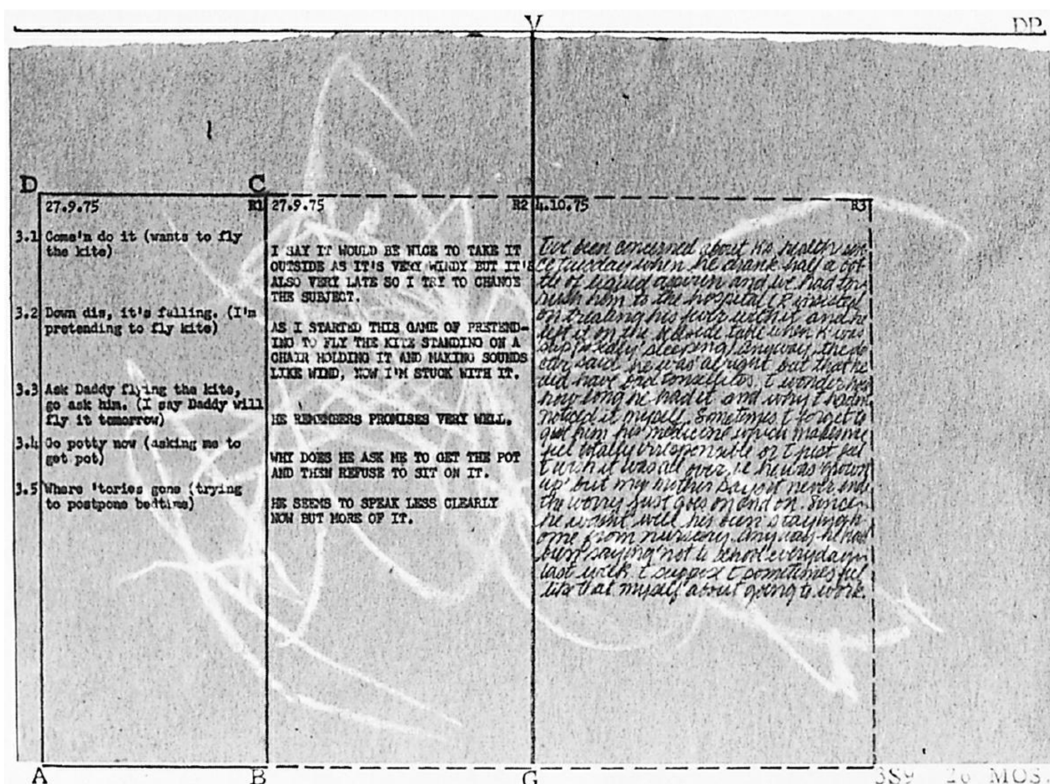
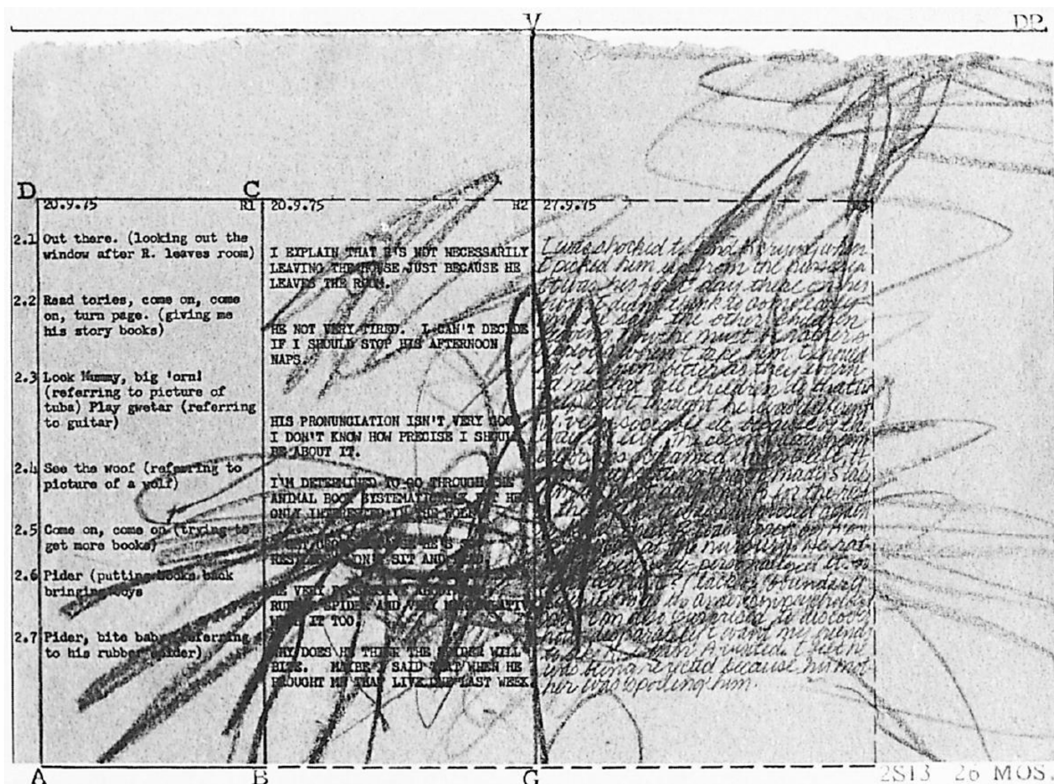


图60，图61　玛丽·凯利

《产后记录，记录3：被分析的标识，日志透视的草图》（*Post-Partum Document, Documentation III: Analysed Markings and Dairy Perspective Schema*），1975年。



玛丽：有希望的是，该作品是一个连续的转移，而不是某种语言形式的等级。显然它通过不同的语言标准产生作用，要分开这种感觉，即表现总是一种对失去的表现。最为清晰的对此进行图解的一部分是《记录4》（*Documentation IV*），其中孩子的手印消失，并出现了对亲属关系的图解式的表现。整个作品之中，当我谈到它并设法去理解它时，也是一个识别所失去的东西的过程。所以在这个特殊的部分，我谈起孩子身体的快乐和母亲乱伦的禁忌问题，我也设法看到在对孩子身体的表现之外，什么正处于危险之中，我认为浮现出的（像通常那样）是母亲的身体。通过这样的说法，即女性主义的表现是被建构得如母亲一般，我所意指的是在这种关系中妇女的与母亲的身体紧密相连的经验，她在这些经验中想象到的第一个身份是她的母亲。也是在这个意义上，当我在《记录6》（*Documentation VI*）中运用在石板上的书写时，我要指涉的是作为一种母亲身体的变字法（anagram）的孩子的标志。这整件设计，不仅仅是可见的艺术作品，还有其过程本身，都是关于对于母亲的身体的书写关系。但这已

经被说得够多了。在这种关系中我所强调的是一种犯戒的时刻，在那时分离威胁着这个妇女在本质上与自然上作为母亲的自身的表现，并产生出一条鸿沟，它回响着质疑。这位妇女质疑这种由社会来对女性赋予的意义。所以我猜想我所追求的语言是一种会延长了这种断裂的语言。

保罗：你已经在某些方面回答了我所提出的问题。如果消逝的犯戒时刻确实能打开一个新的空间，它也不过是仍被解读为某种关于妇女社会地位的悲观主义，因为它确实能成为仅仅在你生命中的某些结合点上重复的一个时刻（对于多数妇女来说并不经常处于这种时刻中），即使它能给予去改变和令不同事情发生的动力。难道这最终不意味着强加和再强加于我们身上的象征领域是束缚的和不可改变的吗？

玛丽：恰恰相反，我把它看做是极其乐观的，因为它真正展现了这个象征的领域并不是真正牢固与由同种类的部分组成的，不过这是令人困惑而充满矛盾的。恰恰是因为我们所谓的“意识形态”（ideology）是一个复杂的社会实践的排列与表现的系统，这种系统总是记录着他们与别人的差异，所以我们能找到改变的空间。这是一种导向悲观主义的整体的文化视角。当你说我们绝对地受制于父权制度，或者这是一种将要被摆脱掉的虚假意识时，对我而言，这正是你提出一个在收缩的视角之时。我认为通过《产后记录》的创作所发现的正是并没有先在的性征，没有本质上的女性；而观看他们建构的过程同样是去发现对在我们的社会秩序中表现差异与论证次要者的支配形式进行解构的可能性。

（陈晴　译）

后女性主义、女性主义的快感和身体化艺术理论

阿米莉亚·琼斯，1993

献给汉娜·威尔克（1940—1993）

我们生活在一个充斥着性别政治的特殊时代。在过去的一年中，妇女权益的支持者们看到了一系列这种政治令人困扰的公开展示：一位受到良好教育的非洲裔女律师，由于披露了自己遭受一位非洲裔的最高法院法官男性候选人的性骚扰，而受到参议里全体白种男性的嘲笑；媒体让卡米尔·帕格利亚（Camille Paglia）受到广泛的关注，此人伪充知识分子，发表自私自利的反女性主义声明，竟然让她成为了性别研究中的菲利斯·施拉夫利（Phyllis Schlafly）。一方面我们曾见过职业女性，无论是在现实中还是在虚构的故事中，都成为极端保守而且冠冕堂皇的"家庭价值"和"文化精英"的对立面；另一方面，男人们还不断在为女性的行为转变辩护，试图通过立法赋予妇女选择的权利。与这些美国性别政治历史上划时代的大事件密切相关的是各种反女性主义文化论调的不断发展，这种发展是在"后女性主义"这一虚伪的历史文化术语掩盖之下的对女性主义的敌意。正如苏珊·法吕迪（Susan Faludi）在她论述反女性主义（antifeminist）"回潮"的书中所指出的那样，在上一个十年中女性主义已经成为了一个肮脏的字眼。[1]

在本文中我将探讨这些混杂不清的含义，这些含义通过图像、文字促使提出女性主义的消亡（其定位于"后"），同时检验在这种倡议中究竟什么因素是最重要的筹码—政治、文化还是经济。通过追溯后女性主义的各种结构，我将在几个不同层面上对其展开分析，每一个层面都和一定的对妇女产生压抑的社会文化形态相关，我们必须对这些社会文化形态进行深层的发掘，以便有效地理解后女性主义政策产生的原因。首先我将介绍几个例子，来说明女性主义是如何被简化为一种单一结构，并一点点被消灭和完全处理掉的，这些年来后女性主义正是通过通俗出版物做到这一点的，随后我还将分析后女性主义对艺术论题的几种渗透途径。

在这篇评论的结尾中，我将提出通过回归早先的女性主义艺术史，将所谓的后女性主义争论和开始于20世纪60、70年代妇女运动第二次浪潮爆发初期的女性主义身体艺术相结合的方法，对这种由后女性主义术语的不确定性造成的两难境地进行反思。重新审视那些在后女性主义（或者女性现代主义）论及艺术论题之前开始创作的艺术家们，将会有助于我们发现后女性主义带来的负面影响。通过这样追索女性主义者对肉体的表达，我希望能够提出一条道路来复兴各种与西方文化中的女性主义有关的正面而有效的含义。回顾那些自从20世纪70年代以来就多被忽略的各种活动所具有的意义，并不是要绝对地否定80年代女性主义艺术活动和理论的复杂而多样的效果，而是从90年代的眼光出发，思考一种对女性主义艺术的严格定义的方法；这种意义正在开始变成危险的约定俗成。本文将提出一种重新思考这些相对有限的性别批判的含义的方式，我认为，这种批判是通过将特定的女性主义的阐释快感（这些快感是由于这些具体化作品激起了艺术与艺术史中的女性主义主题而被唤起的）理论化而出现的，并且在艺术话语中伴随着女性主义被纳入了后现代主义（作为后女性主义）。

通俗文化中的后女性主义

在通俗出版物中的后女性主义回潮之敌对力量主要是职业女性，还有女性主义和女性主义特殊的化身—尤其是那些自认为女性主义者的人，这些人不断搅乱和破坏那些从前得到认可的各种“驯化”的女性代码。这个想象的女性主义敌人是一个同质性的个体：无论从图像还是文字的角度都构成了一个在事业上掌握权力而且极端女性化的女人，这个女人被严格地限定在种族和阶级两个范畴中，更不用说性别取向了。在有代表性的通俗文化政策之中，任何偏离了上层阶级、盎格鲁（Anglo）和美国潜意识的直接想象的身份构成，都必须被转化或者同化以遵循那些标准化的美利坚主题。

尽管被限制在人口学意义上，但是女性主义敌人仍然具有高度的威胁性，其现状最近被概括为一个小说人物墨菲·布朗。此人不断创新，又不断受到保守势力的责难，这种现象显示出这个自给自足的女人所造成的威胁的力量。由于墨菲·布朗独立于男性，她被人称为“家庭价值”的敌人，给她取这个称呼的人既否认那些不像布朗这样具有明

显虚构的女性气质的其他单身母亲的实际存在，也不承认美国文化中发生的剧烈的社会和政治变迁，这些变迁不断侵蚀着关于理想家庭的父权制意识形态。最近，这种在"家庭价值"伪装之下的势力对家长权利的幻想的复兴，成为大众对家长制体系的渴望的象征，显示出对进入工作领域，以及最近进入政治角斗场上的妇女造成的威胁和反作用的形成。[2]

在我们这些人看来，墨菲·布朗的极端女性主义锐气是无害的和"虚构的"（从丹·奎尔［Dan Quayle］的"文化精英"角度来看也是），因此，她扮演了一个有力的推论性概念，争取权利将自己确定为一名女性主义者，并作为他人的反女性主义议程的对立面。相反，在此我希望讨论的文选和新闻杂志中的当代女性主题是作为明确的反女性主义出现的—仍然安稳地从属于商品系统，从属于标准的异性恋的男性欲望的循环。后女性主义女人的照片形象扮演了一种意识形态的功能。在盎格鲁男性物质的文化权威逐渐陷入男同性恋等问题制度驱动的商品系统中时试图强调可预言的女性气质程式的需要越来越迫切。因此，中上阶层的、白种的、后女性主义女人被制造出来，以支撑以社会关系为主的男权经济。

当代女性身份具有不稳定和多变的特点，以媒体对这种特点兴趣的突然增强为例，《时代》（*Time*）杂志过去三年对"女性问题"进行了五期的讨论。[3]每期中的各篇文章都以所谓的统计学数据为基础虚构了某些性别关系的模式。法吕迪在《回潮》（*Backlash*）一书揭露了这种数据的不准确和运用上的欺骗性；那些人通过这些虚假的统计数据炮制了一些流行的女性主义概念，并且进一步将其定义为"后（女性主义）"。

以1990年秋季专刊"妇女：向前的道路"（'Women: The Road Ahead'）上的两个广告为例，它们为那一期彻头彻尾的反女性主义化身作了铺垫，其中之一在一群女性卡通形象旁边标上了话："也许，你们走错了路"，还有："谁说你们都能拥有这一切？"不出所料，那期刊物的目录页上将我们当前的时代模糊地标签为"后女性主义时代"（the postfeminist era）。而其中散落着一些明显具有女性主义特点的文章[4]，也被点缀在那些为其赞助企业西尔斯（Sears）刊登的后女性主义广告之间。这类作品明显强调那些受到利益驱动的"合适"的女性的概念。采用那些诱人的、漂亮的白人女性的照片吸引各种无意义的消费活动，各种广告依赖于文字对当下女性物质的意义进行最后的定位：

“我不喜欢去买东西，我喜欢买”、“我是一个成熟的家长，我的家庭被我管理得很成功”，这两个就是例子。经济利益和包含女性主义意识形态的阶级暗示在这些广告中是十分明显的：不需为生计操劳的居家的后女性主义者明显比工作的女性主义者更善于消费。这些广告明白无误地建立了当代妇女—她们是盎格鲁式的、富有的、无职业的、自我迷恋而且冥顽不化的物质主义者—的图像，这些特点决定了一个统一的后女性主义主体。

1989年12月4日的《时代》杂志的封面故事毫无顾忌地采用了反女性主义的口吻和内容。它用黄色的粗体字在封面上写道：“女人面对90年代”，下面继续让人反感地写道：“在80年代她们试图拥有一切。现在她们显然做到了。女性主义还会有什么未来吗？”[5]在杂志中的第一篇文章旁边配合了一套插图，以时间为顺序画有持反对意见的女性主义者和女性主义符号（其中包括一个卡通女性形象作为后女性主义者出现，她在说：“真不敢相信，我忘了生孩子”）—这篇文章用后女性主义者这个术语来描述年轻一代女性对女性主义的反对态度。[6]这种反对态度被归结为女人认识到自身无法“拥有一切”这一事实（假如“拥有一切”是女性运动第一阶段的必需的基本目标），其作者克劳迪娅·沃利斯（Claudia Wallis）试图让年轻女性那种假想的觉醒成为不可避免的。她声称，“母性已经回归”，女性主义已经过时，这是因为“多毛的大腿在女性主义运动中游荡，就像那些令人厌恶的和女同性恋的图像一样。女性化的服饰回归，胸罩回归……那些叫嚣着否定女性成规的运动看起来已无可挽回地过时了”。这篇文章看似在简单地探讨是否存在“女性主义的未来”，但它其实将女性主义和深受指责而且被贬低的“令人厌恶的和女同性恋的”的形象联系起来，从而将这种未来排除掉。

《时代》杂志上的这篇文章不过是无数篇对女性主义给予流俗化阐释的文章之一，它认为女性主义是对美国被神化的家庭的攻击。在呼吁回归往昔虚伪的家庭价值的同时，这种关于女性主义的观点反过来使它的消亡具有了合法性并成为必然。关于女人对家庭的责任的形象在女性主义敌对力量《好管家》（*Good House-keeping*）的“新传统主义”（New Traditionalist）广告中被显著强调了，过去几年里这些广告常常出现在公交车站或者高级杂志例如《纽约时报杂志》（*New York Times Magazine*）上。这些广告上面常常用粗体字写道：“她开始了一场革命—但是她的理念并不那么革命”，以及“越来越多的女性

开始认识到，采用一种新的生活方式并不意味着需要完全放弃那些能够使生活变得充满意义的东西—家庭、房子、社区及永恒不变的价值”，文字旁边配以愉快、年轻而富有的母亲的形象，闪亮的家具摆设其中，旁边还有一两个天使般的儿童。

后女性主义的政策最近发生了激烈而明显的转向，这一点可以在最近大量出现的电影中看到，这些电影发掘了在性和 / 或职权方面强有力的女人的异常或者最终成为受害者的情形，这样的例子包括声名狼藉的电影《致命吸引力》（*Fatal Attraction*, 1987）、《无罪的罪人》（*Presumed Innocent*, 1990）、《推动摇篮的手》（*The Hand That Rocks the Cradle*, 1991）、《夜惊情》（*Poison Ivy*, 1992）、《双面女郎》（*Single White Female*, 1992）在内。还有恶毒的憎恶女性的病态的《本能》（*Basic Instinct*, 1992），在这部电影中，“令人厌恶的女同性恋者”成为一个用冰锥 / 阴茎杀害男人的双性恋者。[7]这些叙事文本采用肢解人体的血腥狂欢的方式，从而制造出消灭当下不驯化的女性或者至少将这类女人重新纳入家庭体制中的必然性。随着这种女人（无需说明，这种女人常常是白种的盎格鲁人）的终结，女性主义及其反父权制目标带来的威胁也被终结。

而显然后女性主义的另一面，是在流行媒体中所谓的“男性运动”（‘men’s movement’）的浮现。罗伯特·布莱（Robert Bly）的新书《铁约翰》（*Iron John*）所取得的显著成功证明了这种运动受欢迎的程度。男性运动挪用并误用了女性主义修辞来激起当今美国男性去寻找作为“狂野男性”的“（他们）自己的声音”。[8]布莱哀叹当今美国男性在女性的照顾之下变得女性化，号召通过原始的、戏剧化的、兄弟会性质的男性关系纽带消灭软弱的女性气质。“狂野男性”将他自己浸没在自然的力量，用大棒敲击从他“原始的”兄弟那里拿来的鼓，以此证明他自身即处在供大于求的职场上时，他的控制力也没有被阉割。[9]

这些图像信息和它们配合的文字鼓励男人们通过采用非西方文化元素来重构一种原始的、充满男性气质的自我，这种自我更新的姿态并不是新出现的事物，而是西方文化实践和军事占领中长久以来都存在的恶毒传统。正如后女性主义各个论题证明了在当今文化中女性主义者和职业女性的力量，男性需要被支持的事实也证明了大量不同性别、种族和阶层认同的职业女性对父权制体系造成的威胁的严重性（此处还并未提到力量不断增长的非异性恋的男性的身份策略）。[10]

当代艺术中后女性主义的主体／客体

后女性主义这一术语的普遍应用导致了对于种族主义、阶级划分、父权制模式下的性别和性别认同相关的女性气质、女性主义甚至男性气质被重新定义。而在关于当代艺术的讲座中对后女性主义这一术语的使用上却显示出正好相反的目的，在我看来，这对于女性主义根本上也产生了负面效应。事实上，我想说，通过适当的技巧（这些技巧最终把女性主义泛化，同时消解了其张力），这个词基本上在80年代到90年代的后现代主义主流话语中被逐步淘汰了。

然而我没有足够的篇幅来详细说明我为了定义视觉艺术中主流的后现代主义讨论所用的参数，但是加以基本的限定以明确这种描述是很重要的，从而仍然不可避免地使用狭隘的标签。[11]我所谓的"主流的"后现代主义讨论主要指过去十年左右那些主要以纽约为中心的机构产生的文本，这些机构通常研究文化前卫理论中的激进模式，免除当代艺术实践中那些以现代主义的名义作出的关于纯粹性和卓越性的早期宣言（尤其是艺术批评家克莱门特·格林伯格［Clement Greenberg］），这些宣言被认为是破坏性的、解构性的、颠覆性的。在这种逻辑之下，一种特殊的女性主义运动类型（其影响决心要与前卫派的颠覆策略一致）与后现代主义合流，而这种特殊的女性主义策略是缓和的；女性主义被概括为一种在许多谋划颠覆现代主义的纯粹性的排他性意识形态的可行办法中较为激进的策略。[12]标识为"超越"女性主义阶段的后女性主义的这一标签，就显示了这种合流的结果。

然而，后女性主义决不总是有意识地被用作反女性主义的方式。那些鲜明地采用女性主义观点言说和工作的艺术家们—例如玛丽·凯利和芭芭拉·克鲁格—被女性主义艺术史家和评论家们标记为后女性主义者，以便将她们的作品同早先被推测为本质主义女性主义的艺术活动区分开来。[13]但是，我认为，考虑到"后"这个前缀的全部历史含义，使用这个术语的最终后果会造成某些反女性主义的结局。比流行媒体叫嚣完全取消女性主义的企图要更加微妙，而且更有思想性，关于后现代主义的讨论倾向于通过某些现代主义式的，而且基本上是男性主义的解释模式—这些模式通过"审美恐怖主义"（asethetic terrorism）强化了后现代批评，用前卫主义价值范畴对艺术活动进行等级划分，

并且排除了那些被认定不够"激进"或者不够反现代的作品一提出了女性主义和后现代主义的关系。[14]一种特殊类型的女性主义合流到下一个广为接受甚至是普世化的后现代文化批评中的过程，容易造成其他类型的女性主义实践和理论的压制。这种过程还促进了女性主义特殊的宣言在后现代主义中的崩溃，同时许可了后现代主义理论家宣称后现代主义是在专断的男性中心论的现代主义之外，另一种反男性主义的选择。这种运用女性主义的战术即可使后现代主义变得较为激进，还可以帮助压制女性主义的反对声音一其结果就是导致用一种威胁较弱的、（无）差别的后女性主义来取代女性主义。

具有讽刺意味的是，这种激进的、反男性主义的后现代主义战略的框架所依赖的正好是相反的由现代主义艺术论题构成的逻辑，在这种论题中后现代主义被认定为是拒斥性的（以克莱门特·格林伯格为例，他的文章的逻辑给他以区分"高级"和"低级"、"好的"和"坏的"的艺术的权力）。在后现代主义的讨论中，"进步的"艺术活动通过将它们与狭隘的前卫的女性主义联合起来以获得特权，同"退步的"艺术活动相对立。对艺术活动进行等级划分，进一步宣传批评家的正确判断，强化她 / 他的权威，这类讨论是为男性主义评判结论服务的。因此，即使是克雷格·欧文斯深奥而重要的文章"他者的话语：女性主义者和后现代主义"（'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism'），文中表面上看是将女性主义和后现代主义一视同仁（他把"女人们对不可比较性的坚持"描述为"不仅与后现代主义思想相通，而且也正是这种思想的实例"），并以女性主义在"后现代主义表现批评"中的垮台作为结束："女性主义立场也是一种后现代状态。"[15]

正如塔妮亚·莫德尔斯基（Tania Modleski）在她的新书《没有女性的女性主义：在"后女性主义"时代中的文化和批评》（*Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*）中所指出的那样，在后现代讨论中"女性主义不断被吸纳到学院中"，这种在这样的讨论中散乱多变的后果容易将女性主义和女性化过程混淆，这种混淆却正是为那些希望从极端化女性主义标签中获益的男性主义评论家们服务的。[16]一方面，流行文化中的后女性主义不断努力否定女性主义讨论和在性别问题与职业问题上较为活跃的女性主义主题的不断授权；另一方面，学院批评中的后女性主义则同时在赞颂和吸收

女性主义和女性主义理论。艺术讨论中的后女性主义正好是这种吸收过程：女性主义以“后”的形态融入后现代主义。

举例说明这种合流的效果，丹·卡梅伦（Dan Cameron）运用后女性主义作为最近讨论后现代艺术的文章题目，他用这个术语来概括整个80年代女性创作的艺术，用他的话来说这些艺术品采用“结构主义通过社会控制的范畴来评论社会原则”。[17]在后女性主义的大标题下，卡梅伦讨论了包括芭芭拉·克鲁格和苏珊·罗腾伯格（Susan Rothenberg）在内的不同艺术家，他将一位以女性主义辩手著称的女艺术家（芭芭拉·克鲁格）和另一位在其艺术创作中与女性主义主题没有任何直接关系的艺术家（罗腾伯格）放在一起。实际上，随着他的文章不断展开，他的论点也变得越来越含混不清。卡梅伦暗示，任何一位女性都能够（或许也需要）成为后女性主义者，只要她们随着自身性别的力量发展；但是他还声明“绝对不缺少在与女性的后女性主义者同样前提下工作的男性艺术家”。按照卡梅伦的看法，只要承认作为语汇的艺术的偶然性，男人也能够运用女性主义的激进性；作为一种后女性主义，女性主义对于非女性主义者的男性艺术家和评论家来说也非常有用。

卡梅伦还将克鲁格和劳里·西蒙斯（Laurie Simmons）等艺术家的女性主义议程大打折扣，他将这些艺术家放在一个男性主义的前卫评论谱系中：她们“跟随波普艺术”，从而成为了杰夫·昆斯（Jeff Koons）、彼得·哈利（Peter Halley）和菲利普·塔弗（Philip Taaffe）等男性艺术家的“资源”，卡梅伦承认这些男性艺术家的作品比他们的那些假定的（母系的？）前辈们—那些后女性主义者—的作品来得更加“喧嚣”。如果考虑到在卡梅伦自身这种表面上看来是亲女性主义，而实际上是反女性主义的观点中，仍然包含着的现代主义价值体系和等级划分的观点，我们就不会对这最后的发现感到惊讶。

在艺术批评中人们经常将女性主义作品纳入到更广阔的后现代主义框架中。例如，芭芭拉·克鲁格和谢利·莱文在《纽约时报杂志》作者理查德·伍德沃德（Richard Woodward）的文章中，就被用普世性术语描述为使用“照相的观念质疑我们文化中图像的来源和表象”。[18]甚至就连最明确的女性主义作品，例如，辛迪·舍曼采用女性特征的视觉内容来进行激烈的批评的作品，也被纳入这种吸收的战略中来。在70年代后期的作品《无题电影停格》（*Untitled Film Stills*）中，舍曼将自己摆成具体对象的姿势，在她70年代后期的作品中，则作为在她

性别不明的陈词滥调的“黑暗”中呈现畸形的肥胖形象；而最近的照片中，她将奇形怪状的塑料女性性玩偶摆出来拍照，将它们的僵硬的外阴部、人造假阴茎和假肢挑衅性地展示出来。舍曼被唐纳德·库斯比特（Donald Kuspit）认为在表达一种“普世的”信息来哀悼人类的普遍状况：

> 舍曼的作品被解释为女性主义对多种女性角色的解构—性缺少稳定性，或者由于这种因素，具有同一性，虽然看起来强加于女性的不稳定性多于男性……但是这种解释只是非常片面的事实。舍曼展现出在确定为男性或者女性之前自身的分裂状况。通过在照片中出现的众多面容和人物暗示出不明确的性别，其中有男性表现或者原本可能成为男性的人物。女性特征—
>
> 例如在一件无题作品中的女人衣服—……不过是些可有可无的特征，衣服可以被任何人穿烂。问题在于自身的状态是如何使它们被穿上的……[19]

在这篇文章中—它的题目带有令人困扰的但显然是无心的讽刺，“辛迪·舍曼的内心”（‘Inside Cindy Sherman’）后女性主义的修辞方式非常清晰。库斯比特做出一幅比艺术家更了解她自己的样子。（库斯比特怎能“知道”哪些看起来是“女性特征”的东西—女人衣服、女性作家的名字，甚至包括沾满血污的女人内裤—真是“可以被任何人穿烂”的东西？）库斯比特幻想在这个内部取得的“深刻”只不过是通过一套形而上学的艺术史探测工具取得的—例如舍曼对作为男性对自身不确定性的一种“征兆”的差异性的强调，被掩盖在了（男性特征的）普世性叙述之下。

库斯比特用这样的观点作以总结：“她愿意用一种审美的纯粹性胜过他人，同样也愿意表现出创新性……展示出她试图使更根本的个性创伤得到治愈的愿望，而非改变强加给她的作为女人的事实。”对于库斯比特来说，这种艺术的意义不是女性主义的，而是要带着它那些“根本的创伤”和内在“审美的纯粹性”，走进广阔但仍然是男性中心主义的有组织的宇宙空间。在这种情况下，库斯比特论点中最关键的部分就是男性的、批评和政治上的权威性：通过将舍曼的女性主义融合到人性的“普世”关怀中，有效地去除了她的女性主义，从而维持男性特质的优先权，前女性主义（prefeminist）或者反女性主义的性别关系体制也必须保存。在这种保存过程中，至关重要的是要借助于恢复在前

／后女性主义性别差异的术语中女性的主体性，正如法国女性主义者露丝·伊利格瑞所指出的那样，甚至在“女人”这同一范畴的差异性被建立起来的时候，它也就被纳入同一个男性特征的经济中去。[20]对于库斯比特来说，这种经济就是作为“新的主观主义”（new subjectivism）出现的（这是那本包括舍曼的论文在内的书名）。

后女性主义的支柱

正如我所提出的那样，这类在艺术讨论中将女性主义合流式的解除权利的做法，需要并依赖于保存一定的现代主义的艺术价值模式，这些模式根本上也是权威性和男性主义的。存在某些从前卫意识形态中抽取出来的模式，这些意识形态构建了作为“退步的”后现代艺术实践对立面的“进步的”范畴。[21]在主流的后现代价值体系之下是一种规定，即进步艺术实践一定跟随着“间离效果”（distanciation）的前卫战略，这种看法是从贝托尔特·布莱希特的美学理论中发展而来的——一定要试图取代并激怒观众，使她／他感觉到经历文本的过程，并阻止她／他确定表象的错觉和意识形态功能。

作为被后现代艺术理论所挪用的部分，布莱希特理论中的“间离效果”首先要求抑制快感—禁止对象作为一种具体的渴望的主体来引诱观众。[22]后现代主义试图永远保存格林伯格现代主义用政治上而非形式上的激进性的前卫术语掩盖着的对趣味的等级划分，在主流的后现代主义各概念中，拒绝了视觉愉悦的艺术一向被认为比那些诱人的、感官的、“装饰趣味”的作品更加有价值。正如女性主义艺术史家格丽塞尔达·波洛克认为的那样，“间离效果”是女性主义艺术家们的一个关键策略，因为这种策略“对文化消费主要结构的侵蚀……是具有拜物教性质的。布莱希特理论的‘间离效果’的目的是为了让观众成为文化生产的动因，并激励他或她成为这个世界的主动因。”[23]这就是波洛克的女性主义策略，因为消费主义的资本主义的拜物教性质的、客体化的体制完全是父权制的。

保留批评和艺术权威性的渴望—这种权威需要幻想能够控制混乱的肉体快感—荒谬地和来自劳拉·穆尔维的女性主义呼吁互相并行，穆尔维在她1975年写的那篇广为人知而且简洁明快的论文“视觉愉悦和叙事电影”（‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’）中提出，要破坏

视觉愉悦。穆尔维以一种雄辩的口吻声明："通常认为对快感和美貌进行分析会破坏这两者。这正是本文的意图所在。"[24]根据穆尔维的观点，由于通过视觉再现，妇女被构建成为一种客体化的他者的过程无法避免，女性主义者必须否定这种客体化过程。穆尔维认为，妇女"在男权文化中……只是意义的传达者……而非制造者"，妇女成为一种观淫的对象，被物化，无情地成为男性欲望——种"男性窥视"的对象；她被剥夺权利为的是减轻男性观众对缺乏的恐惧。

在过去20年的女性主义艺术和理论的发展过程中，穆尔维关于拒绝男性视觉愉悦的呼吁已经成为一种组织力量，尤其是那些来自纽约，现在作为女性主义后现代主义者或者后女性主义者而被归宗照谱地记录在当代评论中的艺术家和作品（包括从克鲁格和舍曼到玛丽·凯利的作品）。所谓的后女性主义者们仍然始终如一地运用穆尔维范式下的弗洛伊德理论术语，明确地通过精神分析有关性别差异的模式，来解构具有男性特征、通过视觉（"男性窥视"）获得权利的主体性的现代主义概念。在解构现代主义所依赖的主／客体两分法过程中，为了干扰心理上的客体化效果，艺术家们采用相反的性别差异模式来处理女性身体的照片图像（但是凯利却小心地回避这样做），试图用此方式破坏其效果。

穆尔维的辩论为过去十年中一种女性主义的后现代主义实践提供了发展和定义的空间，按照其坚持排斥快感的看法（这种快感被她定义为完全男性和完全视觉的），这种辩驳也同样可以被看做站到了特别男性主义的关于身体控制的现代主义艺术评论的一方。穆尔维号召疏离（男性）观众，这也为80年代当代艺术讨论中关于表象的前卫理论的转向提供了例子，随后导致了引起肉体欲望的艺术实践的贬值。从穆尔维模式的深入性的观点看来—最近穆尔维自己称"70年代对视觉愉悦的妄想狂"也强化了这些模式[25]—我们就很清楚那些在作品中能唤起视觉和他人肉体愉悦的艺术家们，被排除在当代艺术历史和理论之外的原因了。

怎样才能避免快感成为男性主义的对象呢？在艺术探讨中保存批评的权威性需要严格地将具体的快感和所谓的理论分开；在文化领域内，无论感官上的还是观念上的，无论是肉体上的还是理论上的，无论是充满色情的还是政治上的批评都被禁止。正如社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）谈论"高级"文化讨论中造成对快感的拒绝的精神动因时所说的那样，"'坚持享乐'的物体压制了道德戒律和审美

中立；它消除了表象的距离力量，消除了人类控制直觉的、理智下的动物属性以及拒绝屈服于纯粹情感的能力……（只有）纯洁的感觉—意味着放弃快乐的禁欲、空无之乐—才可能成为道德高尚和伦理优秀的通过考验的艺术作品的象征……”。[26]

根据布尔迪厄的看法，美学家对“不洁的”肉体快感的厌恶，正是他或她强调“伦理优越”，履行他或她远离人类肉体混沌状态与肉体欲望臭味的行为方式。抵抗快感首先要抵抗肉体交合，这受到渴望控制混乱而无法预见的性交中的身体快感的愿望驱动的。只有从性冲动中提纯过的大脑的快感才能将美学家和评论家从大众（大量文化理论都认为，大众对女性气质的威胁无动于衷）之中提升出来。[27]在这种杰出的男性主义评论逻辑中，批评家害怕保障“男性窥视”的差异的等级界限遭遇崩溃。

60年代和70年代，女性主义身体艺术被排除在当代艺术历史之外的现象说明了对女性气质、身体诱惑、危险而混乱的肉体快感等因素产生的各种恐惧之间的互相影响。诱惑、性欲、肉体，这些都是从尼采到鲍德里亚等各个男性哲学家不断探讨的问题，它们都和女性身体带来的威胁紧密相关（诱惑者的“领域接近女性和性欲的领域”）。[28]60年代和70年代女性主义身体艺术家通过向父权制文化挑衅性地表现身体，而致力于重新估算女性气质的文化编码，因此间离效果或反对快感必然影响到她们转向激进实践的概念，造成了对她们作品的压制。通过展现女性（虽然并不是“本质上”决定的）身体，受到高度期待的设想最终显然破产了，女性主义身体艺术家们打破了男性主义批评对快感的禁锢。作为她们自己创作中的作者和作品，她们还充当了女性艺术品的代理人。她们囊括了肉体和观念两方面，通过拒绝禁锢快感给艺术史和评论界的排斥性的价值体系造成了困境。

正如法国女性主义者露丝·伊利格瑞所指出的那样，拒绝快感和否认女性力量是相重叠的，因而在意识形态上也明显具有反女性主义的影响。在资产阶级的西方主体性的精神分析图谱上，“女人只保留一个没有器官的身体……女性快感的构成不值得关心，尤其是当她们试图讲述自己的快感时”。[29]正是女性的身体直接引出了大部分“令人厌恶的”（低级的，但显然是异性恋的，也是男性的）快感，布尔迪厄正是这样论述的，因此，作为控制这种潜在威胁的方式，需要进行客体化的过程，同样是这个身体，也照例被女性观众拒绝作为快感的关键。正如埃米莉·阿普特（Emily Apter）论及这种互动时所说：“这种物化

的女性影像，和关于吸引眼球的商业观念相一致，因此对女性观众来说是被隔绝在外的。”在穆尔维的“女性主义反拜物教”（feminist anti-fetishism）或者“视觉的清教”（puritanism of the eye）中，弗洛伊德关于主体性的模式占据上风，视觉的诱惑被认为必然地与男性恋物癖形成共谋，而女性快感却被忽略。[30]对女性快感的否定可能潜在地同父权制对这种快感的拒绝形成共谋，伊利格瑞则生动地描绘了这种被剥夺权利的效果。这些评论文章通过回顾女性快感问题，给予所谓的后女性主义艺术拒绝充满欲望的“男性窥视”以特权，既保留了现代主义对快感的普遍拒绝，也包含了穆尔维理论对男性快感（及其禁锢）的关注，而这些文章不惜放弃对充满欲望的女性艺术观众与制造者的可能性来进行阐释。

在本文的最后一部分，我想在争论中重新加入一些我对几个女性主义身体艺术事例的特殊的反后女性主义（anti-postfeminist）的解释，我对这些艺术的解读在于激活感受艺术作品过程中的快感的联系，而非否定之。通过提出这些解读，探讨这些作品跨越精神分析学说所认为的妇女作为客体化的他者决定论，拒绝暗含着对立面的后女性主义评论逻辑，将多种女性主义特征结合起来，我明确声明，不能将女性主义身体艺术看做是“天然地”对抗后女性主义影响的艺术。更确切地说，我是在自己的女性主义需求的基础上，承认我主张的偶然性，从自我意识的角度来说，通过那些被我指定为反后女性主义的作品，我试图在解释性的交换中暗示这些需求。在我看来，承认解释自身的生产和需求角色，是对后现代主义男性主义逻辑和后女性主义阐释模式进行战略挑战的必要组成部分，后女性主义者通过否认、回避和害怕他们自身被高度激发的快感天性，来获得他们自己的权威。

我的中心论点就是，在这个特殊的时刻，对女性主义最激进的反思可以通过将重新身体化的有关女性艺术主观性的理论、女性主义动力以及在最广泛的意义上的表象三者贯通起来的方式而展开。理论上，通过将女性主义主题重新身体化—通过将（女性主义）理论渗透进并伴随艺术实践和理论中对身体生产、观看和解释的需求—同质的女性主义主题的看法（这种我们曾经见到过的看法是这一主题在论及后女性主义的流行媒体上的终结所必需的）就可以被驳倒。进而，通过承认多重的具有多种不确定特点的女性主义主题，我们可以重新振兴女性主义艺术史和艺术实践，这两者也必将由于重新认识了女性主义的多样性而获得新的力量。［……］

（于润生　译）

第八章　解构主义与阐释的限度

导言

以下两种截然不同的现象在结构上有某些类似的地方：其一，众所周知，从1960年代开始，法国哲学家雅克·德里达的著作中涉及的阅读实践被他自己称为**解构**（deconstruction）。其二，一个发现了父母缺陷的孩子，却依然关爱他们，并且学着理解、思考、总结他父母的矛盾行为。

这两种情况都包含了解构一词的两层意思：用统一、同质的语言本身去探究这种统一、同质表面的矛盾和相斥。德里达的"解构"是马丁·海德格尔（1889—1976）所说的"毁灭"（destruction）或"取回"（retrieve）的变体，海德格尔用这样的词来表示某人与其传统的关系的实质—既批判又尊重，既远离又归属。德里达认为，解构正好道出了这种错综复杂的关系，也道出了对哲学的解读，在实践哲学的时候又不可避免地将之混淆。

用"解构的"目光来看艺术史有何意义？也就是说用这种目光来看艺术史的艺术和艺术史的历史，将艺术史作为一种业已形成的"阅读实践"吗？是否有一种"解构主义"的艺术史？

要理解解构对于艺术史实践的作用，可以参见德里达的《绘画中的真理》（*The Truth in Painting*，1978），他认为，视觉艺术是理解任何艺术作品的必要根据，而且直接关乎18世纪审美哲学家所提出的基本问题。简言之，问题就在于，这些物品是被有目的地制作为审美物品的，还是说，在符号学的意义上，它们是相对自主的？也就是说，我们能否将"视觉艺术"顺理成章地看做能够与其他社会意义生产实践相比较，但却有别于这些实践的符号？（见第五章的讨论）。这也就是作品（既作为个体，也作为一类物体）的限度和界限的问题，这个问题是康德在《判断力批判》（见第一章）中首次提出的，与他所说的"附属物"（parergon）或一件作品的界限和限度有关。

相对于一件作品的“外部”而言，是什么构成了它的“内部”？这是个基本的问题，影响着现代时期关于艺术的批判性和历史性讨论的所有方面。德里达在《绘画中的真理》中对于这些问题的详细讨论涉及画框、签名、博物馆、档案和商品市场等。他认为不论是视觉的还是文字的实践，从根本上说都是异质的，绝对不存在什么纯粹的、没有混杂其他东西的形式。一件作品中总是有“他性”（otherness），没有哪种审美表现是纯粹的情感或思想的呈现。

德里达明确地表示，视觉艺术品是一类图绘的生产，包括书写本身，从这个角度，我们就能更容易理解不同类别、媒介或符号的社会背景或偶然的差异。其中，**特征**（trait）或痕迹（trace）是一个基本的概念，指任何描绘（包括书写）出来的东西。德里达的著作广泛涉及以下几类事物的界限与差异：书写与言说、现代西方哲学中通常表明的一切形式的图绘生产（艺术、建筑、电影），以及那些实践宣称“再现”出来的东西。

事实上，德里达希望告诉我们的是，任何作品的“内部”已经被其“外部”所占据，如签名、语言的讨论、画框、惯例性的舞台艺术等等。他从视觉作品的观念核心和历史起点进行研究：从康德的附属物理论开始着手；启蒙哲学从实践的或纯粹的理性中为认知划出了一块“审美”范围，而画框或者画框效应（frame-effect）在这一启蒙方案中必不可少。本章在开篇提出，这些差异构成了作为一个独立研究领域的“艺术”及其“历史”的建构基础。

本章所辑录的三篇论文就是以这些问题为核心，用德里达的话来说，这些论文构成了“多元对话”（polylogue），它们（有一篇是德里达本人的）的关系既是并置的，同时也是渐进叠加的。

梅尔维尔的论文（“新透视的诱惑”［‘The Temptation of New Perspectives’］，1990）在这里的作用是“多元对话”的开场白，置于夏皮罗和海德格尔的论文之前。明智的做法是将艺术史作为一种历史制品本身，并且将对于黑格尔及他所建立的（德国）民族学科的讨论和吕克·费里（Luc Ferry）的思想（见第一章）进行比较。

第二篇文章（海德格尔“艺术作品的本源”，1935）之后是迈耶·夏皮罗的文章（“作为个人物品的静物—关于海德格尔与凡·高的札记”［‘The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh’］），这篇文章收录在出版于1968年的文集里。在该文中，夏

皮罗对海德格尔提出了批评，在夏皮罗看来，海氏用凡·高的画《旧鞋》（*Old Shoes*）所阐明的观点，也可以适用于一双"真实的"农民的鞋。

德里达的这篇文章摘自《绘画中的真理》（1978）[1]的"还原"（restitutions）部分，起初是一篇刊载于*Macula*（1978年，卷三）的短文，在同一期里，也重新刊登了夏皮罗的那篇文章。这两篇论文都属于那一期的同一个系列，即关于海德格尔对凡·高作品《鞋》（*Shoes*）的讨论。德里达的论文来自于他1977年在纽约哥伦比亚大学的一次研讨会。接着，夏皮罗也参与了这个讨论。我们在此所摘录的德里达的这篇文章体现了他行文的那种非常复杂、众说纷纭的方式，也例证了他的解构阅读实践，这也是解构本身的矛盾和此类艺术史"阅读"的基本讽喻。

从1962年至今，关于解构以及雅克·德里达的文献，和德里达的著述本身一样宏富。下面是一些最有用的了解解构的书籍：乔纳森·卡勒（Jonathan Culler），《论解构：结构主义之后的理论和批评》（*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca*，1982)，此书将德里达的作品放在其历史和批评语境中来考察，并且讨论了这些著作对于理论和批评的影响；克里斯托弗·诺里斯（Christopher Norris），《解构：理论与实践》（*Deconstruction: Theory and Practice, London*，1982)，此书将德里达的作品和20世纪众多知识界和社会运动联系起来；诺里斯（Norris）的《论德里达》（*Derrida,* Cambridge, Mass.，1987)，此书讨论了德里达在现代哲学中的地位。佩吉·卡穆夫（Peggy Kamuf）编辑的《德里达读本：盲人之间》（*A Derrida Reader: Between the Blinds*, New York，1991）包含一个对于德里达作品的很好的导言，是他作品最具代表性，也是最多样化的选录，并且还包括德里达从1962年到1990年的全部作品的书目；大卫·卡罗（David Carroll），《反美学：福柯、利奥塔尔、德里达》（*Paraesthetics: Foucaidt, Lyotard, Derrida*, London，1987）将这三位作者作品中的审美观念做了很好的比较性研究；迈克尔·佩恩（Michael Payne），《阅读理论：拉康、德里达与克里斯蒂娃导读》（*Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva,* Oxford，1993)研究了心理分析和解构实践的差异，清晰地将福柯、拉康和德里达三个人的"读画"进行了比较（见第五章）。

二十年来，对于“解构”以及解构对艺术、建筑、文学、语言学、女性主义或后现代文化的影响学者们进行了激烈的争论。有两本书可以导引我们了解这些争论：彼得·布鲁内蒂（Peter Brunette），戴维·威尔斯（David Wills），《解构与视觉艺术：艺术、媒体、建筑》（*Deconstruction And the Visual Arts: Art, Media, Architecture,* Cambridge，1994），其中包括对德里达就空间艺术进行的访谈。对于建筑和哲学的关系，最有意思的研究是马克·威格利（Mark Wigley）的《解构主义建筑：德里达的萦绕》（*The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt,* Cambridge, Mass.，1993)。而且这两本书还介绍了一些接受了德里达观念的艺术家及建筑师的作品。

在此，还要提及一些德里达早期的以及最著名的作品：《论文字学》（*Of Grammatology*），佳亚特里·斯皮瓦克（Gayatri Spivak）译（法文版为*De lagrammatologie*，巴黎，1967)；《撒播》（*Dissemination*），芭芭拉·詹森（Barbara Johnson）译（法文版为*La Dissemination*，巴黎，1972)；《哲学的边缘》（*Margins of Philosophy*），艾伦·巴斯（Alan Bass）译（法文版*Marges de la philosophic*，巴黎，1972)。除了这篇从《绘画中的真理》（*The Ttuth in Painting*，1978）节录出的文章外，德里达在《盲人的备忘录:自画像和别样的废墟》（*Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*，帕斯卡·安妮·布罗［Pascale-Anne Brault］、麦克·纳斯［Michael Naas］译［芝加哥，1993］，法文版为*Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*［巴黎，1990］)中，进一步拓展了他对于艺术和再现的思考。该书是德里达在卢浮宫所策的一个展览的图录。

（易英　译）

新透视的诱惑

史蒂芬·梅尔维尔，1990

作为开篇，我想引出三种描述。虽然它们彼此并不相干，但却共同构成了某种叙述。首先是那些文学理论家对于艺术史的兴趣或在其中的发现；依此，这些描述也为我们勾勒出了某种隐含的逻辑—即便从思想渊源和惯例角度而言，这种逻辑未必有效。有必要指出，此处要证明的并非是那些理论和方法如何好用，而是说，所谓的理论在新的情境下是如何重塑或重新发现自身的。

也可以说我在这里间接地介绍了雅克·德里达的某些著述，但这样的介绍却未必能达其旨意。从1935年开始，马丁·海德格尔写了一篇关于“美学”的文章：《艺术作品的本源》。1960年代末，重要学者迈耶·夏皮罗从艺术史的角度严格地纠正了海德格尔对于那件凡·高作品的论述，其目的是将海氏的思想以更加清晰、综合的方式呈现出来。1970年代中期，德里达接续了这一争论。他的“多元对话”的文章《意指中真理的复原》（‘Restitutions of the Truth in Pointing’）的目的之一就是令海德格尔那篇文章焕发出哲学新意。[1]对于该问题的一系列讨论，有人可能会问：这与艺术史何干？我打算以迂回的方式复归艺术史学的思辨基础，从而指出这的确与艺术史有关系。我无意对这三篇论文详加论述，而是打算对这次争论的语境进行描述或重新描述。

这种反思最终是想从宏观上揭示“理论”（theory）、“后现代性”（postmodernity）和“艺术史”（art history）这些概念之间的关系，并试图揭示艺术史学科当前面对的挑战和未来—尽管我的论述不免浅尝辄止。

我提到了德里达，因此要事先声明，我的观点或多或少也是解构主义的。

笼统而言，解构是一种阅读活动，解构让事物自相矛盾，或边缘化，从而揭示这些事物是如何被自己本要排斥的东西所建构的。这样一来，排斥就貌似有理，甚至必不可少了。而在某种意义上，包含着排斥因素的那种结构也就被解构取而代之了。这样就将这种结构微妙

地取代了，而这种结构中的排除因素似乎也就变得必不可少。就像分析者倾听被分析者一样，解构专注于萦绕、组构并且瓦解的另一方，它是一种控制着自身的意义和面目的言说。解构热衷的是那种变动不居的状态，正如本文一样一漫不经心、循环不已、分分合合。已故的保罗·德·曼（Paul de Man）在《洞见与不察》（*Blindness and Insight*）中概述了德里达对于卢梭的解读，但仍然是对于解构的介绍：

> 曾几何时，卢梭所说的那个浑然一体的时刻只存在于万物之初，那时欲望与欢乐一致，自我与他者同源，在母亲般的温暖中结合起来，意识带着真理的声音说话。德里达的阐释在不离开文本的基础上揭示了这样的情况：被指认为在场的时刻永远都指示着另外一个前在的时刻，因此，也就失去了该时刻作为原点的地位……试图将书写带回到言说起源的举动都会导致重复：分裂的体验不断将书写世界从最直接的经验中异化。

解构这个词是德里达发明的，至少可以说是对马丁·海德格尔哲学著作中的“毁灭”和“取回”的阐释。海德格尔用这些词来指一种与他自己的传统的关系，这些词从一开始就对传统进行了激烈的批判，但另一方面又依附于这个传统。就像黑格尔之后的大多数大陆哲学家一样，海德格尔认为，在英裔美国人的圈子里划分哲学史家和哲学家没有意义，因为他们都是在做传统的哲学，并且研究在这个传统中依然被遮蔽的东西。德里达重新翻译了海德格尔的词汇，因此也参加到这个复杂而宏大的讨论中来，这样他就延续了海德格尔的计划，并且对这个计划的深层线索进行了批判，也混淆了解读哲学和研究哲学的区别。

这给阅读的行为造成了很大影响，难怪德里达的著作会对文学批评产生一种实质性的作用。当然，从哲学到批评、从法国到美国，解构参与到了不同的传统和情境中，所以依然有人对这些差异的作用不能释怀。

“解构”一词进入艺术的讨论似乎主要是因为所谓的“后现代”艺术的出现。同时，“解构”在艺术中也有方法论上的意义，即作为一种更为开阔的理论将文学理论带入对视觉物品的思考。比如诺曼·布赖森的著作就是这样。但是“解构”也介入了对艺术史自身文本的阅读领域。

长期来看，文学理论、艺术和解构这三个领域是相互联系的，最明显的标志就是对于一幅画的阅读；解构绝不“仅仅是比喻性的”。

对于有着文学理论背景的人来说，艺术史学的一个最显著的特点就是我所谓的“体制化”（foundedness）。至少在这个国家，文学批评并不是按照艺术史学的方式建立的，因为文学批评并没有为文学研究设立各种分科，尽管它也采用了某些特殊的研究方法，比如“细读”（close reading）。文学分科就是文学分科；尽管大多数文学理论的课程是按照时间段划分的，但其自我定义的最根本成分首先是“文学语言”（literary language），而不是研究对象的史实性。在面对强大的哲学影响（与逻辑实证主义有关）的时候，I. A.理查德斯（I. A. Richards）等人就持此观点。[2]

但艺术史则全然不同。艺术史涉及建构性的文本，这些文本试图定义一件物品或者我们对于这件物品的知识。李格尔、沃尔夫林和潘诺夫斯基等人的作品与那些学院式的文学批评建立者的作品大不相同，这些人的作品更多地涉及哲学传统—尤其是黑格尔传统—这个传统既为艺术史提供了研究对象，但同时也夺取了艺术史和哲学共同的研究对象。我所关注的问题就是：艺术史在建立自己的传统中，是如何拥有这个哲学传统的。需要事先说明的是，我们这里所讨论的哲学传统与影响了德里达的阅读、书写哲学的传统有相似之处。

我试图在对这些作品的研究中理解那些基本的争论，并且发现那些随时都会露出的破绽—其实，现代的影响已经将这些破绽暴露无遗了。无论从何种意义上来说，我的讨论都是片面的：这种争论和论据必定是有偏见的、不完整的，能够揭示的问题也是有限的。

无论这些作品吸引我们的那部分东西对于艺术史的观察者来说意味着什么，这样的历史只有在西方传统的某一个特定时代才能具有特定的视觉性，而且这个时代紧紧地与黑格尔的名字联系在一起，他所说的艺术的终结—这种观点已经变得只具有历史意义—既提供了一个对象，也向我们提出了一个关于艺术的问题。

在我看来，黑格尔并不认为艺术的冲动已经穷尽了自身，他的意思是曾经兴起并埋藏于艺术世界中的那种冲动现在已经被分离，并且毫不掩饰地暴露出来，正因为如此，艺术的哲学性依然明晰可见。从黑格尔的观点来看，装饰、宗教、纪念物，凡此种种都将自己展现出来，构成了一个单一的历史，也就是现在被视为艺术的东西的一段故

事。艺术与其自身的终结有着非常密切的关系一艺术的成就与其历史是不可分离的，这正是因为艺术的呈现具有历史性，而且已经成为过去。因此，在这个意义上，我们能够看出，黑格尔将博物馆看做艺术的必要场所（尽管就我所知，在黑格尔的作品中不曾出现过"博物馆"这个词）。因此很容易让人以为我们现在称之为"艺术的惯例论"（institutional theories of art）与艺术本身是一同出现的。

现在让我们谈谈此种认识的影响。

首先是对艺术史内部语境的不断担忧：艺术出现的过程就是艺术与其语境脱离的过程。艺术史内部有着很大的张力，这种张力介于艺术史研究对象的历史化、将艺术组织成为艺术的那种节奏、包含或贯穿艺术的历史之间。现在，这种张力最为明显地体现为艺术史的争论：介于强调个人成就与强调语境、情境之间；介于杰作与其社会历史之间。艺术惯例理论就来自于这种张力，因为这种理论能够填平（或者抹煞）这些差异之间的鸿沟。但是我们最好还是应该将这些理论看做这种鸿沟的外在表现，紧紧与艺术史及现代艺术之间的复杂关系缠结在一起。后现代的一个特征一比如汉斯·哈克（Hans Haacke）的艺术一就在于它将这种千丝万缕的联系当做了艺术而不是一种艺术理论。

黑格尔艺术观的第二点影响是：作为特定历史对象的艺术与作为艺术的艺术同时出现。缔造艺术史的历史的可能性也缔造了艺术领域中的现代主义的可能性，这两种可能性在斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell）看来又是相互关联的。他认为，现代主义和过去一样都是有问题的。概而论之，这两种可能性相生但不共存，在面对艺术的明确性和客观性的时候就变成了水中之月，化为乌有。纵使艺术史和艺术领域中的现代主义彼此相连，其中的一方也无法完全代替另一方的视野。"后现代主义"的出现就意味着二者的关系在我们面前变得明朗起来，即现代主义自身也已经呈现为历史，现在看来，那种艺术史在某些特定的意义上也是现代主义的。全面的后现代不仅关涉普通艺术史的年代问题，而且还要对艺术史这个学科进行重新评价。

对艺术史的重新思考是黑格尔的艺术观带给我们的第三种影响。在研究黑格尔影响下的艺术史之前应该事先研究一下某种颇具争议的传统。黑格尔化了的艺术史之形成并非空穴来风，这也就意味着在北方，尤其是德国，艺术成为历史的过程。在我看来，无论是沃尔夫林还是李格尔，从他们的著作中都能够看出艺术史是如何作为一个北方

学科而出现的。但这种认识的缺陷—与黑格尔式的叙事方式决裂—也是我们所认知的艺术史的一个重要特征。全面地来看，这种缺陷并不简单地在于其知识性或论争性，而是在于战争、移民、实现与没有实现的转化、德国的建设与命运，以及对于希腊和文艺复兴的想象。在这个过程中，那些诗人和哲学家（荷尔德林［Hölderlin］、黑格尔、尼采、布克哈特）在民族的框架下联系了起来，但究竟如何联系我不敢妄加评述（当然，"美国"在这个过程中也有一席之地）。我所提出的是对李格尔、沃尔夫林和潘诺夫斯基的一些新想法。

黑格尔的艺术观与德国艺术史建立者们之间的关系是非常复杂的。从李格尔和沃尔夫林代表作当中带有"晚期"字眼的标题中就可见一斑。但这并不仅仅是对我们所讨论的这个时期的描述，而且也是对艺术史建立过程中的"晚期"（Lateness）或"迟"（belatedness）的描述。"晚期"这一提法似乎是超越了编年史的编码和寓言，既不是德国的，也不属于后黑格尔（post-Hegelian）的传统，同时也不确定：涉及艺术的真实历史（the actual history of art）的艺术史是何时出现的？也许这会让人想起黑格尔的话："哲学总是姗姗来迟"—通过这样的言论我们不难看出，哲学被认为具有，或者被赋予了现代主义的沉重包袱。另外，我们也会发现，在不同的哲学氛围中（如美国），这样的共鸣不复存在。

如果说在黑格尔逻辑和历史编纂学的笼罩下，艺术史的问题与艺术的历史化之生成的问题形影相随，那么，艺术史这个学科的理论基础就只有通过艺术的历史（the history of art）的叙述才能建立。这些叙述有一个主要的任务，即要避免对于黑格尔图式化（Hegelian schematizations）的明显依赖，因为这种图式化发展的结果就是：一方面将明显的视觉历史（history of vision）还原为一种哲学知识与自我意识的真实历史，另一方面则是在一个更大的逻辑框架内，将其还原为一种暂时的、历史地域性（historically regional）的科学。

比如李格尔，在他的理论中辩证法似乎若隐若现，让我们感觉到他的著作分析了不同方法论立场和艺术的历史中不同的经验瞬间。但是这些瞬间却被某种东西联系了起来，因此也证实了李格尔的主张：他对于晚期罗马工艺美术的研究将艺术带到了终结。而且，李格尔的作品的确勾勒出某种系统的辩证法，其中，方法论的变化表现为一种被辩证法所驱使的运动，就像意识的运动一样穿越在黑格尔的《精神现象学》（*Phenomenology of Spirit*）之中。在李格尔的《风格问

题》（*Stilfragen*）中，最初的时候，出现了纯粹艺术意志和注意力的自我展现。之后，这种纯粹的意志就发生了转变，强加而来的转化令意志意识到它不是自为的，而是为另外的意志所生。在最后一个阶段，那个另外的意志明确地呈现为关于人的、北方的主题。从棕榈叶母题到晚期罗马艺术，再到群体肖像的整个过程中，最初的野蛮"意识"（attention）的事实一及其"感觉"（feeling）与"意志"（will）的次要条件一变成了关于北方观众的非常复杂的事实，或艺术历史性（historicality of art）的见证。李格尔的理论是对于黑格尔理论的含蓄的、也许是无意识的暗示，但却对黑格尔构成了有力的反驳，因为这是艺术的自由，将艺术从观念的触觉控制中解放出来，变成了观众面前的具有视觉性的东西，从而保证了艺术的客观性。因此，黑格尔被修正回康德，在新领域的构成要素中留下了永久的形式主义烙印。对于艺术史来说，这种修正依然困境重重，因为我们既要保证艺术的客观性不会在思想史的影响下被消解，还要防止这些客体不致脱离丰富多彩的世界一这些客体就是从这个世界中获得了其最初的形态和属人的特征。

在此产生的张力可以被视为沃尔夫林作品的集中体现。因为他的作品所强调的是"风格的两种来源"，沃尔夫林还发现，所谓艺术内部与外部的差异其实在被称为纯粹内部之中反复着。按照我对于沃尔夫林的《艺术史原理》的理解，这部著作的意图之一在于为古典的风格与北方巴洛克风格进行辩护，两种风格的两极有相同之处，都是再现的独特而又合理的模式。其中每一种风格都是对事物的有效再现一一方面是"按照它们本来的样子"，另一方面是"按照它们所显现的样子"。另外，这两种风格的定义并非主要是根据它们与事物的关系（无论是否充分），而是根据它们支持视觉再现的能力，也就是说，涂绘的再现所呈现的是"纯粹观看的"、纯粹视觉的东西；而线条性的再现（也强调绘画的真实性）带给我们的则是物质表面的事实和平面的广度。

然而，当我们反对沃尔夫林的形式主义，并且反对他将视觉与世界分离的时候，这就无异于让他的写作强行超越这些文字所包含的论争。如果我们承认了这一点，我们就拓展了马歇尔·布朗（Marshall Brown）对于沃尔夫林的《艺术史原理》的解构主义解读。比如：巴洛克风格比起古典风格更为重要，古典主义风格没有可能性，等等。现在看来，这种解读依然关乎事物"本来的样子"和"所呈现的样子"。[3]巴洛克的冲动趋向于视觉的纯粹性，超越了物质条件的束缚与身体

/观念的控制。也就是说，要想认真思考沃尔夫林的意图，我们就需要假定诸如“视觉”（vision）、“表面”（surface）等词汇的双重性，而且这种双重性是原初的、不可还原的。但如果这样，我们就会丢掉可靠并且原则化的对象，这个对象隶属于学科化，或者学科的视觉史，因此，文本作品总是着眼于边缘，让中心具有明显的稳定性。如果布朗的观点正确，也就是说如果古典样式只能永远在巴洛克样式中才能变成现实，那么，古典视觉图像适当的、不能实现的以及被驱逐的不纯（impurity）将再次成为延迟的或被排斥的“风格的第二根源”（这样，古典与巴洛克的非辩证性有可能将艺术史再次追溯到康德）。重新将触觉和视觉的界限调和起来的做法也有不妥之处，因为这样我们就无法得到内外形式之间的区别和联系，而这也正是李格尔理解艺术史的基础，也是他理论辩证性的来源。而我们得到的是某种类似于方法的东西、一种分析语汇，它们之所以成为可能就是因为视觉史中某种东西被发现，并与其情境脱离。

沃尔夫林的理论总有不稳定之处，比如在《艺术史原理》这本著作中，他总是以大量、复杂的方式提及语言的作用。一方面，他的五个基础对立概念引出了一种明显的艺术史语言模式，这与索绪尔的语言学模式十分相似。沃尔夫林提出的五对概念之间区别显著，因此可以说，我们对于其中的任何一对概念的“解读”在某种程度上都“具有明显的标记”。艺术的语言由这些辩证的差异概念构成：线条性与涂绘性、开放与封闭等等。然而，沃尔夫林同时也将每个概念放入了这些彼此对立的范畴中，这样每个概念都成为了一种语言。语言学类比（linguistic analogy）的这两个层面在他的著作中总是合二为一，因此常常把翻译问题与再现问题混为一谈。诸如“某人自己的语言”或“像这样的再现方式”等表述就表明了艺术史中的媒介、流派和关系等概念十分复杂。例如，沃尔夫林在其著作中对于语言学的类比层面表现出了不确定性，按照沃氏的理论，引入艺术史的这种语言学类比法似乎会引起更多的不确定，这些不确定性关乎风格、古典主义与巴洛克样式的内部及外部根源。对于这些概念我已经进行了十分简短的评述：我认为，所有这些范畴能够不断地指向视觉历史领域内的解读，这种解读既是短暂的，也是自然的，就像比喻一样—但是缺少了比喻人就难以把握，这是当时的一种词语误用。

我们会觉得李格尔所研究的是古代历史，尚未达到真正的艺术史研究，沃尔夫林基本上也是如此。但潘诺夫斯基则全然不同，在他的

系统中，艺术史这个学科已然建立。但是我认为，这种感觉也许是强有力的文本造成的。[4]

诚然，我们之所以觉得潘诺夫斯基不同，一个原因在于他不参与“北方”问题的讨论，而正是这个问题萦绕于李格尔和沃尔夫林的心际。在沃尔夫林的著作里，那些关键的词汇（“事物本身”、“事物所呈现的样子”）几乎弥散在各个段落中，而且似乎还被赋予了各种各样的康德或黑格尔的色彩。而在潘诺夫斯基的著作中，康德取得了绝对的统摄地位，明确的历史性问题则退居二线。在这里讨论的“康德”也是有特指的：潘诺夫斯基在20世纪初就考虑到了康德受到的德国影响，所以潘诺夫斯基其实可以要么走向以恩斯特·卡希尔（Ernst Cassirer）为首的新康德主义，也可以走向海德格尔的那种更为激进的、修正了的康德主义。显然，潘诺夫斯基选择了前者。因此他背离了黑格尔传统最有影响的继承人一尼采与海德格尔。潘诺夫斯基认为，艺术史的必要阐释活动是一种从“自然”到“本质”的抑制过程，这个过程的循环能够被阻挡，其本质是不合逻辑的。[5]可以说，后来夏皮罗对海德格尔的攻击实则是对先前争论的回放，重新将对象的阐释性含义简化为区别于该对象的历史性的方法论问题。

潘诺夫斯基的这种选择的一个结果就是返回稳定的意大利艺术，这也是传统艺术史之基。[6]但是在我们继续沿着这个思路往前走之前，我们不仅要说清楚为什么不参与黑格尔和海德格尔对于历史性的思考就会淡化北方艺术的问题，而且还要说清楚潘诺夫斯基是如何在意大利艺术中找到了一种更为有力的表述，使我们能更清楚地看待历史。迈克尔·波德罗和迈克尔·霍丽（Michael Holly）都以潘氏的《作为象征形式的透视》一文为例，有理有据地指出了卡希尔的明显影响。我想，很难三言两语说清潘诺夫斯基理论体系的成因：我认为，他在文艺复兴之中找到了一个时代，使我们摆脱了周期性的衰落。因为他在这个时代中找到了一种能够把我们从现状中解放出来的视觉模式。我们面前的历史基本上是我们构想的，或者根据我们能够看到的东西设想的。我想在此强调的是，在艺术史中，任何对于意大利文艺复兴的“特殊地位”进行的批判都将是空洞的、情绪化的，因为这样做的人没有意识到，这种特殊地位是有原因的。我并非主张继承潘诺夫斯基的科学，并更正其不当的“特殊化”。因为这种特殊化和它能够拥有研究对象的能力是一脉相承的。换言之，我们所谓的接触历史总是能够用特殊性和挪用对其进行重新描述，而且就特殊性和挪用而言，放弃

了其中的一个就意味着放弃了另一个。超越了这种特殊性就等于失去了对象，从而陷入经验主义的或任意的东西。

姑且不谈潘氏著作的诸多困难，他的文章创造了一个艺术史的主体，这个主体和他／她的对象之间的距离以及对这些对象的回应就算不是彻底自然的，至少也是完全理性的。正是文艺复兴所取得的理性透视的成就为艺术史学科的可能性提供了基础。而且我们无论如何也避免不了文艺复兴这个词，就算我们试图建立另一个不将文艺复兴进行特殊化的世界观的时候也是如此，因为无论是我们"观看"，还是想象一个"世界观"的时候，我们都要重新使用只有文艺复兴才能向我们详细阐释的那些词汇。

潘诺夫斯基理解艺术史的客观性的方式贯穿着文艺复兴，因为文艺复兴提供了一种方式，从而排除了艺术的历史化问题。他对于透视的限定让我们接触到了历史的理性空间。因此，我们能够自由地把自己想象成为某个领域的科学家，在这样的想象中，特殊化的基础变得不可见，并且在很大程度上被自然化了。从黑格尔向英美哲学（Anglo-American philosophy）的转变是对艺术史进行重新构想的一个必要组成部分，例如"图式"（schema）这类被继承下来的词汇的心理化（psychologization）。[7]在此背景下，李格尔与沃尔夫林的推论的艺术史似乎变成了前历史的学科，或者初级科学，艺术史正是在这个基础上升华了自己。

这样过于粗枝大叶的描述是为了说明艺术史的建立可以被认为（也必须被认为）是对于其自身及其对象的遗忘。海德格尔和德里达的哲学也是如此—但是很难说哲学因此就终结了。然而，可以说，哲学的延续的条件骤然变得复杂，并且具有了自我批判的性质，这也就是德里达试图证明的东西—他将海德格尔对于哲学和哲学之毁灭的兴趣放入了"解构"的大皮箱。

我觉得有必要特别强调一些透视的问题，在现代的条件下，透视能够而且也必须被视为对其自身的遗忘—遗忘这样一个事实：我们总是处于或被呈现以局部的视野。我试图将这种想法扩大到艺术史学科上面，但是还有一些小的方面也不容忽视：为什么我们会很自然地觉得某种浅显概要的过程却提供了某个"角度"？如果我们设想，某个特定情况下的浅显的过程能够提供某个"角度"—也就是说从某处看某物，而不是从虚无的角度观看一切—那又会怎样？如果这种浅显的概要是最后的结果，而不是前提条件呢？我将简短地谈谈摄影的问题，

以及与此相关的一些小问题：幻灯机是什么？这是一个有多简单或复杂的工具？它进入艺术史是偶然的还是必然的？对于这些问题我无法作答，现在对我来说提出这些问题已经足够了，因为这些问题能够在探索艺术史理论基础的过程中找到答案。

我们平常所说的"透视"（perspective）这个词被奇怪地分裂了：我们一方面声称透视给我们提供了世界的本来面目，但另一方面又说它令我们彼此分离。你有你的观点，我有我的观点(1)*—但是透视的表达可以作为任何我们可以想象的公共真理。这样的分裂一再发生，而且往往是毫无意义，这很奇怪；争论的焦点是：透视是"自然的"（natural），还是"习惯的"（conventional）—这些问题的道德层面会加深我们对于这些词汇的道德分歧，而这种分歧也存在于我们对彼此的理解中。

那么我们如何来解答这些问题呢？显然，我们对于透视的思考不能只局限于绘画。透视这个词一直萦绕在我们的知识图像（images of knowledge）周围，从我们认为把握感觉的最好方式就是对一个观念或理念的观看开始，到尼采时代都是如此，其中，我们明确地希望某种被称作"透视主义"（perspectivism）的东西*，(2)作为通过观看世界之外的东西来超越世界的虚假的途径。"透视"从来就不是艺术史领域内的实践，这也就是为什么潘诺夫斯基的透视理论能够将一个学科从历史拉入科学的维度。这也是为什么透视的某种重新建立能够对那个学科的条件提出质疑，并且能够为对于文本的重新阅读提供动力，而这些文本的创建力量和极度复杂性都基本上被遗忘了。

现在，让我们来思考一下照相机是如何影响我们对后现代的某些讨论的。

最简单地说，照相机是机器，能够产生对于世界的自动线性透视。不止于此，照相机当然还可以做其他事情，包括为这种自动性编造谎言，但只做这一件事对于现在已经足够。正是因为它可以做这件事，所以往往被认为将艺术、绘画或某种绘画带向终结。但我认为，摄影真正有意思的地方还不在于此。最近，在关于摄影或后现代的写作中出现了这样一种现象，照相机实现了一个视觉的梦想，但是却发挥了另一种影响，它既超越了也对抗着这个梦想：相机告诉我们世界基本是文本的，甚至在相机诞生的那一刻就是如此，或者告诉我们世界是一个本源（source）和视觉对象。[8]相机具有明显的二重性和视

觉自我分裂性（self-division of vision），因此它能够返回，并且重新参与先前对于世界的掌握，它甚至可以将我们带回巴洛克与某种模式和实验，正是通过这些奇特的和（不知为何）复杂的模式与实验，文艺复兴找到了通往理性透视之路。[9]可以说“后现代主义为我们观照历史提供了一个新的透视”，但更应该说的是“后现代主义强迫我们重新思考一种方式，其中我们设想‘透视’能够为我们提供一种接触历史的方式”。后现代不是一个时间性的概念，而是一种方式，我们的注意力以这种方式被转移到我们所谈论的周期性和客观性中的某种“语法”（grammatical，比起“方法”［methodological］来，我更喜欢用这个词）困境上。在艺术史领域中，定义后现代的是介于后现代和人们对于艺术史学科的固有认识之间的某种滑移。

我将照相机说成制造线性透视的机器，这似乎是在质疑依赖于此的艺术史。但是这种机器的重要性，不过就像笔触、颜料、画面承载绘画的重要性一样。如果照相机要产生强大的影响，摆脱描述的地位，而构成一种挑战，还需要一段历史和一段艺术史。关于现代主义的艺术史，也就是我接下来说的，只有在绘画进行某种类似于纯粹的视觉性的宣称之后，照相机才能以这种方式发挥作用。但我的兴趣是艺术史的主体，而不是其客体。所以我打算以探讨照相机结束本文，但探讨是沿着潘诺夫斯基没有继承的海德格尔的路子进行的。

与黑格尔一样，海德格尔对于艺术的思想也与现代性联系在一起，海德格尔将现代性称作落入了盲目的清晰的某种东西，即我们能够对其进行观察、计算和研究，仿佛我们被定格在了永远的正午，世界逃离了阴影。这种现代性被称为“世界作为图像的年代”（the age of the world as picture），并且用通常被转变为“框架”（frame）的“座架”（Gestell）进行装点。正是这种平面的东西（一把步枪或一顶帽子）被称为绘画。而且因为这些作品以这样的方式挂在墙上，它们无法为我们提供这样的事实：我们的世界也是这样被挂在墙上，就像一幅画一样—但是，如果我们能够理解一幅图像是什么，那么我们也能够理解世界是什么了。[10]海德格尔认为，我们处在美学主义和对艺术作品的其他形式的把握之间，他认为，将我们带入这个地方的是“技术”。在特定的艺术史中，我如今将这种技术称为“照相机”。海德格尔的抗诉往往很明显，但又很含糊地有点浪漫气息—在他亲近大地的时候，他听到了农民没有被异化的声音，他希望神和末世的到来。在他最辉煌的时刻，他知道这些都不会来临，除了危险本身，没有什么可

以救赎，比如，那种能将世界物化为图像的东西也许能够告诉我们为什么图像起作用，从而将我们从恶魔的手掌中解救。

需要停笔了，好像是绕了一个圈子，并且以海德格尔作为结束。德里达将他翻译为“解构”。我试图证明的就是艺术史和艺术史的历史在那个运动中是怎样成为问题的，而且我试图在那个文本的争论之处停下，在这个地方，视觉和解读都是要紧的问题。墙上挂着的是凡·高的作品，对于这幅画的价值，我们既了如指掌，又一无所知。站在前面的马丁·海德格尔和迈耶·夏皮罗争论着、比划着。而这幅画和这两位学者又成为雅克·德里达解读和写作的对象。德里达的作品散落成了无限的、无法确定的声音。“透视”、“框架”和“视觉”在这里意味着什么呢？这是一种什么样的历史呢？“我们”的立场是什么呢？这里需要的是一种什么样的规训、耐心和暴力呢？

（梁舒涵　译）

---

(1) 在英文中，“perspective”也包含“观点”、“看法”、“角度”之意。

(2) 尼采用“透视主义”来说明认识的本质，一方面表示认识取决于认识者的生存条件、生存实践需要，另一方面强调认识的相对性，这种相对性既表现在范围上认识是有限的，就像透视画面是有地平线的一样，也表现在性质上认识如同透视画面一样是错觉，而不是对现实的镜子式的直接反映。

艺术作品的本源[1]

马丁·海德格尔，1935

本源（origin）一词在此指的是，一个事物从何而来，通过什么它是其所是并且如其所是。某个东西如其所是地是什么，我们称之为它的本质（essence or nature）。某个东西的本源就是它的本质之源。对艺术作品之本源的追问就是追问艺术作品的本质之源。按照通常的想法，作品来自艺术家的活动，是通过艺术家的活动而产生的。但艺术家又是通过什么、从何而来成其为艺术家的呢？通过作品；因为一件作品给作者带来了声誉，这就是说：唯有作品才使艺术家以一位艺术大师的身份出现。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就它们本身还是就两者的关系来说，艺术家与作品向来都是通过一个第三者而存在的；这个第三者乃是第一位的，它使艺术家和艺术作品获得各自的名称。这个第三者就是艺术。

正如艺术家必然地以某种方式成为作品的本源，其方式不同于作品之为艺术家的本源，同样地，艺术也以另一种不同的方式确凿无疑地同时成为艺术家和作品的本源。但艺术竟能成为一个本源吗？哪里以及和如何有艺术呢？艺术，它只还不过是一个词语而已，再也没有任何现实事物与之对应。它可以被看做一个集合观念，我们把仅从艺术而来才是现实的东西，即作品和艺术家，置于这个集合观念之中。即使艺术这个词语所标示的意义超过了一个集合观念，艺术这个词语的意思恐怕也只有在作品和艺术家的现实性的基础上才能存在。抑或，事情恰恰相反？唯当艺术存在，而且是作为作品和艺术家的本源而存在之际，才有作品和艺术家吗？

无论怎样做出决断，关于艺术作品之本源的问题都势必成为艺术之本质的问题。可是，因为艺术究竟是否存在和如何存在的问题必然还是悬而未决的，所以，我们将尝试在艺术无可置疑地起现实作用的地方寻找艺术的本质。艺术在艺术—作品（art work）中成就本质。但什么以及如何是一件艺术作品（work of art）呢？

什么是艺术？这应当从作品那里获得答案。什么是作品？我们只能从艺术的本质那里经验到。任何人都能觉察到，我们这是在绕圈子。通常的理智要求我们避免这种循环，因为它是与逻辑相抵牾的。人们认为，艺术是什么，可以从我们对现有艺术作品的比较考察中获知。而如果我们事先并不知道艺术是什么，我们又如何确认我们的这种考察是以艺术作品为基础的呢？但是，与通过对现有艺术作品的特性的收集一样，我们从更高级的概念作推演，也是同样得不到艺术的本质的；因为这种推演事先也已经看到了那样一些规定性，这些规定性必然足以把我们事先就认为是艺术作品的东西呈现给我们。可见，从现有作品中收集特性和从基本原理中进行推演，在此同样都是不可能的；若在哪里这样做了，也是一种自欺欺人。

因此，我们就不得不绕圈子了。这并非权宜之计，也不是什么缺憾。踏上这条道路，乃思想的力量；保持在这条道路上，乃思想的节日—假设思想是一种行业的话。不仅从作品到艺术和从艺术到作品的主要步骤是一种循环，而且我们所尝试的每一个具体步骤，也都在这种循环之中兜圈子。

为了找到在作品中真正起着支配作用的艺术的本质，我们还是来探究一下现实的作品，追问一下：作品是什么以及如何是。

艺术作品是人人熟悉的。在公共场所，在教堂和住宅里，我们可以见到建筑作品和雕塑作品。在博物馆和展览馆里，安放着不同时代和不同民族的艺术作品。如果我们根据这些作品的未经触及的现实性去看待它们，同时又不至于自欺欺人的话，那就显而易见：这些作品与通常事物一样，也是自然现存的。一幅画挂在墙上，就像一支猎枪或者一顶帽子挂在墙上。一幅油画，比如凡·高那幅描绘一双农鞋的油画，就从一个画展转到另一个画展。人们运送作品，犹如从鲁尔区运送煤炭，从黑森林运送木材。在战役期间，士兵们把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里。贝多芬的四重奏存放在出版社仓库里，与地窖里的马铃薯无异。

所有作品都具有这样一种物因素（thingly character）。倘若它们没有这种物因素会是什么呢？但是，我们也许不满于这种颇为粗俗和肤浅的作品观点。发货人或者博物馆清洁女工可能会以此种关于艺术作品的观念活动。但我们却必须根据艺术作品如何与体验和享受它们的人们相遭遇的情况来看待它们。可是，即便人们经常引证的审美体验也摆脱不了艺术作品的物因素。在建筑作品中有石质的东西。在木

刻作品中有木质的东西。在绘画中有色彩的东西，在语言作品中有话音，在音乐作品中有声响。在艺术作品中，物因素是如此稳固，以致我们毋宁必须反过来说：建筑作品存在于石头里。木刻作品存在于木头里。油画在色彩里存在。语言作品在话音里存在。音乐作品在音响里存在。这是不言而喻的嘛—人们会回答。确然。但艺术作品中这种不言自明的物因素究竟是什么呢？

对这种物因素的追问兴许是多余的，引起混乱的，因为艺术作品除了物因素之外还是某种别的东西。其中这种别的东西构成艺术因素。诚然，艺术作品是一种制作的物，但它还道出了某种别的东西，不同于纯然的物本身，即ἄλλο ἀγορεύει。作品还把别的东西公诸于世，它把这个别的东西敞开出来；所以作品就是比喻。在艺术作品中，制作物还与这个别的东西结合在一起了。“结合”在希腊文中叫做συμβάλλειν。作品就是符号。

比喻和符号给出一个观念框架，长期以来，人们对艺术作品的描绘就活动在这个观念框架的视角中。不过，作品中唯一的使某个别的东西敞开出来的东西，这个把某个别的东西结合起来的东西，乃是艺术作品中的物因素。看起来，艺术作品中的物因素差不多像是一个屋基，那个别的东西和本真的东西就筑居于其上。而且，艺术家以他的手工活所真正地制造出来的，不就是作品中的这样一种物因素吗？

我们是要找到艺术作品的直接而丰满的现实性；因为只有这样，我们也才能在艺术作品中发现真实的艺术。可见我们首先必须把作品的物因素收入眼帘。为此我们就必须充分清晰地知道物（thing）是什么。只有这样，我们才能说，艺术作品是不是一个物，而还有别的东西就是附着于这个物上面的；只有这样，我们才能做出决断，根本上作品是不是某个别的东西而决不是一个物。

物与作品

物之为物，究竟是什么呢？当我们这样发问时，我们是想要认识物之存在（即物性，thingness）。要紧的是对物之物因素的经验。为此，我们就必须了解我们长期以来以物这个名称来称呼的所有那些存在者所归属的领域。

路边的石头是一件物，田野上的泥块也是一件物。瓦罐是一件物，路旁的水井也是一件物。但罐中的牛奶和井里的水又是怎么回事呢？如果把天上白云，田间蓟草，秋风中的落叶，森林上空的苍鹰，都名正言顺地叫做物的话，那么，牛奶和水当然也是物。实际上，所有这一切都必须被称为物，哪怕是那些不像上面所述的东西那样显示自身的东西，也即并不显现的东西，人们也冠以物的名字。这种本身并不显现的物，即一种"自在之物"（thing-in-itself），例如按照康德的看法，就是世界整体，这样一种物甚至就是上帝本身。在哲学语言中，自在之物和显现出来的物，根本上存在着的一切存在者，统统被叫做物。

在今天，飞机和电话固然是与我们最切近的物了，但当我们意指终极之物时，我们却在想完全不同的东西。终极之物，那是死亡和审判。总的说来，物这个词语在这里是指任何全然不是虚无的东西。根据这个意义，艺术作品也是一种物，只要它是某种存在者的话。可是，这种关于物的概念对我们的意图至少没有直接的帮助。我们的意图是把具有物之存在方式的存在者与具有作品之存在方式的存在者划分开来。此外，把上帝叫做一个物，也一再让我们大有顾忌。同样地，把田地上的农夫、锅炉前的火夫、学校里的教师视为一种物，也是令我们犹豫的。人可不是物啊。诚然，对于一个遇到过度任务的小姑娘，我们把她叫做还太年少的小东西，之所以这样，只是因为在这里，我们发觉人的存在在某种程度上已经丢失，以为宁可去寻找那构成物之物因素的东西了。我们甚至不能贸然地把森林旷野里的鹿，草木丛中的甲虫和草叶称为一个物。我们宁愿认为锤子、鞋子、斧子、钟是一个物，但甚至连这些东西也不是一个纯然的物。纯然的物在我们看来只有石头、土块、木头，自然和用具中无生命的东西。自然物和使用之物，就是我们通常所谓的物。

于是，我们看到自己从一切皆物（物=res=ens=存在者），包括最高的和终极的东西也是物这样一个最广的范围，回到纯然的物这个狭小区域里来了。在这里，"纯然"（mere）一词一方面是指：径直就是物的纯粹之物，此外无他；另一方面，"纯然"同时也指：只在一种差不多带有贬义的意思上还是物。纯然的物，甚至排除了用物，被视为本真的物。那么，这种本真的物的物因素基于何处呢？物的物性只有根据这种物才能得到规定。这种规定使我们有可能把物因素本身描画出来。有了这样的准备，我们就能够描画出作品的那种几乎可以触摸的现实性，描画出其中还隐含着的别的东西。

现在，一个众所周知的事实是：自古以来，只要存在者究竟是什么的问题被提了出来，在其物性中的物就总是作为赋予尺度的存在者而一再地突现出来了。据此，我们就必定已经在对存在者的传统解释中与关于物之物性的界定相遇了。所以，为了解除自己对物之物因素的探求的枯燥辛劳，我们只需明确地获取这种留传下来的关于物的知识就行了。关于"物是什么"这个问题的答案在某种程度上是我们熟悉的，我们不认为其中还有什么值得追问的东西。

对物之物性的各种解释在西方思想进程中起着支配作用，它们早已成为不言自明的了，今天还在日常中使用。这些解释可以概括为三种。

例如，这块花岗岩石是一个纯然的物。它坚硬、沉重、有长度、硕大、不规则、粗糙、有色、部分黯淡、部分光亮。我们能发觉这块岩石的所有这些因素。我们把它们当做这块岩石的识别特征。而这些特征其实意味着这块岩石本身所具有的东西。它们就是这块岩石的固有特性。这个物具有这些特性。物？我们现在意指物时，我们想到的是什么呢？显然，物决不光是特征的集合，也不是这些特征的集合由以出现的各种特性的堆积。人人都自以为知道，物就是那个把诸特性聚集起来的东西。进而，人们就来谈论物的内核。希腊人据说已经把这个内核称为τò Ủποκείμενον（基体、基底）了。当然，在他们看来，物的这个内核乃是作为根基、并且总是已经呈放在眼前的东西。而物的特征则被叫做τà συμβεβηκóτα，[(2)]*即总是也已经与那个向来呈放者一道出现和产生的东西。

这些称法并不是什么任意的名称。其中道出了希腊人关于在场状态（Anwesenheit）意义上的存在者之存在的基本经验。这是我们这里不再能表明的了。而通过这些规定，此后关于物之物性的决定性解释才得以奠基，西方对存在者之存在的解释才得以固定下来。这种解释始于罗马—拉丁思想对希腊词语的汲取。Ủποκείμενον（基体、基底）成了subiectum（主体）；Ủπóστασις（呈放者）成了substantia（实体）；συμβεβηκóς（特征）成了acci-dens（属性）。这样一种从希腊名称向拉丁语的翻译绝不是一件毫无后果的事情—确实，直到今天，也还有人认为它是无后果的。毋宁说，在似乎是字面上的、因而

具有保存作用的翻译背后，隐藏着希腊经验向另一种思维方式的转渡。**罗马思想接受了希腊的词语，却没有继承相应的同样原始的由这些词语所道说出来的经验，即没有继承希腊人的话。**西方思想的无根基状态即始于这种转渡。

按照流行的意见，把物之物性规定为具有诸属性的实体，似乎与我们关于物的素朴观点相吻合。毫不奇怪，流行的对物的态度，也即对物的称呼和关于物的谈论，也是以这种关于物的通常观点为尺度的。简单陈述句由主语和谓语构成，“主语”一词是希腊文ὑποκείμενον（基体、基底）一词的拉丁文翻译，既为翻译，也就有了转义；谓语所陈述的则是物之特征。谁敢撼动物与命题，命题结构与物的结构之间的这样一种简单明了的基本关系呢？然而，我们却必须追问：简单陈述句的结构（主语与谓语的联结）是物的结构（实体与属性的统一）的映像吗？或者，如此这般展现出来的物的结构竟是根据命题框架被设计出来的吗？

人把自己在陈述中把握物的方式转嫁到物自身的结构上去一还有什么比这更容易理解的呢？不过，在发表这个似乎是批判性的但却十分草率的意见之前，我们首先还必须弄明白，如果物还是不可见的，那么这种把命题结构转嫁到物上面的做法是如何可能的。谁是第一位和决定性的，是命题结构呢还是物的结构？这个问题直到眼下还没有得到解决。甚至，以此形态出现的问题究竟是否可以解决，也还是令人起疑的。

从根本上说来，既不是命题结构给出了勾画物之结构的标准，物之结构也不可能在命题结构中简单地得到反映。就其本性和其可能的交互关系而言，命题结构和物的结构两者具有一个共同的更为原始的根源。总之，对物之物性的第一种解释，即认为物是其特征的载体，不管它多么流行，还是没有像它自己所标榜的那样朴素自然。让我们觉得朴素自然的，兴许只是一种长久的习惯所习以为常的东西，而这种习惯却遗忘了它赖以产生的异乎寻常的东西。然而，正是这种异乎寻常的东西一度作为令人诧异的东西震惊了人们，并且使思想惊讶不已。

对这种流行的物之解释的信赖只是表面看来是凿凿有据的。此外，这个物的概念（物是它的特征的载体）不仅适合于纯然的和本真的物，而且适合于任何存在者。因而，这个物的概念也从来不能帮助

人们把物性的存在者与非物性的存在者区分开来。但在所有这些思考之前，有物之领域内的清醒逗留已经告诉我们，这个物之概念没有切中物之物因素，没有切中物的根本要素和自足特性。偶尔，我们甚至有这样一种感觉，即，也许长期以来物之物因素已经遭受了强暴，并且思想参与了这种强暴；因为人们坚决拒绝思想而不是努力使思想更具思之品性。但是，在规定物之本质时，如果只有思想才有权言说，那么，一种依然如此肯定的感觉应该是什么呢？不过，也许我们在这里和在类似情形下称之为感觉或情绪的东西，是更为理性的，亦即更具有知觉作用的，因而比所有理性更向存在敞开；而这所有的理性此间已经成了理智（ratio），被理智地误解了。在这里，对非一理智的垂涎，作为未经思想的理智的怪胎，帮了古怪的忙。诚然，这个流行的物之概念在任何时候都适合于任何物，但它把握不了本质地现身的物，而倒是扰乱了它。

这样一种扰乱或能避免吗？如何避免呢？大概只有这样：我们给予物仿佛一个自由的区域，以便它直接地显示出它的物因素。首先我们必须排除所有会在对物的理解和陈述中跻身到物与我们之间的东西，唯有这样，我们才能沉浸于物的无伪装的在场。但是，这种与物的直接遭遇，既不需要我们去索求，也不需要我们去安排。它早就发生着，在视觉、听觉和触觉当中，在对色彩、声响、粗糙、坚硬的感觉中，物一完全在字面上说一逼迫着我们。物是αἰσθητόν（感性之物），即在感性的感官中通过感觉可以感知的东西。由此，后来那个物的概念就变得流行起来了，按照这个概念，物无非是感官上被给予的多样性之统一体。至于这个统一体是被理解为全体，还是整体或者形式，都丝毫没有改变这个物的概念的决定性特征。

于是，这种关于物之物性的解释，如同前一种解释一样，也是正确的和可证实的。这就足以令人怀疑它的真实性了。如果我们再考虑到我们所寻求的物之物因素，那么，这个物的概念就又使我们无所适从了。我们从未首先并且根本地在物的显现中感觉到一种感觉的涌逼，例如乐音和噪音的涌逼一正如这种物之概念所断言的那样；而不如说，我们听到狂风在烟囱上呼啸，我们听到三马达的飞机，我们听到与鹰牌汽车迥然不同的奔驰汽车。物本身要比所有感觉更切近于我们。我们在屋子里听到敲门，但我们从未听到听觉的感觉，或者哪怕是纯然的嘈杂声。为了听到一种纯然的嘈杂声，我们必须远离物来听，使我们的耳朵离开物，也即抽象地听。

在我们眼下所说的这个物的概念中，并没有多么强烈的对物的扰乱，而倒是有一种过分的企图，要使物以一种最大可能的直接性接近我们。但只要我们把在感觉上感知的东西当做物的物因素赋予物，那么，物就决不会满足上述企图。第一种关于物的解释仿佛使我们与物保持着距离，而且把物挪得老远；而第二种解释则过于使我们为物所纠缠了。在这两种解释中，物都消失不见了。因此，确实需要避免这两种解释的夸大。物本身必须保持在它的自持（self-containment）中。物应该置于它本己的坚固性中。这似乎是第三种解释所为，而这第三种解释与上面所说的两种解释同样地古老。

给物以持久性和坚固性的东西，同样也是引起物的感性涌逼方式的东西．即色彩、声响、硬度、大小，是物的质料（ma tt er）。把物规定为质料（ὕλη），同时也就已经设定了形式（μορφή）。物的持久性，即物的坚固性，就在于质料与形式的结合。物是具有形式的质料。这种物的解释要求直接观察，凭这种观察，物就通过其外观（εἰδος）关涉于我们。有了质料与形式的综合，人们终于寻获了一个物的概念，它对自然物和用具物都是很适合的。

这个物的概念使我们能够回答艺术作品中的物因素问题。作品中的物因素显然就是构成作品的质料。质料是艺术家创造活动的基底和领域，但我们本可以立即就得出这个明了的众所周知的观点的。我们为什么要在其他流行的物的概念上兜圈子呢？那是因为，我们对这个物的概念，即把物当做具有形式的质料的概念，也是有怀疑的。

可是，在我们活动于其中的领域内，质料—形式（matter-form）这对概念不是常用的吗？确然。质料与形式的区分，而且以各种不同的变式，绝对是所有艺术理论和美学的概念图式。不过，这一无可争辩的事实却并不能证明形式与质料的区分是有充足的根据的，也不证明这种区分原始地属于艺术和艺术作品的领域。再者，长期以来，这对概念的使用范围已经远远地越出了美学领域。形式与内容是无论什么东西都可以归入其中的笼统概念。甚至，即使人们把形式称作理性而把质料归于非理性，把理性当做逻辑而把非理性当做非逻辑，甚或把主体—客体关系与形式—质料这对概念结合在一起，这种表象（representation）仍然具有一种无物能抵抗得了的概念机制。

然而，如果质料与形式的区分的情形就是如此，我们又该怎样借助于这种区分，去把握与其他存在者相区别的纯然物的特殊领域呢？

或许，只消我们取消这些概念的扩张和空洞化，根据质料与形式来进行的这样一种描画就能重新赢获它的规定性力量。确实如此；但这却是有条件的，其条件就是：我们必须知道，它是在存在者的哪个领域中实现其真正的规定性力量的。说这个领域是纯然物的领域，这到眼下为止还只是一个假定而已。指出这一概念结构在美学中的大量运用，这或许更能带来这样一种想法，即认为：质料与形式是艺术作品之本质的原生规定性，并且只有从此出发才反过来被转嫁到物上去。质料—形式结构的本源在哪里呢？在物之物因素中呢，还是在艺术作品的作品因素之中？

自持的花岗岩石块是一种质料，它具有一种尽管笨拙、但却确定的形式。在这里，形式意指诸质料部分的空间位置分布和排列，此种分布和排列带来一个特殊的轮廓，也即一个块状的轮廓。但是，罐、斧、鞋等，也是处于某种形式当中的质料。在这里，作为轮廓的形式并非一种质料分布的结果。相反地，倒是形式规定了质料的安排。不止于此，形式甚至先行规定了质料的种类和选择：罐要有不渗透性，斧要有足够的硬度，鞋要坚固同时具有柔韧性。此外，在这里起支配作用的形式与质料的交织首先就从罐、斧和鞋的用途方面被处置好了。这种有用性（usefulness）从来不是事后才被指派和加给罐、斧、鞋这类存在者的，但它也不是作为某种目的而四处漂浮于存在者之上的什么东西。

有用性是一种基本特征，由于这种基本特征，这个存在者便凝视我们，亦即闪现于我们面前，并因而现身在场，从而成为这种存在者。不光是赋形活动，而且随着赋形活动而先行给定的质料选择，因而还有质料与形式的结构的统治地位，都建基于这种有用性之中。服从有用性的在在者，总是制作过程的产品。这种产品被制作为用于什么的器具。因而，作为存在者的规定性，质料和形式就寓身于器具的本质之中。器具（equipment）这一名称指的是为了使用和需要所特别制造出来的东西。质料和形式绝不是纯然物的物性的原始规定性。

器具，比如鞋具吧，作为完成了的器具，也像纯然物那样，是自持的；但它并不像花岗岩石块那样具有那种自生性。另一方面，器具也显示出一种与艺术作品的亲缘关系，因为器具也出自人的手工，而艺术作品由于其自足的在场却又堪与自身构形的不受任何压迫的纯然物相比较。尽管如此，我们并不把作品归入纯然物一类。我们周围的用具物毫无例外地是最切近和本真的物。于是，器具既是物，因为它

被有用性所规定，但又不止是物；器具同时又是艺术作品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。假如允许作一种计算性排列的话，我们可以说，器具在物与作品之间有一种独特的中间地位。

而质料—形式结构，由于它首先规定了器具的存在，就很容易被看做任何存在者的直接可理解的状态，因为在这里从事制作的人本身已经参与进来了，也即参与了一个器具进入其存在（being）的方式。由于器具拥有一个介于纯然物和作品之间的中间地位，因而人们很自然地想到，借助于器具存在（质料—形式结构）也可以掌握非器具性的存在者，即物和作品，甚至一切存在者。

不过，把质料—形式结构视为任何一个存在者的这种状态的倾向，还受到了一个特殊的推动，这就是：事先根据一种信仰，即圣经的信仰，把存在者整体表象为受造物，在这里也就是被制作出来的东西。虽然这种信仰的哲学能使我们确信上帝的全部创造作用完全不同于工匠的活动，但如果同时甚或先行就根据托马斯主义哲学对于圣经解释的信仰的先行规定，从质料（materia）和形式（forma）的统一方面来思考受造物（ens creatun），那么，这种信仰就是从一种哲学那里得到解释的，而这种哲学的真理乃基于存在者的一种无蔽状态，后者不同于信仰所相信的世界。

建基于信仰的创造观念，虽然现在可能丧失了它在认识存在者整体这回事上的主导力量，但是一度付诸实行的，从一种外来哲学中移植过来的对一切存在者的神学解释，亦即根据质料和形式的世界观，却仍然保持着它的力量。这是在中世纪到近代的过渡期发生的事情。近代形而上学也建基于这种具有中世纪特征的形式—质料结构之上，只是这个结构本身在字面上还要回溯到外观和质料的已被掩埋起来的本质那里。因此，根据质料和形式来解释物，不论这种解释仍旧是中世纪的还是成为康德先验论（Kantian-transcendental）的，总之它已经成了流行的自明的解释了。但正因为如此，它便与上述的另外两种物之物性的解释毫无二致，也是对物之物存在的扰乱。［……］

作为例子，我们选择一个常见的器具：一双农鞋。为了对它作出描绘，我们甚至无须展示这样一种用具的实物，人人都知道它。但由于在这里事关一种直接描绘，所以可能最好是为直观认识提供点方便。为了这种帮助，有一种形象的展示就够了。为此我们选择了凡·高的一幅著名油画。凡·高多次画过这种鞋具。但鞋具有什么看头呢？人

人都知道鞋是什么东西？如果不是木鞋或者树皮鞋的话，我们在鞋上就可以看到用麻线和钉子连在一起的牛皮鞋底和鞋帮。这种器具是用来裹脚的。鞋或用于田间劳动，或用于翩翩起舞，根据不同的有用性，它们的质料和形式也不同。

此类正确的说明只是解说了我们已经知道的事情而已。器具的器具存在就在于它的有用性。可是，这种有用性本身的情形又怎样呢？我们已经用有用性来把握器具之器具因素吗？为了做到这一点，难道我们不必从其用途上查找有用的器具吗？田间农妇穿着鞋子。只有在这里，鞋才成其所是。农妇在劳动时对鞋思量越少，或者观看得越少，或者甚至感觉得越少，它们就越是真实地成其所是。农妇穿着鞋站着或者行走，鞋子就这样现实地发挥用途，必定是在这样一种器具使用过程中，我们真正遇到了器具因素。

与此相反，只要我们仅仅一般地想象一双鞋，或者甚至在图像中观看这双只是摆在那里的空空的无人使用的鞋，那我们将决不会经验到器具的器具存在实际上是什么。根据凡·高的画，我们甚至不能确定这双鞋是放在哪里的。这双农鞋可能的用处和归属毫无透露，只是一个不确定的空间而已。上面甚至连田地里或者田野小路上的泥浆也没有粘带一点，后者本来至少可以暗示出这双农鞋的用途的。只是一双农鞋，此外无他。然而一

从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风料峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和滞缓。鞋皮上粘着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟谷物的宁静馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具浸透着对面包的稳靠性无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。这器具属于大地，它在农妇的世界里得到保存。正是由于这种保存的归属关系，器具本身才得以出现而得以自持。

然而，我们也许只有在这个画出来的鞋具上才能看到所有这一切。相反，农妇就径直穿着这双鞋。倘若这种径直穿着果真如此简单就好了。暮色黄昏，农妇在一种滞重而健康的疲惫中脱下鞋子；晨曦初露，农妇又把手伸向它们；或者在节日里，农妇把它们弃于一旁。每当此时，未经观察和打量，农妇就知道那一切。虽然器具的器具存

在就在其有用性中，但这种有用性本身又植根于器具的一种本质性存在的丰富性中。我们称之为可靠性（reliability）。借助于这种可靠性，农妇通过这个器具而被置入大地的无声召唤之中；借助于器具的可靠性，农妇才对自己的世界有了把握。世界和大地为她而在此，也为与她相随以她的方式存在的人们而在此，只是这样在此存在：在器具中。我们说"只是"，在这里是令人误解的；因为器具的可靠性才给这单朴的世界带来安全，并且保证了大地无限延展的自由。

器具之器具存在，即可靠性，按照物的不同方式和范围把一切物聚集于一体。不过，器具的有用性只不过是可靠性的本质后果。有用性在可靠性中漂浮。要是没有可靠性就没有有用性。具体的器具会用旧用废；而与此同时，使用本身也变成了无用，逐渐损耗，变得寻常无殊。于是，器具之存在进入萎缩过程中，沦为纯然的器具。器具之存在的这样一种萎缩过程也就是可靠性的消失过程。也正是由于这一消失过程，用物才获得了它们那种无聊而生厌的惯常性，不过，这一过程更多地也只是对器具存在的原始本质的一个证明。器具的磨损的惯常性作为器具唯一的、表面上看来为其所特有的存在方式突现出来。现在，只还有枯燥无味的有用性才是可见的。它唤起一种假象，即器具的本源在于纯然的制作过程中，制作过程才赋予某种质料以形式。可是，器具在其真正的器具存在中远不只是如此。质料与形式以及两者的区别有着更深的本源。

自持的器具的宁静就在可靠性之中。只有在可靠性之中，我们才能发现器具实际上是什么。但对于我们首先所探寻的东西，即物之物因素，我们仍然茫然无知。尤其对于我们真正的、唯一的探索目的，即艺术作品意义上的作品的作品因素，我们就更是一无所知了。

或者，是否我们眼下在无意间，可说是顺带地，已经对作品的作品存在有了一鳞半爪的经验呢？

我们已经寻获了器具的器具存在。但又是如何寻获的呢？不是通过对一个真实摆在那里的鞋具的描绘和解释，不是通过对制鞋工序的讲述，也不是通过对张三李四实际使用鞋具过程的观察，而只是通过对凡·高的一幅画的观赏。这幅画道出了一切。走近这个作品，我们突然进入了另一个天地，其况味全然不同于我们惯常的存在。

艺术作品使我们懂得了鞋具实际上是什么。倘若我们以为我们的描绘是一种主观活动，已经如此这般勾勒好了一切，然后再把它置于

画上，那就是最为糟糕的自欺了。如果说这里有什么值得起疑的地方的话，那就只有一点，即我们站在作品近处经验得太过肤浅了，对自己的经验的言说太过粗陋和简单了。但首要的，这部作品并不像起初使人感觉的那样，仅为了使人更好地目睹一个器具是什么。倒不如说，通过这个作品，也只有在这个作品中，器具的器具存在才专门显露出来了。

在这里发生了什么呢？在这作品中有什么东西在发挥作用呢？凡·高的油画揭开了这个器具即一双农鞋实际上**是**什么。这个存在者进入它的存在之无蔽之中。希腊人把存在者之无蔽状态命名为ἀλήθεια。我们说"真理"，但对这个词语少有足够的思索。在作品中，要是存在者是什么和存在者是如何被开启出来，也就有了作品中的真理的发生。

在艺术作品中，存在者之真理已经自行设置入作品中了。在这里，"设置"（to set）说的是：带向持立。一个存在者，一双农鞋，在作品中走进了它的存在的光亮中。存在者之存在进入其闪耀的恒定中了。

那么，艺术的本质或许就是：存在者的真理自行设置入作品。可是迄今为止，人们都一直认为艺术是与美的东西或美有关的，而与真理毫不相干。产生这类作品的艺术，亦被称为美的艺术，以区别于生产器具的手工艺。在美的艺术中，并不是说艺术就是美的，它之所以被叫做美的，是因为它产生美。相反，真理归于逻辑，而美留给了美学。［......］

我们寻求艺术作品的现实性，是为了实际地找到在其中起支配作用的艺术。物性的根基已经被表明为作品最切近的现实。而为了把握这种物性因素，传统的物的概念却是不够的；因为这些概念本身就错失了物因素的本质。流行的物的概念把物规定为有形式的质料，这根本就不是出自物的本质，而是出于器具的本质。我们也已经表明，长期以来，在对存在者的解释中，器具存在一直占据着一种独特的优先地位。这种过去未得到专门思考的器具存在的优先地位暗示我们，要在避开流行解释的前提下重新追问器具因素。

我们曾通过一件作品告诉自己器具是什么。由此，在作品中发挥作用的东西也几乎不露痕迹地显现出来，那就是在其存在中的存在者的开启，亦即真理之生发。而现在，如果作品的现实性只能通过在作品中起作用的东西来规定的话，那么，我们在艺术作品的现实性中寻

获现实的艺术作品这样一个意图的情形如何呢？只要我们首先在那种物性的根基中猜度作品的现实性，那我们就误入歧途了。现在，我们站在我们的思索的一个值得注意的成果面前一如果我们还可以称之为成果的话。有两点已经清楚了：

第一，把握作品中的物因素的手段，即流行的物概念，是不充分的。

第二，我们意图借此当做作品最切近的现实性来把握的东西，即物性的根基，并不以此方式归属于作品。

一旦我们在作品中针对这样一种物性的根基，我们实际上已经不知不觉地把这件作品当做一个器具了，我们此外还在这个器具上准予建立一座包含着艺术成分的上层建筑。不过，作品并不是一个器具，一个此外还配置有某种附着于其上的审美价值的器具。作品丝毫不是这种东西，正如纯然物是一个仅仅缺少真正的器具特征即有用性和制作过程的器具。

我们对于作品的追问已经受到了动摇，因为我们并没有追问作品，而是时而追问一个物，时而追问一个器具。不过，这并不是才由我们发展出来的追问。它是美学的追问态度。美学预先考察艺术作品的方式服从于对一切存在者的传统解释的统治。然而，动摇这种习惯的追问态度并不是本质性的。关键在于我们首先要开启一道眼光，看到下面这一点，即只有当我们去思考存在者之存在之际，作品之作品因素、器具之器具因素和物之物因素才会接近我们。为此就必须预先拆除自以为是的障碍，把流行的虚假概念置于一边。因此我们不得不走了一段弯路。但这段弯路同时也使我们上了路，有可能把我们引向一种对作品中的物因素的规定。作品中的物因素是不能否定的，但如果这种物因素归属于作品之作品存在，那么，我们就必须根据作品因素来思考它。如果是这样，则通向对作品的物性现实性的规定的道路，就不是从物到作品，而是从作品到物了。

艺术作品以自己的方式开启存在者之存在。在作品中发生着这样一种开启，也即解蔽（deconcealing），也就是存在者之真理。在艺术作品中，存在者之真理自行设置入作品中了。艺术就是真理自行设置入作品中。那么，这种不时作为艺术而发生的真理本身是什么呢？这种“自行设置入作品”又是什么呢？ [……]

---

(1) 本文出自马丁·海德格尔著，2008，《林中路》（修订本），孙周兴译，上海：上海译文出版社。

(2) 后世以“属性”（accidens）译之，见下文的讨论。

作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记[(1)]

迈耶·夏皮罗，1968

在其论文《艺术作品的本源》里，马丁·海德格尔解读了凡·高的一幅画［**图62**］，以此来说明作为真理的敞开的艺术本性。[1]

图62　文森特·凡·高

《一双带有鞋带的旧鞋》（*Old Shoes with Laces*），1886年。

他是在区分三种存在模式的过程中提到这幅画的：日常器具的存在模式、自然物的存在模式以及美术作品的存在模式。他开始描述第一种模式，“不需要任何哲学理论……一种熟悉的器具——双农民鞋”；

而“为了更好地说明对这类器具的视觉呈现”，他选取了“凡·高的一幅名画，他不止一次地画过这些鞋子”。但是，为了抓住“器具的器具性存在”，我们必须知道“鞋子是为了什么的”。对农妇来说，它们服务于她，她却从来没有想到过它们，甚至从来不朝它们看一眼。农妇穿着它们站立和行走，因而明白其适用性，而“器具的器具性存在”就正好存在于这种适用性之中。然而，

> 要是我们只是一般地把一双农鞋设置为对象，或只是在图像中观照这双摆在那里的空空的无人使用的鞋，我们就永远不会了解真正的器具之器具因素。从凡·高的画上，我们甚至无法辨认这双鞋是放在什么地方的。除了一个不确定的空间外，这双农鞋周围没有任何东西，也不清楚它们属于谁。鞋子上甚至连地里的土块或田野上的泥浆也没有粘带一点，这些东西本可以多少为我们暗示它们的用途的。只是一双农鞋，再无别的。然而一
>
> 从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风陡峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和滞缓。皮制农鞋上沾着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。这器具属于大地，它在农妇的世界里得到保存。正是由于这种保存的归属关系，器具本身才得以出现而自持，保持着原样。[2]

海德格尔教授注意到凡·高不止一次地画过这些鞋子，但是他没有指出他所说的究竟是哪一幅，仿佛不同的版本是可以互换的，每一幅都敞开了同一个真理。一个想要将他的解释与原作或其照片加以比较的读者，在决定他将选择哪一幅时，也将面临一些困难。有八幅凡·高画过的鞋子的画作，被记录在德·拉·法耶（de la Faille）所编的凡·高画作的目录里，海德格尔写作此文时，这些画正好展出过。[3]在这些画作里，只有三幅显示了“磨损的内部那黑洞洞的敞口”，对这位哲学家来说，这一点是如此确凿无疑。[4]它们画的更有可能是艺术家本人的靴子，而不是一个农民的鞋子。它们可能是他在荷兰穿的靴子，而

画作却是凡·高1886—1887年逗留巴黎时所作；其中有一幅署有日期："87"。[5]1886年前当他画荷兰农民时，他画过两幅鞋子的画——一双干净的木底鞋，搁在桌面上另外一些物品旁边。[6]后来在阿尔，他画过"一双旧靴子"，正如他在1888年秋天写给弟弟的一封信里所说的那样；那显然是他自己的靴子。[7]在1888年写给画家埃米尔·伯纳德（Emile Bernard）的一封信里，他还提到了第二幅静物画"一双旧的农民鞋"，但是它没有海德格尔描写的磨损敞口和黑洞洞内里这样的特征。[8]

在回答我的问题时，海德格尔教授非常友好地写信给我说，他提到的那幅画是他1930年3月在阿姆斯特丹的一个展览上看到的。[9]这显然是德·拉·法耶目录中的第255幅。当时展出的还有一幅画，画有三双鞋子。[10]很有可能是这幅画上一双鞋底暴露的鞋子，启发了这位哲学家的解释中所提到的那双鞋底。但是，这两幅中没有一幅，其他画中也没有一幅，能使人们恰如其分地说，凡·高所画的一幅靴子的画作，表达了一双农妇鞋的存在或本质，或者她与自然和工作之间的关系。它们是艺术家本人的靴子，而直到那时为止，他主要生活在城市里。

海德格尔还写道："艺术作品使我们懂得了真正的鞋具是什么。要是认为我们的描绘是一种主观活动，事先想象好了一切，然后再把它投射进画面中，那就是糟糕的自欺欺人。要说这里有什么值得起疑的地方，我们只能说，我们站在作品面前体验得太过肤浅，对自己体验的表达太过粗陋，太过简单了。但首要的是，这部作品并不像最初使人感觉到的那样，仅只为了使人更好地目睹器具是什么。倒不如说，通过这幅作品，也只有在这幅作品中，器具的器具存在才专门露出了真相。"

"在这里发生了什么？在这作品中有什么东西在发挥作用呢？凡·高的油画揭开了这器具即一双农鞋真正是什么。"[11]

遗憾的是，这位哲学家其实是在自欺。从他与凡·高画作的遭遇里，他只记得与农民和土地的种种联想的动人一面，而这些很少能够得到画作本身的支持。它们毋宁说植根于他自己的社会观，带着他对原始与大地的强烈同情。他确实是"事先想象好了一切，然后再把它投射进画面中"。在与作品的接触中，他既体验到了太少，又体验到了太多。

错误不仅仅在于他的投射，而这已经取代了对艺术作品的仔细观察。因为正如他所描述的那样，即使他看到的是一双农妇鞋的画作，假设他在绘画里所发现的真理—鞋子的存在—乃是某种一劳永逸地在此地被给出的东西，是某种我们在画作之外无法感知的东西，那也是错误的。我发现，在海德格尔对凡·高所画的鞋子的异想天开的描述中，没有任何东西不是我们在观看一双真正的农民鞋时可以想象得到的。尽管他歌颂艺术具有赋予一双被再现的鞋子以那种显象的力量，正是在这种力量中，真理得以敞开—事实上是“事物的普遍本质”，是“世界与大地的相互作用”得以揭示—这一形而上学的艺术力量的概念仍然是一种理论观念。[12]他以强烈的信念长篇大论地加以发挥的例子，并不能支持这一观念。

那么，海德格尔的错误仅仅在于他选错了例子？让我们想象一幅凡·高所画的农妇鞋的油画。海德格尔以如此煽情的措词所描绘的那些品质及存在领域，就不会显现出来了吗？

即使如此，海德格尔仍然错失了绘画的一个重要方面：艺术家在作品中的存在。在海德格尔对绘画的解释中，他忽略了靴子的个人性和面相学特征，正是其个人性及其面相学特征，使得靴子成了对艺术家来说如此持久和吸引人的主题（更不必说它们与作为油画作品的画作的特殊色调、形式及笔触构成的表面之间的私密关系了）。当凡·高描绘农民的木底鞋时，他赋予它们以干净、完整的形状和表面，就像他放在桌面上的其他光滑的静物对象一样：碗、瓶子、卷心菜等等。在他后来创作的一幅画有农民的皮质拖鞋的作品里，他将它们的尾部朝向观众。[13]而他自己的靴子，他则将它们孤零零地放在地上；把它们画成似乎正面向观众，一副如此破损而又皱巴巴的样子，以至于我们可以将它们说成是旧鞋子的真实写照。

我认为，在克努特·哈姆森（Knut Hamsun）写于1880年代的小说《饥饿》（*Hunger*）的一个段落里（这个段落描绘了他自己的鞋子），我们更接近于凡·高对他自己的靴子的感情：

> 因为我以前从未看过我的鞋子，我开始研究它们的外貌、它们的特征，我摇动自己的脚，再研究它们的形状和破损的口子。我发现它们的折痕和白色的接缝令它们表情生动—赋予它们一种面相学。我本性的某些东西已经传递到这双靴子之中；它们感动

了我，就像我的另一个自我的幽灵—我的自我的一个会呼吸的部分。[14]

在将凡·高的画作与哈姆森的文本加以比较时，我们是在用不同于海德格尔的方式来解读画作。哲学家从画有鞋子的画里发现了一个相关世界的真理—从不反思的农妇就生活在这个世界里；而哈姆森却将他的真实靴子视为那富有自我意识和沉思品格的穿靴子者所经验的对象，这个人也是个作家。哈姆森笔下的角色，一个喜欢深思和自省的漂泊者，较之农妇的世界更接近于凡·高的处境。不过，凡·高在某些方面也像农民；当他作为一个艺术家开始工作时，他固执地投身于同一个任务，那就是他无法逃避的天职，他的生命。当然，与哈姆森一样，凡·高也拥有异乎寻常的再现才能；他能以独特的力量将事物的形式和品质转移到画布上。但是，它们却是深深地打动过他的事物，在眼下这个个案中，就是他的靴子—与他的身体不可分割的事物，对他敏锐的自我意识来说也是无法忘怀的东西。它们并不会因为被赋予了他自己的情感以及关于他自己的沉思而变得缺乏客观性。在将他自己那陈旧、破损的靴子画到画布上去时，他将它们转向了观众；他将它们转化为自画像的一部分，他自己的服饰的一部分；我们正是穿着它们才能立足于世界，才能安顿运动、疲劳、压力和沉重的紧张—人类直立的身势在与大地的接触中的一切负担。它们标志着我们在大地上的不可分割的位置。"穿了他人之鞋"意味着某人的困境或生活状态。对一个艺术家来说，将其破损的旧靴子当做一幅画的主题，也就是传达了对其社会存在的命运的关切。不仅仅是作为某种器具的鞋子（尽管一个在田野工作的风景画家，与农民的户外生活有某些共同之处），而是作为"自我的一部分"的鞋子（用哈姆森的话来说），乃是凡·高的透露真情的主题。

1888年在阿尔勒与凡·高同住一屋的高更（Gauguin），意识到了他朋友的靴子画背后的个人史。在他对凡·高的回忆中，他曾经讲过一个与凡·高的靴子有关的深情故事：

> 在画室里有一双大大的、钉有平头钉的靴子，破损得厉害，到处都是泥沙；他将它画作了一幅令人惊叹的静物画。我不清楚自己何以会觉得这老掉牙的旧物背后有什么故事。有一天我冒险问他是否有什么理由以这样慎重的态度保留这破烂玩意儿，换了别人的话，早就丢给捡破烂的人了。

“我父亲，”他回答说，“是个牧师，在他的督促下，我开始学习神学，以便为我将来的职业作准备。作为一个年轻牧师，我在某个晴朗的早晨，瞒着我父亲前往比利时，向工厂里的工人传福音，不是用我学到的方式，而是以我自己理解的方式。正如你看到的，这双靴子英勇地忍受了这趟长途跋涉。”

在波里纳日（Borinage）向矿工们传福音时，文森特开始抚养矿场大火后的一名幸存者。这个人烧得遍体鳞伤，残缺不全，医生认为他不可能康复了。他认为，只有奇迹才能拯救他。凡·高全身心地照顾了他四十天，救了他的命。

“在离开比利时前，我再次见到这个满头都是伤疤的人，我仿佛看到了头戴荆冠的耶稣复活了。”

高更继续说：

文森特又拿起调色板；静静地工作。在他身边是一块白色的画布。我开始画他的肖像。我也仿佛看见了耶稣正在传播友善和谦恭的福音。[15]

高更在阿尔勒看到的是哪一张画有一双靴子的画，还不清楚。他将它描述为紫色调的，与画室的黄色墙壁形成对比。但这无关紧要。高更的故事尽管写于数年之后，而且带点文学色彩，却确认了以下本质事实：对凡·高来说，那双靴子是他自己生活中一个值得纪念的物品，一个神圣的遗物。

---

(1) 本文收入夏皮罗，《艺术的理论与哲学》，沈语冰、王玉冬译，南京：江苏凤凰美术出版社。

定位中的真理的还原

雅克·德里达，1978

> Pointure（“定位针”，拉丁语作*punctura*，实指名词，阴性。即今天所谓的定位点［Prick］）作为印刷术语时，特指带有尖头的小刀片，其用途是将要印刷的页面固定在压纸格上。也指该刀片在纸上留下的小洞。用于制鞋、制手套时，则指鞋或手套上的针脚。
>
> —利特雷（Littré）

> 我欠了你绘画的真理，我将把它说给你听。
>
> —塞尚

> 然而，我感到真理是如此亲切，我也力图寻求真实，我的确如此相信，我相信自己更愿做一名补鞋匠，而非多彩的音乐家。
>
> —凡·高

［……］—使我感兴趣的，是最终发现为什么从某种角度来看，我总觉得海德格尔对凡·高的这篇评论是荒诞不经的。它的确十分天真，夏皮罗正确地将之称为“投射”。他之所以令人失望，不仅因为在这样的“阐释”中，他那高度的学术严肃性、那严谨而苛求的语气都不见了，我们只看到“形象的展示”（*bildliche Darstellung*）；也不仅因为他像买东西一样迫切地寻求再现的内容，他那沉重的调子，以及他字里行间那些符号化了的细枝末节，过多，又过于贫乏，人们永远也弄不明白他是在围绕着一幅画、一双真的鞋子，还是一双不在画中的想象的鞋子喋喋不休。他的令人失望，也不仅在于他武断而野蛮地对这幅画进行剪裁，把它设定在一个粗陋的框架内，以及他在判断鞋子归属时的自说自话：“一双农民的”鞋子。竟然说出这种话！他从哪里得出了这个结论？他在哪里为此作出过解释？因此，人们不仅失望，还暗自发笑。像是一下子从云端跌到地底。人们一步步地追随着一位“伟大的思想家”，跟着他向艺术作品和真理的源头回溯，在整部西方历史中游历，突然间，我们只是在走廊上探了探身子，眼前就换了位

导游，领着我们像学生或游客那样到处走。有人到邻近的农场上去找来了这位导游，他满怀良好愿望，热爱土地，也热爱绘画一只要在画中能看见他自己。他丢下日常劳作，跑去拿钥匙。客人们等着他，慢慢从汽车走下来（这里还有位日本游客，一会儿他要耳语着问那导游几个问题）。现在，旅行开始了，这位导游带着乡音，尽力引导客人（有时候他干得不错，而每当这种时候，他总要习惯性地抖一抖），他的介绍里充满了联想和即时的投射。时不时地，他要指一指开向田野的窗户，但没有谁注意到他已不再谈论绘画了。很好。人们对自己说，无论如何，这片景象、这些例子、这种处理方式，毕竟带来了意外收获。这位随心所欲的导游也就是那个在大发这些谬论的前后，用自己的话语来谈论艺术作品和真理之本源的人。而这些话语，从未有过丝毫的跑题（并且，这些对鞋子的学术化处理，恰恰就缺乏这种跑题：鞋子必须成双成对，穿着在地上前后行走，被人推一把就转个圈，但不会四下乱窜，不会如螃蟹横行，现在，脚步脱轨的可能性和跑题的可能性之间有了关联）。我明白，虽然你们没有表示异议，但我所展现的这些景象令你们震惊，或者应该说是我所投射的（景象令你们震惊）。

——现在，让我们回到课堂里来吧。所有这些都很古典，都是课堂上的话题，都是教育和古典学说要对付的事情，海德格尔教授投射了某种透明度，如同夏皮罗教授在向戈尔德施泰因（Goldstein）教授致敬时所说的。从讲座一开始，他就想用这种形象的展示来抓住你的兴趣。由于《艺术作品的本源》是一个开端，产生于一个十分关键的历史时期，是在艺术科学协会、自由德意志主教教堂议事会上先后所作的一系列演讲，它也表现了这一时期。

——“形象的展示”这个词刚刚被说出来，而在这之前，它已经出现过好几次了，我认为，那就是我们应该入手之处，如果我们必须开始，必须阅读夏皮罗的《札记》的话。我试图反驳这《札记》，系统地为海德格尔写作那篇文章的理由进行辩护（别忘了，在物的问题上，海德格尔也提供了一个关于必要条件［*causa*］的重要话语），至少是履行我的义务。“形象的展示（illustration）”可以被翻译成什么词，这产生了一大堆难题。在夏皮罗拟定的术语表中，也用这个词来翻译 *bildliche*

Darstellung（德语）（“出于这一目的，有一种形象的展示就够了。为此我们选择了凡·高的一幅著名油画……”）。正是在此处，夏皮

罗展开了论述，也展开了《本源》（他有什么权利这样做？），他写道：“为了阐明艺术是真理的一种敞开，马丁·海德格尔在他的论文‘艺术作品的本源’中解释了凡·高的一幅画。”

“在区分存在的三种模式（即实用的器具、自然物和艺术作品）时，他谈到了此画。首先他想‘不借助任何哲学理论地’来描述‘某种耳熟能详的器具一一双农鞋’；然后，‘为了便于在视觉上体现出来（原文是*Veranschaulichung*，指的是直接的感官呈现）’，他选择了‘凡·高的一幅名画，而画家曾经数次描绘这样的鞋子’**[图62]**，但是，为了掌握‘器具的器具性存在’，我们必修了解‘鞋子究竟是怎样物尽其用的’。对于农妇而言，鞋子怎么用是无须细想甚或看上一眼的。她穿着鞋站立或行走便知道了鞋的实用意义（*Dienlichkeit*），而这是‘器具的器具性存在得以落实’的地方。但是，我们……”。然后，夏皮罗引用了两段文字，你们会发现它们都十分荒谬或者说轻率。让我们读一下这些文字，先用德文，再用法文，再用英文。

…………

——完毕。

——在进行进一步的论述之前，我要从夏皮罗术语表的大刀阔斧的裁剪中拈出一些简单化之处一这个词还不算太糟糕。它们对接下来的一切都产生了影响。他说海德格尔借阐释一幅画，把艺术的性质描述成对真理的揭示，这是对事情的简单化。要证明这一点，根本无须读以下那几段，例如（先是译文）：“这幅画决不像一开始看上去的那样，能够以更清楚的方式形象化地展示出一个制品究竟是什么（*diente gar nicht*）。”这一次，被译成“形象化地展示”的词是*Veranschaulichung*，而不是*Darstellung*，而在前文中，后者也同样被翻译成“形象化的展示”。*Veranschaulichung*，直观的呈现，必须由画中物唤起，但它也同样指**未完成之物**，尽管它看上去像是正在发生的事情。海德格尔把这一点解释得很清楚：作品并未起这种作用，并未为我们提供这种全然出自我们自己的妄想的服务。比起向感官直觉形象化地展示、呈现某种东西，它所做的更好一或者更糟，这要看你怎么理解一它把事情亮出来，使它变得清楚。海德格尔才提醒过人们，作品并不“充当”*Veranschaulichung*或*Darstellung*，他接下去又特别指出：“更重要的是制品的制品存在（being-product），它恰好（*eigens*）、唯有通过作品显现出来。”对于海德格尔来说，这一制品存在的显现不会发生在某个艺术作品能够通过指涉它来将之形象化地

展示出来的地方，它唯有（并且仅仅）在作品中发生，在它自己的真理中。这似乎是进一步强化了夏皮罗所谓的幻觉，并将只能被说成是再现东西拿到了呈现的名下，仿佛海德格尔认为他能更直接地看到夏皮罗指责他过于匆忙地指涉的东西。但事情并不这么简单，下面我们还会谈到这一点。

首先，这并非被当做一双**农民**的鞋，而是被当做**制品**（Z*eug*），或者说，被当做**作为制品的**鞋，在其中，制品存在表明了自身。其所表明的是制品的制品存在，而不是这个或那个制品，如鞋子。这就是*Darstellung*的功能，我们必须在这里十分谨慎地将之界定出来，并区分它所处的层次。在就物的三种存在模式进行区分时，海德格尔根本不像夏皮罗所说的那么简单。

——那么，当所谓形象化的展示介入时，究竟发生了什么呢?

——海德格尔分析了包含有三对物概念的体系，这些概念彼此相关，联结于某种无所不包的"概念机制"（*Begriff smechanik*）中。其中，质料／形式这对概念，作为赋有内容的质料的物之概念，长期以来统辖着艺术和美学理论，直到今天。在涉及艺术作品时，海德格尔坚持并明确了自己的问题：这个（占主导地位的）形式—质料综合体是否源于物的物存在，或源于作品的作品存在、制品的制品存在（由于有人的参与，它被看成一种诱惑，要将这对质料—形式综合体当做物的当下结构）？换句话说，难道这不是将物看做作品或制品的基础，而那种将物看做赋有内容的质料的总体（或者更应该说，声称为总体的）阐释也秘密地建基其上？现在，让我们重读一下这一段：在质疑那种将制品看做赋有内容之质料的观念的过程中，鞋的例子至少出现了三次，**出现于一点也没有涉及艺术作品**之前和之中，不论是绘画，还是别的什么。其中有两次，它是和斧子、罐子一起出现的。

——关于这三个例子，关于海德格尔就罐子所作的话语，我们有很多话要说，它们都明确地指涉了物。

——是的，在海德格尔和他之前、之后，以及他所处的传统中：例如蓬热（Ponge）。但是，我们还是不要跑题吧。又一次，在两次与罐子、斧子一起出现之后，这双鞋（它的第三次被提及依然是在有关绘画的任何话题出现之前）脱离了其他例子，突然间，剩下它孤零零一个。毫无疑问，它适应了某种特殊的需要，但海德格尔永远都不会将它明明白白地说出来。这也许是因为和斧子、罐子不同，这件有用的

制品还是件衣物（*Fussbekleidung*，穿在脚上的衣服），它接触其主体—让我们用一种更严谨的方式说：接触其“此在”（*Dasein*）—的身体的方式包含了某种独特因素，它们能够为这文本提供更多的东西。但我们还是不要管它吧，无论如何，在很多段文字里，即便不牵扯任何美学或图画内容，这例子也照样起作用，而它的最后一次露面，正是在涉及那“名画”之前，那里出现了一个基本图式。如果没有这个图式，我们就无法理解那些谈论凡·高的某幅画的文字，无法理解它的延异作用，无法理解它那不可化约的多义性。我把它称为图式：在基本的、确切的康德哲学的意义上，它是一种混同，一种斡旋、双重归属、双重的衔接陈述。制品似乎是位于物和艺术作品之间（在这个文本中，作品总是**艺术**作品：*Werk*），二者兼有它的性质，尽管作品更类似（*gleicht*）“单纯的物”而非制品。从一开始，鞋的例子就引导着这图式性的分析，仅仅三段文字之后，为了进一步分析制品存在的问题，海德格尔就要再次举出这个例子：这一次，是在一件艺术作品“之内”，我们将会看到，这一“之内”为何及怎样外转了，并且，只走了一步，两者就交叉起来（*d'un seul pas franchi*）。这时，那双鞋是个范例。

——作为范例，它拥有高贵的哲学血统，可以追溯至柏拉图。因此，在这里，我们可以听到某种引述，在长长的话语链中，潜伏着传统的密码。

——在这里，它为一个作为“制品”的物提供了范例，它还不是“画出来的”或“绘画”，它以一种示范性的方式占据了纯粹的物（*blossen Ding*）和作品（*Werk*）之间的“中间位置”（*Zwischenstellung*，两者间的位置，或者像拉库–拉巴尔特［Lacoue-Labarthe］所说的那样，“中间姿态”：见他的“活版印刷”［‘Typographie’］，载于《模仿》［*Mimesis*］）[1]。当“制品”是一件“作品”的主题时，当做为制品的物（鞋子）是被作为作品的物（凡·高的一幅画）所呈现或再现的“主题”时，物就会变得十分复杂，不能像夏皮罗那样轻率、简单地处理。因为若是这样，人们就不得不处理一件作品（它更像一个纯粹的物，而不是一件制品；它比制品更像一个纯粹的物），不得不处理一件所呈现或再现的是一件处于物与作品之间的制品的作品，以及诸如此类。中间模式，也就是位于另外两者的**中间**，它用一种难以展开的包围结构，在自身之内将这两者进行聚集、分割。在这里，首要的是制品的图式结构，例如：**总体上**的鞋。我挑出几个词，并进行强调：“制品，例如作为制品的鞋（*Schuhzeug*），其存在是自足的（*fertig*，完成

的），如同那些纯粹、单纯的物，但它并不像一块花岗岩那般拥有这种*Eigenwüchsige*（这个词很难翻译：法语译为'自生性'，这并不准确，它指的是完整的自足性，仅仅指涉自身的高度贴合性，冥顽不灵的）。"另一方面，制品也展现了一种**与艺术作品之间**的家族关系（*Verwandtschaf t*），**因为它是被生产出来的**（*hervorgebracht*）。尽管如此，艺术作品由于本身就存在足够的实在价值（*in seinem selbstgenügsamen Anwesen*），相似于纯粹、单纯的物，仅仅指涉作品自身自我形成（*eigenwüchsige*），不受任何特定的事物约束（*zu nichts gedrängten*）［……］。因此，制品半是物，因为它受物性决定，但又不仅止于此；同时，它也半是艺术作品，但又不足于此。

——因此，一件作品，如一双鞋的画，就**再现**了半个自身，然而又不足于此。

——然而又不足于此，因为它缺乏艺术作品的自足性。

——因此，一件作品，如一双鞋的画，展现了要成为一件作品还缺乏的那些东西，它一通过鞋子一展现了它自身的缺乏，人们几乎可以把这说成它自有的缺乏。那么，这就是它被假定成自足的、完成的方式？那么，它是否完成了自身呢？除非它从（它自身）中流溢而出，成为不足、过度、增补？

——海德格尔接着说："因此，最适合制品的，就是在物和作品之间的中间位置，其前提是，这种会计般的分类是可行的。"

对海德格尔本人来说，限制这种算术式的三位一体的正当性（夏皮罗大胆地用它来总结整个文本："在区分物的三种模式时……"）的是，如果物2（制品）处于物1（赤裸的、纯粹的、单纯的物）和物3（艺术作品）之间，因此同时参与了两者，那么事实依然是，物3要更相似于物1：同样地，进一步说，图画将被当做物呈现出来，且被赋予了特权，可以在**其内**（在场地，自足地）呈现物2（作为制品的鞋），这"三种""模式"并未像夏皮罗想的那样，在彼此之间存有某种区分关系。（它们彼此紧密相系，但总是可以被**分析**，**在一定程度上**被拆解。就像鞋带一样，每个"物"，物的每种存在模式，都彼此缠绕，里里外外，从右至左，从左至右。我们要把这鞋带的对位和谐衔接起来：它在物的带孔中再三缠绕，从里到外，再从外到里，一会儿在鞋面上，一会儿又在鞋面下（当这布面像左边那只鞋一样鞋口外翻时，就正好反过来了，它也"同样"有权左右穿行，有规律地在带孔中

一会儿出现，一会儿消失［*fort/da*］，确保物的聚集，使在下的与在上的、在内的与在外的，严格地紧紧相系。既是严格的，又是灵活的）。因此，比制品更相似于那纯粹、单纯的物（例如鞋子）的作品，本身也是件制品。鞋的画是一件（艺术的）制品，像一个物，呈现（而不是再现，应该说明这一点）了一件制品（鞋子），以及诸如此类。

首先是制品存在、而非艺术作品的问题，确认了借助"名画"来论述的正当性，似乎我们只是在事后附带地提及了艺术作品。因此，当海德格尔似乎在谈论图画时，他所感兴趣的并不是作品，而只是制品存在，对比，一些鞋子—随便什么鞋子—为我们提供了范例。如果说，在这里他所重视、所描述的，并非画中的鞋的话，那么，人们就没有理由期望他会描述图画**本身**，同样，也不能对它的准确性提出任何批评。因此，他到底要做什么呢？他为什么这么固执于制品存在？他也同样有一个猜测、一个前提：那个纯粹的、单纯的物，物1，是否秘密地以物2—制品—为基础，而被定义为作为赋有内容的质料呢？我们是否不能考虑处于这个附带的定义"之前"、"之外"、"之下"的制品存在？"因此，根据质料和形式来解释物，不论这种解释仍旧是中世纪的还是成为康德先验论的，总之它已经成了流行的自明的解释了。但正因为如此，它便与上述的另外两种解释一样，只是一种落在（*Überfall*）物之物存在之上的附加物[(1)]*。"给物命名，也就恰当地说出了（*eigentlichen Dinge*）纯粹的、单纯的物（*blosse Dinge*，赤裸的物），这一事实已揭示出了上述处境。不论如何，这个"赤裸的"（*Das'bloss'*）意味着剥夺了（*Entblössung*，剥夺，剥离）有用性（*Dienlichkeit*）和被制造性。

——如果我的理解是正确的话：比方说，不是把脚从鞋里抽出来，而是把鞋从脚上脱下来，让它再次成为一个赤裸的物，没有了有用性，被剥夺了使用价值，对吗？将鞋呈现为物（1或3，而没有2）牵涉到展现一定程度的赤裸性，甚或某种猥亵。

——"猥亵"，这个词已使这概念有点模糊了（*en remettre*），还是让我们说成"赤裸"吧。海德格尔接着说："以及在被造物之上。赤裸的物是某种制品，但是一件被剥夺了（*entkleidete*）制品存在的制品。因而，物存在有赖于其残留（*was noch übrigbleibt*），但这残留（*Rest*）并非恰好（*eigens*）在自身之内得到界定……"

——这残留物：这些赤裸的鞋子，这些用途不明的东西，又回到了它们被当做无用之物而丢弃的状态。

——也许，这样说依然使人过多地考虑它们的使用价值，为了用别的方式来"恰当地"思考这"残留物"，海德格尔便采取了另一个步骤。他想不借助质料—形式这对概念，或在尚未有这对概念之前来阐释制品存在，他确信这一残留物并非来自对"制品"的削减，而来自打开**另一条**通往制品中的恰当制品，通往"制品的制品性"的道路。对凡·高的指涉被铭刻在这一运动中，在任何使它全然独立的事物中。也就是说，在这运动**内**，海德格尔的姿态一如同拿短锥的补鞋匠般的工匠式的敏锐—迅速地从内转向了外，谈论着**图画之当下，画中之所有，一些不同于图画的东西之当下，画外之所有**。在第一次运动中，最重要的是，那唤起了对图画的指涉的问题并未把某件艺术作品考虑在内；谈论这一段的基本动机的方式，并未把绘画考虑在内。然而，在我们谈论（从内到外，再从外到内，他的针尖刺刺点点着［*par piqûre et pointure*］，掠过皮革或画布的表面）的这种系鞋带的运动中，这一指涉的轨迹被分割、重合，以一种既狡猾又天真的方式，但遵从着某种必要性，我觉得夏皮罗的指控似乎忽略了这一点。

——这是不是在给予海德格尔以正当性，在还原他的功劳、他的真理、他自己的处理方式和过程的可能性？

——这个问题来得太早，我才刚刚开始。［……］

——我总是有这种印象：在评论海德格尔，在以一种似乎十分严格的方式还原他的理论时，人们是在把另外一些话塞进他嘴里，他的口气被改变了，他的语言不再能够辨别。评论变成了亵渎，用别的方式思考变成了用不同于他的方式思考，而他是想"恰当地"思考那些残留物。在这里，"别的"（otherwise）将是不恰当的，但若然如此，什么才适合这个别的（other）呢？

——还是让我们回到那幅"名画"吧，那里有一个制品—物，一些鞋子，仿佛是被再现的（此外，海德格尔会说，它不是被再现、被复制的，不过，让我们先把这些问题放一放吧，我们还会再谈到它们的）。这个"制品"至少有如下的一些独特属性，我们可以立即将它们指出来：它属于"衣物"类（在这个意义上它是附属品），但并非所有制品都如此。它在一次运动中回归了物，也就是在隐喻或转义意义上所说的"赤裸"：由于它成了一件无用的制品，不在被使用中，它被抛弃，被解开

鞋带，被摆出来，成了物（1和3），成了某种游手好闲（*désoeuvrement*）的制品（物2）。然而，由于它是一件有用的制品，尤其是由于它属于衣物类，它就被投入、被使用、被赋予了内容。

——被纠缠。

——通过另一个赤裸的物的“形式”，它已（部分地、临时地？）脱离了这形式。

——“**附属品**脱缰了……”

——它似乎正期待着（似乎使我们期待着）再一次的归附、被占用，它似乎将被重新系起。但脱缰（因此也是脱离用途、游手好闲）的路线，并不仅仅是围着鞋子打转，赋予其形式，使之突显出来。第一条路线已是在外与内之间来回穿梭，在它追随着系鞋带运动时，这一点特别明显，因此，它并不简单，它有内在的和外在的界限，它不断地返回内部。但还有另一条路线，另一套具有脱缰**性质**的体系：它是**作为**画框中之图画的作品。这画框使得一件具有增补性的作品变得**游手好闲**，将它切割出来，又缝合起来。通过一条穿透画布的看不见的鞋带（就像**定位针**“穿透纸张”那样），在它那里进进出出，以便把它缝回到它的周遭环境、它的内在和外在世界中去。从那以后，如果这些鞋子不再有用，这当然是因为它们脱离了光脚，脱离了它们要重新依附的主体（它们的主人，常规的所有者，穿着它们的人，它们所负载的人）。这也因为它们是画出来的：在图画的界限内，但这界限必须考虑到鞋带的存在。**作品**中的头盘菜，作为**作品**的头盘菜：鞋带在带孔（它也成双成对）间穿梭，去往看不见的那一边，当它们转回时，是从皮革的另一边出现，还是从画布的另一边？它们针尖的定位点，穿过带金属边的带孔，同时穿透了皮革和画布。我们要如何分辨这两个不可见的组织？用一根**定位针**穿透它们。

——因此，在这另一个意义上，会有鞋带上的**定位针**—

—用一根**定位针**穿透它们。

——**定位针**是否属于那幅画？我在想那些将画布固定到画框上去的小钉子，如果钉子是画上去的（如克利［Paul Klee］1927年的《印象—构成》［*Constructif-impressionnant*］），和画中的物象一样，那么它们的位置在哪里？它们从属于哪一个体系？

——那些钉子并不像鞋带那样属于“主要”形象，它们的**定位针**的功能需要另作分析—

—用一根**定位针**穿透它们，鞋带的形象将会把皮革缝到画布上去，如果二者同时被穿透，它们也就不再可辨认。一切都被画在皮革上，画布既**穿着鞋**（*chaussée*），又打着赤脚，以及诸如此类。这就是它的显现方式，至少是在这次显现 / 消失中。［……］

——我将使以下问题突显出来：是一个农民，还是一个农妇？这是此次争论的阈限，让我们在这里再停留一会儿：为什么海德格尔有时说是“一双农民的鞋（*ein Paar Bauernschuhe*），而不是其他什么（*und nichts weiter*）”，并不明确其性别或者稍稍倾向于雄性，而有时—事实上是常常—在他要称呼那个“主体”时，又说“农妇”（*die Bäuerin*）？他从未对此做过解释，而夏皮罗则从未注意过这一点。这双鞋的性别是什么？当我们揣度在假设的“象征”“鞋子”和某类生殖器官之间是否存在着象征性的对等关系时，或者，当我们揣度是否只有一种延异的、习惯性的句法能够捕捉到这种雌雄同体，将某种特定的倾向性或主导价值加诸其上，以及诸如此类时，这个问题已经不同于先前的那个问题了。这里不是同一个问题，（画中）鞋子的属性要依据某个主体—穿鞋的人（负载者）来确定。

——鞋子或一种性别的负载着。

——是男性或是女性，其性别属性呼应了第一个问题，不要忘了，《本源》处理的是真理的本质、本质的真理，以及在此处表现得如同“被揭示的”命运（*fatum*）般的深渊（*Abgrund*），这命运与存在相交错。

　　《本源》并未赋予鞋子以性别：有时候，来自语言的不确定性向男性倾斜，有时又倒向女性。这里出现了**一些**农民（*liness*）和农妇，但从未出现农夫。对夏皮罗来说，它无疑属于男性（“城里的男人”），文森特·凡·高的性别必然决定“静物……”的属性。

——的确，无论海德格尔还是夏皮罗都未曾真正关注过这再度归附的性别问题，他们中间，一个不作任何考量，就把它归给了作为总体的农民，但不阻止人们把这个农民替换成农妇；另一个呢，考量过这个问题，把它归给了某个城市里的画家，却从未问过自己，为什么它们非得是男人的鞋，或者，为什么海德格尔不满足于说“作为总体的农民”，有时候甚至大多数时候非得说是“农妇”？

——但什么是真正的关注？被排斥之物（暗示的？排除的？否定的？未考虑的？潜伏的？“收编了”的？一这么多不同的用途）是否会让自己被排斥在这片田野之外？

——从哪片田野被排斥出去？被谁排斥？被什么？被作为总体的农民还是农妇？

[……]

——这些问题都更使海德格尔显得有所指涉，唯一指涉性的天真。我们必须依照《艺术作品的本源》中的一些话语来强调这一点，它事关全局。然而：

A.海德格尔“是清醒的”，而夏皮罗很清楚他是清醒的：“凡·高画过好几幅这样的鞋子”（*solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat*）。为什么他不考虑这一点呢？因为这个忽略，他所犯的错误会更加严重还是相反？他是否通过归纳某种“总体上的图画”一它用抽象或简约的方式保留整个类别的总体特征或假定的总体特征一来达到目的？这一前提一最不讨人喜欢一在海德格尔的字里行间都能读到，他总是苛求于这种概念论，在这里，一种经验论者的野蛮将重复这一点，是不是？

海德格尔的辩护缓和了气氛：他的“意图”不在于某一幅绘画，不在于像一位艺术批评家那样描述它和对它的独创性提出质疑。因此，让我们再读一遍这段的开头吧，实际上，问题在于，他“简单描述”（*einfach beschreiben*）的不是一幅画，而是“一件制品”，“不借助任何哲学理论”。“我们选择某种耳熟能详的器具[(2)]*—一双农鞋。”还不是一幅画、一件艺术作品，而是一件制品。让我们继续。“为了对它作出描绘，我们甚至无需展示这样一种用具的实物，人人都知道它。但由于在这里事关一种当下的描绘，所以可能最好是为直观认识提供点方便（*Veranschaulichung*）。为了这种帮助（*Für diese Nachhilfe*，在法文版（和英文版）译文中被漏掉了），有一种形象的展示（*bildliche Darstellung*）[(3)]**就够了。为此，我们选择了凡·高的一幅名画，而画家曾经数次描绘这样的鞋子。”

——很明显，**到此刻为止**，作为一个前提，这幅画是从属于直觉的。人们可以指责海德格尔用这种方式来进行形象的展示，但那属于另一个问题，而我们却说他是在试图描述图画本身，因而用这个到此刻为止还不属于他的前提来指责他进行了误读。**到此刻为止**，要描述、阐释的对象，不是图画甚或被画（被呈现 / 再现）的对象，而是一件每

个人都很熟悉的常见的制品。接下来的文字里，也从未关注或假装设定这些鞋子的绘画特征，甚或它们与其他鞋子的不同之处。面前有幅画来吸引注意力、激发直觉，一双鞋子的画，不管它是哪双鞋，农民的或不是农民的，画出来的或不是画出来的，你都能找到以下同样的特征：制品存在，有用性，属于世界也属于大地，海德格尔为这两个词投注了十分确切的含义，夏皮罗对此却不感兴趣，而我们则不得不关注这些词汇。但在这里，你会说，为什么要选择一幅画？为什么要花这么大的力气来解释，从这些归属尚存疑的所谓农民的鞋子里将会出现的东西？在我们现在所处的阶段—海德格尔是这么说的—几双真鞋（不论是否农民的）或是用粉笔胡乱画在黑板上的鞋，将起到同样的作用。一块黑板就足够了。

——那就是夏皮罗对海德格尔的指控。

——但海德格尔这样说了（"但那有什么看头呢？人人都知道鞋是什么东西"），而你只能指责他假装**主要**对一幅图画感兴趣，试图这样分析它，且这并非实情。对于他的首要目的而言，任何一幅画都可以胜任，没有任何问题。如果他把这东西归给作为总体的农民，实际上（而我们仍然应该检验一下到何种程度）是轻率莽撞的，那么我们至少知道了，就分析制品存在而言，他可以用同样的话语来论述城里的鞋：穿鞋者与这件奇怪的制品的关系（很贴近身体，但又可以从身上脱下来），与行走、工作、地面、大地、世界的关系。在这方面，赋予"农民"世界的一切，只是一件可变的附属品，即便它主要是"投射"，且回应了海德格尔投注其中的情绪—玄想—意识形态—政治。

B．对海德格尔来说，图画所"呈现"的"同样的真理"，不是"农民"真理，不是一种由鞋子的农民属性（即便是轻率的）来决定其主要内容的真理。在这里，"农民"的性质也是次要的，"同样的真理"可以由任何一幅鞋子的画来"呈现"，可以来自任何对鞋子、对总体上的"制品"的经验：制品存在的真理性，是从比质料—形式那对概念"更远"，甚至比"两者间的区别"更远的地方回来的，这一真理来自一个"更远的源头"，它不是一种某个制品或某个主人、使用者、保管者、天然的负载者／穿者之间的（充分或属性）**关系**的真理，制品"鞋"的归属，与某个给定的**主体**，甚至某个给定的世界无关。归给世界和大地的东西，在城市和田野都能找到，彼此毫无二致。

因此，夏皮罗误解了海德格尔指涉图画的首要作用，他还误解了另一个海德格尔式的说法，而这将进一步瓦解他有关鞋子属于凡·高本

人的说法："要表现真理"的艺术，并非一种"模仿"，也不是一种描摹"真实"的"描述"，也不是一种"复制"，不论它所再现是某一个东西，或一个总体的类别。而另一方面呢，夏皮罗的整个论述都有赖于真实的鞋子：他假设那幅画是模仿了鞋子，再现了鞋子，复制了鞋子。因此，鞋子就被判定为属于一个真实的或假定是真实的主体，属于某个个人，他那双处于画外的脚，不应该很长时间以来什么也没穿（*déchaussées*；也作"［牙齿］松了"）。

——像年岁已大的牙齿那样松散。但他不得不搭起一座桥梁，他不知道那鞋已构成了一种置换，并且，也许脚也同样，它也总可以属于别的什么人。无数说法从这里流淌过去，诉说着不充分所带来的位置错乱，就像当某人"*à côté de ses pompes*"（从字面上解释，就是说"在某人的鞋子旁边［带着一身的疲累］"），或者篡位者的滥用："穿着某人的鞋。"[2]从那浮肿的时刻，被扔进深渊，扔给斯芬克斯。

——夏皮罗把画里的鞋带紧紧地系在"真实的"脚上。我划出了这几句："它们明显是艺术家自己而非农民的鞋子的写照。……后来，就如他在1888年8月写给他弟弟的信上所说的那样，在阿尔**再现**的'一双破旧的皮鞋'（'une paire de vieux souliers'），**显然是他自己的**鞋子……"**它们是**：鞋带穿过这里，系起来，使画出来的鞋和画家的脚系在一起。它被拉出画面，假定画布上有个洞。

——此外，在我们自己有所戒备之前，在我们能够不把一个画出来的东西看成某种描摹之前，甚至更糟糕，在我们能够不为它想象一个充分的模特（一双真的脚），并为这个模特提供一个充分的主体（凡·高）以明确其归属之前，是否必须等等海德格尔呢？然后，还有"**显然**"这个词，"**明显**"这个词，它们出现在用一个目录来给画定位之时，而"**明显**"这个词后来又出现了一次；有好几次，"**他自己的**"这个词十分平静地宣告了所有权；而"这就是那"这类命题，则用鞋带将"真实的"属性和"画出来的"东西紧紧系在一起。人们会感到惊奇，一位专家竟然用这么武断、不假思索的语言。看起来，不言自明、一目了然、所有权等观念的攻击甚嚣尘上，让我们听不见这个事实：在这里，没有什么是清楚的、不言自明的、刚好适合谁或什么东西的。并且，毫无疑问，夏皮罗了解这一点，或多多少少清楚地告诉过自己。但只有牺牲这一点，他才能占有那鞋子，借助还原来得到它们，把它们从一个人那里夺过来，送给另一个人。他相信自己熟悉这另一个人。然后，再很快地穿上它们，穿在他自己脚上，或这另一个人的脚上，就

像穿一件外套或一件供人穿用的什么东西（*qu’on se passe*）。这个动作（*cette passe*）的发生（*se passe*），也是残留下来的鞋所做的事情。这就是这里发生的事。[3]

——我将区分夏皮罗教义中的三个信条，它们出现在他以这种方式思考那些旧鞋子之时。三个信条结构的彼此之间都不相同，但其最终目的是一致的。1.画出来的鞋可以有真实的归属，真的可以归给一个真实存在的、有身份和名字的主体。这种错觉来自声称鞋子所有者和所谓的图画制作人之间紧密的身份识别关系。2.不管是画出来的还是“真的”，鞋子就是鞋子，仅仅是、单纯是鞋子，是它们之所是，自足于自身，并且首先是可以穿在脚上的。鞋子归属恰当。作为可替换的制品，作为有标准尺码、可以从身上脱下来的服装，它们不具备那种进行**严密的**归属和恰当的位移所需要的东西。3.脚（不管是画里的、想象的，还是真实的）属于某个身体，不可以脱离这个身体。这三个断言经不起一点点质疑，无论如何，所**发生**的、这幅画里所**存在**的，会将它一举摧毁。

——尽管这三个断言指向三种独特的衔接陈述，却会妨碍它们成为一个整体、一个连续的统一体，要将这可分离之物重新紧紧地、一丝不苟地穿上。

——不再有鞋带，甚至也再看不到一个绳结、一个洞或带孔，只有填得满满的鞋子，紧紧穿在脚上。

——如马格里特（Magritte）的《红色模特儿》（*The Red Model*）**［图63］**。但在这里，人们同样必须考虑成系列的效果和引用的效果。马格里特画过数幅这样的画，其中，除了《会客厅里的哲学家》（*La Philosophie dans le boudoir*，1947）**［图64］**和《真理之井》（*Le Puits de vérité*，1963）**［图65］**以外，所有的鞋子都是成双的，你可以看到对脚趾的安排，它们和靴子合为一体，它们既是成双成对的，又是合为一体的。

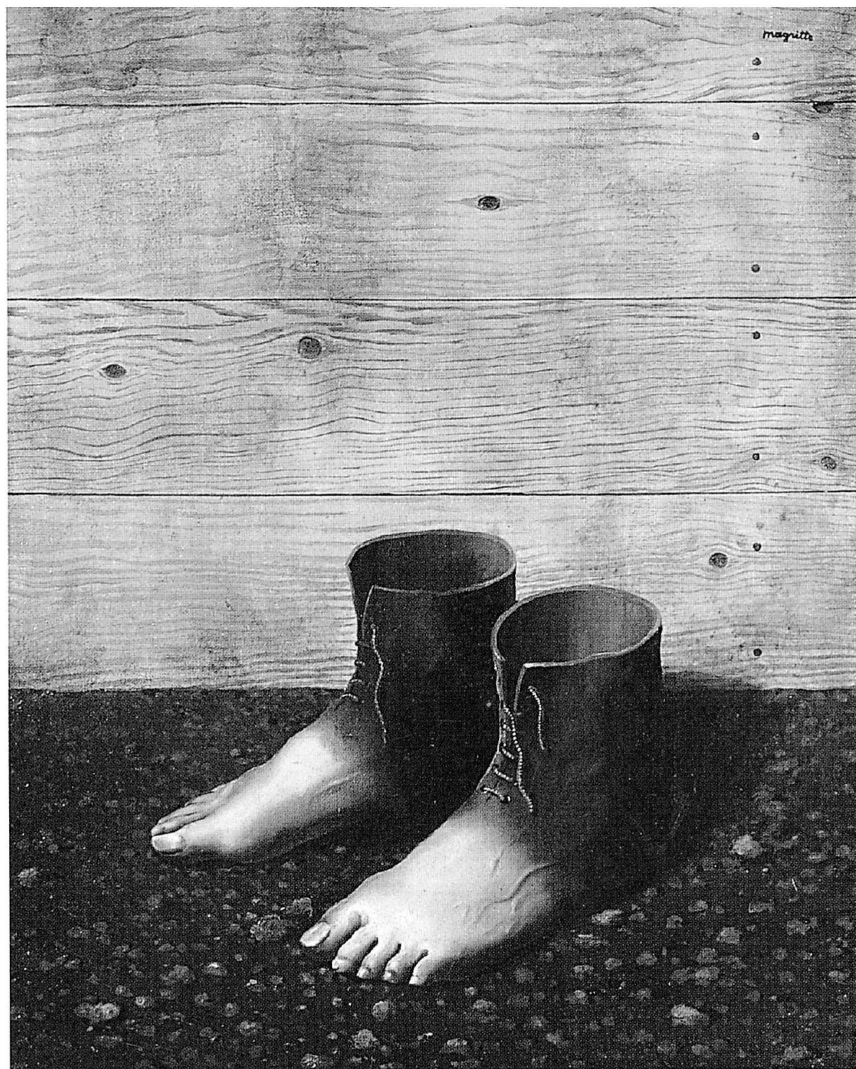


图63　勒内·马格里特

《红色模特儿》，1935。

图64　勒内·马格里特

《会客厅里的哲学家》，1947年。

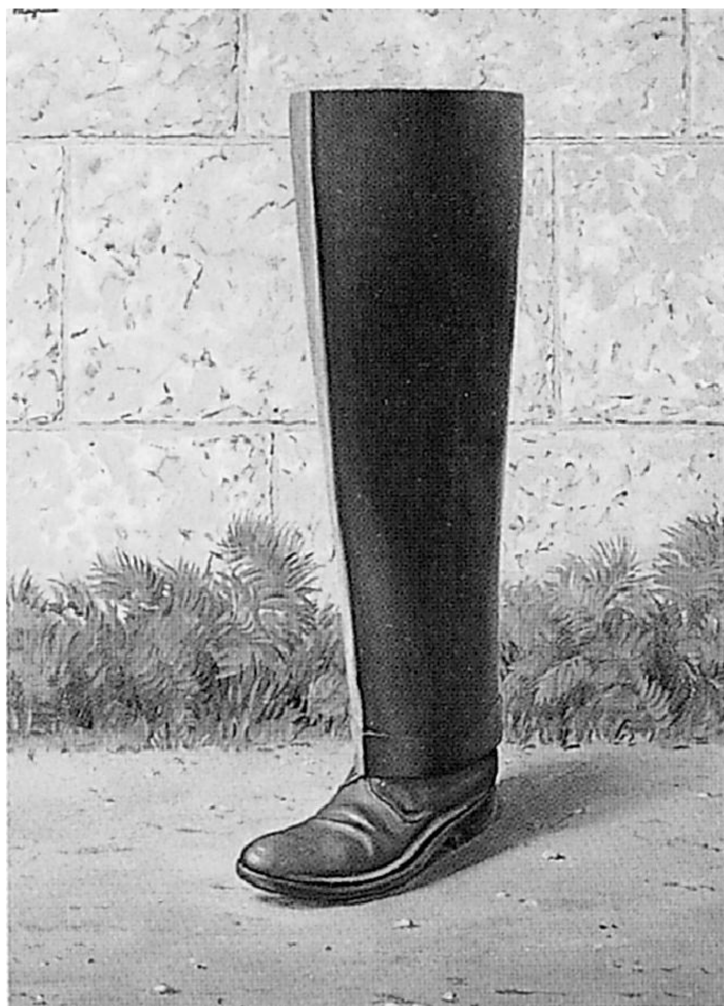


图65　勒内·马格里特

《真理之井》，1963年。

——《红色模特儿》既模拟了这种诱惑，又嘲弄了它。这双鞋一脚也是自脚踝或脚脖子处切断，这些笔触—它们被加在背景中木头的有规律的水平线条上，然后又加在画框的线条上—暗示出这双鞋子依然延迟着它们所有权的增补、它们放贷（也是"穿着"）的收益，它们边缘朝上（朝向什么？），不在被使用中，脚脖子上的鞋带松散了（两只脚松散的方式不同），召唤着凡·高的目击者们出现。它们的沉默促使专家发言，不久，他就会像海德格尔论述凡·高的画时那样说："它已说出。"两位精神分析学家—来自伦敦，当然，这类东西从未跑到过英吉利海峡另一边—对马格里特说："《红色模特儿》体现了阉割情结。"然后，画家送了他们"一幅真正的精神—分析的素描"，而对着这素描，他们又说了同样的话。

——但是，为什么对夏皮罗的这个判决如此严厉？如果他在这幅画的归属问题上显得这么轻信。

——我还没有把这一点展示给大家，我坚持要大前提。稍后，关于这幅画。

——好的，让我们说，在总体上，把画出来的鞋归给某个可辨认的主体是轻信的，并且更严重的是，还归给了**真实存在**的人：海德格尔是不是比看上去的还要天真！他也不假思索地把画出来的鞋子归给了作为总体的农民，甚至归给了农妇，这个归属似乎很难和他接下去说的那些反对模仿、描摹、再现地复制等话联系起来，也很难和充分性或类同性的概念联系起来。例如："抑或，艺术即真理自行设置入作品这一命题，竟会使那个已经过时的观点，即认为艺术是现实的模仿和反映的观点，卷土重来么？诚然，对现存事物的再现要求与存在者一致，要求以存在者为量度；在中世纪，人们说的是*adaequatio*（符合），而亚里士多德说的是ὁμοίωσις（相似）。长期以来，与存在者的一致被视为真理的本质。但我们真的认为凡·高的那幅画之所以成为一件作品，是因为它描绘了（*maleab*，刻画）一双给定的（现存的，*vorhandenes*）农鞋，而且把它描绘得惟妙惟肖吗？我们是不是认为这幅画把现实事物描摹下来，并且把现实事物移置到艺术家生产的一个制品（*Produkt*）中去呢？绝对不是。"在下一段中，这个回答（"绝对不是"）也送给对总体上的存在物的复制，有人试图用它来代替给定的某物，而保留相同的图式。现在，我已充分理解了这一点如何冲击着夏皮罗的先入之见，使他的断言归于无效（夏皮罗似乎相信对"给定的"鞋子—凡·高的鞋子，甚至在特定的时间、地点的凡·高的"某双"鞋子，"当时是生活在城镇里的人"！—的复制），我也充分理解了证据本身在这里为什么是一个不相干的**先在之物**。但我所不理解的是，为什么海德格尔却逃离了这类嫌疑，从根本上逃离了他自己的嫌疑，逃离了他在没有证据，甚至看也不看那证据一眼的情况下说的：它们是农民的鞋。他甚至不说"它们是"来回应一个可能的问题，他给它们命名"一双农民的鞋"，对那个问题他想都不去想。

——这就是整个的不对称，这种对应的无害的标价。如果可以的话，我们要说，有一个比这更天真、更过分的断言：一种归属要优于另一种。想象一下，有个参加拍卖的人，他既是专家，又是买主，在空无一人的房间里举起了出价牌。为一件二手货，为画布上的一双有点不配对的鞋子举牌。一方面，夏皮罗所作的归属仍然从属于再现的美

学，甚至是最糟糕的那种美学：不管是不足于（未加批评），还是超过了（过分）我们刚刚才翻译的这一段《本源》里所展开的运动。但是对海德格尔来说，不带任何疑问地说“农民”，使他的话语不足以谈论艺术的真理，他甚至比夏皮罗还天真。过分到在不对“再现”提任何问题，且已处于“呈现的”真理的秩序中的情况下去谈论农民的鞋子。事实在于，从充分的真理退回到揭示的真理，实际上也能让人在坦率、未加批评、武断或任何“预先的投入”（不管它是“幻想的”、“意识形态的”等等；也不管你把它叫什么）面前被解除武装，不管它的必要性、它的“批评”力量是什么。这里有一条法则，这可能是这种对应的一个秘密，是它的不对称或过分对称的一个秘密：在真理的契约中（“我欠了你绘画的真理”），在（用夏皮罗的话说：再现的，在这里是归属的）充分的真理和（用海德格尔的话说）被揭示的在场的真理之间。现在，让我们离开这个位于两个真理间的真理契约。（在这里，**签订契约**者，必须忍受这作品中的一些**特性**［*Riss*］、一点引诱［*attrait*］［*Zug*］，必须忍受一个吸引点［*Gezüge*］，它将把我们进一步拉进海德格尔的文本。）作为物性（主体的客体）的鞋子的真理制约着这个对应，以后我们应该（假设一个人会有应该做的事的话）再次检验一下它的措辞。在阅读《本源》这一段时，我们遇到数不清的困难，其中之一就是把握住那线条相互交叉的隐而不明的时刻，也把握住它走向交叉的那一步。

——就线条交叉（*trans lineam*或*de linear*），以及走向存在问题中的拓扑学（topology）的意义而言。

——不。好吧，是的。但这个关联要走些弯路，我们没有时间或空间停留。我只是指出近旁的一些线条交错，画中的一些特性（“制品”的轮廓，例如领口的线条或鞋带的线条）。首要并且首先的是画框的线条的交错，那些将图画从真实处境中区分出来的特性。在哪里，在何时，这个越界发生在哪个方向（*sens*）？这种交错是越界吗？哪种法则下的越界？是什么走向了公然质疑海德格尔是否、在何种限制内想要谈论那幅“名画”？

——是什么？

——我们还不知道。我们已经证明，就在此刻，在他以一双农民的鞋子为例的这一段里，还不需要图画，也没有举出任何图画，接下来的几段也一样。现在，甚至当这“名画”提供了一个从根本上来说不过是个例子的例子时，它的状态也依然是十分不确定的。若要激发人们来

证明这一点，我们总是可以说，海德格尔从未想过要谈图画，从未如此这般地描述它，他只是很平常地在制品（农民的鞋）的例子和例子的例子（某幅画中的某双鞋）之间来回走动，随后又从示范性走到了制品存在，挑出了作为制品存在的属性，而放弃了其他属性。

——例如旧鞋子。

（翟晶　译）

---

(1) 此处依据德里达英译版，对海德格尔《本源》译文有所更改。

(2) 德里达英译版为：制品。

(3) 德里达英译版为：图画的再现。

第九章　他者：艺术史与博物馆学

导言

一出门便试图将博物馆抛之脑后，就如试图走出德里达所描绘的迷宫一样，它的出口就包含于自身。[1]

博物馆的存在对现代社会的构成和维护起着不可或缺的作用。蒂莫西·米歇尔的文章“东方主义和展览秩序”（‘Orientalism and the Exhibitionary Order’）所提出的观点可与此互为补充，文章中讨论了19世纪巴黎的博览会，以及埃及人和其他非欧洲游客对展览的惊讶反应，并强调了现代欧洲人的特点，他们热衷于将世界转换为一种呈现：展览会。欧洲的现代性—在海德格尔语汇中是“世界图像的时代”（即世界作为展览）[2]—也是前面提到的那类迷宫，其中，博览会、展会、主题公园、剧院或博物馆的出口，似乎与德里达所说的相差无几。

欧洲的游客，无论是在欧洲，还是作为世界各地的旅人，他们共同的行为特征是对“展览组织”（*intizam almanzar*）的迷恋，他们将世界理解为一个物品的系统，这些物品的特定组织形式唤起了一些更为重大的意义或事实（如帝国、进步、民族精神等）。要理解这样一个世界，就需要理解这些物品“自身”及其“意义”之间的明显差别（海德格尔所谓“情态”［disposition］[3]的再现），这个世界也符合个人的伦理观点，就像他或她在工作中所表现的那样。

居住在这样一个世界就意味着像旅行者或人类学家一样生活，在这个二元的世界中，物品和含义、“再现”和（甚至难懂的）“现实”都有明显区别。

这将我们带回到黑格尔和他的作为时代精神展开的艺术史，这种精神会在艺术物体上留下可见的痕迹；同时它使我们回到博物馆学或展览的秩序上来，而这正是本章发人深思的主题。米歇尔文章的中心论点是认为“东方主义”曾经（或现今）并不仅仅是19世纪中一种文化（欧洲）如何描绘另一种文化（从摩洛哥到沙特阿拉伯，说阿拉伯语

或土耳其语的穆斯林文化）这类普遍问题的实例，也不仅仅是殖民统治的一个方面。

在他看来，东方主义不仅是指（大概可变的）政策内容，而且更是构建欧洲现代性自身秩序和真理认知方法的一个必要部分。因此，米歇尔认为，东方主义是一个更大的认知模式的重要部分，按照这个模式，现代欧洲或以欧洲为中心的世界作为一种"展览秩序"，其"再现"背后的推动力是一种永不满足的对"真实"的占有欲。

米歇尔的论点在一定程度上与德里达对索绪尔语言符号学的一段著名的批评（在1968年与朱莉娅·克里斯蒂娃的一篇采访中得到总结）产生了共鸣。[4]德里达认为，索绪尔坚持区分能指和所指（尽管它们不可分割），将对所指的说明看做是某种自治的概念，并独立存在，不同于用于"表达"它们的能指或形式。

第二篇文章是卡罗尔·邓肯（Carol Duncan）的"作为仪式的艺术博物馆"，强调博物馆建筑、空间组织、展示的表演性和仪式性，以及在这些民众仪式中观众和使用者所扮演的角色。她阐明了博物馆学实践的精神层面，并提供了一个令人信服的理由，以说明这种方式的实践主要用来构造和维护主流社会意识形态。邓肯认为，美学的创造表现了精神价值从神圣向世俗领域的转移。现代博物馆的发明是这一哲学转换原理的必然结果，其中艺术品被赋予了改变精神、道德和情感的力量。

本章最后两篇文章的作者分别是安妮·库姆斯（Annie Coombes）和内斯托尔·加西亚·坎科利尼（Néstor García Canclini），他们就博物馆学和艺术史中业已形成的西方和他者的界限提出质疑。库姆斯的文章"发明'后殖民'：当代策展中的混杂性与赞助者"（'Inventing the"post-colonial": Hybridity and Constituency in Contemporary Curating'）认为在"多元文化"的幌子下，取代传统欧洲精英艺术品的混杂艺术品，往往很少或根本没有实质性地推翻博物馆的霸权行为，而这种取代往往掩盖了这些物品的特殊经验。

库姆斯所关注的那些最近的展览中，文化"混杂"或者"跨文化"的物品在表现新的"后殖民"意识中起到了核心作用，她的结论是：那些最成功的展品是能够用讽刺或自我批判的眼光看待观看主体和博物馆他者化的进程。然而，混杂性的审美概念是一把双刃剑。虽然它是当代有效的去殖民化的政治策略，但它同样经受了一个在艺术史和人类

学中长期的消极的历史，它是19世纪晚期仇外民族主义理论的关键组成部分，特别是它支持因种族通婚引起的文化和种族"衰退"这一假说。

库姆斯的观点回应了前几章的讨论。她指出，盲目赞同当代博物馆文化的混杂性有悖于策展人和艺术史家的意图，因为混杂性"有可能把对种族主义的多样化体验瓦解成游吟诗人的宴会（scopic feast），其中呈现出来的各种诱人的物什就是供人们轻易消费的"。她认为，这样的混杂性无法质疑或揭露这种差别是如何构成的，或者说是如何作为一种压迫的机制来运行的。

库姆斯研究了几个近期的展览，这些展览试图纠正早期博物馆实践的原始主义或混种的意识形态，她指出了博物馆历史中非常重要的一个方面，这令当前对于后殖民行为和种族主义批判的讨论变得非常复杂。这种矛盾状态源起于19世纪，那时，大量公众在欧洲的艺术及人种学博物馆中看到了许多社会的人工文化制品。这些物品同时也为比较性文化研究提供了物质材料，并为种族优劣性提供了看得见摸得着的"证据"（因此也证明了殖民主义的合法性），并且将这些异域人工制品变成了具有异国情调的审美愉悦的对象，从而将它们与特定的历史背景、社会目的、功能和意义分离开来。

对于以上观点的重要性，我们不宜进行夸张，因为这涉及许多上面检视过的艺术史的和博物馆历史实践的核心。特别是那种普世主义想法，即在被当成是中立的话语或建筑空间中展出一切文化和种族物品，并且这些空间打出的旗号是平等索取、科学客观。这种想法在19世纪下半叶的"博物馆运动"这项公共教育中体现得十分明显，当时博物馆体制传达了一个共同的、民主的空间面貌，足以为所有阶级提供平等的机会，从而作为一种客观、科学的机制超越民族和国家的界限。

正如我们所看到的，普世主义的这种两重性深深地植根于共同性（commensurability）的启蒙项目。库姆斯认为，当前问题的关键就在于，对非西方物质文化的评价能否有效地揭露那些根植于展览制度中的权力关系，能否显示至今尚未对多元文化进行的批判性讨论。她敏锐地指出，离开对消费的、旅游的历史和现代遗产行业的讨论，艺术史和博物馆学的问题就不能有效地加以解决。

内斯托尔·加西亚·坎科利尼的文章“再造护照：多元文化主义争论中的视觉思想”（‘Remaking Passports : Visual Thought in the Debate on Multiculturalism’），指出的问题与库姆斯所提出的相共鸣。他提到构造民族文化，以及用具体图像“再现”它们，并且指出这些图像一直受到经济和符号化跨国现象的实质性挑战。康克里尼的文章明确指出，在某种程度上，艺术史学科是与民族、种族、阶级和种族划分等政治身份历史性地联系在一起的。

这些学科之间的链接与基本内容，试图以通常的学科方法和理论来阐明跨国、混杂和多元文化等问题。但要说明的是，这种研究方法不仅是关于当前“艺术”及其“历史”的讨论、争论和协商的这一专业学科的未来，也不仅是体制化人工制品和艺术史的艺术长期发展的未来，或许，它还是整个艺术史本身的未来。

（易英　译）

东方主义与展览秩序

蒂莫西·米歇尔，1989

如今，提议殖民秩序的建构相对于现代再现与知识形式的制定，已不再显得不寻常了。这一联系已经在东方主义的批评中得以仔细考察。在爱德华·萨义德（Edward Said）的分析中，西方艺术和非西方的学术图像不仅仅是为刚出现的全球化政治秩序提供方便的意识形态歪曲，也是密集的重叠出现的意象和专业见解，这些意象和见解作为政治现实组织和生成了东方。[1]有三个特征规定了东方主义现实：它被理解为不改变激进（或者文化）本质的产物；这些本质性的特点在各自的意义上都与西方极端相反（是更消极而非更活跃，更稳定而非更易变，更情绪化而非更理性，更混乱而非更有秩序）；东方的对立面（或者说他者）也因此被一些基础性的缺失（运动、推理、秩序、意义等方面）所标记。就这三个特点—本质主义、他者、缺失——而言，殖民化的词语能够被掌握，而且殖民化统治权（优势）反过来将再铭刻和强化这些定义特征。

东方主义一直以来都是更大体系中的一环。19世纪的东方图像不仅建立在东方研究、浪漫小说和殖民管理中，也建立在所有新的程序上，借着应用这些程序，欧洲人开始组织世界的再现，从博物馆和各类世界展览，到建筑、学术、旅游、时尚工业，以及日常生活用品。1889年，为了呈现这些进程的规模，3200万人参观了这一年在巴黎举办的世界博览会，旨在庆祝法国大革命胜利一百周年，并证明法国的商业力量和帝国实力。[2]西方全球霸权的联合（包括政治的和经济的），不仅能够在东方主义的图像上联接起来，也能够在所有导致和建立世界意义的方式上联合起来，这是帝国时代的显著特征。

这种新的再现机制，尤其是世界展览，给了非西方世界一个再现的中心位置，而且一些研究已经指出，这一关于他者的建构对于国际身份的制造和帝国的意图是非常重要的。[3]但是，在这里是否有更为整体性的关系—作为意义和秩序的一种现代手法—存在于再现和他者的建构（这对于殖民事业有着重要的意义）之间？探索这个问题的一个视角是来自19世纪到达欧洲参观的非西方人的叙述。举一个例子，

埃及代表团参加了1889年于斯德哥尔摩举办的第八届国际东方学者大会，他们去瑞典时途经巴黎，停下来参观了世界博览会，为我们留下了他们自己被作为他者再现的详细经历。以此为开端，包括其他来自中东地区的参观者写下的经历，我考察了被世界性展览所放大了的现代再现秩序的独特性。阿拉伯作者在欧洲发现的事情，我认为不仅仅是世界的再现与展览，也是被作为无穷无尽的展览而被秩序化了的世界自身。这种作为展览的世界是一个将人工、模型和计划用来制造不可超越的关于秩序与确定性的效果的地方。但是展览秩序的人工属性并不那么重要，重要的是由人工和模型所创造的外部现实的对比效果一如同东方主义的东方，是一种被本质主义、他者性和缺失所特征化了的现实。在本文的第二部分，通过重读19世纪中东地区旅游者在欧洲的记述，我考察了作为展览的世界与东方主义之间的关联。这些叙述建立的这种东方的特点（最重要的是被特征化的缺失），我认为不仅仅是为了便于获得殖民统治优势，也是再现本身的秩序的必要元素。

开罗街

去斯德哥尔摩的埃及代表团的四位团员在巴黎待了几天，爬上了新建成的比大金字塔还高两倍（他们被如此告知）的埃菲尔铁塔，并参观了下方的城市和展览。只有一件事情很困扰他们。法国人重现了一条中世纪开罗的街道来展现埃及，街道上有顶层附着装饰物的房子和类似城堡的清真寺。“这是有意为之的”，其中一个埃及人写道，“用来代表古代开罗的一个风貌。”这一切被十分仔细地制作，“即便是墙上的涂料也被有意弄脏了”。[4]相比于与其他展览的整齐有序，这个展览被安排成随意的集市，营造出嘈杂的氛围。整条街都是熙熙攘攘的商店和摊位，有穿着东方服装的法国人，在卖香水、点心和塔布什帽。为了更具东方效果，法国组织者从开罗进口了五十只埃及驴子，连同驾驶者以及必要的仆人、蹄铁匠和出售马具的人一并邀来。这些驴以一法郎的价格出租，可以供人在这条街上骑一个来回，制造了人声鼎沸的逼真效果，展览的导演则每天要负责安排驴的数目和活动秩序。然而埃及参观者们非常厌恶这一切，避而远之。他们最后经受的尴尬是进入一间清真寺，发现这座建筑物与这条街的其他建筑物一样，仅仅是欧洲人所说的“假门面”。“清真寺的外部就像真的一样，而

里面却被改造成了咖啡馆，埃及女孩与年轻男子表演舞蹈，还有托钵僧在不停旋转。”[5]

在巴黎待了十八天后，埃及代表团到达斯德哥尔摩参加东方学者大会。同其他非欧洲代表团一样，埃及人受到了友好款待，并且引起了人们很大好奇。如同在巴黎时的情形，他们发现自己也成了某种展览。“善良忠诚的东方人，”一个参加会议的欧洲人写道，“如同在马戏团的巡演中被注视，斯堪的纳维亚人似乎认为这是东方风格的展示，而非东方学者的集会。”[6]一些东方学者好像很乐于作为展示者。在柏林更早期的会议中，我们被告知“可笑的主意开始于将东方国民呈现为‘纸上的插画’形象：这样，牛津大学的梵文教授成了活生生的印度梵学家形象，并且在欢乐的聚众面前演绎一遍婆罗门的祈祷和崇拜仪式……牛津大学的马克斯·穆勒教授‘制造’了两个日本牧师，来竞相展示他们的礼物；他们看上去就像是耍猴戏的表演者。”[7]在斯德哥尔摩的会议中，埃及人是以学者身份被邀请的，但当他们用自己的语言讨论时，却发现自己是被当做展示品。“我根本听不到任何有价值的发言，”一位牛津大学的学者抱怨道，“还有一个开罗的阿拉伯学生发出吵闹的口哨声。在会议中有这样的展览是可耻和卑劣的。”[8]

这样的展览和会议并不是欧洲恶作剧的唯一例子。当欧洲巩固他们的殖民霸权时，非欧洲参观者会发现自己继续被展览，或者成为欧洲好奇的对象，仿佛他们所遭受的损害也是必要的，如同搭建的门面和人群好奇的目光。这些门面、这些注视，以及这些损害，好像都属于展览组织的一部分，属于欧洲旁观整个世界时独特关注的一部分。那么，这个展览的过程到底包含了什么样的内容呢？

一个客体的世界

首先，中东的参观者们发现，欧洲人颇具好奇心，按捺不住地要去伫立观看。“法国人的一个特点就是兴奋地注视新鲜事物。”一位在1820年代的巴黎生活了五年的埃及学者写道。这一观点出现在阿拉伯国家发表的最早对于19世纪欧洲的描述中[9]。之后，欧洲人的“好奇心”几乎在每一个来自中东的报道中都有涉及。直到19世纪末，当一两个埃及作家采用现实主义风格写作小说，并将去欧洲的旅行作为首要

题材时，他们的故事经常追溯到在欧洲的经验，即一个人就像展览中的展品一样被围绕和注视。“不论何时，只要他在一家小店停留，”一个故事中的主角在巴黎的第一天被这样描写道，“一大堆人就会围上来，男男女女，都盯着他的衣服和他的脸。”[10]

第二，这一好奇的态度被阿拉伯报道描述为是与对应客体相关的。观察主体的好奇心是机制的多样化为了将事物归结为客体所需要的—开始于中东参观者自身。1820年代，去巴黎的埃及学生使团的团员们被限制在他们暂住的大学里面，如果外出的话，唯一的去处就是博物馆和剧院。在那里他们发现自己被拙劣地模仿，那些杂耍表演把他们当做法国公众消遣的对象。[11]“他们按照表演的需要搭建舞台，”其中一个学生抱怨道，“比如说，如果他们想表现一位苏丹，他们就搭建一个宫殿，把演员打扮成苏丹的样子。如果他们想表现一个波斯的国王，他们就给演员穿上波斯君主的服装，扣一顶王冠在他的头上。”[12]即使是中东国王亲自来到欧洲，都很可能成为剧院机制的一部分。当埃及的赫迪夫1867年来巴黎参加世博会的时候，他发现埃及的展览被表现为模仿中世纪开罗的皇宫。他在仿造的宫殿中待了一段时间，并且成为展览的一部分，接受了参观者中世纪式的友好款待。[13]

来欧洲的参观者还不仅仅是发现自己被当做供人观看的客体。在去巴黎的阿拉伯学生使团的报道中，有很大篇幅来说明巴黎式的“奇观”（le spectacle），这个词语的作者认为在阿拉伯语中没有相应的对等词。报道认为，这些戏剧以及欧洲人所营造的种种景观，是为人们提供再现的“地方”—一个城镇，或者是一个国家，或者是类似的景象。在表现开罗的全景中，报告者用图像的方式解释了这一现象：“就像你从苏丹的清真寺顶观看整个城市，整个城市尽收眼底。”[14]

这种景观的效果是将世界浓缩为一张图片。他们把这些景观当做客体，以一定的秩序陈列，用欧洲统治性的眼光观察和体验。当时，法国著名的东方主义学者西尔韦斯特·德·萨西（Sylvestre de Sacy）认为，需要这种学院化的图片以增进欧洲对于这一客体化的世界的认识。他打算建立一个博物馆，这个博物馆应该是这样的：

> 一个集聚各种物品—绘画、原版书籍、地图、旅游的报道—的仓库，把这一切提供给愿意进行东方研究的人。这样，每一个学生都能够感觉自己仿佛移形换位般处在了蒙古部落或者中国族群当中，不管他们要研究什么，都可以置身其中。[15]

在英格兰，一个更具野心的计划是，提议建立一个“拥有更广泛基础的民族学机构”，以作为“民众教育”的一部分，在那里“每一个种族都将有成对的样本来陈列”。在展览中得以展示的原生态种族被表述为：

> 应该根据他们自己的建筑理念建构他们的居住地，他们的……生活模式应该是他们自己的。当地的产业应该被继续实践，他们的理想、观点、习惯和信仰应该被接受……从一个聚居地参观到另一个，应该就像从一个国家到另一个国家。[16]

19世纪后半期的世界展览为参观者提供了接受教育的机会，通过有关各个种族及其人工制品的陈列，参观者可以直接体验被殖民化的客体世界。在计划1889年巴黎世博会的布局时，策划者决定让参观者在进入“现代世界的庙宇”之前，先穿越整个人类历史的展示，就像“进入展览的通道或者一本书的序言一样”。被标题为“游览历史”，或者扩展为“人类学科学的回顾展”，这一展示通过“物和物自体”的方式检阅了人类劳动的历史。“没有任何模糊之处，因为展览包含了物自体的课程。”他们这样说。[17]

阿拉伯世界关于现代西方的报道，成为了有关西方引人好奇的客体世界的报道。到了19世纪最后二十年，在开罗出版的欧洲游记有超过一半是关于描述世博会或者国际性的东方主义研讨会的。[18]这些报道用几百页的篇幅来描述这些事件的独特秩序和操作技术—好奇的参观人群，全景式的展览的组织，仿造的殖民地村庄的安排，新的发明和物品的陈列，钢铁和玻璃的建筑方式，分类体系，策略的安排，各类讲座，各种计划，甚至是导游手册—简而言之，一切被我们认为是再现的组织方式。

作为展览的世界

第三点，客体化的作用不仅是围绕着好奇观众营造视觉效果，更重要的是再现。他们通过周详的安排将世界缩小为一个客体的体系，以唤起某种更深广的意义，比如历史，或者帝国，或者进步。这一再现的机制并不局限在展览或者大会上。几乎每一个来自中东国家的参

观者似乎都遭遇了一些有意安排的事情，这些事情代表着更广大的意义。他们参观新博物馆，看到被安置在玻璃下的世界文化，这些文化以演进的次序排列。他们被带到剧院参观，在那里欧洲再现他们的历史，就像一些埃及人所写的那样。他们在公园度过下午时光，这些公园精心地"将来自世界各地的花草树木汇集起来"。而且，不可避免地，他们也被带去了动物园，它是19世纪东方殖民地的产物，正如西奥多·阿多诺所写的，"以动物的形式呈现了象征性的贡品"。[19]

阿拉伯报道中的欧洲是一个充满场面和视觉安排的地方，每一件事情都经由计划和组织得到再现，就像展览一样，用以唤起更广大的意义。这一欧洲生活方式被一位埃及作者描述为专注于展示的组织。[20]展览和研讨会，博物馆和动物园，以及每一个非欧洲参观者所到之处—现代化的城市街道及其充满意义的建筑物，拥有现代化机器和耕种方式的乡村农场，甚至建有钢索的阿尔卑斯山—在技术和感受上都是一样的。[21]每一件事都像是有意安排，如同样板或者展示图片。每一件事都经过了主体的观察并且被安排进入一个意义体系，宣称自己是纯粹的客体，是更深远事物的纯粹"能指"。

因此，展览能够被解读为概括了西方世界的奇异特色，在那里人们不断被当做为了再现而被组织安排的世界里的观看者。在展览中，中东的旅游者描述了现代欧洲日益遭遇的在表达世界上的奇异方式，一种独特的关系建立在了个人和作为客体的世界之间，欧洲人认为这一客体世界是真实的经验。这一现实效果让世界可以快速有序地以展览的形式呈现在人们面前。非欧洲人在欧洲的遭遇—回应海德格尔的词汇—可以被称为"世界展览的年代"，或者是"作为展览的世界的年代"。[22]作为展览的世界并不是意味着展示世界，而是意味着世界被作为一个展览来被组织和理解。

再现的确定性

"英国是迄今为止为世界所知的最伟大的东方帝国"，1892年东方学者大会的主席以这样的宣称作为开场白，他的话反映了帝国时代的政治确定性，"她不仅知道如何征服，也知道如何统治。"[23]作为展览

的世界的无尽景观不仅反映了这一确定性，也是这一确定性的产出手段，即以"客体"的形式呈现帝国的真理和文化差异。

这种确定性在关于世界展览的报道中体现为三个方面。首先是再现的现实主义明显特征。样板或陈列似乎完美地回应着外部世界，这在中东地区的报道中常被提到。正如埃及参观者所注意到的，"即便是墙上的漆也被仔细地弄脏了"。1889年巴黎世博会中最令人印象深刻的展览之一是一个城市的全景。就如阿拉伯参观者所描述的，它包含了一个人们可以登高望远的高台，人们站在上面可以被城市的景象包围。这些景象被设计得恰到好处，参观者会感觉到自己就身处城市中心，周围的一切如同单个、实在的客体，"在各方面与现实生活别无二致"。[24]

第二，这些模型尽管非常真实，但还是与它宣称再现的现实有些区别。尽管连墙上的漆都被弄脏了，还从开罗带来了本地的驴子，但处在巴黎街道上的中世纪埃及仍然只是巴黎式的东方原貌的仿制。再现的确定性依赖于时间上的微妙差异和将再现与真实事物区分开来的空间上的置换。它还依赖于观者—在仿制街道上的游客或站在观景台上的人—的位置。现实的再现总是为了服务于在其中间的观者而做的展示，总是服务于一个欧洲观看者的眼光，既被有意为之的展览秩序所包围，又被排除在这一秩序之外。展览越是吸引和包围着游览者，游览者的眼光便越是远离它。就像我们的心灵在笛卡尔式的意象中被告知远离它所看到的物质世界一样。在巴黎1867年关于埃及的展览中，这一分离被这样表述：

> 一个在法老神庙中的博物馆再现了古代，一个装饰着丰富的阿拉伯风格饰品的宫殿再现了中古年代，一个商旅客栈摹画了今天顾客的现实生活。从苏丹来的武器、狂野怪兽的皮毛、香水、毒药和草药，将我们直接引到热带。来自艾斯尤特（Assiut）和阿斯旺（Aswan）的陶器、银丝饰品、丝绸布匹,还有黄金,总是在邀请我们触摸他们的独特文化。所有被展览的总督管辖之下的种族都经过个人化的仔细挑选来表现。我们与阿拉伯农民摩肩接踵，我们与来自利比亚沙漠的贝多因（Bedouin）游牧民族的白色单峰骆驼不期而遇。这些奢华的陈列对着我们的心灵和眼睛说话，这表达了一种政治性的观念。[25]

这些陈列杰出的现实性让东方成为参观者几乎能触摸得到的客体。而对于那些观看者而言，他们虽被这些陈列所包围，但又因着参观者的身份而被排除在外，所看到的仍然只是再现，是一个通往更远的现实的图景。这样，在参观者和展览之间，在展览和展览所表达的东西之间，存在着两对平行的差别。再现好像与其所要描摹的政治性的现实分离开来，如同观看的心灵似乎与其所观看到的事物分离开来。

第三，展览或者再现体系与它们所描摹的外部意义之间的差别被限制在展览当中，并通过展览自身与展览计划之间的差别体现出来。参观者与展品相分离，他们接触到各种各样的商品目录、计划、海报、节目单、导游手册、指导、教育讲座、统计编辑物等东西。例如1867年的埃及展览，附有一本有关埃及历史的导读手册（就像展览一样，将埃及的历史分为古代时期、中古时期和现代时期），同时还有由巴黎国家委员会编纂的"疆域、人口、工业生产、商业、军事、金融体系、公共机构等介绍"。[26]要提供这些简介、指导、表格、计划一它们是展览教育的重要组成部分一就是涉及再现的过程，这些过程就像展览自身的组织工作一样。但是存在于展览和计划之间、展览物品和目录之间的差别，强化了两种不同存在秩序一事物的秩序，以及它们的意义、再现和现实的秩序一的影响。

尽管被仔细地建构，模拟物和现实之间的差别，以及依赖于此差别的确定性还是似是而非的。在巴黎，很难说清楚展览在哪里结束，而真实的世界从哪里开始。展览的界线当然是被清楚地标明的，有很高大的门和墙。但是对于中东的参观者来说，他们不断发现外部依旧有许多"真实世界"的组织，包括博物馆和商店，街道上的门脸房和阿尔卑斯风景，均与世界博览会非常相像。尽管展览尽量将自己区隔出来，仅仅作为真实世界的人工再现，但大门之外的真实世界却越来越像是展览的延伸。而这一延伸的展览继续将自己呈现为一系列纯粹的再现，呈现另外一边的真实世界。因此我们应该这样思考这个问题：这不仅是一个展览，而更是一个迷宫，就像德里达所说的，这个迷宫包含它自身的出口。[27]但是，展览的出口也许仅仅通向另外一个展览，这样的展览是如此真实和广阔，以至于人们没能意识到展览所允诺的真实世界根本不存在。

没有出口的迷宫

首先，若是为了了解模拟物和现实之间明显差异的不确定性，一个人可以进入世界博览会重新开始，进入那个埃及集市。令埃及人震惊的一点是这条街道所宣称的真实性：不仅是墙上的漆被有意弄脏，有从开罗运来的驴子，有味道一样地道的埃及点心，而且就连人们付的钱也是“真正的钱”。人们骑驴需要交钱，集市牛棚和跳舞女孩的商业化，看起来都和外面现实生活一模一样。人们进入街道的清真寺建筑里面，却发现自己处于一间东方咖啡馆，顾客们喝着真的咖啡，一定会是一种很迷惑的体验，到底哪里是真实和人造品之间的界限，哪里是再现与现实之间的界限呢？

这些展览与这个城市其余的商业机制越来越相似。反过来，这一机制在伦敦或巴黎这样的城市中快速改变，以模仿展览的建筑和技术。那些经常出售当地工艺品的个体小店，正在让位于大型购物长廊和百货商场。根据《巴黎导游图册》（一本像展览大纲般提供旅行地点的安排与意义的书）所说，这些新的建筑物构成了“一个城市，一个微缩模型的世界”。[28]来自埃及的有关欧洲的报道描写了很多这类商业化的微缩模型中的世界，在那里，真实世界就像在展览中，成为被商品再现所组织的事物。那些商店被描述为“巨大的并且被很好地组织”，所有商品“以完美的秩序”摆放着，在架子上对称排列，各就其位。非欧洲的参观者尤其会注意到那些商店里面有煤气灯照明的拱廊中的玻璃橱窗。“那些商品以最井然的秩序被排列在玻璃橱窗后……它们闪闪发光的样子吸引着成千上万的观看者”。[29]这些玻璃橱窗将参观者与陈列的物品隔开，赋予物品与旁观者之间的距离，可以说，正是这一距离造成了物品的客体化。正如展览开始商业化，商业机制成为驱动现实的更深远的方式，与展览的驱动方式难以区分。

这一现代商业世界和消费者的奇特秩序，在1882年出版的阿拉伯语小说中有所描绘。这个故事讲述了两个埃及人在一位英国东方学者的陪伴下前往英国和法国旅行。他们在巴黎的第一天，偶然进入了一间巨大的、有煤气灯照明的仓储式商店。在这座建筑物中，他们发现有许多长廊，彼此连接着。他们从一个走到另一个，过了一会儿开始找出口。经过一个拐角，他们看到一个貌似出口的地方，因为那里有人走出来，结果却发现那仅仅是一面和长廊等高等长的镜子，而走出

来的人其实是他们自己的倒影。他们又走去其他长廊寻找出口，但最终都发现是一面镜子。在寻找的过程中，他们遇到了一群正在工作的人，“这些人非常忙碌地发货，给货物分类、打包。这群人静静地盯着他们俩，既不上前询问也不中断工作”。在这座建筑里静静穿行了一会之后，这两位埃及人终于意识到他们是彻底迷路了，于是开始一个房间接一个房间地寻找出口。“但是没有人指引他们，或者问他们是不是迷路了。”最后他们被商店的经理解救出来，并且继续告诉他们，这座建筑是怎样的结构，商品是怎样分类和保管的，每个国家的产品又是怎样被呈现的。[30]这令西方社会看起来像是一个被商品、价值、意义和再现所组织的体系，形成了反射彼此的符号，成为一个没有出口的迷宫。

现实的影响

传统上对于再现和商业化世界的批评集中于它的人工性。我们想象自己被困在一个由镜子组成的迷宫里，找不到出口。我们找不到返回外部现实的道路，我们失去了触摸现实的机会。这类批评与作为展览的世界形成共谋，来让我们相信有这样一个简单的出口存在。展览并没有将我们从现实中割离出来。它试图告诉我们，世界被整齐地分成两个领域：展览世界和真实世界，因而制造出了现实的效果，这现实的效果让我们觉得自己与之脱离。我们应该关切的并不是作为展览的世界的人工性，而是人工性所引起的失去现实感的对比效果。而这一我们认为是明显和自然的现实，实际上是新颖和不同寻常的。这就好像是一个完完全全在展览之外的地方：一个优先存在于再现的原始领域，这意味着它优先于一切自身的干涉，一切结构，一切混合，或者一切调解；优先于所有模仿的形式，置换的形式；优先于赋予意义的差异。

这一外部的现实与东方主义学者对东方的描画之间存在着一种特殊的关系。就像东方，它似乎就是这样的。它是一个仅仅是存在的地方，在那里本质没有被历史、干涉、差异所触及。从定义上来说，这一本质化的世界缺乏展览所能提供的意义的维度。它缺乏提供给现实以历史和文化秩序的计划和策略。世界展览的技术将外部世界打造为假想的缺失，以及原始的无意义和无秩序，如同殖民主义将其引进东

方。可以说，东方是外部现实世界的纯粹样式，这是作为展览的世界所造成的样式。

在更进一步考察东方主义特性和作为展览的世界所产生的外部现实之间的关系之前，很有必要回溯一下这样的事实，即世界展览和欧洲新产生的大规模的商业化是政治和经济转变的一个方面，而这一现象并不局限于欧洲本地。那些新的仓储商店是最早囤积大量商品的地方，出售标准化的纺织品和布匹。这些储备物资式的物品和广告介绍（瓦尔特·本雅明提醒我们，这个词是在大展览时代被创造出来的），以及新的欧洲"时尚"产业（有几位中东作家对此有所评论），均与纺织工业的繁荣之间有着紧密联系。[31]纺织业的繁荣是其他众多转变中的一个方面，此外还有新的收割和处理棉花的方式，新的纺织机器，以及由此导致的利润的上升，剩余利润在国外棉花产业的再投资。另一方面，由展览和仓储式商店开始，这些变化已经扩展到其他地方，如南美、印度以及尼罗河谷。

从18世纪后期起，尼罗河谷就在经历着转变，这一转变主要是与欧洲的纺织工业联系在一起。[32]埃及从前是奥斯曼世界及其外部出口本地食品和纺织品的商业区的中轴，而此时它们的经济被单一商品和原材料所统治，成为欧洲国家的全球纺织品工业原料的供应基地。[33]这些变化与出口的增长和集中相联系，包括大规模进口物品的增长（主要是纺织品和食物），扩展至全国的公路网、电话、警察局、铁路、港口及永久性灌溉运河的开凿，与土地建立的新关系（这日益成为上层阶级私人拥有的财产），欧洲人的大量流入（他们寻找新的财富，改进农业生产或者建立殖民统治秩序），展开以欧洲商业生活为摹本的城市改造和重建，乡村贫困人口向城市大规模的移居，等等。在19世纪，世界上没有其他地方像这里一样被如此大规模地改变，服务于单一商品的生产。

我在其他地方详细考察了这种转变所需要的现代化殖民手段—新的军事模式，农业生产的重新组织，组建学校的体系，城市重建，新型的传播沟通方式，书写的改变，等等—如何体现了秩序化客体世界的技术，创造出一分为二的世界的新效果：一方面是物质层面，一方面是看起来与物质层面相分离的秩序和意义。[34]这样，我认为一种奇特的作为展览的世界的双重秩序被显现出来了，它已经从中东地区延展开来。那么，正如我所建议的，如果此二元制的分离实际上是不确定的，并且难以通过了解展览与现实世界之间的界限来判断的话，那

么这一不确定性便已经超越了西方人所设想的限定。与此同时，这些充满矛盾，但极具力量的展览方式正在地中海的南岸和东岸延伸，世界展览开始摹画一种本质化的和外来的东方一作为展览的世界之外的世界，并且开始缺乏展览所能提供的对于意义和秩序的定义。

这种二元世界的特质有三种，我将在下面的篇幅中尝试归纳出来。首先，这种二元世界对于确定性或真实性有着显著的要求：有了这一明显的确定性，一切事物看起来都被秩序化和再现出来，被计算出来，没有一点模糊性一最终被政治性地决定了。第二，这一决定性存在着自相矛盾的本质：确定性存在于再现与现实之间看起来确定一致的关系当中；但是真实世界，就像展览以外的世界一样，除了展览所允诺的一切，最终仅仅包含了对于“现实”的进一步的再现。第三，二元世界的殖民本质：展览的时代必然也是殖民的时代，也是我们生存于其中的世界经济和全球霸权的时代，因为可以被展览所使用的是现实，是世界本身。

为了了解有关秩序和真实的殖民本质，进而了解它们与东方主义之间的关系，我将再次将视角移向中东地区。如前所述，我认为东方是现代欧洲最大的“外部现实”，是他们最普遍的展览对象和符号化对象。通过组织游览列车（与中部铁路公司合作）参观1851年在水晶宫举办的首次大型展览，托马斯·库克（Thomas Cook）开展了最早的旅游产业。到了1860年代，他开始提供去东方的短途旅游，亲历东方而不是观看展览。如果欧洲正在成为作为展览的世界，对于出国在外的欧洲人而言一他们将参观那些自己在书上和展览上看到的一成不变的地方一会发生什么呢？当现实是一个他们从未或还未生活的地方，好像世界是一个展览时，他们怎样体验那些曾经被描述过的所谓的真实世界？

东方本身

“我们现在在埃及了”，古斯塔夫·福楼拜在1850年1月发自开罗的信中写道：

> 我能怎样表达我对这里的感受呢？我给你写些什么呢？我还未摆脱最初的迷惑……每一个细节都跳出来要抓住你；它们刺痛

你；你越是注意这些细节，就越是难以把握整体。然后渐渐地，所有这些变得和谐起来，各就其位，与透视定理相一致。但是最初的几天，天哪，可真是狂乱的色彩混杂……[35]

福楼拜在开罗经历的是一场视觉的混乱。他怎样描写这个地方呢？那里颜色和细节一片混杂，拒绝组成一幅图画。换言之，开罗街道令人迷乱的体验—不明言语的争吵，奇装异服的陌生人，不同寻常的色彩，不熟悉的声音和气味—被形容为毫无图画性的秩序。这意味着人和他所看到的事物之间没有距离，眼睛成为触摸器官，“每一个细节都跳出来要抓住你”。自我和景象之间没有分离，而且，根本没有可能抓住整体。对竖立在主体面前作为图画的世界的体验，是与世界作为一个框架内的整体这一特殊概念相联系的，这产生了一个构造和体系。随之而来的是，对这种混乱的妥协和恢复人的镇定，通过图画式的术语再次表现出来。世界将自己以图片的方式组织，并且获得了视觉秩序，以符合透视原理。

福楼拜的经历表明了我所关心的一个问题—在离开展览的欧洲人身上发生了什么—的自相矛盾的答案。尽管他们认为自己已经从展览或者图片中摆脱出来，进入到真实的事物当中，但他们还在继续尝试—就像福楼拜一样—能够像掌握图片一样掌握现实。既然他们将现实事物当作图片理解，他们还能怎样做呢？真实存在于对图片和图片所再现的东西之间的差别的把握，因此严格来说，除此之外的其他东西都是无法想到的。

在19世纪中后期到中东地区旅游的欧洲作家中，经常会发现需要用图片描绘那些奇怪之处。好像若要了解那里，就得退后一段距离，为那里拍一幅照片或者画一幅画，而他们中的大多数人的确也这么做了。一位埃及人写道：“欧洲人年复一年来到这里，每到一处，他们都拍下照片。”[36]福楼拜带着摄影任务与马克西姆·杜康（Maxime du Camp）来到埃及，这是“很特别的任务”，法兰西学院的评论说：“感谢现代旅游公司的效率与速度，和一丝不苟的工作态度。”[37]摄影和现实之间由于化学蚀刻形成的一致性，提供了新的几乎机械化的确定性。

就像摄影师，作者也希望重新制造出“和真的东西一样”的图片，制造出“生动真实的东方”。[38]在福楼拜之前，爱德华·莱恩（Edward Lane）革新性的作品《现代埃及人的习俗和习惯》（*Account of the*

Manners and Customs of the Modern Egyptians），发表于1835年，同样是一个探索图片再现的确定性的研究。用他侄子、东方主义学者斯坦利·普尔（Stanley Poole）的话说，这本书"独特的描述和精确性"成就了"从来没有人描写过的人们生活的完美画面。"[39]他的侄孙、东方主义学者斯坦利·莱恩–普尔（Stanley Lane-Poole）补充道："很少有人能够像他那样如此深刻细致地描述一个场景或纪念碑，以致时间流逝，却仍可以挽留住真实……那些事物就如你所读到的一样呈现在你面前，不是用想象的语言，而是用朴实简单的描述语言。"[40]

莱恩起初并不是一个作家，而是职业的画家和雕刻师，1825年他首次到达埃及时，携带了一台被称作"投影描绘器"的新设备，这种仪器用一个棱镜来协助绘画，能把物像清晰地投射在纸上。他原本计划出版这些画，同时配有八卷本的描述文字，题为"埃及的详尽描绘"。但是没有出版商可以精确地印刷这些图像。结果他只发表了与当代埃及有关的部分，改写成了著名的现代埃及人种学的描述。[41]

到中东地区参观的欧洲作家和摄影师的问题并不仅仅在于以图片的精确方式表现东方，更在于他们以图片的方式建立东方。人们只能够复制和再现已经被再现了的东西—好比一张图片。换言之，问题在于制造个人和这个世界之间的距离，并且接着将它建构成类似图片的某种东西，就像展览的对象一样。这就需要现在所说的"观察点"，一个外部的和与之分离的位置。在开罗时，爱德华·莱恩住在一个城门附近，那里有一座大山和一座塔，顶层有军事电报台。"这里拥有全城最好的观景点，能够看到市郊和城堡，"莱恩写道，"我到这里不久，就用投影描绘器仔细地描绘，没有比从这里看到的更好的风景了。"[42]

与西方不同，在还没有被"客观性"注入的世界里，这样的地方是很难找的。除了军事观测塔，去中东的参观者也能找到其他能够看到全景的地方。吉萨大金字塔现在已经成为了一个巨大的观景平台。贝多因人组织起来，将手拿导游图的游客推上金字塔顶端，在那里会有两个贝多因人将欧洲游客扛到肩膀上，到四个角上观看埃及全景。在19世纪末，一部埃及小说讽刺埃及上层中产阶级西方化的表现之一就是花费一天的时间攀登金字塔，观看全景。[43]清真寺的塔尖成为欧洲人观看伊斯兰城镇全貌的最佳去处。杰里米·边沁（Jeremy Bentham）抱怨他在中东的参访："只是为了在清真寺尖塔上看一眼，就取消了彼此会面的晚宴。如果不是这样的话会更好的。"[44]

边沁还提醒了我们那些作家和摄影师之间的另一个相似点，它意味着用图片或者展览的方式来了解世界。观察点不仅仅是一个与世界分离或在世界之上的地方。它是这样一个地方：在这里，一个人可以去观看却不被看到，如同边沁圆形监狱里的监视人员。摄影师在照相机的黑布下面，用他的照相机镜头观察世界，正代表了那些去中东的欧洲旅客的在场，不管他们是旅游者、作家还是殖民者。[45]普通欧洲游客的着装（按照《默里上下埃及旅游手册》的指导。这本书1888年已经出到第七版了），要么是"一顶普通毡帽或宽边毡帽，缠有穆斯林白头巾，要么是一顶遮阳帽，围着一条蓝色或绿色头纱，还戴着两边挂着纱布的墨镜"，同样遮盖住自已的目光。[46]观看而不被看到的能力导致了个人与世界的距离，同时构成了一个拥有权利的地位。

作家也希望观看而自己不被看到。追求分离和客体化的东方再现，会试图从这一画面中消除欧洲观看者的在场。的确，为了用某种东西再现东方，正如爱德华·萨义德所声称的，人们力求消除欧洲人的在场。[47]泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）写信给在开罗的热拉尔·德·内瓦尔（Gérard de Nerval）时说（后者为他在巴黎剧院上演的东方剧本提供了很多第一手资料）："非常感谢你为我提供的地方性的细节描述，但是我怎能将这些穿着雨衣、戴着棉帽以及绿色棉纱来抵御眼炎的英国人加入龙套演员中呢？"再现不是对窥视者的再现，而是再现那些使再现成为可能的观看之眼。[48]理想地说，为了建立东方的客体性，使之作为不包含日益增加的欧洲人在场符号的图片现实，需要在场本身不被看见。

参与性的观察

在这里矛盾出现了。欧洲人希望通过消减自身来建立一个他者的、客体化的世界，与此同时，他们还希望能够体验它，如同它是真实的存在。就像去萨西的东方主义博物馆的参观者一样，旅行者们希望感受到自己"置身于东方化的客体世界当中"，并且能够"触摸到异域文化"。在爱德华·莱恩的日记中，他写道"希望把自己扔到陌生人当中……去适应他们的语言、风俗和衣着"。[49]这种融入在莱恩这样的作家那里可以获得丰富的有关人种学的细节，并且在他们的工作中产生直接快速的东方体验。在莱恩或者福楼拜和内瓦尔这样的作家那里，

这一快速接触真实的欲望转化为与珍奇、色情和异域风情直接物理性接触的欲望。

因此，在个人与世界分离并将世界作为客体再现的需要，与个人在客体世界中迷失的并直接体验客体世界的欲望之间，存在着冲突。世界展览有着丰富的异域风情的细节和参观者与展览之间的清楚划分，它被建立起来调和和战胜这一冲突。事实上，"体验"在这个意义上是依赖于展览结构的。在开罗这样的地方，它不是用来提供展览体验的，它的问题是用来满足这一双重欲望的。内瓦尔在开罗的第一天遇见了一个法国"画家"，他拿着一个银版照相机，建议"我和他一起来选一个观察点"。同意与他结伴之后，内瓦尔决定"去到城市最错综复杂之处，丢下那个画家，然后一个人游览，不要翻译和同伴"。但是在城市的迷宫中，内瓦尔本希望将自己淹没于异域风情当中，体验没有解说的真实东方，结果却发现他们没有办法找出一个取景点。他们在挤满人群的蜿蜒街道中穿行，寻找合适的观察点，直到最终嘈杂声与人群都逐渐消失，整个街道变得"更加沉默，更加脏乱，更加荒凉，清真寺倒在废墟中，到处是坍塌的建筑"。他们走出了城市，"来到了郊外某处地方，从城市中心区来到了运河的另一边"。终于，在寂静和废墟之中，拍照的人可以架起设备，描绘这座东方城市了。[50] [……]

我宣称"东方本身"不是一个地方，并不意味着我认为西方的再现歪曲了真正的东方，也不意味着我认为"真正的东方"并不存在，只有再现和影像，没有真实。每一种叙述都视西方奇特的生活方式为理所当然，世界好像以此种方式被分成了两个领域：真实的本质领域相对于再现的领域；外部现实相对于展览的领域；事物本身的秩序相对于模型、描述、文本以及意义的秩序。[51]我们对巴黎街道抱有的有关这一分离的怀疑，已被这趟东方旅行所证实：看起来处在展览之外的作为现实或者外部的事物，结果仅仅是能被再现的、只能以展览形式发生的事物—换言之，只是被我们称之为展览的那个迷宫的进一步延伸。这个迷宫的重要之处并不在于我们无法到达真实，永远找不到承诺的出口，而在于这种现实的观念、这一真实的体系，继续说服着我们。

关于东方主义的案例告诉我们，再现领域与外部现实之间假定的区分是如何与另外一个明显的对世界的区分—即分为西方与非西方—相一致的。在作为展览的世界这个二元语汇中，现实是纯粹的外部存在领域的效果，没有被自身和构成意义与秩序的过程所浸染。东方是

一个与之相似的效果。它表现为原本外在于西方、未被西方触及的本质领域，缺少殖民主义才能带来的意义和秩序。东方主义并不仅仅是19世纪关于一个文化描绘另一个文化的一般的历史学问题，也不仅仅是殖民统治的一方面，它还是获得秩序与真实的方法的一部分，这一秩序与真实对现代世界的独特本质是非常必要的。

（李笑男　译）

作为仪式的艺术博物馆

卡罗尔·邓肯，1995

［……］艺术博物馆常被拿来与宫殿、神庙这样的正式的纪念性建筑来比较。实际上，从18世纪到20世纪中叶，艺术博物馆被故意设计得近似于它们。有人提出这种对过去建筑的借用只有比喻性的意义，不应该被广泛接受，因为我们的社会是世俗的，博物馆是世俗的发明。如果博物馆的外表模仿了神庙或是宫殿，那么不是简单地用现代趣味尝试去效仿这些建筑物形式上的平衡与庄严，或者意图将旧时信仰的力量与现在对艺术的膜拜联系起来吗？无论建筑师的动机是什么（这是异议所在），在我们的社会语境中，保存公共艺术收藏的希腊神庙和文艺复兴建筑仅仅意味着世俗价值，而不是宗教信仰。它们的入口只通向合理的消遣，而不是神圣的仪式。毕竟，我们处在后启蒙（post-Enlightenment）的文明，在这里世俗和宗教是对立的范畴。

我们的文化的确将教堂、神庙和清真寺等宗教建筑与博物馆、法院、州政府等世俗场所区分为不同的种类。每一种场所都与一种相对立的真理结合，并且归属于圣俗两分法的其中一面。这种两分法有其自身的历史，它极大地构建了现代公共世界，并且在现今看起来如此自然。它为打破教会权力与影响的启蒙工程提供了意识形态的基础。在18世纪晚期，这项实践已经成功打破了宗教学说的权威——至少在西方政治和哲学理论中。最终，教会和政府的分离成为规律。人人都知道结果：世俗的真理变成了权威的真理；宗教尽管被作为个人的自由与选择得以保证，但它只对自愿的信徒们保有权威，世俗的真理一理性的、能证实的真理一才有“客观”认识的地位。这是最真的真理，它通过提供一个普遍的知识基础，确认它的最高价值以及最珍贵的记忆，将一个团体转置到公民集体中。艺术博物馆决定性地属于世俗知识这个领域，不仅因为它们实践于其中（保存、艺术史、考古学）的科学和人文学科的准则，还有它们作为集体官方文化记忆的保存者的身份。

此外，在我们文化中的世俗/宗教术语中，“仪式”和“博物馆”是对立的。仪式与宗教实践相关，与信仰、巫术、真实或象征的牺牲、奇迹般的变换或意识压倒性的转变等领域相关。这些事物与艺术博物馆所应当孕育的冥想和知识之间几乎没有什么类同之处。但实际上，在传统社会中，仪式可能是那些相当不引人注意的、不拘礼节的冥想或赞誉的瞬间。同时，正如人类学家所争论的，我们想象中世俗的乃至反仪式的文明，却充满了仪式的态势和事件—这些事件很少（正如玛丽·道格拉斯［Mary Douglas］注意到的）在宗教的语境中发生。[1]也就是说，与其他文明一样，我们也建造一些场所，这些场所公开地再现关于世界秩序、它的过去和现在，以及其中的个人空间的信仰。[2]所有种类的博物馆都是这种微观世界的卓越典范；特别是艺术博物馆—作为这些场所中最有声望、最昂贵的[3]—尤其富有这种象征色彩，并且几乎总是为参观者准备地图来引导他们参观它们所建构的世界。一旦我们质疑关于宗教和世俗经验有着鲜明区分—一个植根于信仰，另一个基于明晰和客观的理性—的启蒙设想，我们就会得以管窥世俗礼节中所隐藏的（或许更好的词是“伪装的”）仪式性的内容。

我们同样可以欣赏一种文化经验的意识形态力量，它要求给予自身真相以客观知识的地位。控制一个博物馆意味着精确控制一个共同体的表现和它的最高价值以及真相。这也是一种权力，定义个体在集团中的相对位置。谁为举行仪式做出最充分的准备—最有能力对它多样的暗示做出回应—谁的身份（社会的、性别的、种族的，等等）也就被博物馆仪式最充分地认同。正是由于这个原因，博物馆和博物馆实践能够成为激烈斗争和热烈辩论的对象。我们在博物馆里所能看到的与看不到的—在什么情况下、在谁的权威下我们能看见或看不见的—都与有关组成共同体、定义其身份之人的这一更大的问题紧密相连。

我已经提到，长期存在的博物馆实践从过去纪念性的礼仪结构中借用了建筑上的形式。当然，当慕尼黑、柏林、伦敦、华盛顿和其他西方大都市建造了外表像希腊或罗马神庙的博物馆时，没有人将它们误认为是古代的原型**［图66，图67］**。相反，神庙的外表—两百年来公共艺术博物馆最流行的来源[4]—完全与一个有关建筑的美、端庄以及合理形式的世俗论述相似。此外，作为一种基督教之前的公民社会被编码的标识，古典柱廊、圆形建筑以及其他希腊罗马建筑的特征，可以标志着一种对启蒙价值的有力坚持。然而，这些相同的纪念性形

式，也带来了公共仪式的空间一符合队列规模的走廊，意味着提供大集会的大厅，以及为孔武而引人敬畏的雕像设计的内殿。

图66

慕尼黑古代雕塑博物馆。

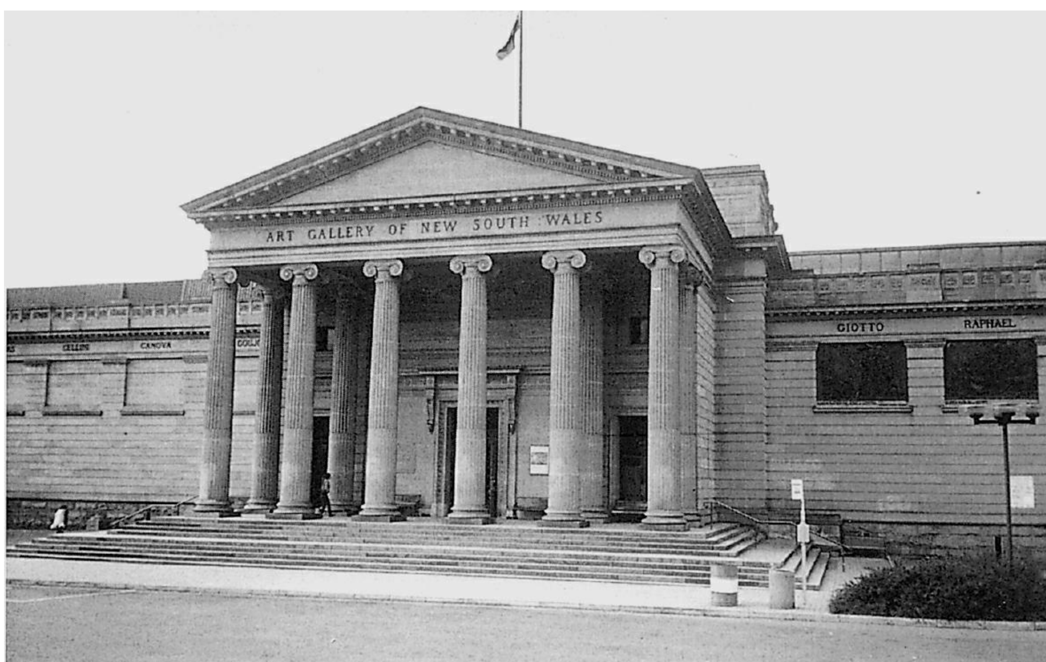


图67

新南威尔士州国家画廊，悉尼。

博物馆与旧时仪式场所相像，主要并不是因为它们详细的建筑参照，而是因为它们也是为仪式而建。（这里我没有就历史连贯性讨论，只是讨论可比较的仪式功能的存在。）就像绝大多数的仪式空间一样，博物馆空间被谨慎地划分出来，被文化性地指派为为着特别关注——冥想和学习一而保留。人们也被期望有礼貌的行为举止。在赫希洪博物馆（Hirshhorn Museum），一个标志非常清楚地说明了仪式活动和举止的界限**［图68］**。博物馆往往通过它们的纪念性结构和明确限定的范围，与其他建筑分离。人们要走过长长的被纪念性的成对大理石狮子警戒的台阶，再由豪华的门口进入。它们被献作公共用途，常常坐落在街道后面，占据一块公共场地。（现代博物馆差不多都以相似的雕塑为标记，以颇华丽的建筑与其余地区区分开来。在美国，罗丹的《巴尔扎克像》是博物馆区域最流行的标识之一，它的生殖崇拜性质使它特别适合现代收藏。）[5]

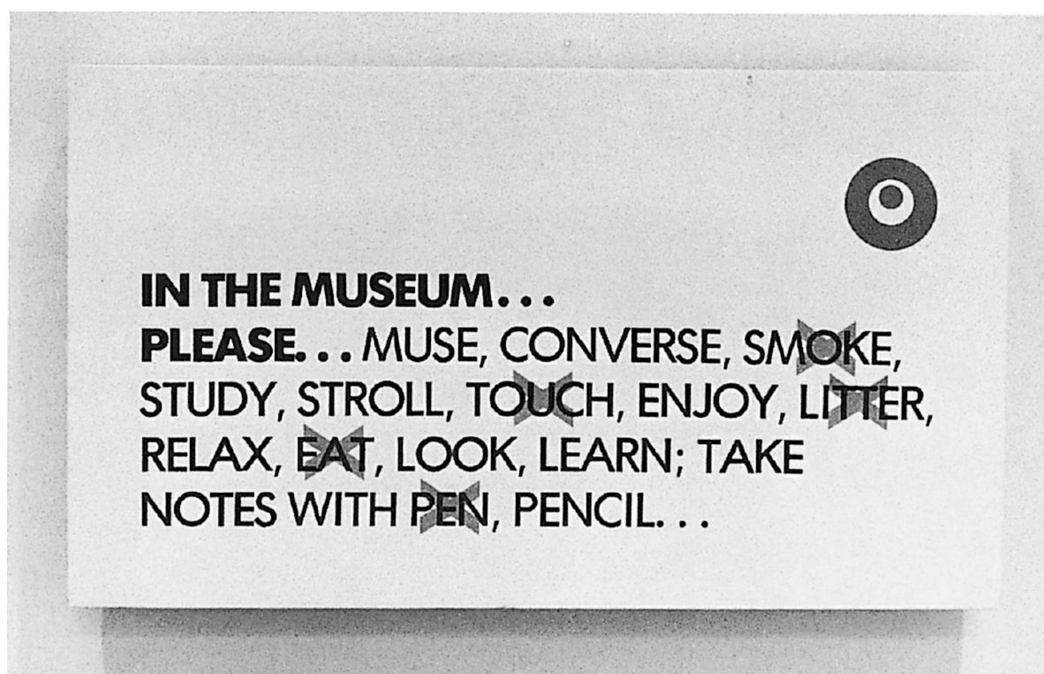


图68

赫希洪博物馆观众指南，华盛顿。

到19世纪，这种特征被视为艺术博物馆自身必要的“序幕”：

你难道不认为，在一座富丽堂皇的美术馆中……建筑相连环绕的部分都应该……对艺术品的来源、地位和其他相关因素……做

> 出一种指向，在（观者）进入这座建筑之前，就提示着他进行有趣的预想，并引导他们更好地欣赏即将看到的艺术品吗？

19世纪的英国政治家这样提问道。[6]他明确理解了博物馆空间的仪式特性，以及将其与日常时间（还有人们花在博物馆里面的时间）和外部空间区分的必要。此外，这样的框架在任何地方的仪式实践中都是一样的。玛丽·道格拉斯写道：

> 一种仪式提供一个框架。被划分出的时间或空间预告着一种特殊的期待，正如人们经常通过说“从前……”，来创造一个容易接纳幻想故事的氛围。[7]

“阈限”（liminality），一个与仪式相关的术语，同样适用于我们带入到艺术博物馆中的态度。比利时民俗学者阿诺尔德·范·热内普（Arnold van Gennep）使用的这一术语，[8]在维克多·特纳（Victor Turner）的人类学著作中得到进一步发展，用以指出“在正常的日常文化和社会状态，以及获得和花费的过程之间”或之外的知觉的一种模式。[9]正如特纳自己意识到的，他的阈限经验的范畴与现代西方审美经验紧密相关—那种接受方式在艺术作品面前被认为最适当的。在去剧院、看电影或参观艺术展览这样的现代活动中，特纳识别出阈限的不同方面。就像民俗仪式临时性地悬置了正常社会行为的约束规则（在这个意义上，它们“颠倒了世界”），特纳认为这些文化情境会打开一个空间，在这个空间里个体退出日常生活中的现实利益和社会关系，通过不同的思想和感受，反观自己和自己的世界，或者其中的某些方面。特纳的阈限观点处在人类学范畴之外，基于多从非西方文化中收集的资料来展开，因此也许不能被严整地添加到西方艺术经验的概念中。不过他的努力仍然有效，它提供了一个混杂了的关于仪式的一般概念，使得我们能够从一个新的角度去思考艺术博物馆，以及在那里应该要发生的事情。[10]

然而也可以说，特纳关于博物馆的看法并不奇怪，在这一术语之外，观察者深远地认识到他们的空间的阈限。例如，卢浮宫馆长热尔曼·巴赞（Germain Bazin）写道，一个艺术博物馆就是一个“时代仿佛停滞其中的殿堂”；参观者进入博物馆，希望找到一个“纪念性的文化显现”，这种显现可以给他“一种能够直觉地了解自己的本质和力量的幻觉”。[11]同样，瑞典作家约兰·希尔特（Goran Schildt）也提到，博

物馆是一种环境，在这里我们要寻找一种"分离的、永恒的、赞颂的"冥想状态，这种状态令我们从生活的纷争和私心束缚中解脱出来。关于19世纪对艺术的态度，希尔特注意到"一种宗教的因素，一种对宗教的替代"。[12]正如我们将要看到的，其他人也曾经将艺术博物馆描述为能够使个体达到阈限的经验—超越世俗生活的精神束缚，步入时间之外，获得新的、更广阔的视角。

至此，对于人们带到博物馆的态度这一方面，我讨论了博物馆经验中的仪式特性，以及它的空间、时间特质。仪式也包括一种表演因素。任何一种仪式场所都是为某种规则而拟定的场所。它为某种表演而设计。不管参与者能否察觉它的暗示，它都具备这样的结构。在传统的仪式中，参与者常出演或见证一个戏剧情景—演出一场真实的或象征的献祭。然而一个仪式表演不需要成为一个正式景观。它可以是个体通过沿徇规定的路线、反复祷告，以及回忆故事，或其他与历史和地点的意义（或某种对象或地点之上的对象的意义）相关的结构化经验。某些个体可能会比其他人更知识性地使用一个仪式场所—他们可能受到了较好的教育，以准备回应它的象征暗示。"仪式"这个术语同时也意味着习惯性的或通常的行为，缺乏有意义的主观语境。仪式作为一种"无意义的"惯例或演出的这种意义，并非我用这个术语时所要表达的意思。

在艺术博物馆中，是由参观者来表演这个仪式。[13]博物馆排序的空间、对象的安置、照明和建筑上的细节，不仅提供了舞台设置，同时还有字幕—尽管不是所有的博物馆这样做时，取得的效果都一样。这种情况在某些方面类似于中世纪的教堂，在那里，朝圣者循着一种结构化的故事路线穿过它的内部，在规定的地点止步，停下来祈祷或冥想。用基督生平来装饰的走廊，可以引导朝圣者在想象中再现宗教故事。同样，博物馆提供了发展完备的仪式剧本，最常见的是用艺术史叙事的形式，通过空间排序来显现。即使参观者进入博物馆只是为了看特定的作品，博物馆的宏大叙事结构也会显现出来，作为一种框架，赋予个体作品以意义。

就像阈限的概念那样，博物馆的专业人员也独立提出了将博物馆看做一个表演领域的观点。菲利普·里斯·亚当斯（Philip Rhys Adams）曾任辛辛那提艺术博物馆（Cincinnati Art Museum）的馆长，他将艺术博物馆比喻成剧院装置（在他的论述中，物品才是主要演员，而不是人）：

> 博物馆真的是一个舞台监督，或更严格地说，是一个导演，它不是演员或观众，而是中间的操纵者，它设定场景，引导观众进入接受状态，然后安排演员进入角色，表现最好的艺术自我。艺术物品确实有它们的出场和入场；动作—参观者进入博物馆、离开，或从一件作品被领到另一件作品—在一切场景中上演。[14]

博物馆设置不仅自身是一种结构，它也创造了它的戏剧主角（dramatis personae）。这就是理想化的个体，他们被完美地打扮成社会化的、心理化的、文化性的，来出演博物馆仪式。当然，现实中没有参观者符合这样的理想。现实中，人们在某种程度上不断地"误读"、混淆或抵抗博物馆的暗示；或是他们有意识或无意识地，根据所有有关"他们是谁"的历史的和心理的突发事件，积极创造他们自己的节目。不过，这也跟任何一种文化产品被表现或解释时的情境一样。[15]

最后，仪式经验被认为有一个意图、一个结局。可以将这点理解为是转化性的：它给予或更新身份，在自身内部纯化或恢复秩序，或通过献身、磨练和教化面向世界。博物馆仪式理应带来有益成果，听起来很像传统的宗教仪式所提出的要求。根据它们的主张，博物馆参观者们离开时，应带着被教化的感觉，或得到精神的滋养和恢复。用一位知名专家的话来说：

> 将艺术作品集中带到公共空间的唯一原因是……它们令我们心中产生了一种高品位的愉悦。那一刻有一种清明的感觉：我们恢复了精力，并伴随着生命容量的增加和对天空的某些记忆。[16]

没有比这对博物馆经验更仪式化的描述了，也没有比这更权威的发声了。这段文字的作者是英国艺术史学家肯尼思·克拉克爵士，他是著名的学者，因主持1970年代BBC电视系列节目《文明》（*Civilization*）而闻名。克拉克将艺术博物馆视为一处提供精神转化和恢复的地方，这样的观点并不是前所未有的。尽管有争议，它仍被艺术史学家、馆长、批评家广泛运用。正如我们下面将要看到的，它也不具有独特的现代性。

最后，我们来讨论关于艺术博物馆物品的问题。在今天，将艺术博物馆视为一个最合理的欣赏和保存艺术品的场所，已经是老生常谈了。这些物品的存在—那些最适合当做艺术品去凝望的东西—显示着

博物馆的优越性及其影响。这些平凡的地方却与最新的概念和实践密切联系。欧洲为冥想而设计摆放陈列品的行为，作为一种全新的、与现代思考方式紧密相连的事物而出现。在18世纪，批评家和哲学家在视觉经验方面的兴趣大增，开始认为艺术品在精神上、道德上和情感上改变了观者。这一视觉经验的新发现，为艺术批评和艺术哲学的发展开辟了广阔的前景。这些研究并不总是直接关注艺术的经验，重要的是，它们对品位、美的感受和对感觉与想象力所负担的意识角色等因素提出问题，打开了新的哲学领域，从而使艺术批评得以丰富发展。事实上，博物馆的兴盛必然会让人发现美学和艺术物品的道德力量这样的哲学：如果艺术品在艺术的预想中被恰当地运用，那么博物馆就是最适合它们的地方，因为博物馆已使它们失去了其他功能。

在哲学领域，康德的《判断力批判》是这个新的美学领域中里程碑式的论著之一。在这部著作中，康德明确地界定了人的美学判断力，并将其同精神的其他实用功能（实践理性和知性）区别开来。[17]但在康德之前，其他欧洲哲学家如休谟、伯克、卢梭，也都试图将鉴赏力在心理学上与哲学和道德建立起一种特殊的关系。[18]18世纪对艺术和美学经验的定义作为批评与哲学研究的主题，成为宽广而普遍的社会趋势的主要组成部分，为世俗提供新的价值观。在这个意义上，美学的创立可以被理解为精神价值在时间与空间上从宗教领域到世俗的的转移。换句话说，美学赋予了阈限条件一种哲学形式，将其理解为一种从日常生活中提炼出来的状态，一个将普遍商业生活悬置的时空通道。在哲学领域，阈限作为美学经验，也作为一个道德和理性分离的瞬间一这造成或产生了某种启示或转化一而变得明确。与此同时，艺术画廊和博物馆的出现，给予了美学仪式自己的仪式场所。

歌德是这种发展较早的目击者之一，像其他参观过18世纪新落成的艺术博物馆的观众一样，他高度评价了博物馆的空间和它所引起的仪式般的感受。1768年，他首次参观了德累斯顿画廊（Dresden Gallery），那里陈列着辉煌的皇家艺术收藏，[19]他写下了他的印象，强调了整个环境强烈的仪式化效果：

> 几个小时焦躁不安的等待之后，终于迎来了这一切的开始。我的赞叹超越了我的期待。画廊雄伟壮丽又井井有条，闪亮的镀金画框，精心打蜡过的木质地板，发人深思的寂静，统摄并创造出一种神圣的、无与伦比的景象。那种感受仿佛步入天国。并

且，当人们注意到展览上的装饰品时，这种感受会更加强烈。这些装饰品如同供以宗教崇拜的物品，就像在圣殿中一般，以神圣的目的献予艺术。[20]

博物馆历史学家尼尔斯·冯·霍尔斯特（Niels von Holst）从18世纪博物馆参观者的记叙中收集了大量类似的感受描述，例如，威廉·瓦肯罗德（Wilhelm Wackenroder）于1797年参观了一个画廊，他宣称，对艺术品的冥想可以把人从“生活粗俗的浪潮”中解脱出来，并产生一种相似于甚至超越宗教狂喜的效果。[21]1816年是艺术博物馆还属于新鲜事物的时代，英国批评家威廉·黑兹利特（William Hazlitt）兴奋地参观了卢浮宫后写道：

艺术抬起头，坐在她的王位上，说着“所有的目光看向我，所有都向我屈膝……”在此，她集合了她所有的华美，这里是她的神龛，她的崇拜者来了，如在神庙中一样崇拜着她。[22]

1824年，黑兹利特参观了新近开放的伦敦国家画廊（National Gallery），然后在蓓尔美尔街（Pall Mall）的一所房子里住下。他对自己经历的描述以及这里仪式化的特征—他坚信在画廊中，时间和空间的特质与外面的世界明显不同，并且坚信这个地方有着哺育灵魂、充实理想、启示、振奋、转化和治愈的力量—显得格外鲜明。一位参观者写道，去往这一至圣所，这一“圣洁中的圣洁”的过程，“就像是去往朝圣的路上—在艺术的神龛上献身”。

那是对思想缺乏和情感冷漠的一种治愈（至少当时如此）。我们被吸引到了另一个世界：我们呼吸着天神居所的空气，我们进入到拉斐尔、提香、普桑、卡拉奇兄弟的思想之中，用他们的眼光观察自然；我们生活在逝去的岁月中，好像与永恒之物的形式融为一体。与博物馆中孤独、安静、会说话的目光和永不褪色的形式相比，巨大的现代商业世界—哪怕它的娱乐—也显得虚荣而不恰当，明显的喧闹、变幻无常的景物、傀儡般的形象，显得愚钝而贫乏。这里才是思想真正的居所，真理和美的思考是我们最理想的创造，是我们灵魂的渴望，也是我们永远不会为之感到疲劳的追求。[23]

这并不意味着18世纪关于艺术博物馆的看法是和谐一致的。正是从这个时候开始，一些观察者已经认为，博物馆的环境能够改变它的收藏品的意义。博物馆把它们界定为艺术品，通过将它们从原初放置的地方搬走，模糊它们最初的功能，来缩小它们的含义。尽管一些人一如黑兹利特和艺术家菲利普·奥托·朗格（Philip Otto Runge）一把这些视为人类天才的胜利而表示欢迎，但其他许多人已经（或开始）对此不予赞同。例如，歌德在对德累斯顿美术馆热情描述和赞美的三十年后，拿破仑有组织地从其他国家收集艺术财富并作为征服者的战利品放置在卢浮宫，这一行为沉重打击了歌德。他看到巨大博物馆的创造靠的是对其他文明的毁灭，强制改变了作品原初放置的环境，在那个环境中，作品被创作并被理解。歌德与别人都认识到，正是博物馆将事物塑造为艺术，并使它们获得一种新的仪式性的关注的能力，会必然否定或模糊其他更古老的意义。[24]

在18世纪末19世纪初的时候，那些对艺术博物馆感兴趣的人，无论他们对博物馆的态度是赞同还是反对，都是属于受过教育的少数人一大部分是诗人和艺术家。在19世纪的进程中，热衷于博物馆的观众开始大量增加；艺术博物馆的价值几乎被无条件地信赖。在欧美，到了19世纪末的时候，艺术画廊作为奇妙的与转化经验的场所的这样一种理念，已经在那些打着各种“文化”借口的表达中变成陈词滥调了。

在19世纪的大部分时间里，有一种国际博物馆文化坚定地致力于一种理念，即一个公共博物馆的首要责任是在道德上、社会地位上与政治上启蒙并提高参观者的素养。到了20世纪，这种理念最主要的对手一审美的博物馆（the aesthetic museum）一成为主流。在美国，这种新的理念在该世纪之初受到了不遗余力的鼓吹。它的主要支持者，所有的富人、有教养的绅士，都被波士顿美术博物馆（Boston Museum of Fine Arts）联结在了一起，使审美博物馆的宗旨成为他们公共机构的官方学说。[25]对这个宗旨最完整也最有影响的叙述是本杰明·艾夫斯·吉尔曼（Benjamin Ives Gilman）的《意图与方法的博物馆理念》（*Museum Ideals Of Purpose and Method*），该书由博物馆出版于1918年，而它在此前就已经推动了理论的发展。根据吉尔曼的说法，艺术作品一旦被放入博物馆，便只为一个目的而存在：作为美的事物被观看。一间艺术博物馆的首要责任就是要将艺术作品仅仅表现为审美观照的对象，而不是对历史学或考古学知识的解说。如其所言（听起来就像一个多世纪前的黑兹利特那样），审美观照是一种深刻

转化的经验，一种在观者与艺术家之间想象上的认同行为。为了能实现这种审美观照，观者"必须使他自己完全进入到艺术家的想象当中，洞悉他的意图，与他共思，与他同感"。[26]它的最终结果是一种强烈而快乐的情感，一种压倒性的、"绝对严肃"的愉悦，这种愉悦有着深刻的精神性的揭示。吉尔曼把审美观照比作描绘于意大利文艺复兴祭坛画上的"神圣的对话"—想象生活在不同时代的圣徒不可思议地聚集在一个虚构的空间中，共同冥想圣母玛利亚。吉尔曼以这个隐喻将现代的唯美主义者塑造成一个皈依者，他通过与往昔的艺术天才的际会交流，而获得了一种世俗的优美，能提供一种补充生活养分的精神。"艺术是恩典信息（Gracious Message），纯粹而简单，"他写道，"对于完美的生活而言是完整的"，它的冥想是"最终的存在之一"。[27]

这种令吉尔曼如此心醉神迷的博物馆理念，对20世纪产生了强烈的吸引力。今天大部分艺术博物馆的设计都是为了能在观者中引起这种全神贯注，按照博物馆的指令来观看，而所有的博物馆（现代的与历史的）都继续以与往昔的不朽精神相交流为目标。的确，与理想化的往昔或者渗透着不朽精神的事物相交流，这一追求作为艺术博物馆和其他许多仪式的持续性动力，很可能是普世性的。人类学家埃德蒙·利奇（Edmund Leach）注意到，每一种文化都有某种象征性的努力，去反驳时间的不可逆转性与死亡的最终结局。他争辩说，再生、返老还童，以及精神循环或者往昔的不朽等这些主题，通过象征性地建构对死亡的取代，来否认死亡的事实，在这种建构中已逝的时间获得了回归。[28]作为观者在其中寻求重新度过往昔在精神上意义重大的时刻的仪式性场所，艺术博物馆是利奇所说的这种象征性策略的精彩实例。[29]

除了在艺术画廊的构想历史中，审美博物馆的胜利无法在其他地方更加引人注目地显示自身。尽管墙面颜色、天花板高度、照明，以及其他细节的流行样式，随着博物馆学的潮流逐年丰富，装置设计却始终并且日益为着审美内行的集中冥想，而将艺术作品区隔出来，以避免艺术作品可能含有不相关的其他意义。与艺术品近距离相遇的愿望，逐渐使画廊营造更多的私密性，增加墙上作品的间隔空间，让作品更接近眼睛的高度，并使每件作品都被单独照亮。[30]今天大多数的艺术博物馆都保持画廊的整洁，尽可能地在前厅或专门的广告亭发放教育性的信息。显然，装置的审美性越高—更少的作品，更空的展示墙—博物馆的空间就更加神圣化。华盛顿国家画廊稀少的装置，乃是

吸取了极端的审美观念 **[图69]** ，许多公共机构中的现代艺术装置也是如此 **[图70]** 。正如社会学家塞萨尔·格拉尼亚（César Graña）曾提出的，现代装置惯例将博物馆作为神殿的隐喻带入了现实。尽管在试图进行教育的艺术博物馆中，将“美学的礼拜堂”中重要的原作孤立出来或放入适当的位置—却从未将它们悬挂起来当做一个历史节点—切断了一切教育的努力。[31]

图69

华盛顿国家画廊，有莱昂纳多·达·芬奇作品的走廊。

图70

泰特美术馆的现代艺术，伦敦。

这种为了视觉上的冥想而对作品所做的区隔，这种为吉尔曼与其波士顿的同事所鼓吹的东西，保留了审美博物馆最突出的特征之一，并继续启发着雄辩的倡导者们。例如，艺术史学家斯维特拉娜·阿尔帕斯于1988年写道：

> 罗马式的柱头或是文艺复兴的祭坛画都很适于在博物馆中观看（哪怕并非为它们而建）。当这样的物品从仪式性的场所被切断出来时，这种专注观看的邀请被保留了下来，并且在某些方面甚至得到了加强。[32]

当然，在阿尔帕斯的叙述中，只有原初的场所具有仪式性的意义。对我而言，她所描述的这种专注的凝视属于另一个—如果不一样的话—仪式的领域，它有赖于执行者强烈的、全神贯注的视觉冥想。

在《博物馆的时代》（*The Museum Age*）中，热尔曼·巴赞以敏锐的洞察力，描绘了现代装置是如何有助于将博物馆建构成仪式性的

场所的。在他的分析中，这种对物品的区隔与打光，诱使观者将他们的注意力集中于似乎存在于别的领域的事物上。因而这些装置将观者带入一场精神之旅，从当下暂时抽身，进入具有永恒价值的宇宙之中：

> 雕像应该孤立于空间之中，绘画要挂于远处，发光的宝石要放在有黑天鹅绒和聚光灯的地方，一次应该只有一件物品出现在视野之中。图像的意义，所有的和谐，曾吸引着19世纪业余爱好者的各个方面，已不再能引起当代博物馆中的参观者的兴趣，他们被形式与工艺所吸引；眼睛必须能够极慢地扫描一幅绘画的整个表面。这种观看的行为变成了一种联结观者与杰作的心醉神迷。[33]

我们可以进一步深入这个争辩：在博物馆的有限空间中，每一件东西—有时是任何东西—都可以成为艺术，包括灭火器、恒温器与湿度计。当它们被孤立地置于墙上，并透过博物馆空间的审美化镜头去观看时，它就能显现出（只要在一个错误的时刻）每一个与在场的有意为之的艺术品一样有趣的东西，无论如何，并不总是看起来十分不同。［......］

（高萌萌　译）

发明“后殖民”：当代策展中的混杂性与赞助者

安妮· E.库姆斯，1992

> [A] 积极投身到不同领域的意愿……可以揭示阐明出分离空间的理论认识，开辟一个新的方法去定义国际文化，它并不是以多样文化的异国性或多元文化性为基础，而是以文化的混杂性的标记和清晰度为基础的。[1]
>
> 混杂性，不纯，混合，来自于新的未曾预料到的人类混合的改变，文化，观念，政治，电影，歌曲。[2]

一

在过去几年里，有一个新现象发生在处于西方城市核心地位的文化机构中：一系列展览声称要打破西方与他者二元对立及中心与边缘的边界。[3]事实上，每个展览走得太远了，而且宣称自己是个预言者，如果不是代表新的后殖民主义意识的话。[4]用策展术语来说，所有展览的一个共同特点就是跨文化物品的优先地位，这成为生产力文化的主要标志（这些生产力文化联结了西方中心文化与被称为边缘地带的文化），也成为处于殖民统治下的国家的视觉标志。

更为特别的是，这种文化客体将是文化、国家和民族身份的主要符号，它宣称自身的完善，以及与西方资本主义文化的不同。但是它也是文化交流的迹象。为了做到这一点，馆长们特意挑选横跨不同分类领域的文化，选出在不同情况下属于人种学、科学、大众文化与艺术领域的物品。

这篇论文探索了其中的一些问题。这些问题产生于馆长策略的实施和程度，是对西方艺术建立的欧洲中心论/主义的质疑，是对早期现实主义中原始想象的综合修正。我想做一点说明，即我的分析是在一种混杂性的认识下进行的，这种认识对于殖民地自治化政治事业来说是一个重要的文化策略。[5]我个人而言，问题并不在于质问混杂性的

合理性，不论是作为敌对身份的策略（“复古倾向”）还是作为创造性的事务性文化嫁接的一个实例。这两者都是可能的，且有条件的。如斯图尔特·霍尔（Stuart Hall），贝妮塔·帕里（Benita Parry）和加亚特里·查克拉瓦蒂·斯皮瓦克（Gayatri Chakravorty Spivak）所做的，我将论证战略的本质主义。[6]这篇论文的重点是质询这些方式，混杂性以这些方式发生了改变而达到何种效果，在西方艺术和人种志学博物馆的叙说中，探究权力和超越之间的何种关系可以在此进行清晰的说明。[7]

用“混杂性”作为后殖民主义自我确定的标志的困难之一是：作为一个文化概念，一个对于文化自身描绘的术语，它已经在艺术史与人类学的论述中有了一个特殊的系谱，如超现实主义、波普、民间美术，或者历史文化实践的流行版本，它们由于商业市场而被重新定义。每种不同分类的意义和价值过程的更替，是依据历史和社会的复杂关系。这些展览在谈到潜在对立的分类的含意时，时常表现出一种奇怪的抵制。甚至更明显的对话的关系——被不同机制的文本强加其上，一方面是人种学博物馆，一方面是艺术博物馆——也不是经常得到认真的考虑判断。[8]这一点在策展项目所致力的对西方与“他者”关系的策略性重新评定的事业上是非常卓越的，因为两方面受制于不同的机构和制度的历史，这些历史直接反映在资本主义与殖民主义世界。

成功地重新部署文化客体，作为文化同化、挪用和转化过程所需要的标志—也许用这种方式是对客体更多的自我意识的认同，文化客体更加明确地指向一个他者（不论是在国家、种族、阶级或者性别等方面）—在任何特定的时刻都已被限定好了。关于意义的重要性，不仅归因于人种学或人类学，或者传统艺术史上占统治地位的现代主义范例，而且还有关于竞争的定义，这些定义因着存在于公共领域中的各样制度和教育的实践而被确立。

比方说，英国在银根吃紧、经济紧缩的1980年代，地方和国家博物馆却讽刺性地迎来了自己的春天。通过市场和政策的转化，博物馆成为了在地方和国家意义上的集体记忆概念的再生和定义的重要组成部分。为作为共同“遗产”（这一“遗产”作为本质主义上的国家身份的景观，与常常提供与现实相分离的交感过去的怀旧作品展览场地的博物馆相认同）某种文化标志的重建提供了适宜的地点。[9]

同时，作为文化所有权归还问题的中心争论，西方国家的博物馆宣称博物馆文化的国际性是不可反驳的证据的中立性和客观性，以及自身所指定的文化管理角色的正当性。最终，在西方国家都市中心范围内的多种文化教育的主动性，已经预示了一个新的、可能对于人种学博物馆有着更多自我指涉性的概念，尽管关于主动性的相关优点有所争论（这一主动性不需反种族主义就可以是多文化的）。[10]有关支持者的问题已经被人类学家、人种史学家所看到。这些问题令人重新担心人类学行为上的政治含义，并且自从美国对越南的干涉达到了顶点时，凯瑟琳·高夫（Kathleen Gough）和其他人对自己的学科提出严厉批评人类学被使用的方式也趋于停滞。[11]

当然，任何文化客体在一定情况下都是可以复原的。但是也有特别，这些不明确性对于西方国家来自于殖民的物质文化消费上总是固有的。然而荒谬的是，同样的物质文化同时被赋予了可见的文化和社会价值的指示物（最终的符号），充满了内在的意义。更为复杂的是，一旦这些物体被赋予审美价值，它们会很明显地趋同于西方标准，同时也宣称代表其他不同且同样有效的标准，以确定文化价值。一个富有野心的方案！最近这些复杂性在差异的识别、赞同和再主张主方面，通过对文化多元性的大幅接受，已被自由主义的白人管理的组织机构解决了。

混杂性展览的一个困难在于，由于它可能认同和称赞展览对象的多义性质，因而经常否认手段的复杂性，这种手段可以通过一系列的社会关系加以说明，不仅仅在初始文化之内，也在主要公共机构的统治文化之内。然而我认为，对于文化多样性的称赞产生了对种族和文化模式的有意义的重新评价，将差异和多元作为分散主要叙述的分析策略来使用，最终可以产生带来严重后果的均匀的同等的作用。[12]作为一个管理策略，它的流动性破坏了这些展览探究和生发各种手法的可能性，通过这些手法差异可以再生一些经验一一些社会和政治去权（disempowerment）的多样且特殊的形式的经验。[13]更为重要的是，这也同样意味着主办机构和它的理想赞助者所用的这些手段，是在仍处于隐藏状态中的有差别的实践中暗示出来的。

对差别的赞同是一种策略，当它被运用在视觉文化领域时，是非常有害的，因为这一手段在大众消费的地方一艺术博物馆或人种学博物馆一是基于一种“可见度”，它重新确定和移植了客体中意义的透明度。如今看起来是老生常谈的观察一文化客体从来不会是等着被填满

意义的“空瓶子”，而是一个充满意义的“仓库”，这些意义并不是固有的，而是经常偶然的—显然不是想当然的。

这些使“可见性”被审美考虑所调解的方法，在后殖民主义语境中有着十分重要的意义。当然，西方世界对审美标准的拥护—这些标准对来自殖民地或有着殖民征服历史的独立国家的物质文化进行—并不是且从来不是一个难以估量的进步运动。[14]然而，它有时可能会瓦解和打破种族和文化自卑感的某种假定，它也总是有着或多或少的生产矛盾。例如，19世纪末期，在英国公共人种学的收藏建立起来的时候，它们的功效是在许多竞争层面上起作用。实际上，它们的存在更确切来说是同时依赖于增加材料的收集，这些材料作为素材，以便对文化做出据称是公正的科学和对比研究，也作为种族劣势的可见“证据”（因此也作为殖民侵略的理由），但是它们也可以是审美愉悦、异域愉悦和景观的对象。[15]

二

我们发现，在这个历史交接点上，一方面自己处在对商品文化的异化作用进行后现代主义批评的十字路口，另一方面，某些历史范式的终结曾打开了诸多可能性，如今却由于无望的目的性被放弃了。也许这是个良好时机，去重新评价某些复杂的方面—在这些方面，“差异”跨越种族、阶级和性别关系，以一种非常具体的方式表现出来。如果我们要避免对混杂的博物馆文化不加批评地赞赏，那么这一点是非常重要的，这种混杂会危及到种族主义的异质经验，将其瓦解为一场视觉盛宴，在宴会上，展出的商品以更加诱人的外形吸引消费，事实上它们并没有挑战和揭露差异被建构、操作为压抑机制的方式。

在西方帝国主义的不同历史时刻，不同的殖民权力都使用了博物馆的“可见性”来建立主动性，这些主动性在那时是依赖于我们现在听了很多的关于平等的修辞。例如，在1850年代和爱德华时代的英国，人们使用的是一些不确定的术语。当时博物馆被宣称为“……最民主和最具社会性的人民财产。贵族和农民都可以进入博物馆，享受平等的权利和待遇”。[16]博物馆占据了一个中立的领地，为来自不同阶级背景的儿童—事实上是以客观的教育为基础的—提供了公有的场所。在1903年，人种学博物馆作为一种科学的、客观的教育工具的潜能，通

过使帝国中处于不同地位的儿童彼此接触、彼此熟悉各自的生活方式而得到了肯定。作为科学和客观的教育工具，它打破了种族和国家的边界。当然，今天在英国和其他地方，多元文化在生活在白人家长制下的不同社会群体中有着其他临时的含义。然而，我认为它恰恰是在多元文化的形式之下，那些展览通过展示来自于曾经是殖民地国家的文化混杂物品，来显示对文化多元性不加批判的赞同，来宣称对特殊经历的免疫。它们最终挪用早期容易引起误解的对平等的修辞，以宣称一种不可能的相对主义，这种相对主义宣称在这一主动性中，对多样政治利益的认识葆有客观性。

显然，对原始统一的专注和对种族纯粹的强调—它们塑造了本世纪初来来自殖民地的物质文化的大量相关审美话语—已经受到当前混杂性赞同的挑战。[17]认为在20世纪初期标志着人类学成为一个学科的意识形态，与当前的后殖民主义语境之间有着很大的统一连续性，则是武断的。但是，一旦视觉展示达到跨文化性，那么对于带有一定遗产的文化客体，何种有意义的转变是可能的?

此外，人类学专业性的某些方面特别在法国和英国得到了详细的阐述。作为一种让人种学收藏扩充得以合理的方法，最常被使用的说辞便是：面对制作者个人不可避免地消失，在博物馆的保管之下保存和保护物质文化是很必要的。[18]当然，荒谬的是，人类学渴望作为一种学术性学科得到国家认可，也非常需要公共资金的资助，这使它愈发成为在殖民地征服中一个积极的代理商，助长了那些消失。在加速这些不可避免的毁灭的同时，人类学家推进了学科研究对象的多样化价值，因此提高了人类学知识的地位，同时确保制作者处于进化等级的较低位置。

我们那时称为“消失世界”（disappearing world）的现象，现今依然存在—在纽约、伦敦、巴黎（或者在下文要提到的英国格拉纳达电视台的剪接室里）。当然，和那时一样，任何对这一意识形态作用的分析都会由于它对左倾和右倾话语的不同采用而复杂化了，这一复杂化也伴随着一些组织—如国际生存组织（Survival International）的配合工作和原住民权利组织机构的主动。格拉纳达电视台系列片中一位批评家的讲话大大普及了这一概念：“正在消失的世界对于脆弱的异国文化的结构性需求令差异成为必要……消失是拉开差距的唯一途径。”[19]矛盾的是，当这些程序被假定为必定毁灭，以作为与西方资本主义相联系的通常结果时（如果不是与电影制作本身相联系），恰恰是那

些明显被纪录片精确暗示出必然性的时刻，被从脚本中删除，以符合格拉纳达电视台系列片的主题。[20]

至关紧要的是，暗含在"消失世界综合症"中的批评的缺失，来自于由于此种表现而导致的经验的失语。令人立即联想到的例子是发生在1985年的对人类博物馆举办的"亚马孙河流域的隐藏人"展览（'Hidden Peoples of the Amazon'exhibition）的抗议。尽管伯灵顿花园曲折的内部不可能代替亚马孙河丛林，但这次展览还是提供了一个景观，这一景观再现了生活在亚马孙河流域的印第安人，他们多产，积极，对他们所处环境的复杂生态拥有百科全书式的知识。然而，展览的元叙述（meta-narrative）—如果在博物馆的三个展室里仍没有通过实际且隐喻性的美国社会对不同阶层的包容而变得清晰—在附赠指南的解说下变得清晰：在对展览所呈现威胁环境的要素编录后，作者继续写道："鉴于此，类似巴西1959年建立的大型兴谷河印第安公园的保留地，在现代经济发展的混乱时代，必须被看做是保护印第安人利益的最为合意的选择。"[21]这种放弃和不可避免性的论调继续证明了，那些曾经证明人种学实践在它的历史形成时期是被正式公认的专业的话语方式，今天仍被使用着**［图71］**。

图71

"似水年华，时光重现"（Temps Perdu，Temps Retrouv é）中的展览品，在纳沙泰尔民族学博物馆展出，1985/1986年。

"什么值得保存到现在？"

然而，1985年8月8日，来自国际生存组织的代表们和两位来自于印第安不同权利机构的代表对这座博物馆发出抗议。吸引我的是他们批评展览时的独特用语，以及指出了通过展示文化混杂的物品以达到文化接触这一方式的困难之处。这一示威所关心的不是文化接触证据的缺失，以及展览中的同化和改编，而是认同的缺失，这种认同是对不同的美国印第安人口接触的辨证动态关系的认同—不仅仅是在物质文化混杂的层面上，而是更多在于基础的社会层面上。事实上，它所关心的是印第安人和巴西政府之间的斗争证据的缺失；选择性和战略性抵抗的符号的缺失；总之，是展览中印第安人所表现出的自决权的缺失。博物馆对于当代情境的让步是宣扬西方国家针对亚马孙河雨林被破坏的援助运动，以及提供两幅被认为展示了混杂文化的繁荣景象的照片——张是用回收的瓶罐做成的举行仪式的屋子，另一张是一个巴那历印第安人穿着"传统"服装在清洁的公路上骑着一辆黄色的雅马哈自行车。印第安权利组织的领导者之一埃瓦里斯托·努格库厄格（Evaristo Nugkuag）的声明，很好地总结了这个问题："这就好像，我们可以不失去自己的土地和生活方式而拥有白人的机器。"[22]

四年后，在卡尔加里举办的"精神演唱：加拿大原住居民的艺术传统"（The Spirit Sings: Artstic Traditions of Canada's First Peoples）展览（为了配合1988年1月的冬季奥运会），成为了另一辩论的中心。卢比肯湖克里人组织了这次示威和对奥运会的抵制，以使人们的注意力转向他们四十年来争取土地的要求。展览本身也渐渐成为了联合抵制的焦点，因为它的存在仅仅是因着来自加拿大壳牌石油公司的实质性资助—壳牌公司也碰巧被卷入要求得到土地的主张里。用卢比肯首领伯纳德·奥米纳耶克（Bernard Ominayak）的话来说："用北美印第安人工制品的展示来吸引人们去关注受利益驱使而组织的试图损害印第安人的冬季奥运会，这似乎是很明显的讽刺。"[23]馆长的反应是拿出"客观性"这面一直被使用的挡箭牌—"像大学一样，博物馆自身的建构使它们保持无党派。"[24]为了回应卢比肯人的反驳，即葛伦堡博物馆（Glenbow Museum）接受了壳牌的赞助者就代表已经选择了

一个政治立场，有一个令人吃惊的说法是：没有“证据显示公众将合作支持当作了合作政治”。[25]

很明显，那些显然不能“再现他们自身”的不止能做到那样。在图卡诺人（Tukano）和卢比肯克里族人的例子中，他们的干涉不仅仅暴露出合作赞助和“客观的”博物馆奖学金的议程，也暴露出在文化传承和文化变革中无法解决的话语问题—这是与西方资本主义发生联系，与传统概念相关的其他有问题的话语发生联系的结果。这一“消失世界”综合症—西方国家寻找可信的原始联合，这一追寻经常受到依赖于客观奖金的支持才具有可见性的威胁和被动等待—正在缓慢向前发展。[26]

更为重要的是，亚马孙河流域和卢比肯的印第安权利组织均已清楚表明，在西方博物馆里所代表的文化接触存在复杂而危险的兴趣。需要在展览中表明的“语境”也不再仅仅是从前功能主义者所呼求的“神话”和“仪式”的意义，或者对于实践西方艺术所建立的规则的有效性的重新评估，而是一些方式。在这些方式中，文化行为被限定在与全球政治和地方性需求相捆绑。事实上，这些被归结于或可被归结于此类实践的意义是政治性的偶然，是不稳定的且经常是战略性的。

西方文化所挪用的历史情境，和对于西方现代主义形成的不可能普及的国际主义形式的批评，使得它在涉及到改变二元对立时站不住脚了，这是由于太多对非欧洲文化的西方式评估中存在太长的结构规则，包含展览中的物体显现出的文化接触的迹象。即使这对于打破追求真实性的延续性有点作用，它对于分解固有的一直暗示出的堕落、改变和现代性这一周期问题也丝毫不起作用。这些意义产生于在西方人种学博物馆和画廊的视觉叙述中的接触证据，在对这些多种意义讨论之后，更别说对其他媒体的讨论，这一提议要么有着本土唯意志论的意味，要么有着更为有害的方面**［图72］**。[27]

图72

“似水年华，时光重现”中的展览品，在纳沙泰尔民族学博物馆展出，1985/1986年。

作为纪念品的人类学物品，含有一个来自加蓬的面具，以及一个南美披风，被视为分别“属于”阿尔伯特·施威策尔博士（Dr.Albert Schweitzer）及让–雅克·德·楚迪（Jean-Jacques de Tschudi）。

显然，我们应该认识到它积极的一面，当今“消失世界”的现象和文化交流的问题伴随着其他学科和“后殖民主义”语境的实例的改变而改变。如今运转的坐标轴可能更加多产了：“传统”艺术对观光或机场艺术，大众文化对高雅文化，地区对全球。[28]但是事实上，是否有一些证据显明存在其他类型的展览政策—它们能改变对于二元化的模糊的价值判断，能为西方观者提供承认其他更为复杂的、结构性的吸引力和交流的基础？[29]

三

在巴黎波堡（Beaubourg）展出的“大地魔术师”（‘Les Magiciens de la Terre’）是众多后殖民主义情景下有着显著混杂性的更为声明狼籍的展览之一。尽管否决假定基础上的任何比较，它仍突出了二元化

情形中经常被加强的的一些问题，但是按照推测，来自西方中心都市的展览和来自有着近代殖民征服历史的单一民族国家的展览，二者之间的类似之处是不证自明的。当然，讽刺的是，这一展览所受到的批评主要是关于种族和文化"差异"的结构性设置一这种"差异"被转化成了"文化的多样性"，一个令人称心的地球村时代。精选后的"差异"包括非洲的、澳洲的和智利的艺术家，却没有留给北非大量离散的犹太人和波堡附近郡区的居民以一席之地。

公共博物馆作为从私人宫廷收藏到公共收藏的转换，所提供的历史信息是非常值得考虑的，大革命之后卢浮宫的建立最明显地表现了这一转换时刻。[30]随之而来的参与一种据称是共享的文化的邀请一面向公民的致辞一是在所有公共博物馆的名义之下。在这样的空间中，观者作为公民和个人必要性地介入其中，并且，公共与个体之间的身份关系一二者都暗含价值与排他性一也至关紧要。比如在"大地魔术师"的文本中，这样一种致辞引起了混淆，这一致辞与进入文化中心的话语和情境之间的矛盾，或许可以说明：为什么巴黎的北非离散犹太人是波堡里影像技术中心和图书馆常用者，却极少使用楼下的展厅。[31]尽管事实上波堡是基于一种近乎怪异的可视化外观，通过"透明"的功能主义建筑学的用语，表明着一种持久且开放的可进入状态。[32]

如果真如保罗·吉尔罗伊（Paul Gilroy）所说的，一个国家和民族散居在外的人可以摆脱由本质主义与差异性对立建构的二元化，那么我们需要认清混杂性和差异性作为一种在大多数展览上与离散形式相反的后殖民主义（后殖民主义自身是一个不确定的范畴）表现的重要性。[33]这种相合有效地排斥了一个国家和民族散居在外的人一"他者"的范围一是一个更加政治性地动摇西方资产阶级霸权文化的概念。也许，这也说明了像拉希德·阿瑞安（Rasheed Araeen）在海沃德画廊展出的"他者的故事"（'The Other Story'）以及早期在伦敦白教堂画廊展出的"来自于他者世界"（'From Other Worlds'）一类展览的破坏性和侵犯性。[34]在这些展览中，首要的支持者就是那些永远改变了英国社会面貌的新团体（源自移民、流散人口、定居人口）。对观众和支持者的关注是：谁在观看，或者更确切地说，谁是致辞的对象，这是一个中心问题。而且，可能由于这一原因，那些在西方都市举办的、以讽刺的自我批判的眼光审视这些主题和"他者化"的博物馆学过程的展览，已经取得了很大成功，并处于先锋地位。从这方面看，在雅克·海

因纳德（Jacques Hainard）领导下的位于纳沙泰尔的人种学博物馆，已经成为最具革新性的先驱者之一。[35]

在“大地魔术师”这类展览中，服务于恢复二元分化的对照并不是在文化同化或挪用的符号（差异的符号）之间，这些符号是在南茜·什佩罗（Nancy Spero）、阿尔弗雷多·哈尔（Alfredo Jaar）或拉希德·阿瑞安的作品中或作品之间。仍有疑问但最为显著的对照是在这些自觉的现代主义和后现代主义艺术家—像谢利·桑巴（Cheri Samba）或森迪·杰克·阿克潘（Sunday Jack Akpan）—的作品中，他们的作品来自于对与现有的文化实践相关的视觉语言的使用和关注，这些文化实践起初被他们加以转化，以建立一种新的相关性，通常是为了地方的普通观众。

其中产生的一个问题是，“大杂烩”式的（“大地魔术师”的组织原则）后现代主义策略是否能够在事实上建立一种反实践。[36]也许，现代艺术拼贴与后现代“大杂烩”的区别之一在于：前者阐释辨证的紧张状态，而后者则倾向于重制一种自由流动的混乱和变迁，事实上这就成为一种分化。矛盾的是，人种志博物馆（传统上的殖民挪用和领土扩张的视觉场所）是最可能含有这种辨证关系的地方，因为它的可见性从来不是中立地存在于现代主义普遍性的差异中—它要求主观的个人主义，一个具有历史性的现代艺术博物馆的方案。

“大杂烩”以同样的方式非常表面地复制出拼贴作品的质感，但却缓和了拼贴所保有的破裂，作为分析工具的“差异”仅仅能够回复到旧的文化相对主义样式的缺陷，在保证所有都平等的时候也就掩盖了文化之间的差距。在经济、社会和政治上解除权力的实际经验，与作为全球资产流通产物的变迁性和不确定性的后现代主义赞同的哲学相对主义之间，存在着巨大的裂缝。我们需要认识到差异，以承认经济和政治权利的不平等，承认它所带有的在底层和占支配地位的群体范围内的有关阶级和性别的分析，阐释将差异持续下去的方式，不仅仅是与西方城市中心有关系。也许，这将允许我们探究在同一社会内相互影响的不同群体间的混杂性情境。内斯特·加西亚·坎科利尼有效地论述了文化相对主义样式的缺点，这种样式是一种解释拉丁美洲文化混杂性的方法，这种文化乃是作为有着共同的或会聚性历史的冲突群体之一（它们不再个别存在下去）。[37]莉萨·洛（Lisa Lowe）指向在亚裔美国人社区内的区分和身份。[38]最后霍米·巴巴（Homi Bhabha）也谈到关于文化混杂性的问题—鼓励我们去发现混杂性的特殊情境；

以什么“方式”和“谁”在其中一（不论后现代主义有多自负）这将驱散混杂性的整体重复，这种重复是作为西方与他者之间交锋，是摩尼教样式的最终再主张。[39]

由于文化接触是作为回击博物馆中原始话语所暗含的种族主义的有效策略，那么它就需要至少显明一个带有明显西方消费主义的选择性和自觉的约定。对于新市场的承认，以及混杂产品的活力，关键性地，直接涉及繁荣的地区市场，如同现在吸引着西方观光者市场。它需要认可文化、经济和政治的基础结构，这一基础结构支撑着地方性的行为，并且早在博物馆发现它之前就已存在。这项工作在复杂的批评话语内被记了下来，它不依赖于视觉上的西方艺术的确立。当然，在某种意义上，需要在文化范围内被阐释的辨证关系一在全球与地区之间，国家和真正的国际之间一由于展览的缺乏而受挫，这一缺乏产生了一些问题和事实，也就是每一个筹建的展览为了修复平衡而承担了全部的责任。不过，如今我们应该明白，想象对复杂的意识形态结构作唯意志论的处理是不够的，这些结构在西方文化和科学机构中存在了很长时间，对于非西方的物质文化的评价，促进简单分类的权力关系是否仍然保持着未被接触和未暴露的状态。［......]

（张子谦　译）

再造护照：多元文化主义争论中的视觉思想

内斯托尔·加西亚·坎科利尼，1994

我们该如何解释当代视觉思想中的各种变化？最大的困难之一在于，各种趋势并不是从一种范式发展到下一种范式。我们不是正在把自己从一种合理性和视觉性转移到另一种之中；不像在文艺复兴时代发生的转变，不像从古典主义到浪漫主义的那种转变，也不像贯穿整个20世纪的许多前卫艺术之间的那种相继取代。一种真正的重构已经从一些多样的、同步过程的交叉点上产生了。与其说是在变化，艺术更显得是在游移不定。我将要留心其中的一种波动，我认为这种波动对关于身份的争论是决定性的：我要谈到在**一种**民族视觉性与**多种**去疆域化的（de-territorialized）、跨文化的艺术和交流形式之间的那种

彷徨。关于这一分析的基础，我们也许可以问自己：在原教旨主义（fundamentalism）和全球化（globalization）的冲突对话中，什么样的视觉思想能够意味深长地表述今天？

艺术家们怎么想？

如果我们认为辩论的核心是现代美学的话，那么这个问题就很难回答了。浪漫主义和古典主义在美学上的对立，甚至一直持续到了后现代性之中。对浪漫主义者来说，艺术是直觉而孤独的天才们的作品；同样，接受是被定义为一种无条件的凝视行为，以及某个个体敏感性情的移情作用，作品神秘的说服力可以穿入个体的敏感性情。相反，古典的想法总要使感性和直觉服从理智的秩序：艺术作品应当是呈现多种含义的一个途径，以及在形式上扩展这个世界的一个途径。我们旁观者以不同的方式观看这些图像—方式的不同源于我们的社会和教育结构在我们身上烙下的不同准则—我们寻求真实的几何学（geometry of the real），或者以表现主义的方式哀悼它的丧失。

现代艺术史是被当做前卫艺术的历史加以书写的，它有助于维持这种分裂：一方面是超现实主义波普艺术，例如“坏画”（Bad Painting）；另一方面是构成主义、包豪斯、几何主义（geometricism）和所有自反性（self-reflexive）的艺术家—从马塞尔·杜尚到观念艺术家们，对他们来说，艺术是一种智力活动。即便从幻想中清醒过来告别了前卫艺术，也没能终结这种二分法。有些后现代者怀旧地追随古希腊或文艺复兴的对称（即使它是在废墟的怀疑且讽刺的形式之下），另一些人则把他们非理性者的使命置于谜一样繁复的仪式和种族的对象之中。前一种情形下，艺术家像是考古学家或古典和谐的修复者；第二种情形下，则像是“大地魔术师”。作为当代认识论假设的一部分，这样的工作至少从卡斯顿·巴舍拉尔（Gaston Bachelard）和克劳德·列维–斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）起就开始了，论证艺术是起源于理性主义和非理性主义之间的二难推理。我同意米歇尔·塞尔的观点，他说巴舍拉尔是最后的浪漫主义者（巴舍拉尔的文化精神分析学采用了一种非实证主义者的多义性含义）和第一位新古典主义者（因为他重新联合了“为自由而服务的形式的清晰度和为理解而服务的内容的密集度”）。[1]巴舍拉尔曾论证：科学与魔法的不同，或者科学与艺术的不同，不在于理性与前理性的距离—而在于两种思想类型的距离—一种用概念表达，而另一种沉浸在图像之中。

在这一点上，他的新科学精神与列维–斯特劳斯是一致的。魔法和艺术不是科学贫弱或胡言乱语的形式，而是和科学一起，在策略的和区分的水平上，使自然和社会接受知识问题的攻击。[2]

第二种假设是这种理论：艺术有能力超越思想和直觉之间的对抗，而且艺术的这种能力会有助于重新阐述世纪末的那些二难推理。在世纪末，所有的社会文化结构都被动摇了。我们问自己：建造不陷入非理性争论中的想象是可能的吗？我们需要去发现美学领域的实际组织（作者、博物馆、画廊、历史学家、批评家和公众）是否有助于且以什么方式阐述共享的想象。这不仅仅是嵌入或孤立于社会历史的一幅画的智慧或一个艺术家的意志；这也是领域内不同成员之间的交互作用，这个领域（作为文化系统和市场）使艺术的重要性处于世界游移不定的意义之中。[3]通过以这种方式提出问题，也许能够把一些有关"艺术如何思考今天"的内容包含到问题之中，甚至也能包含这一问题的一些革新表示：侵犯性或非结构性的作品——服从于博物馆和市场的规则——具有何种能力去思考一个舍弃了范式的世界？

我们的第三种假设是：艺术的这种贡献是通过一些趋势起作用的，这些趋势不仅专注于民族的思考，而且也专注于多元文化主义和全球化的思考。从拉丁美洲艺术的观点来阐述这个题目，好像不太吸引人，因为有很多艺术家正在转向这个方向。但是市场、国际展览和批评家的策略几乎总是把拉丁美洲艺术流放到边缘位置，作为地方色彩的魔幻现实主义（magic realism）。即使当我们的人民大批移民，我们的艺术和文学作品正在专注于思考多元文化主义时，拉丁美洲继续也仍只是作为一块拥有狂暴大自然的大陆而让人感兴趣——块无法简化为现代民族性的古老大陆；一片多产的艺术土地，这种艺术被想象为种族或民族的梦想，而不是对全世界和复合体的思考。

民族怎么想，市场怎么想？

艺术家考虑民族吗，或为民族思考吗？当一个人观察到例如像法国巴洛克、墨西哥壁画或美国波普艺术在风格上的一致时，他可能会问，是否这些流派的艺术家在他们的创作中考虑了民族，或者是否他们把作品的外型留给前在的文化结构去塑造了？在创造性表达中，个体的区别不容否认，但在这些潮流大的运动轨迹中，民族共同体已经胜过了阐明"图像的意识形态"，它已经宣布了公民英雄主义的到来，

从法国大革命前的达维德（David）和迪普莱西（Duplessis）开始，[4]经过迭戈·里韦拉（Diego Rivera）、西凯罗斯（Siqueiros），以及二人无数追随者在墨西哥传说方面的再次重复，直到贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns）、克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg）、劳申伯格和其他人对美国消费者的想象。

但是，某种民族国家的获得或继承对艺术话语的影响有多远，与个人创新对这种影响做了多大程度的规避，对以上问题的讨论却不太可能在此进行。[5]我更想强调的是，现代艺术史在很大程度上是作为民族艺术的历史被实践和书写的。对研究对象的这种压制主要是一种虚构，但在几个世纪里也有其真实性，因为过去民族国家被看做是文化和艺术的"合理"组织模式。即使是有意把自己与社会文化符号拉开距离的先锋们，也被与某些特定国家视为一体，就好像这些民族的外廓会有助于定义他们的革新事业：因此人们谈论的是意大利未来主义、俄国构成主义和墨西哥壁画运动。

目前，大量的艺术作品被制作出来以表达民族图像志传统，而且仅在自己的国家里流通。以这种方式，艺术仍旧是民族想象的核心之一，是为地域性身份符号做出贡献并传播这些符号的设想之一。但是艺术创作、传播和接受中不断扩展的部分，今天正在以一种非地方化的方式发生。许多受到批评界关注并被文化外交提升了的画家，成为"伟大的民族艺术家"，例如塔马约（Tamayo）和博特罗（Botero），在他们的作品中表现出一种世界主义者的感觉，在某种程度上加强了他们的国际反响。连那些被选中作为更狭隘意义上的国家之音的地区—塔皮托地区（Tepito）或者布朗克斯地区（Bronx），神秘的萨波特克人地区（Zapotecos）或奇卡诺人边境地区（Chicano Frontier）(1)*—在市场上和美洲艺术范围内的展览上也变得很重要了，因为他们的作品是一种"跨文化的引用"。[6]

时代和国际展览把每个国家的特性包容进概念上的跨民族网络中是毫不奇怪的。例如在蓬皮杜中心进行的展览"巴黎—柏林"和"巴黎—纽约"，声称要用"不是阻断民族传承，而是区别出跨边界的轴性（axes）"的方式看待当代艺术史。但是，高于所有艺术市场的做法是—不要再特意标出民族艺术家，或者至少减少作品的地方性含义，将它们转化成国际性、同质化叙述的次要民俗参考。世界市场的内在不同，更多取决于重要画廊对审美潮流的垄断，而较少取决于民族特性。这些领导性画廊的总部设在纽约、伦敦、巴黎、米兰和东京，以

非地方性的模式运作，并且鼓励艺术家适应不同的“全球”公众。艺术展览会和双年展推动了这种多元文化主义的游戏。我们可以看看最近一次的威尼斯双年展，56个国家中大多数都没有自己的展区：大部分拉丁美洲国家（玻利维亚、智利、哥伦比亚、哥斯达黎加、古巴、厄瓜多尔、萨尔瓦多、墨西哥、巴拿马、巴拉圭和秘鲁）是在意大利区，但这对以“艺术的方位”（Cardinal Points of Art）为题的展览影响不大，它致力于展现是什么构成了当今的“文化游牧主义”（cultural nomadism）。[7]

由于这些国际活动和艺术杂志、博物馆，以及大都市的评论家们设法使审美标准与市场标准一致，所以强调民族独特性的艺术家很少得到承认。短期地方性潮流被主流合并的情况一例如大地艺术（Land Art）或最近处于边缘位置的奇卡诺人艺术、新墨西哥人艺术所发生的情形一的确不能否定本段首句的分析。艺术市场的短期投机行为和它带来的“革新性的永久性的骚乱”[8]，损害了民族文化的长期发展，也一样损害了艺术家个人的长期创作；只有少数人会被暂时采用，去激发某个主题的吸引力。在这个意义上，对许多视觉艺术来说，思考今天就意味着接受市场的思考。

从世界主义到全球化

提到外国艺术就涉及整个拉丁美洲艺术史。应当指出，许多艺术重新思考自身文化遗产的一种办法是借用大都市的艺术革新：从迭戈·里韦拉到安东尼奥·贝尔尼（Antonio Berni），无数画家从立体主义、超现实主义和其他巴黎前卫艺术家那里吸收营养，去建立民族化的叙述方式。阿妮塔·马尔法蒂（Anita Malfatti）在纽约表现主义和柏林野兽主义（Fauvism）中发现了重建巴西身份概念的工具；同样，奥斯瓦尔德·德·安德拉德（Osmald de Andrade）利用了未来主义宣言在圣保罗重建传统与现代的联系。

拉丁美洲艺术家的这种世界主义，在大多数情况下导致了对自我的肯定。虽然对我们作现代人的能力的怀疑割裂了民族意识，但这种民族意识已经存在，而且有能力与有关生命历程的全部图像结构结合起来。这样的历程，这种游历的目光，可以区分出每个不同的人。外国的“影响”被转化和重置于民族的母体之中，在这个过程中自由主义者、理性主义者对现代性的渴望与民族主义重新联合起来，并且打上

了浪漫的标记。有了这样一个过程，每个人的身份都可能是唯一的、与众不同的、同质化的。

构建民族文化并用独特的图像将其重现出来，这种要求在我们这个时代受到了经济上和象征符号上跨国化过程的挑战。阿尔琼·阿帕杜莱（Arjun Appadurai）把这些过程区分到五个群落趋势中：（一）移民、旅游者、难民和背井离乡的外国劳工的流动人口；（二）科技和跨国公司带来的交流；（三）跨国金融流通；（四）整个的图像和信息系统一它通过报纸、杂志和电视频道散布遍及全球；（五）意识形态模式一代表了一种我们也许可以称之为西方现代性的东西——民主、自由、富足和人权的概念，这些概念比定义特殊的身份更有优越性。[9]

考虑到这种变化的重要性，艺术的非地方化其实只是市场的部分产物罢了。严格地说，是被强大的经济、信息和文化全球化过程所塑造的一部分。现在身份的构成不仅与独特的地域相关，也与不同来源的对象、讯息和人群的多元文化交汇有关。

许多拉丁美洲艺术家正在参与建立一种与这种情况相符的新的视觉思想。进行这种寻找是没有唯一路径的。一个人会惊讶于那种一心要把艺术的叙述从民族的小生态环境中分离出来的专心致志。这种专注在表现主义的浪漫派身上程度很强，在那些做观念化的行为艺术和装置艺术的文化民族主义者那里也是一样。

我赞同路易斯·费利佩·诺埃（Luis Felipe Noe）的话，他抗辩道，审美"不需要护照"。他说，我们不能把身份当做反对文化依赖的简单反作用力来加以审问：用这种方式看待身份就好像是要"答复一位要求提供身份文件的警察，或者像一个要求提供出生证明的公务员"。因此他断言，是否存在一种拉丁美洲艺术的问题是一个"荒谬的极权主义"问题。[10]

与其投身于怀旧的、"对一个并不存在的传统的寻找"之中，诺埃建议我们还不如接纳我们历史中的巴洛克特性，当一些当代画家因为"面对过多的对象而没有能力进行综合"时，就重新来表现这个方面。他为一种表现主义的绘画辩护，他自己的作品也与之相似：面对这个世界时，要尝试用原始质朴的方式感觉自己，但不要像被文化的多样性和分散性超越那样被自然超越。通过这种方式，他的画挣脱了画

框，从天花板弥漫到地面，在狂暴的大地上“重新发现”亚马逊人、历史上的战役和第一位西班牙征服者的目光**［图73］**。[11]

图73　路易斯·费利佩·诺埃

《这些日子里的一天》（*Algun dia de estos*）,1963年。

另一方面，一位观念性人物阿尔弗雷多·哈尔进行了相似的探寻。他发明了一种智利护照，只在封面上复印了官方的公文。翻开里面，每幅对页都是装着倒刺电网的集中营的照片，无数排完整的电网层层后退至无穷远处，没有被大山阻断。这景观可能是他自己的国家智利，也可能是香港（在那里他为越南的流亡者制作文献），或者是在任何别的国家里—在那些国家，人们说着七种不同的语言，用七种语言重复着“打开新门”这句话，把这句话写在靠近地平线的天空上，这七种语言是英语、广东话、法语、意大利语、西班牙语、德语和日语。它们相应地反映了某些国家严重的移民问题，也反映了一种限制更严的移民政策。作为身份文件，护照同时是国家的也是个人的，被用来确定旅行者的来源。它打开了从一个国家到另一个国家的通道，但也给人们打上了出生地的标签，有时会妨碍他们的改变。护照作为通向诱捕过程的一个综合体，充当着多元文化时代男人们和女人们的一种隐喻，并将它们置于之中，对艺术家来说，“它们的位置不在任何

特定的文化之中，而是在它们之间的空隙中，在“运输（transit）中”。[12]

我们怎么研究这样范围开阔的艺术呢？与那些涉及地理环境或社会联合的解释相反，许多当下的艺术作品需要被看成“传送物”。盖伊·布雷特（Guy Brett）对欧亨尼奥·迪特沃恩（Eugenio Dittborn）的“航空邮件”绘画运用了这个规则，那些东西被“大批地打包、分类”，收到就是为了寄出去：为了“在两个旅程之间被看到”。[13]它们被一种暂时性的诗意支撑着，在这段较短的时间里，它们自己周围的国家—在这个例子中是智利（与哈尔一样）—可以是起点，但不是终点。终点也不是某些拉丁美洲世界主义者相信的任何大都市，罗伯托·梅里诺（Roberto Merino）说道，这是因为“航空邮件”绘画也把大都市变成了运输场所。没有中心，没有分等级的轨道，这些作品像费利佩·埃伦贝格（Felipe Ehrenberg）、莱昂·费拉里（Leon Ferrari）和其他做邮件艺术的人的那些作品一样谈到智利、墨西哥或阿根廷，但却超越了它们自己的领土，因为作品的旅程把它的外部共鸣变成了消息的一部分。

迪特沃恩过去经常在他的画中使用小房子。旅程中和居住期中相同的紧张状态，在吉列尔莫·库特卡（Guillermo Kuitca）的那些地图和床之间相遇了 **[图74]** 。他的图像名称同时反映了不同的地域和非地方化之间的关系。一方面，像波哥大（Bogotá）的街道地图那样，街道不是用线画出，而是用注射器画出；或者公寓住宅的地图用骨头组成，反光镜照亮了无人居住的床，只有录音设备和扩音器影射出阿根廷的恐怖事件。“在马尔维纳斯群岛的战争时期，我开始画小床……那是个消沉的时期，我想在作品中传达出我手握画笔静静地待着想要画画，而移动的是床”。[14]

图74　吉列尔莫·库特卡

装置，在当代艺术博物馆卡梅中心，瓦伦西亚，西班牙，1993年。

当文本被改造时，当人们旅行时，画笔是寂静的。通过在床垫上画出的拉丁美洲和欧洲地图，库特卡重现了那些流浪者的紧张不安：从欧洲到美洲，从一个美洲国家到另一个美洲国家，再从美洲到欧洲。是由于这个原因“这些床才没有家”吗？[15]库特卡同时用旅行和休息来组织这个世界：床垫上城市的地图好像有意要打扰休息。他要把浪漫的场景、不确定的或简直是痛苦的旅程，与摆放着规则床垫的、有组织的空间协调起来；或者相反地，去加剧地图严格的几何性，把它们叠加到梦想着的国土上。地图犹如幽灵，床犹如根：以这样的方式，床的地图迁移着寻找根的人。

谁来发护照？

这些作品不允许我们去审问它们的社会身份和艺术特征。但它们试图成为那种可以识别出单一种族或民族身份已枯竭的艺术，这种艺术很少考虑表现，而更愿意谈论地方性的无时间性的本质。博物馆和仪式给文化带来了稳定性和独特性，但创造它们的图标的材料不仅是独特稳固的对象，也涉及护照、带地图的床，以及媒体上跳动的图

像。就像今天的身份，他们的作品是多种语言的，是迁徙的。它们可以在多种不同的文本中运行，允许它们的混杂结构带来不同的解读。

但是关于视觉思想，这些新的多元文化性的明确陈述至少与艺术阵营/文本的三个倾向冲突。第一方面，在艺术家的惯性前面，仲裁人和公众继续要求艺术代表一种前民族性的、全球性的身份。第二方面，与民族传统相对立的艺术家难以得到国家的推广，国家希望从艺术作品到它的创作者都有能力展现重要的大都市和民族几个世纪以来的伟大。

最后，对全球化和多元文化主义起作用的拉丁美洲艺术家，与博物馆、画廊和大都市的批评家的策略互相影响，虽然这些批评家宁愿仍然把他们当做异域文化的代表，另一人种的代表，拉丁他者的代表—也就是说，放在边缘位置上。在美国，乔治·尤迪塞（George Yúdice）观察到，博物馆和大学的多元文化政策，比起作为平等对话中的一个谈话者，它对识别差异更有用，把他们置于美国生活方式的一个次等角落中。"如果是以前，他们会要求拉丁美洲人画出纯粹的超现实主义，就像阿莱霍·卡彭铁尔（Alejo Carpentier）用他'绝妙的写实主义'或者'萨泰里阿教（santería）'(2)*的情形。现在他们正在要求拉丁美洲人成为某种'奇卡诺人'或'拉丁诺人'（Latino）[16]。"(3)**同样，在欧洲，审美价值的确定机制希望拉丁美洲人表现和描绘出他们的不同：最近在荷兰举办了一次多元文化展览—"气候"（Het Klimaat），展览目录中提到，"对非西方的艺术家或知识分子来说，最根本的是创造和重新创造历史和意识形态条件，这些条件能够提供更多或更少的可能性"。阿根廷艺术家塞瓦斯蒂安·洛佩斯（Sebastián López）向这种"谦逊的观点"提出了挑战，这种观点把外国艺术家作品展览限制为非此即彼的两个路子："允许欧洲艺术家研究其他文化来丰富自己的作品和观点，却希望来自其他文化的艺术家只在自己的文化背景下工作，只体现与他或她的出身相关的艺术传统（即使是许多荷兰文化政策管理者、馆长、经销商对这些传统和它们在当代的显现也都很无知）。如果外国艺术家不服从这种区分，就被认为是不真实的、西方化的，而且是一个模仿者，抄袭'我们的做法'。世界是'我们的，地方性是你们的'。"[17]

像往常一样，思考今天就是思考区别。在这个全球化的时代，视觉思想以同样的程度超越了民族主义的浪漫幻想和跨民族的同质化（homogenous transnationalism）的几何式秩序。我们需要转变的图

像、交叉的图像和互换的图像，不仅是视觉的叙述，而且也是开放的、有弹性的反映，能够在两种极端的行为之间发现一条道路：一方面是民族主义的原教旨主义，试图魔法般地召唤多元文化主义的不确定性；另一方面是抽象化和全球化的市场和超大规模的展览，在那里，我们会丧失意志和希望，无法重新确定我们思考的方式。

（刘海平　译）

---

(1) 奇卡诺人指墨西哥裔美国人或在美国的讲西班牙语的拉丁美洲人后裔。

(2) santería：结合非洲部落教宗教仪式和天主教宗教仪式的一种宗教。

(3) Latino，意为拉丁美洲人、有拉丁血统的人—西班牙人和葡萄牙人，尤指具有拉丁美洲血统的人。此处译为拉丁诺人，与上文中的拉丁美洲人（Latin American）相区别，并表现出作者的讽刺之意。

艺术史的艺术

唐纳德·普雷齐奥西，1998

> 在*vrai*（真实的）这个词中，不是蕴涵着某种超验的意味吗？它那简练的声调，不是召唤着贞洁的裸体、万物最简单之真实性的模糊影像吗？……不是每个词都讲着同一个故事吗？一种活的力量，给万物打上印记，它自灵魂中来，又藉行动的奥秘、言论与思想间的奇妙呼应偿还给灵魂一恰如身陷爱情的人，将他的爱付于爱人的双唇，又从那里取回。
>
> ——奥诺雷·德·巴尔扎克，《路易·朗贝尔》

博物馆学的现代实践一其数量一点也不少于那些推论的博物馆辅助性研究：艺术史（让我们姑且称之为博物馆志［museography］）一牢牢扎根于一种再现之恰当性的意识形态中，在这里，人们设想展览将多多少少忠实地“再现”某种外在于博物馆学的事件，某种被想象成先在于其叙述、其在展览空间里的再呈现（representation）的“真实的”历史。

不论收藏或展览是多么不完整、短暂或简洁，它今天存在于两个多世纪以来由博物馆、画廊、沙龙、展销会、博览会、展示会，以及人们再熟悉不过的各种视听体验所建立起来的期望值中。人们通常把展览看做是许多缺席的、更完整的整体中的一个片断，是从中挑选出来的。博物馆学空间里的每一个条目都是一个标本一某类客体中的一员。

现代博览会的每一种模式，本身都是更早的“自由艺术”、“书籍”或记忆之“屋”一其中一些来自西方伟大的远古一的后继者或现代版本。[1]将博览会和展示会的各种模式看做社会实践或认识论技术彼此交织、相互限定所形成的网络的组成部分，也许不无裨益，它们共同构成了现代性的宏大事业。正如那些汇聚在一处构成了现代博物馆的活动，可能各自都有不同的前身；[2]将博物馆本身理解成某类技术，可能也是不无裨益的，这种技术是伴随着现代民族国家的发展而相应出现的。

这篇文章是对普遍存在的构造参数（architectonic parameters）、突出特征或系统性结构的沉思或反思（这些词的使用，意味着我们依然无法摆脱那个漫长的传统），它们勾勒出了艺术史和博物馆学的历史形态。尤其是，我试图阐明是什么塑造了博物馆学的故事化空间（storied space）的特性，整理的过程也许能帮助人们了解是什么决定了艺术史的起源，而艺术史本身又是一个更为广阔的、可名之为"博物馆志"的领域的一部分。

在此，我要先简单地把它解释成一种特别的现代主义合奏，由主体与客体在各种阶段、各个现场彼此联结而成，它已成为保证现代民族国家有效运行的关键元件。不仅包括幻灯、照片、电子档案、教学设备等这类人们所熟悉的职业艺术史工作方法，也包括旅游、时尚、传统手工业等方面。博物馆和其他现代人工制品（如小说），可被用作这类博物馆志实践的范例。下面将具体谈到这些特点。

撰写下文的一个动机，是从其他方面思考艺术史的迫切需要：摆脱两种惯性思维——是传统、规范的历史志的那种顽固的千年主义方案，它依然试图脱离社会和认识论来解释艺术史实践的"各种历史"（因此只是反复重弹艺术史的"艺术史"的老调）；二是最近那种重新树立正典的愿望，以及以公式化的方式对各种"新艺术史"的吸收，这些"新艺术史"大大扩展了现存的正典和习俗的范畴，而不是为现状提供什么具体的替代方案。[3]因此，以下的行文方式反映了一种站在规范之外、从旁进行观察的尝试，就像从侧面或从哈哈镜里观看那样。

一系列文化机构的相继设立，使得现代民族国家的发展成为可能，它们很务实地想象出了生动的民族神话学和有关民族国家的神话故事，并赋予其有血有肉的形象。作为一个想象的共同体，现代民族国家的存在和维持有赖于一种强有力的文化虚构装置（从18世纪开始，它已越来越普遍），小说和博物馆是其主要组成部分。艺术史职业规范的起源必须被放到这些当代发展的轨迹中去理解，我在此将论证这一点。

博物馆这个新机构有效地建立了一种想象的时空、一种故事化的空间：被历史地歪曲过或必须在历史中加以辨读（funeous）[4]的场所，而它本身也因此成为知识生产的一种规范模式，借助其产品或遗迹来定义、构形、塑造、"再现"着许多社会行为方式，各种材料都经过了重新组合、变形，成为展示与演示这部布展机器的组成部分。它

们的作用，是借范例、实例或直接的劝诫来建立起各种参数，在主体和客体之间、主体之间、主体与其个人历史之间形成适切的关联，以适应民族国家的需要。在博物馆的故事化空间里，我们看到的不仅是客体，也有观看客体的其他主体，并观看彼此所观看的。蒙娜·丽莎似乎并非为您而微笑。

简而言之，博物馆建立起示范性模式，帮助人们将客体“阅读”成个体、群体、民族、人种，及其“历史”的痕迹、再现、反映或替代，它们是为了让欧洲以仪式化的方式参与（因此也是召唤、捏造、维护）其自身的历史和社会记忆而设计出来的公共空间。[5]因此，博物馆让那些可以观看的东西变得清晰易读，从而建立起观看的价值标准，并教导博物馆的使用者如何阅读所见之物：如何激活社会记忆。艺术史成了博物馆学空间所发出的或其之内的一种声音，人们甚至可以称之为流行的历史小说。[6]它以一种补偿性的方式，使自身成为一扇窗，朝向一大片想象的世界博物馆、百科全书，以及一切可能存在的艺术种类之标本的档案，[7]一切可能存在的物理性展览、收藏或博物馆都与这一档案相联，都是它的一个片断或部分。

现代博物馆产生于18世纪晚期的欧洲，作为启蒙运动和处于现代化进程中的民族国家的社会、政治、大众伦理教育的认识论工具，打那时起，人们通常把它看做一件可以充当见证或文献的人工制品。同时，它也是历史志（historiography）实践的工具，是实践历史的公共工具。在这方面，它构成了一种特殊的虚构方式：一种最引人注目的想象性虚构，已成为国家性的、世界每一角落里的民族与种族的身份与遗产的必不可少的组成部分。在很大程度上，现代性本身就是博物馆的集体产物和人工制品，是最高的博物馆志虚构作品。

那么，它如何才能充当一个“客体”世界—在这世界里，有一些事物因其在世界上所占的物理位置和它们被布展或装框的方式，而显得清晰易读或成了其他事物的代理—中的“主体”？是什么构成了这种“再现”？究竟是什么使之可能或可信？鉴于品质与显现之间关系的性质，在现代世界中，再现的可能性植根于更为古老的哲学和宗教思想传统中。不过，正如我们将会看到的，这是再现之恰当性和职责的公共、世俗形态的一些方面，它为现代性这个综合体所特有，与那些为民族国家服务、使民族国家得以产生的文化技术系统的产物紧密相联。

我们生活在这样一个世界里，在这里，几乎什么都可以在一个博物馆里被布展、被部署，什么都可以被当做或用作一个博物馆。尽管在20世纪最后的二十年里，出现了大批非常有用的博物馆和博物馆学文献，[8]但我们也清楚地看出，对于在理解博物馆学实践的显著属性、机制和效验方面所取得的重大进展，我们还不甚了了。其实很明显，我们做得最少的就是从总体上重新思考许多历史和理论假设，以及阐释与解释的模式。在这里我认为，现代博物馆作为启蒙运动的发明，其背后的意义与几个世纪前透视法的发明同样深刻，同样影响深远（并且是出于类似的原因）。[9]

这的确是一次革命性的社会发明，这一点已经越来越清楚了。在有些地方，人们立刻就接受了它，在另一些地方，则要有个过程，就和欧洲社会革命的情形一样，而后者正是这个新机构服务的对象。博物馆将各种旧的知识生产、构形、储存和展示活动具体化了，又将之转化到一种新的综合体中，它对应着18世纪在医院、监狱、学校等其他现代观察和训诫方式中的发展。[10]在这方面，我们最好是将博物馆看做生产出现代性本身这一更大综合体的基本场所，它同时也是这综合体最有力的缩影之一。

下文包括三部分。首先（第一部分）是一系列观察和非正式的提议，其范围包括上述的一些观念，其中大部分尽管显得武断、像是某种声明，但却可以从这个半透明的表层下窥见各种问题。因此，每一个提议都可看做整个观察的一种变相，一种将把博物馆学话语拉出其如今所在的这个泥潭的刺激物。第二部分延续了这一讨论，扩展了先前的提议和观察，主要是审视艺术史的艺术的一些属性，尤其是它与拜物教的关系。最后一部分试图以一种系统的方式勾画出博物馆学和博物馆志的故事化空间的属性和特征，并回应以下问题：是什么构成了两个世纪前艺术史规范的最深层基础？[11]

一、博物馆学和博物馆志

> 我在语言中辨认我，为此须在语言中失落我，如同一件客体。
>
> ——雅克·拉康[12]

（一）博物馆并不是单纯、被动地揭示或“指涉”过去，而是演绎着将某一特定“过去”从当前来分离出来的基本历史姿态，以便收集、重组（再组合［*re-member*］）那些被置换、被拆分过的遗迹，使其成为属于并致用于当前的谱系中的一个元素。这种处于当前空间内的博物馆学之过去的功能，就是标示出相异性或他者性，在当前中辨识出一个**他者**，它可以被改造，从而在某种似是而非的读解中，呈现为对当前的生产或制造。那被添加到当前空间内的东西充满想象力地位于前侧，如同一篇开场白。[13]

因此，这种博物馆学的“过去”，是想象力的生产工具，是当前的养料，也是现代性的养料。我们通过对博物馆的个体和集体的规范化使用，实现了这个纪念仪式，在最基本、最一般的层面上，它以具有地方性、空间性和动态性的方式，成为阅读小说、报纸或观看戏剧演出的补充或对应。

（二）博物馆志的元素，包括艺术史在内，是高度编码化了的修辞学转义或语言学工具，它们积极地“阅读”、谱写、寓言化着过去。在这方面，我们对博物馆机构的迷恋—我们被吸引到博物馆，被困在其中—与我们对小说，尤其“神秘”小说或故事的迷恋如出一辙。不论是博物馆还是神话，都在教导我们如何处理事情，如何思考，如何把这样或那样的两件事物联系到一起；它们都告诉我们，第一印象不一定正确；它们让我们看到，世界需要被紧密地整合到一起（也就是说，再组合），整合的方式应该是理性的、有条不紊的：当我们在事后回顾那些步骤时，应发觉它们是自然而然、不可避免的。在这方面，博物馆的当前（在我们身份所在的参数之内）可被表现为某个过去（我们的文化遗产和起源）的不可避免的逻辑产物，从而将身份和文化遗产扩展至一个历史的、神话的过去，而这过去也因此得到了复原和维护，同时又不丧失其神秘性。

实质上，无论小说还是博物馆，都会召唤并激发出一种欲望，令人渴求全局式、全方位的视角，站在彼处，我们将看到：一切都在一种真实、自然、现实、适当的秩序中结合在一起。两种魔幻现实主义的模式，都在促使我们相信，每个人都“真的”可以占据一个优越的概观式视角，尽管在日常生活中，在统治和权力面前，许多证据都说明事实恰好相反。

因此，展览和艺术史实践（都是博物馆志的分支）都是想象性虚构，其编写和叙述构成了历史的“现实”，而其主要手段就是那些预先

构思好的材料和语法—转义、句法程式、实例和证词的方法论、布展术与戏剧化呈现的技巧。[14]这种虚构手法与其他意识形态实践并存，如有组织的宗教和娱乐（也就是制约）产业。

（三）也是在博物馆，人们探索着主、客体之间想象的关联，探索着二者通过并置实现的叠加。我们可以想象艺术博物馆客体是按照类似于自我的方式来运作的：这个客体不能完全贴合于主体，它不是外在于便是内在于主体，实际上，它是一个永远不稳定的场所，在这里，内与外、主体与客体之间的差别没完没了地不断磨合着。[15]在这方面，博物馆是一个社会化的展台，展示着那个作为客体面对着世界的“我”（或眼睛），与那个作为世界上所有客体之一的面对着自身的“我”（或眼睛）之间的相似与不似—充分，但永不完整。见下文（八）。

（四）在现代性中，言说物便是言说人，艺术史的艺术和美学的确是现代欧洲最了不起的发明之一，是一件用来追溯以往、重写这世上一切族群之历史的工具。它曾是并仍是一种具有组织功能的概念，使得关于主体的西方观念（统一性、独特性、前后一致性、精神、不可复制性，等等）更加鲜活明了。在这方面，它提炼了此前透视法发明的一些成果。

与此同时，艺术史的艺术成为一切生产的范式：它那理想的水平线，用于衡量一切产品的标准。生产者或艺术家以一种补偿性的方式，成为现代世界中一切事务的典范。作为我们自身的主体身份的伦理艺术家，我们尽力将自己的生命谱写成一件艺术品，过一种示范性的生活：活出某人的作品，而实际行为本身则可以成为一件清晰可读的再现性人工制品。

在这方面，博物馆志成了宗教、伦理、启蒙运动统治机构的意识形态之间的交叉点和桥梁，在这里，代表和示范构成了政治的再现。

（五）艺术既是客体又是工具，因此也是要被看见、阅读、研究之物的名称，也是研究本身的语言的（常常被遮蔽的）名称，也是研究这一手法的名称。正如“历史”这个术语含糊不清地既指书写这一规范化活动，又指这一书写实践的参考范围，艺术也是由博物馆与博物馆志塑造起来的历史的元语言。该术语工具性的一面在很大程度上被现代话语吸收了，这有利于艺术的“客观性”。[16]由这种矛盾性所构成的，是一种什么样的艺术史或博物馆学的实践？

作为一个具有组织功能的概念，一种将整个活动领域与那个将特定主体观念明确起来的新中心组织在一起的方式，艺术也重新叙述了历史，重新确定了历史的中心。作为启蒙运动的公约性计划的一部分，艺术成了一种世界性的标准或度量衡，以之为准绳，可将各个时代、地方的产品（再扩展到也包括族群）放到同一个美学发展、伦理与认知力进步的等级化天平或数据表中去衡量：对每个族群、每个地方来说，是它自己的真正的艺术；对每个真正的艺术来说，是它在朝向欧洲现代性和当前性的进化阶梯上的恰当位置。欧洲不仅是艺术品的收藏者，也是具有组织功能的收藏原则：博物馆里的陈列客体，博物馆里的玻璃柜本身。[17]

正如约翰·萨默森爵士（Sir John Summerson）在1960年骄傲地宣称：

> 新艺术似乎在拥有了独特性这一品质的那一刻，它也被看做了历史（读一读那些关于毕加索和亨利·摩尔的文献），这使人觉得，艺术就是不断地退出现代生活，即就是从未被现代生活占有。它似乎正退入一片巨大的风景—艺术的风景—如同我们从观光汽车或火车上看到的风景……在几年的时间里，（新事物）只是发生在整体中的怪诞、迷人的事件—我们从观光汽车的车窗里看到这个整体，这车窗恰如博物馆的玻璃窗。艺术存在于玻璃之后，历史的玻璃之后。[18]

简而言之，艺术变成了历史主义和本质主义这部机器的中心，欧洲霸权主义的世界语。我们很容易看出，在这个世界的欧化过程中，构成博物馆学和博物馆志的景观和展示的文化是如何变得越来越必不可少的：对每个族群和种族、阶级与性别、个体和人种来说，其自身的独特精神与灵魂、历史与史前、未来的潜力、尊严、充分再现自身的方式，都可以投射为某种合法的“艺术”。这种殖民化的明智之处着实令人吃惊：今天，这个世界的一切“艺术传统”，都是在欧洲博物馆学和博物馆志的历史主义和本质主义中塑造起来的，（当然）都是由殖民者自己塑造出来的。

事实上，艺术史将我们所有人都变成了殖民地化的主体。

换句话说，启蒙运动发明“美学”，就是为了和可以在各类社会中看见（或想象出来）的各种主体—客体关系达成一致，并在一个共同

的基础上、共同的数据表或电子数据表的格栅中对其进行分类。作为客体和工具，这个艺术同时也是一种事物，也是一个表示将事物相对化的术语，它代表着从美学到拜物教的等级化光谱中一端：一种进化的阶梯，其顶端是欧洲的美学艺术，底端是原住民的神物一符咒（fetish-charm）。

（六）站在博物馆里，人们会自然而然地觉得它是视觉手段的大综合。在这里，无论是工具、玩具、视觉游戏的激增，还是18、19世纪的建筑与城市体验，都可被看做次级伺服机制和非正式的象征。这个机构将其使用者放在一个变了形的位置上，从这里，我们可以看到某种历史的戏剧化呈现正天衣无缝地、自然而然地铺展在我们面前，我们可以用一种占卜般的方式，将一种特殊的目的论破译或读解为一组被收藏的形式的隐含真理；也是在这里，各种谱系式的血统关系可以变得合情合理、不可避免、具有示范性。现代性本身就是身份政治的主导形式。

最为奇特的"视错觉"，就是在这个变了形的戏剧化呈现中，博物馆学空间像是拙劣的欧几里德空间。博物馆似乎在冒充（但其实并没有冒充，因为一切都是冒充的）容纳一切的堆料场、百货商店，可用、可消费，可以被沉思、被想象、被投射到自身或他者之上。从人们面前遮蔽掉的，当然是这些故事化空间的更为宏大的画面及其各方面影响：这些仪式化表演所产生的全方位的社会效应，它一方面用具体的例证将民族意识形态说成显而易见的个体主体，另一方面将个体与文化间的一切不同和不吻合之处，都简化为同一事物的各种变体，同一个基质或身份不同但却彼此对应的版本。这样一来，我们在这个**人与（或作为）其作品的家族**中被联系起来。

（七）在博物馆里，每个客体都是视觉的陷阱。[19]我们的眼界依然锁定在个别标本的层面上，因此，把物的生产或显现中的个别"意图"看做关键的、决定性的，甚至是最终的原因，会让我们觉得舒服愉快。意图变成因果链中的消失点，或者说阐明一切的地平线。它是无所不在的博物馆志劝诫的催化剂，"让艺术作品直接对你说话，尽量少被打扰，尽量不要分心"。[20]

（八）博物馆也可被看做生产性别化主体的工具，想象性别立场的拓扑学来自该机构的影响：博物馆使用者或操控者（"观者"）的立场，是那个无标记的（常常是男性，但并非必须如此）特立独行的姿态或立场的一个无标记的类似物。但作为欲望的客体，被布展和被故

事化的博物馆人工制品同时也是一个行为人或主体（常常是女性，但并非必须如此）的仿像，观看的主体将与它紧紧相联，或者他/她将遭到它的抵制。

简而言之，主体和客体在博物馆故事化空间中的叠加，为男一女性别差异的模糊化和复杂化创造了条件；换句话说，博物馆客体在性别上是模棱两可的，这种两可性使得人们更需要明确的性别结构。在这个过程中，已经越来越清楚的是：所有艺术都是诱引，无论是掌握着霸权的还是遭到边缘化的性别，本身都依然是自身之理想化的仿造和反复，正如观者在展览空间里的位置总是被预先构思和预定的，一切性别也同样是（一个）诱引。[21]

博物馆学和博物馆志是分配记忆空间的有效途径，它们合力作用于过去与当前、主体与客体、集体历史与个体记忆之间的关系，这些将帮助我们把实现于当前之内的过去转变成一片故事化空间，在那里，过去和当前被想象性地并置在一起，而它们的真实关系将不得不被解释成继续和进展、原因和结果。换句话说，在那里，以下这一错觉将得以延续：过去存在于自身并为自身而存在，不受当前的投射和欲望影响。

在理解博物馆志工程及其一部分一博物馆学一方面所取得的进展，将会使人们真正地、认真地对待那个真实客体的悖论性（我在别处把它称之为圣餐般的客体[22]），正是这个客体构成并填满了那片空间。艺术史的艺术及其博物馆学成了一件工具，被用来进行再现的、历史的思考，用来想象某种与（现在已扩展到全世界的）欧洲现代性的国家主义目的论的历史性呼应。

二、艺术史与拜物教

要理解这一事业的惊人力量与成功，我们就必须一点一点地弄清楚，在两个世纪前现代民族国家的创立中，最为生死攸关的因素是什么。成为正典的艺术史的艺术，实际上是一个魔术般的、充满悖论的客体，经过精心组合，成为塑造并维持现代民族国家及其（雕像般的）缩影一公民一的事业中的一件阐释工具。[23]它成了社会生活美学化的产物，以及社会欲望的体现。

艺术是它那隐含的、想象的对应面，启蒙运动的不解之谜—（未开化的）神物—的补偿性（文明的）陪衬，用威廉·皮茨（William Pietz）的话来说，是“启蒙运动之**他者**的被安全置换了的提喻”。[24]它是一件强有力的工具，确认了一个信仰：在某种深刻的、具有本质性的意义上，你在你制作的东西中所看到的，正是你的实际所是。你作品的形式是你真理的面相，它也提供了一件强有力的工具，使得人们清楚地看到欧洲是地球身体的头脑，一切不在欧洲这座大厦之内的都是它的开场白。当然，对于构成了欧洲的在场和现代性的那些东西来说，那个外在的先前，即那个**他者**，是必要的支撑和决定性的例证。[25]

神物这个词，源于拉丁语的形容词*factitius*（普利尼［Pliny］用它来指艺术制品或人工制品），经由葡萄牙语的演变（*feiticaria*，一个用来形容西非的“巫婆”与偶像崇拜的术语），*fetisso*这个词用来指西非和欧洲之间用来做交易的小东西或小玩意，它的早期现代含义与一个较晚的拉丁含义关系更紧密，指肖似自然物的东西（如拟声中的声音）。

总而言之，它成了欧洲唯美主义想象的“无功利”的未开化的（读作“黑人的”）先前。这两个术语彼此暗含，必须一同加以理解，其共生的互补性在过去两个世纪中充当了艺术史一切形态的骨架。

这里有一些过程性的对比。如果在欧洲社会中，性别成了自我的本质—个体人格的最深的真理—的话，那么艺术将成为其文明的、补偿性的对应面，成为主、客体间文明的互动的标志。并且，在现代性中，艺术和性彼此呼应：艺术和性一样成了一个等着被发现的、有关一切人的隐秘真理，一个将拉斯科洞窟和下曼哈顿的阁楼联系在一起的无所不在的世界性现象—确切地说，是一个虚构的整体，但又是一个拥有巨大权力、相当耐久的整体。

从历史的角度来说，艺术和神物位于相对的两极，两极之间依然是一张从无私性到偶像崇拜、从文明的到原始的连绵不断的光谱。总而言之，它们中间的任何一个都不能孤立地来看。

艺术并不像被科学所发现并解释的自然现象那样先在于艺术史。二者都是构成意识形态的元素，各有用武之地。从历史的角度来说，艺术史、美学、博物馆学、艺术生产本身，这些社会实践自诞生之初就彼此关联着，其基本的、共同的使命，就是生产出彼此呼应的主体

和客体，以及一个适合新兴欧洲民族国家的有序的、可预测的运作的礼仪所有者。

同时，这一事业吸纳了所有二重的、等级化的概念，它们可被用作辅助性工具，对一切族群的文化产品进行系统化、规范化的观察，以之为依据来编写（从而言说）其历史。[26]博物馆志及其博物馆学奠基于那些隐喻、转喻、指代的关联之上，我们可以用那些归了档的标本描绘出这些关联，它们让我们看到，一切事物都可被看做标本，而标本化又可成为生产任何有关事物的有用知识的实质性必要条件。

换句话说，这份档案本身并不是被动的仓库或数据库，而是一件批评工具，一个有生命力的设备，用于校准、定级、说明连续性中的变体和变体与差异中的连续性。博物馆志档案的认识论技术曾是并依然是民族的社会与政治构造中不可或缺的一环，也是其种族原生性、文化独特性，以及相对于真实或想象的**他者**的社会、技术或伦理上的进展（或衰退）的各种合法化范式中不可或缺的一环。

它部分地这样运作。神话的民族主义事业需要一种信仰，即个体、工场、民族、种族群体、阶级、人种甚至性别的产品，将分享形式、礼仪、精神上的具有示范性的共同、一致、独特的属性。与此相关的是暂时同态性（isomorphism）的范式，这种理论认为，艺术史上的一个时期或时代，可用风格上具有可比性的相似、主题上的取向或重点，抑或生产的技术标识出来。[27]

只有当时间不是被架构成线性或循环的，而是渐进式地展开的，如同架构个体、族群、民族或人种的某种史诗或小说般历程时，这一点才有意义。只有到那时，时期的观念才是恰当的，可以在一些故事的等级式发展中充当高地或展台（它将不得不被等级化，或成为编年史里的片段或篇章，这样才能栩栩如生地呈现在观众面前）。时期将标志出事物的渐变，如同勾画出事物之轮廓的那种**物**（或**精神**）的渐变或转化。

博物馆学和博物馆志塑造了客体—历史，作为人、智力、族群发展史的替代或仿像，它由叙事性的布展—历史小说或中篇故事—构成，它们展示和描绘着主要品质、文明或技能的层次，以及个体、人种、民族的社会、认知、伦理的发展或衰落。[28]

因此，艺术史的客体总是具有文献意义的客体—教程，可以被当做或表演为过去与当前之因果关系的令人信服的“证据”，我们由此得

以辨明自身与他者之间的某些可取的（或不可取的）关系。在这方面，艺术史话语很少讨论的是欧洲自由艺术的"进展"与现代早期欧洲的主要**他者**—（相比较而言更为多民族、多种族的）伊斯兰教世界—的"衰落"之间的沉默对立。[29]

正是在这一前后关系中，我们可以认为，博物馆志和博物馆学事业在其全盛期（直到今天）已经在政治、宗教、伦理、美学领域中起着非常强有力的、有效的现代（主义）协调作用。在20世纪末，我们依然不可能看不出一件人工制品和（暗藏其中的）道德品质及其制造者（们）的认知能力之间因果相关的、本质性的关联。这些理想主义、本质主义、种族主义、历史主义的假设，其历史渊源清晰地体现在博物馆学和艺术史中，而它们往往依然是当代实践中的潜台词，是许多不同的、对立的理论和方法论视野的基础。

国家是族群的避难所，是一个有限的、有边界的人工制品，在时间中留下了轨迹，是一片故事化的空间。博物馆学和艺术史是控制论工具、导航仪，是一个视觉装备，让每个乘客（他/她总是自己命运的"船长"）都能既看见船后和船所来的方向（其独特、唯一的过去），又操纵它、引导它走在由其历史所指示的航线上：投射自过去的消失点，投在了未来完满的理想点。

它的实体是"艺术"，是那个非凡的手法（或反拜物主义的神物）即艺术史的艺术；这项启蒙运动的发明，是设计来/注定成为世界性的真理的语言（将从原始神物崇拜到艺术的不同阶段和水平启示给人们）。它是一个普遍框架，一切人造物都可以在里面安置、归类、固定到合适的地方，在民族的历史小说里展开。

艺术史的艺术是现代性的拉丁语：一个世界性的真理媒介（先是宗教、后是科学）。与此同时，它又是一个黄金标准、平均数或理想准则，与它相比，一切形式的（人工）造物都是预演，与它那理想的清朗声调相比，一切发声都差强人意，如同每一个植物学实体都是对特定的理想的内在形式关系的实现。[30]

这不失为一种卓越不群的姿态，一个具有巨大破坏性的霸权主义行为。就此，世界不仅变成了一张"图画"，也变成了一个形象，站在欧洲的特定中心视角上，我们便可看到其背后的那个东西，它伪装成世界的快照、档案、博物馆，又被当做事物的自然的、"现代"的秩序输送到全世界并被全世界吸纳。这就把欧洲打造成了地球身体的头

脑、放置藏品的玻璃柜、世界上一切事物与族群的包容者，即人们所能想象的最彻底、最有效的帝国主义姿态。欧洲中心主义不仅是无所不在的种族中心主义之一，而且还是一切可能的中心主义之一。[31]

现代性和民族国家是社会关系美学化的产物，是既为空间亦为时间的虚构客体。这种转变究竟需要什么？如何运作？这片“空间”到底是什么？

下文便是这一技术的草图或蓝本。

三、时空中的艺术史

（一）

首先，来看一幅小小的卷首插图。[32]

1900年的巴黎博览会在空间上的安排，是将法国的两个主要殖民地—阿尔及利亚和突尼斯—的产品所在的“宫殿”，安置在塞纳河右岸的特罗卡德罗宫（Trocadero Palace）和左岸的埃菲尔铁塔之间。从北边的塔顶看向对岸的特罗卡德罗，你就会看到这些殖民地建筑被环抱在特罗卡德罗“新伊斯兰”风格之中。法国的北非殖民地—实际上是所有的殖民地—似乎都在法兰西民族的给养和保护之臂中占有一席之地，而法兰西自身的身份又似乎吸纳、支撑着这些族群[33]及其展示在这些殖民大厦里的产品。

反过来，从南边的特罗卡德罗看向对岸的博览会会场，其形态便呈现出明显的不同。埃菲尔铁塔这个现代巴黎工程技术的巨型杰作统率着整个露天广场，四根巨大的塔墩踏在众殖民地大厦之间，像一个庞然巨物（或一个卓而不群的巨人），[34]令这些大厦相形见绌。这座铁塔似乎从这些建筑的顶端建起，将一切都推（回）到了一个恰当的透视比例。[35]

这幅非凡的图画—名副其实的双向镜—既是民族主义（及其帝国主义相关物）的想象逻辑的、也是艺术史实践的修辞学木工活和博物馆学布展术的清晰而鲜活的象征。下文将讨论这个问题。

从欧洲中心论的视角来看，艺术史是一门世界性的经验科学，它系统地发现、分类、分析、阐释那些当时所谓的全人类现象的标本。这是一切族群的（“自然的”）手艺或“艺术”，人们将它们的样品联结在一起，安排在博物馆空间以及博物馆志那更为广阔、渊博、全局化的时空里，这是对万国博览会的提炼与折射。这份巨大的档案中的所有标本，都在一个想象的平等集会中充当代表或“代理”（即再现），而其无数显现就构成了一部世界艺术史，其中每一个成员都被配给了一小块地盘和一个展示空间——一个平台或一个玻璃柜。

不过，如果你稍稍挪一下地方—比如，站在非欧洲（或者用最近的行话来说：“非西方”）艺术的客体和历史中间—就很容易看出，这座真正的博物馆采取了某种叙事结构、取向和观点。它所有的想象空间都导向欧洲当前的现代性，而后者构成了制高点或观察点，一个把其余一切展示给人看的玻璃柜。简单地说，欧洲是一片博物馆空间，在这里，非欧洲标本变成了标本，也是在这里，它们（经过改造）的可见性被展示在世人面前。

欧洲的美学原则—在一种改头换面的现代或新古典主义（或“优秀设计的普世原则”[36]）的伪装下—构成了自我命名的、无标记的中心，或笛卡尔式的临界点，其周围环绕着整座真正的博物馆志大厦，在它的两翼上，一切都可按照其特性被规划、被排序、被组织起来。没有什么在它“之外”，所有不同的客体经过排序，都成了一个占据中心位置的经典（欧洲的）准则或标准的原始、异国情调、迷人、娇媚的变体——一个无标记（似乎还是无阶级的、无性别的，以及诸如此类）的点或场所，所有他者都可被想象成渴望达到它的高度。如果你愿意的话，可以说，这是一座真正的埃菲尔铁塔。

实际上，这份档案所提供的是人工制品的系统收集或再收藏，如今，它们注定要被解释（建构）成看得见摸得着的证据，打造出描述、分类的精巧的世界语：艺术史的语汇。就连最根本的词义上的差别，都可被简化为某些人类共有的能力，某些人类共有的本质或灵魂的特定的、具有时效的显现。换句话说，多种差别可被简化为仅仅是不同的（但毕竟是相应的）“通向艺术形式的途径”（因纽特的、法国的、希腊的、中国的，等等）。每件作品都可被看做在模拟，在企图接近理想、准则、标准。（由此便立即产生了“艺术批评”［art criticism］的理论和意识形态合法性，既遮蔽着交换价值的魔幻现实主义，又为它提供例证。）[37]

简而言之，对整个公约性、可互译性、霸权主义事业来说，将艺术假设为一种世界性的人类现象显然是至关重要的。从“设计”的最广泛、最完整意义上来说，手艺是一当然，在这方面，考古学和古生物学另有话说一人性的关键特质之一。技巧最为成熟的艺术品应该是开向人类灵魂的最宽敞的窗户，为理解制造者的精神世界提供最深刻的洞见，从而也最清晰地折射出了人性。

因此，艺术史的艺术同时也是世界主义的启蒙运动工具，以及塑造个体、族群、社会之间的本质性差别的手段。怎么会这样？

再想一想，对于在19世纪作为一项系统的世界性人文科学的艺术史来说，要获得发言权与合法性，关键在于建立一份具有无限伸缩性、潜在地与一切人类群体的“物质（或视觉）文化”接壤（这已在实践中实现）的档案。[38]在这个巨大的、想象的博物馆志的人工制品或大厦中（作为记忆术［ars memorativa］的每一个幻灯片或摄影图书馆）一所有博物馆都是它的片断或部分一客体一每一个可能被关注的客体都能找到其相对于其他客体的、固定的、恰当的处所和地址。因此，每个条目都可在多重有意义的联想（转喻的、隐喻的或指代的）中被定位成（并引用为）另一个或另一些物体的注脚或索引。陈列在任何展览上的客体的套系（如幻灯片收藏的分类系统），都由蓄意的虚构[39]支撑着，使之构成一个前后一致的“再现的”世界，成为其（个体的、民族的、人种的、性别的）作者的标志或替代。

在艺术史起源之初，它的实用性高、见效快的用途或功能，就是塑造出一个过去，人们可以对它作有效的系统观察，用以对当前进行布展或政治性的变形。[40]它与博物馆志和博物馆学的共同之处是它们都涉及景观、布展术与戏剧化呈现，都涉及给独特的、具有示范性的客体定位，由此，人们便可以以一种令人信服的有效方式，生动地、实实在在地设想出它们之间的关系，以及它们与原先的生产与接受环境之间的关系。这是很有用的，尤其对于打造特定模式的市民主观主义和责任感大有益处。历史因果律、证据、证物及证词的问题，构成了这个社会与认识论技术的摇篮或网络的修辞学大看台。

毋需多说，照片的发明让许多这类事情变得切实可行。实际上，在某种意义上，艺术史就是摄影技术的产儿，而摄影技术也同样使得19世纪的一对规则相近的孪生兄弟一人类学和人种学一成为可能。[41]正是摄影，使得职业艺术史家以及所有人都能以一种有理有据的、系

统化的方式历史地思考艺术—这就好像把温克尔曼、康德、黑格尔放进高等学院的齿轮，带动秩序井然、有条不紊的大学规则这部布展机器。

最重要的是，它也同样让我们能够把艺术客体看做标志。摄影技术对未来的艺术史理论和实践的决定性影响，就和六十年后马尔科尼（Marconi）发明无线广播预示着语言霸权观念的形成一样具有根本性—1890年代的语言学家很快就看到，它为新的现代语言学关键概念体系的形成铺平了道路。

正如我们已经看到的，这一宏大的档案工程的一个清晰、初始的动机，就是要收集物证，以使关于社会、文化、民族、人种、种族来源、身份与发展的历史小说的编撰合法化。职业艺术史家是一件重要的工具，他要编写那份档案，充当它的喉舌，要给它的潜在使用者—既有外行也有职业人员—制造出一条可以进入它、穿越它的安全的且光线充足的通道。博物馆学本身成了这个博物馆志、这座**历史记忆之屋**的一门关键艺术，逐渐成了一件创建可存档事件的模范工具。

再一次，这里描绘的是何种空间?

（二）

以下并非结论，而是提议：

博物馆志的空间和艺术史的大厦，是一片真实的三维空间，二者都赋予主—客体关系某种特定的辨读模式。我们可以想象，这一社会的、认识论的空间正通过始自18世纪下半叶的“三重叠加”而被历史地建构起来。

1．第一重叠加（可称作温克尔曼的维度或轴线）是客体与主体的叠加。在这里，客体仿佛是透过另一个主体的色欲的拜物教化这面屏幕为一个主体所见：[42]简而言之，客体被赋予了色欲的功能。

（客体被扩展成升华了的色欲的客体。）

2．第二重叠加（可称作康德的维度或轴线）使色欲和伦理或色欲化客体带有等级烙印的标记之间产生了关联：它们在伦理上的美学化。这种等级化构成了自神物至美术作品的光谱或连续统一体。由

此，美学伴随着高级伦理学、拜物教伴随着低级伦理学产生了，但作为伦理，二者彼此呼应。[43]

（在伦理上色欲化了的欲望客体从文化和伦理的相对主义中被赎出。）

3．第三重叠加（可称作黑格尔的维度或轴线）带来了伦理上色欲化了客体的历史化，用目的论的术语来说，是时间的等级化。这片博物馆志空间—伦理上色欲化了的客体在这里是可见的—因而也是一个故事化的场所，在这里，客体变成了历史小说（它的一个版本便是现代博物馆）里的主人公或代替他行动的人，这些小说有个共同的基本主题：寻找身份、起源和命运。

（伦理上高级的欲望客体打上了目的论的标记，它们在特定时效里的真理，与处于时间前沿之外的（因此也总是先前的）客体形成鲜明对照，这时间前沿就是欧洲的当下，就是看与说的位置，就是那个玻璃柜子，里面装着重新收集起来的、已成残骸的世界的残余。）[44]

这些叠加的结果就是现代性的时空经济、故事化空间，以及永无休止的博物馆志人工制品。这些叠加的等价物，在多个方面得到了实现，它们把博物馆和艺术史包括在内且留有余裕。作为现代民族国家运转的关键部件，博物馆志致力于对伦理上色欲化了的价值客体进行系统的历史化，使之成为社会集体事业的同伴。[45]

与此同时，被装了框的、故事化了的人工制品或纪念物被赋予了某种礼仪，在这里，客体将以一种规范的方式为人所见，我们可以将其看做象征、仿像、具体实例，或者“描绘”（或“再现”）了（永远）处于现代化进程中的国家里的可取的和不可取的社会关系（还可以说，这些国家的缺陷似乎并不在于其天性，而在于公民实现民族潜力的相关能力）。

此外，艺术品、纪念物、档案、历史就是那个场所，在那里，隐藏着的公民—现代个体—的真理将要再度被发现、被解读。（当然，从来也没有一个终极的纪念物。）[46]艺术史客体是主体的别处，在这里，人们想象未曾说出的或不可言说的真理已然被写下，若然如此，博物馆志就是一门“科学”，既涉及国家观念，又要在个体的客体和产品中发现其（国家、人种、种族、性别的）真理。

不过，这样一门科学并不仅仅是一种职业领域，而是这类现代规范性的通用协议，是“方法”本身。也许，它存在的方式使得人们无法在个体感知力的正常光谱上看到它。今天，我们可以认识它、恢复它，通过审视它的一对较晚近的“孪生子”（各有其特定的规范）—历史与精神分析—的隐约痕迹和效验，[47]或通过一种对推论的实践—艺术史—的批评性的历史志研究，在前两者的现代流派出现之前，它就一直是它们的叠加，它依然以摇摆不定的、悖论式的权宜之计，为二者的差别架起桥梁，尽管有时晦暗不明。它的摇摆不定就是那座桥梁。

在那矛盾、悖论的客体中，这一叠加的痕迹是显而易见的，自启蒙运动始，这个客体就构成了艺术史的艺术，它在不可名状与有迹可循、灵修学与符号学之间永无止境地摆荡。[48]艺术史的艺术在一个真实的空间里流转，这空间的维度即来自上述的三重叠加。

因此，现代性是民族主义的悖论的现状。它作为一个真实的场所而存在，构成了过去的残渣和遗迹、未来的一片空洞之间的边界。它永远存在于两种虚构之间：它在一个遥远的过去中之起源，它所完成的未来之命运。国家及其各部门—这个既是有机的也是人造的机体—的基本任务，便是将后一种完成的图像用作一面朝向前者的后视镜，重建起其起源、身份和历史，使之成为那投射的已完成之命运的反射源和真理。实际上，是一座镜厅（a hall of mirrors）。

你可以这样描述：

> 你正站在一个小房间的中央，天花板是镜子做成的，地面也是镜子。当你站在这样一个地方，看着你自己的形象被无穷无尽地反映出来，在许多次重复之后，你总能看到自己的形象沿着某个方向、顺着一条弧度逐渐加大的曲线向后退却—上或下，去往这一边或那一边。不一会儿，你注意到，那些镜像并非无穷无尽，它们消失在房间的某个结构线或你自己的形象之后。你也能看到消失点真正消失的那一点：你被自己的形象或其边框所遮蔽。
>
> 当然，乍一看，你的确仿佛要永远走下去，你的局限性没有人能看见。

或者，你可以这样表述：

> 我在语言中辨认我，为此须在语言中失落我，如同一件客体。在我的历史中实现的，不是我曾经所是的过去的确定性，因它已不复存在，也不是一直存在于我之所是之内的当前的完美，而是我应该为我在那成为的过程中之所是而一直是的未来的先前。[49]

理解艺术史的过去，是处理其当前问题、建设性地想象其未来—如果有的话—的必要条件，很多事情将会变得明朗起来。但要真正获得效果，至少必须放弃一些令我们舒服的学院习惯，也就是把艺术史的艺术看做一条阳关大道—作为一种单纯的艺术的观念史，或思考过艺术及其"生命"、"历史"的人物的谱系，又或观念史的革命性历险中的一个篇章—看做阐释客体及其历史和制造者的日臻完善的协议，即从马克思主义到女性主义、从形式主义和历史主义到符号学和解构主义的所有那些"理论和方法"；从美术到世界艺术再到视觉文化的所有那些规范的客体—领域，事后来看，它们都像是从同一块布料上裁下来的。

在整整两个世纪的历史中，艺术史一直是一项复杂的、具有内在不稳定性的事业，打从一开始，它就被深深地卷入了塑造和维持现代性的工作，这种现代性将欧洲和一种植根于色欲化的客体—关系中伦理的高级美学联系在了一起，由此舒缓了文化相对主义的焦虑。在文化相对主义的领域中，与异域文化的相遇日渐频繁的欧洲（以及基督教势力），只是许许多多现实中的一员。[50]

我在这里认为，艺术史从来都是一个我称之为博物馆志的更广阔的实践的一部分，把艺术史及其历史从赋予其生命力与实体性的环境、动机中孤立出来，只能让规范本身永远冥顽不化。记住那个有着无伤大雅的名字—"艺术的历史"—的千年主义规范，的确可以获得独特的反讽方式，同时又要求人们忘掉艺术史：在别处思考它，以便更完整地把它重新收集起来。

（翟晶　译）

后记

在这本文集的前言里，我提到我的角色就好比是个汇编文集的人，自己也卷入各种讨论之中。你们应该已经注意到，本书每章开头部分的讨论都极力避免留下一种难以企及的印象，即一种中立的结构，独立于这一框架之外。我希望通过这本书澄清，任何一种“没有立场的立场”都是一种霸权梦想的一部分—想要自称为是理性本身，而不是“解释”。

任何一种体制或学科的观念，作为一种展开调查和分析的中立场所或舞台，本身都是一种解释，同时也是它声称要去监督的争论的一部分。这仍然符合艺术史的历史，正如在本书中所看到的，显示出一种不可约的矛盾心理和持续的摆动，处于审美的自主性、特殊性，以及审美的预见性的表达之间：作为独特和不可约的客体，一种有界的本质，一种表述、介质、再现，或某些更基本、实在、真实的东西的结果（精神、政治经济、种族、性别，等等）。作为纪念碑和文献的艺术作品。

“艺术史”这个名字把这些近两个世纪以来一直无法解决的矛盾加以体制化了。或许，只有从根本上改变这些讨论的关系才能解决这些矛盾：这可能将使“艺术史”变得面目全非。凭本书前面对这些无法辨认的艺术史的些微瞥视是难以做到的，或是近来艺术史的历史的终结也绝不可能。

所有体制结构和学院课程都始终倾向于掩饰争论，艺术史也不例外。尽管各有不同，但它们达成一种神秘的共识，依据一种大学本身的看似中立的标准进行掩饰，[1]对于不同观点的表达，或是采取如自由购物中心或“观念的市集”（想必只有强大的和资金充足的才能存活下来）的方式，或是采取另一种不那么残酷无情的折中的“多元主义”。

在这本文集中，我们已看到这些立场的各种表述、改造和变形。我的目的是为读者并置和添加一些特别有用、发人深省的资源的例证，以建构艺术史学科的批评的历史—既是艺术史的艺术，也是作为一种艺术的艺术史（这两点在本书中非常突显，密不可分）；同时，

展望艺术史的未来。在这个过程中，我们或许能够想象某些选择性的未来可能性，这种想法在过去可能零星出现过。

我将以一句引言作结，这句话简明扼要地（如果不是有意地）概括了我们有时称之为“艺术史”的这一领域两百年来危如累卵的漫长历史中所有的争论和梦想。这段话的作者是一位巴黎室内装潢师，盖提博物馆（Getty Museum）聘请他为正在洛杉矶山顶上兴建的全新现代艺术博物馆提出有关色彩的建议，这座晚期现代主义（Late Modernist）画廊室内只有一片光秃秃的白色。当《洛杉矶时报》问到他的计划时，这位室内设计师说：“建筑是要去体验的，而不是拿来谈论的。”[2]这一说法必定会含有和唤起某种相反的涵义（在这里反过来正好切题），一方面概括了艺术史的艺术的历史，一方面总结了作为一种艺术的艺术史的历史：艺术史的艺术注定是动人的，不论是不被言说的，还是被言说的。

注释

唐纳德·普雷齐奥西：艺术史

[1] 下列书籍可以有助于我们整体了解现代学科的历史发展，其中很多书都会在后面的章节中出现：Oskar Baetschmann, *Einfuehrung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*（Darmstadt, 1984）；Moshe Barasch, *Modern Theories of Art*, I：*From Winckelmann to Baudelaire*（New York, 1990）；Michael Baxandall, *Pattern of Intention*: *On the Historical Explanation of Pictures*（New Haven, 1985）；Hans Belting, *The End of the History of Art*?（Chicago, 1987）；Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*: *Studien zur Geschichte einer Disziplin*（Frankfurt, 1979）；Paul Duro and Michael Greenhalgh, *Essential Art History*（London, 1992）；Eric Fernie（ed.），*Art History and Its Methods*（London, 1995）；Ernst Gombrich, *Reflections on the History of Art*: *Views and Reviews*（Princeton, 1987）；Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*（New York, 1959）；A. L. Lees and F. Borzello（eds.），*The New Art History*（Atlantic Highlands, NJ, 1988）；W. E. K. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*（New York, 1971）；Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New Haven, 1982）；Michael Podro, *The Critical Historians of Art*（New Haven, 1982）；Marcia Pointon（ed.），*Art Apart*: *Art Institutions and Ideology Across England and North America*（Manchester, 1994）；Alex Potts, *Flesh and the Ideal*: *Winckelmann and the Origins of Art History*（New Haven and London, 1994）；Donald Preziosi, *Rethinking Art History*: *Meditations on a Coy Science*（New Haven and London, 1989）；Mark Roskill, *What is Art History*?（2nd edn., Amherst, 1989）；Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*: *Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*（Hamburg, 1978）；Herbert

Spencer （ed.），*Readings in Art History*, vols. i and ii （New York, 1969, 1972, 1983）。

[2] 这些问题在D. Preziosi, ‘The Question of Art History’, *Critical Inquiry*, 18 （Winter 1992），363-386中进行了更加深入的讨论。

[3] 有关艺术史中的瓦萨里遗产，可参见本书第一章中的讨论。

[4] Preziosi在*Rethinking Art History*一书中对这些阐释、论证和考据方法进行了更加全面的探讨。

第一章

[1] G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architteti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostril*（Florence, 1550; 2nd edn., 1568）。英文译本为A. B. Hinds, ed. William Gaunt, Giorgio Vassari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*（rev. edn., London, 1963），vol. 1, preface, p.18。

[2] J. J. Winckelmann, *Geschichte des Kunst des Alterthums*（Dresden, 1764）. 此书唯一的英文译本为G. H. Lodge: Johann Joachim Winckelmann, *The History of Ancient Art*（Boston, 1880），in 4 vols。

[3] Vasari, *Le vite*, 17.

[4] 参见Licio Collobi, *Il libro del disegno del Vasari* （Florence, 1974）。

[5] 有关这一主题的详细阐述，参见Marjorie Garber, *Vice-Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* （New York, 1995）。

[6] 当代一个非常好的英译本是由Elfriede Heyer和Roger C. Norton所翻译的，1987年出版（La Salle, Ill.），其中包含了完整的德语文本。此处重印的部分即从此译本中选取。

[7] Michel de Certeau, *The Writing of History*（New York, 1988），trans. by Tom Conley of *L'Ecriture de l'histoire*（Paris, 1975），esp. partI, pp. 17-112.

约翰·乔基姆·温克尔曼：关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见

注释中括号内的部分是温克尔曼为德文原版中的注解，以“温”开头以示区别。

[1] （温：Plato in Timaeo, edit. Francof. P. 1004.）柏拉图在《蒂迈欧篇》（*Timaios*）中写，雅典娜女神（米涅瓦）赋予了雅典城邦最纯正的希腊式风景，因为“令人愉悦的四季气候最适合智慧的人繁衍后代”。

[2] 鲁道夫二世（Rudolph II）的绘画作品收藏都是在1648年征服瑞典之时由布拉格运到德累斯顿。

[3] 奥古斯都大帝，即萨克森王国的王子奥古斯特一世，他同时也以奥古斯特二世的名义统治波兰。他的儿子和后继者是弗雷德里希·奥古斯特，温克尔曼的著作即是献给这位国王。温克尔曼在书中谄媚地将他与古罗马以仁慈著称的提图斯皇帝相提并论。

[4] 古希腊著名雕塑，表现拉奥孔和他的两个儿子被大蛇缠绕的场景（见注释［14］）。

[5] 狄多女神是传说中的迦太基王国的缔造者，也是维吉尔的《埃涅伊德》（*Aeneid*）和荷马的《奥德赛》（*Odyssey*）中的人物。

[6] 波利克里托斯（Polyclitus）是公元前5世纪的古希腊雕塑家，他第一个提出有关人体比例的法则。

[7] 美第奇的维纳斯是古希腊维纳斯雕塑的古罗马复制品，后为美第奇家族所有。

[8] 特洛伊战争中的一个传奇式英雄。

[9] （温: Proclus in Timaeun Platonis.）

[10] 赫拉克勒斯是宙斯与阿尔克默涅的儿子，伊非克勒斯则是阿尔克默涅与底比斯王的儿子。根据赫西奥德的记载，两人是同母异父的孪生兄弟。

[11] 指一个讲究饮食、注重享乐的人。这个名字最早由生活在意大利南部城市西巴里斯的居民得来。

[12] 伯罗奔尼撒半岛西海岸的一片区域。古代世界最重要的竞技比赛就在奥林匹亚河谷举行。

[13] 狄阿戈拉斯是品达颂诗中的英雄。（温：v. Pindar. Olymp. Od. VIII. Arg.&Schol.）

[14] 拉奥孔：这组大理石雕塑据称是由罗德岛的Agesander, Polydorus和Athenodorus创作。1506年在罗马被重新发现，后运至梵蒂冈。由于维吉尔的《埃涅伊德》中有类似于拉奥孔死前痛苦的描述，后人都认为他见过此雕塑。莱辛（Lessing）对此雕塑提出了不同于温克尔曼的见解，这也促成了他撰写*Laokoon oder ber üdie Grenzen der Malerei und Poesie*（*Laocoon or the Limits of Painting and Poetry*）一书的最初动机。

[15] 雅各布·萨多莱托在拉奥孔重新被发掘后献上了自己用拉丁文撰写的诗歌。

[16] 斐洛克特提斯接过了他的朋友赫拉克勒斯的弓和箭，在随希腊人攻打特洛伊的战争中，被毒蛇咬伤，难以忍受的剧痛让他不得不留在勒莫斯岛疗伤。他在岛上饥贫交加，直到尤利塞斯和狄俄墨迪斯到来，将他带到特洛伊，他的弓箭技艺得到赞许，后来正是他用一支毒箭射死了帕里斯。莱辛在《拉奥孔》一书中也对索福克勒斯的悲剧《斐洛克特提斯》（*Philoctetes*）进行了讨论。

[17] 迈特罗多鲁斯（Metrodorus）是雅典城的画家和享乐主义哲学家，他于公元前168年来到罗马为埃米利乌斯·保卢斯（L. Aemilius Paulus）的孩子当老师，同时也为保卢斯创作歌颂其战争功绩的绘画。

[18] “帕伦提尔索斯”最早用于雄辩术中，旨在营造一种夸张做作的感染力。

[19] 拉丁词汇，意为“开放”、“真诚”、“坦率”。

[20] 拉丁词汇，意为“对比”。在雕塑中，它指一种不对称的站姿，身体的力量集中于一条腿上。

[21] 阿亚克斯是特洛伊战争中古希腊最强壮和勇猛的英雄，尤利西塞的对手。卡帕尼乌斯则是底比斯城传说中的人物，傲慢自大。他是“七雄大战底比斯”中的一员，他对城墙发起猛攻，并妄称即使是宙斯也无法阻挡他，最后死在宙斯的闪电之下。

[22] Hyperbole：诗学和修辞学中的夸张手法。

[23] 贺拉斯（Horace），《诗艺》（*Ars poetica*），第240—243页。

[24] 拉斐尔描绘了匈奴王和教皇利奥一世传奇式的会面，即文中提及的罗马主教。当公元452年，阿提拉带领他的军队进攻意大利时，教皇成功地说服他绕开了罗马。

[25] 维吉尔，《埃涅伊德》，第151页。

[26] （温: v. Wright's Travels。）

[27] Joseph Addison（1672—1719）在诗歌《战役》（'The Campaign'，1704）中歌颂马尔波罗公爵（1650—1722），在布伦海姆战役中他带领英国军队征服了法国。

[28] 这幅《西斯廷圣母》于1753年运至德累斯顿。

[29] 位于希腊半岛中部的古代城市。

[30] （温: Turnbull's Treatise on Ancient Painting, 1740. fol.）

[31] 公元1世纪的湿壁画，1606年于罗马被重新发掘。

[32] 在希腊神话中，克里特岛的国王每年都要给牛首人身的米诺陶献祭七对雅典的男童女童，怪物后被提修斯杀死。

惠特尼·戴维斯：分裂的温克尔曼

[1] 本论文最初是提交给1990年在英国伦敦举行的艺术史学家协会年度会议"Art History Within and Without"的演讲稿，1991年又按照目前的文章格式提交给在美国俄亥俄州哥伦比亚市举行的中西部艺术史学会会议，以及1992年7月在柏林举行的国际艺术史大会。若干类似的思考内容发表为'Founding the Closet: Sexuality and the Invention of Art History', *Art Documentation*, II（1992），171-175。

[2] 关于温克尔曼的《古代艺术史》，G. H. Lodge翻译的唯一一部英文全本（4 vols., Boston, 1880）在几个方面上都不令人满意；新译本迟迟未出版。法文译本（M. Huber翻译，但是在出版中没有注明）值得参阅，它更细微地再现了温克尔曼的微妙文采（Paris, 1802-1803）。有关温克尔曼的宝石和其他古物的著作，参见他

的*Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*（Florence, 1760）和*Monumenti inediti antichi*, 2 vols.（Rome, 1767）。有关他对寓言的论述，参见*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*（Dresden, 1766）。温克尔曼著作的简便英文本见*Winckelmann: Writings on Art*, ed. David Irwin（London, 1972）。标准的德文全集是*Johann Wickelmann smätliche Werke*, ed. Joseph Eiselein, 12 vols.（Donaueschingen, 1825-1829）；另参见*Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, ed. Walther Rehm（Berlin, 1968），这是一部温克尔曼的最精简版本，注释详尽。

[3] Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disciplin*（Frankfurt, 1979）和Wolf Lepenies, 'Der andere Fanatiker: Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauff assung bei Winckelmann'提供了两个有见地的观点，载于*Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, ed. Herbert Beck, Peter C. Bol, and Eva Maek-Gerard（Berlin, 1984），19-29。

[4] 另参见Peter D. Fenves, *A Peculiar Fate: Metaphysics and World History in Kant*（Ithaca, NY, 1991）。

[5] 参见Alex Potts,'Political Attitudes and the Rise of Historicism in Art Theory', *Art History*, I（1978），191-213; id., 'Wickelmann's Construction of History', *Art History*, 5（1982），377-407; id., 'Beautiful Bodies and Dying Heroes: Images of Ideal Manhood in the French Revolution', *History Workshop Journal*, 30（1990），1-21。Potts的研究成为温克尔曼进一步研究的基础；有关其他温克尔曼的法国与德国认可的研究，参见Henry Hatfield, *Aesthetic Paganism in German Literature from Winckelmann to the Death of Goethe*（Cambridge, Mass., 1948）；Ludwig Uhlig, *Griechenland als Ideal: Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*（Frankfurt, 1988）；Edouard Pommier, 'Winckelmann et la vision de l'antiquité classique dans la France des lumières et de la Révolution', *Revue de l'art*, 83（1989），9-21; Michael Embach,

‘Kunstgeschichte und Literatur: Zur Winckelmann-Rezeption des deutschen Idealismus’, in *Arts et Ecclesia: Festschrift für Fraz J. Ronig zum 60. Gesburtstag*, ed. Hans-Walter Stork （Trier, 1989）, 97-113。

[6] 参见Sigmund Freud, ‘Splitting of the Ego in the Process of Defence’（1938）, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. James Strachey（London, 1952-1974）, vol. 23: 275-278。

[7] 参见Potts, ‘Winckelmann’s Construciton of History’。

[8] 如果说温克尔曼不知道我们现在所谓的希腊"古风时期"，这恐怕不妥。尽管他并不知道青年男子像（kouroi）的范围从公元前7世纪后期、6世纪和5世纪早期开始，但是他明白希腊雕塑来自于"粗糙的石头"之初，从观念上和形式上与埃及艺术有联系—尽管他不同意这样的看法。而且，他知道前古典希腊艺术的形式是小型金属人像和花瓶绘画。

[9] 特别参见Sigmund Freud, ‘The Dynamics of Transference’（1912）, *Standard Edition*, 12: 99-113。

[10] 只有一小部分研究试图将温克尔曼的美学与艺术史著作与他的性征的叙述整合起来。最成功的研究（尽管这样或那样地充满争议）是Leopold D. Ettlinger, ‘Winkelmann, or Marble Boys are Better’, in Moshe Barasch and Lucy Freeman Sandler（eds.）, *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*（Englewood Cliffs, NJ, 1981）, 505-511; Hans Mayer, ‘Winckelmann’s Death and the Discovery of a Double Life’, in *Outsiders: A Study in life and Letters*, trans. Denis M. Sweet（Cambridge, Mass., 1982）, 167-174; Denis M. Sweet, ‘The Personal, the Political, and the Aesthetic: Johann Joachim Winckelmann’s German Enlightenment Life’, in Kent Gerard and Gert Hekma（eds.）,*The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*（Binghamton, NY, 1988: *Journal of Homosexuality*, 16, nos. 1/2（1988）, 147-161）; Seymour Howard, ‘Winckelmann’s Daemon: The Scholar as Critic, Chronicler, and Historian’, in

Antiquity Restored: Essays on the Afterlife of the Antique（Vienna, 1990）, 162-174, 278-283; Kevin Parker, 'Winckelmann and the Problem of the Boy', *Eighteenth Century Studies*, 25（1992）, 523-540.关于温克尔曼的生平，参见Carl Justi撰写的无与伦比的传记*Winkelmann und seine Zeitgenossen*, 3 vols., 5th edn., ed. Walther Rehm（Cologne, 1956）；他的书信是了解他个人性爱的基本资料，收集在*Briefe*, ed. Walther Rehm, 4 vols.（Berlin, 1952-1995），注释详尽。温克尔曼的*Nachlass*主要部分现收藏于巴黎国家图书馆，显示了他的阅读非常广泛（它们包括了许多的片断）。

[11] 除了Gerard和Hekma合编的*The Pursuit of Sodomy*外，其他几个作者也编撰了有价值的资料，如R. Maccubbin（ed.），*Underworld Sexual Behavior in the Enlightenment*（= *Eighteenth Century Life*, 9（1985）），以及G. S. Rousseau and Roy Porter（eds.），*Sexual Underworlds of the Enlightenment*（Chapel Hill, NC, 1988）。

[12] 参见*Monumenti inediti antichi*, vol.i: 73, vol.ii: no.59；头部现在Glyptothek, Munich（no. A618）。这最初是一件后珀利克莱特式（post-Polykleitan）的运动员的头部，重新加工过，后来放在一件农牧之神的头上。

[13] 关于歌德的著名文章的最新版本，参见J. W. von Goethe, H. Holtzauer（ed.），*Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*（Leipzig, 1969）。

[14] 参见Sweet, 'The Personal, the Political, and the Aesthetic'，以及 Wolfgang von Wangenheim,'Casanova trifft Winckelmann oder die Kunst des Begehrens', *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 39（1985）, 106-120。

[15] 参见James D. Steakley, 'Sodomy in Enlightenment Prussia: From Execution to Suicide', in Gerard and Hekma（eds.）,*The Pursuit of Sodomy* 163-174。

[16] 参见G. S. Rousseau, 'The Pursuit of Homosexuality in the Eighteenth Century: 'Utterly Confused Category'and/or Rich Repository?' in Maccubbin（ed.），*Unauthorized Sexual*

Behavior, 155, and id., ‘The Sorrows of Priapus: Anticlericalism, Homosocial Desire, and Richard Payne Knight’, in Rousseau and Porter（eds.）, *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, 101-153。然而，应该说，对18世纪末的教皇治下的罗马的居民的同性恋现象进行记录—以及18世纪一般的欧洲社会对罗马的同性恋的解释—仍然不完整。

[17] Elfriede Heyer和Roger C. Norton翻译的*Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*（La Salle, Ill. 1987）提供了较好的英语译本。

[18] 特别参见Ettlinger, ‘Marble Boys are Better’, Parker, ‘Winckelmann and the Problem of the Boy’，以及Barbara Maria Stafford, ‘Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43（1980）, 65-78。

[19] 在一项对古代艺术的现代“模仿”（温克尔曼提倡）的时间性问题的研究中，Michael Fried触及到了这个我在这里提到的问题，他是以不同的立场来研究的；参见他的 ‘Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation’, *October*, 37（1986）, 87-97。

[20] *The Absolute Bourgeois*, rev. edn.（Princeton, 1980）, preface.

[21] 关于艺术史阐释中的“确信”与“移情”的关系以及它们与“同性”主体性的联系，另外参见Whitney Davis, ‘Sigmund Freud’s Drawing of the Dream of the Wolves’, *Oxford Art Journal*, 15（1992）。

[22] 这些争论和对比的不同版本可以见于Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Mediations on a Coy Science*（New Haven, 1989）；David Carrier, *Principles of Art History Writing*（University Park, Pa., 1991）；Selim Kemal and Ivon Gaskell（eds.）, *The Language of Art History*（Cambridge,1991）；Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey（eds.）, *Visual Theory: Painting and Interpretation*（New York, 1991）。

[23] 参见Sigmund Freud,‘Mourning and Melancholia’（1917）, *Standard Edition*, xiv. 239-252; Christopher Bollas, *The Shadow*

of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known（New York, 1987）。

[24] Freud, 'Mourning and Melancholia',245.

第二章

[1] Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 1750; enlarged edn, 1758（Hildesheim, 1961）。Baumgarten在美学方面的著作是和他的校友George Friedrich Meier（1718-1777）合作的，后者的著作*Foundations of All Fine Sciences*面世于1754年（Meier, *Anfangsgruende aller schoenen Wissenschaften*; Hildesheim and New York, 1976）。

[2] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraf t*（Berlin and Libau, 1790）。近来最好的英文译本为Werner S. Pluhar, Immanuel Kant, *Critique of Judgment*（Indianapolis, 1987），前言由Mary J. Gregor撰写。译者的序文和介绍对描述第三"批判"及阐述其与另外两大"批判"—《纯粹理性批判》（1781年出版）和《实践理性批判》（1788年出版）—之间的关系有特别价值。

[3] *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 1764.

[4] 来自Luc Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, trans. Robert de Loaiza（Chicago, 1993），97。

[5] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik*（Berlin, 1835—1838），in 3 vols.。此处引用的英文翻译来自T. M. Knox, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*（Oxford, 1975）。

伊曼努尔·康德：答复这个问题

[1] "敢于明智！"(贺瑞斯，《艺术诗学》)

伊曼努尔·康德：判断力批判

[1] 对于我们作为经验性原则来运用的那些概念，如果我们有理由去猜测它们与先天的纯粹认识能力有亲缘关系，那么由于这种关系而尝试对它们作一个先验的定义是有好处的：这就是通过纯粹范畴来定义，只要单是这些范畴已经足以指出眼前概念和其他概念的区别。在这里，我们按照数学家的榜样，他让他的课题的经验性的材料留在不确定之中，而只是把它们在这个课题的纯粹综合中的关系放在纯粹算术的概念之下，并借此使这个课题的答案普遍化。—人们曾由于我的一种类似的处理办法（《实践理性批判》导言第16页）而指责我，并非难我对欲求能力的定义，即凭借其表象而成为该表象的对象之现实性的原因的能力：因为，据说单纯的愿望毕竟也是欲求，但对此每个人都告诉自己，他仅仅通过这些愿望是不会产生出它们的客体来的。—但这无非证明了：在人心中也有那些使他和他自己处于矛盾之中的欲求，因为他力求仅凭自己的表象来产生出客体，而对这个表象他却不能期望有什么成果，因为他知道，他的机械的力量（如果我想这样来称呼这些非心理的力量的话）本来是必须由那个表象来规定、以便（因而是间接的）产生出客体的，这些力量要么不充分，要么根本就是针对某种不可能的事的，例如使发生了的事未曾发生（O mihi praeteritos, etc.），或者在急不可耐的期待中能取消那直到盼望的瞬间到来期间的时间。—即使我们意识到在这样一些幻想的欲求中我们的表象不足以（或者甚至根本不适合于）成为它们的对象的原因：那么毕竟，在每一种愿望中都包含有与这些对象的关系作为原因、因而包含有这些对象的原因性的表象，这一点在这个愿望是某种激情、也就是某种渴望时特别明显。因为这些幻想的欲求借此而表明，它们使人心扩张和萎缩，并这样来耗尽力量，使得这些力量通过诸表象而反复地紧张起来，但又让内心在估计这种不可能性时不断地重新落回到萎靡状态中去。甚至祈求避开巨大的、就我们看来是不可避免的灾难，以及为了达到以自然的方式不可能的目的而采取好些迷信的手段，都证明了这些表象对它们的客体的因果关系，这种因果关系甚至不能够由于意识到这些表象不足以达到努力以求的效果而被阻挡。—但为什么在我们的天性中被放进了对这种有意识的空的欲求的倾向，这是一个人类学上的目的论问题。似乎是：如果直到我们确信自己的能力足以产生一个客体以前我们都不应当被要求使用力量的话，这些力量很大部分将会始终是无用的。因为通常只有通过我

们尝试自己的力量，我们才认识到自己的力量。所以在空洞愿望中的这种假象只不过是我们天性中某种善意的安排的结果。

[2] 在这里成为基础的鉴赏的定义是鉴赏是评判美的能力。但是要把一个对象称之为美的需要什么，这必须由对鉴赏判断的分析来揭示。这种判断力在其反思中所注意到的那些契机我是根据判断的逻辑功能的指引来寻找的（因为在鉴赏判断中总还是含有对知性的某种关系）。在考察中我首先引入的是质的功能，因为关于美的感性判断［审美判断］首先考虑的是质。

[3] 对于一个愉悦的对象所作的判断可以完全是无利害的，但却是非常有兴趣的，就是说，它并非建立在任何利害之上，但它却产生某种兴趣；一切纯粹的道德判断就是这类判断。但鉴赏判断本身甚至也完全不建立任何兴趣。只是在社交中拥有品味是有兴趣的，对此在后面将会指出理由。

[4] 一种对于享受的义务显然是无稽之谈。所以，对一切只以享受为其目的的行动所制定的义务，同样也必定是荒谬的：尽管这种享受可以被任意地设想为（或打扮成）精神性的，即使是某种神秘的、上天的享受也罢。

[5] 在语言艺术方面鉴赏的典范必须以某种已死的晦深语言来撰写：第一，为的是不必遭到改变，这是活着的语言不可避免地要遇到的：高贵的表达变得平庸，常见的表达变得过时，创新的表达则只在短暂的持续中流行；第二，为的是它具有某种不受任何捉弄人的时尚变更所左右、而保有自己不变规则的语法。

[6] 我们会发现，画家想请来坐着当模特儿的一张完全合乎规则的面容，通常是什么也不表现的：因为它不包含任何表明性格的东西，因而与其说表达一个人的特别性，不如说表达了类的理念。这一种类的表明性格的东西，当它被夸张，亦即使那个规格理念（类的合目的性）本身遭到破坏时，就叫作漫画。就连经验也指出，那个完全合乎规则的面容，通常也暴露出在内心只是一个平庸的人；这或许是（如果可以假定大自然在外表表达出内心的比例的话）由于：如果内心素质中没有任何东西是突出于形成一个无缺点的人所必要的那个比例之上的，那就不可能指望任何人们称之为天才的东西，在天才里大自然似乎偏离了内心诸能力通常的比例关系而只给唯一的一种内心能力以优惠。

[7] 人们有可能引述事例来反对这个说明：有些物，人们在它们身上看到一个合目的性形式，而没有在它们身上认出目的，如常常从古墓中取出的、带有一个用于装柄的孔的石器，它们虽然在其形象中明显透露出某种合目的性，其目的又是人们所知道的，却仍然并没有因此就被解释为美的。不过，人们把它们看做艺术品，这已经足以使他们不得不承认它们的形状是与某种意图和一个确定的目的相关的了。因此在对它们的直观中也就根本没有什么直接的愉悦。反之，一朵花，例如一朵郁金香，则被看做是美的，因为在对它的知觉中发现有某种合目的性，是我们在评判它时根本不与任何目的相关的。

第三章

[1] 柏拉图有关形式的理论主要出现在《国家篇》（*Republic*）和《斐多篇》（*Phaedo*）这两篇对话中，他对于艺术的幻觉本质的论述可见于《国家篇》第十卷。在关于这些观点的难以数计的评论中，James Whitley最近将其运用到考古学和艺术史中的尝试颇具意义，可参见James Whitley, 'Art History, Archaeology, and Idealism: The German Tradition', in Lan Hodder（ed.）, *Archaeology as Long-Term History*（Cambridge, 1987），11-15。

[2] 此处参见S. Runciman, *Byzantine Style and Civilisation*（Harmondsworth, 1975）, 81-89；以及T. Ware, *The Orthodox Church*（Harmondsworth, 1964）, 38-42。

[3] Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, translated by M. D. Hottinger（7th edn., New York, 1932）。来自原版*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*（1915）。

[4] Henri Focillon, *Vie des Formes*（Paris, 1934）.

[5] George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*（New Haven, 1962）.

海因里希·沃尔夫林：艺术史原理

[1] 德文为*das Lineare*和*das Malerische*，*malerisch*一词在英文中没有准确对应词，此处英译为“painterly”。

[2] 德文为*Fläche*和*Tiefe*。

[3] 古典（Classic）：德语为*Klassisch*，“古典”这个词贯穿全书，指的是盛期文艺复兴的艺术，然而它指的不但是一个历史阶段的艺术，而且是一种特殊的创作方法，盛期文艺复兴的艺术就是这种创作方法的一个例子。

[4] 德文为*Geschlossene Form*和*Offene Form*，这在沃尔夫林书中的其他地方被界定为*tektonisch*和*atektonisch*。

[5] 德文为*Vielheit*和*Einheit*；沃尔夫林在书的后面部分将这两个词定义成了*vielheitliche Einheit*和*einheitliche Einheit*。

[6] 德文为*Klarheit*和*Unklarheit*，沃尔夫林在后一章进一步将这两个词定义为*Unbedingte*和*bedingte Klarheit*。

[7] 德文为*geistigen Sphären*。

[8] Wilhelm von Bode, in *Königliche Museen zu Berlin, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums*, ed. Hans Posse, 2 vols.（Berlin, 1909-1911）, I: v.

戴维·萨默斯：“形式”

[1] Michael Podro, *The Critical Historians of Art*（New Haven, 1982）, 61.

[2] Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger（New York, n.d.）, I。以下简称为P.。

[3] Podro, *The Critical Historians of Art*, 62。也参见Leo Steinberg, ‘Other Criteria’, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*（New York, 1972）, 64-66。Steinberg提供了至Baudelaire以来一个简短而精辟的形式批评的历史。

[4] Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trans. Michael Bullock（Cleveland and

New York, 1967）, 77.

[5] Rosalind E. Krauss, ‘Poststructuralism and the Paraliterary’, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*（Cambridge, Mass., 1985）, 293.

[6] 参见Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*（New York and Evanston, Ill., 1969）, 188-200。

[7] E. H. Gombrich, ‘*Icones Symbolicae:* Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art’, *Symbolic Image: Studies in the Art of the Renaissance, II*（London, 1972）, 121-191.

[8] David Summers, ‘*Difficultà’, Michelangelo and the Language of Art*（Princeton, 1981）, 177-185.

[9] 参见Gombrich, ‘*Raphael’s Madonna della Sedia’, Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance,* **I**（London, 1966）, 64-80。以下简称为M.。

[10] 参见Gombrich, ’On Physiognomic Perception’, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*（London and New York, 1963）, 45-55。

[11] Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956*, Bollingen Series XXXV（Princeton, 1969）, 28.

[12] Summers, ‘Intentions in the History of Art’, *New Literary History*, 17（Winter 1986）, 306-307.

[13] Gombrich, ‘On Physiognomic Perception’, 51.

[14] Gombrich, ‘Andr Malraux and the Crisis of Expressionism’, *Meditations on a Hobby Horse*, 82.

[15] 参见Walter Benjamin, ‘Theses on the Philosophy of History’, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn（New York, 1969）, 263-264。

[16] 同上。

[17] Meyer Schapiro, 'Style', in Morris Philipson, *Aesthetics Today*（Cleveland and New York, 1961）, 97.

恩斯特·贡布里希：论风格

[1] René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*（New York, 1949; 3rd edn., 1965）, ch.II.

[2] Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*（Cambridge, 1957）, 6.

[3] Anton Daniel Leeman, *Orationis Ratio: The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, 2 vols.（Amsterdam, 1963）.

[4] E. H. Gombrich, 'The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29（1966）, 24-38.

[5] Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*（New York, 1963）,249.

[6] Jan Bialostocki, 'Das Modusproblem in den bildenden Kunsten', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24（1961）, 128-141.

[7] E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*（London, 1966）, 83-86.

[8] Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*（Princeton, 1960）.

[9] O. Kurz, 'Barocco: Storia di una parola', *Lettere italiane*, 12:4（1960）.

[10] S. Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*（New York, 1964）.

[11] Gombrich, *Norm and Form*, 99-106.

[12] Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*（Stockholm, 1960）.

[13] George Boas, 'Il faut être de son temps', in id., *Wingless Pegasus: A Handbook of Art Criticism*（Baltimore, 1950）

[14] Fanz Boas, *Primitive Art*（New York, 1955）.

[15] Paul O. Kristeller, 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, *Journal of the History of Ideas*, 12（1951）,496-527, and 13（1952）, 17-46.

[16] Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*（1936; revised edn., New York, 1958）.

[17] E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*（1960; 2nd edn., London and New York, 1961）.

[18] Gombrich, *Norm and Form*.

[19] Thomas Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*（Cleveland, 1963）.

[20] Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: A Study in the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the 14th and 15th Centuries*（London, 1924）.

[21] Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*（London, 1964）.

[22] James S. Ackerman and Rhys Carpenter, *Art and Archaeology*（Englewood Cliffs, NJ, 1963）.

[23] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Philosophy of History*（New York, 1956）,53.

[24] Wölfflin, *Renaissance and Baroque*。有关艺术风格的更详细的论述，请参看Meyer Schapiro, 'Style', in Morris Philipson（ed.）, *Aesthetics Today*（Cleveland, 1961）, 81-113。

[25] Heinrich Kulka（ed.）, *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*（Vienna, 1931）.

[26] T. H. Pear, *Personality, Appearance, and Speech*（London, 1957）.

[27] E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art*（London, 1963）.

[28] Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts*（Philadelphia, 1965）.

[29] Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*（London and New York, 1963）.

[30] Geraldine Pelles, *Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma; Painting in England and France*, 1750-1850（Englewood Cliffs, NJ, and London, 1963）.

[31] Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*（Bologna, 1962）, 'Il Mulino'.

[32] Joel E. Cohen, 'Information Theory and Music', *Behavioral Science*, 7（1962）, 137-163.

[33] Alvan Ellegrd, *A Statistical Method for Determining Authorship: The Junius Letters, 1769-1772*, Gothenburg Studies in English, 13（Goteborg, 1962）. Helmuth Kreuzer and R. Gunzenhäuser, *Mathematik und Dichtung: Versuche zur frage einer exakten Literaturwisenschaf t*（Munich, 1965）.

[34] Friedrich von Hayer, 'Rules, Perception, and Intelligibility', *Proceedings of the British Academy*, 48（1963）, 321-344. Gombrich, *Norm and Form*, 127.

[35] O. Kurz, *Fakes: A Handbook for Collectors and Students*（London, 1948）.

第四章

[1] 参见Preziosi在'The Question of Art History'中有关1895年哈佛大学福格艺术博物馆的建立的论述，第一个专门用于学术收藏和陈列的空间，第363-386页。也可参见Mary Carruthers，*The Book of Memory: A Study of Memory in Mediaeval Culture*

（Cambridge, 1990），是对古代以来有关记忆的艺术的历史学透视。

[2] 参见Preziosi的*Rethinking Art History*，第89页起。Taine的*De l'idéal dans l'art*是19世纪末最具影响力的视觉艺术研究巨作，他将"种族—环境—时代"视为作品产生的决定性因素。至1909年，此书已印至第十三版。他在巴黎高等美术学院的系列讲座也被集结成册，1865年在巴黎以*Philosophie de l'art*的书名出版，至1926年已印至第二十版。

[3] Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*（Berlin, 1893）.

[4] Die Spätroemische Kunst-Industrie, nach dem Funden in Oesterreich-Ungarn dargestellt（Vienna, 1901-1923）；英译本为*Late Roman Art Industry*, by Rolf Winckes（Rome, 1985）。

[5] 参见第六章中克劳斯的《扩展领域中的雕塑》，一种相同系统逻辑的再现，以结构符号学的语言表达。

[6] 尼采在《悲剧的诞生》（1872）中对希腊文化进行了激进的反思，将其视为两种对抗性力量之间的创造性张力—平静的"日神"精神和狂暴的"酒神"精神。

[7] 瓦尔堡逝世四年后，图书馆在艺术史家Fritz Saxl的主持下于1933年迁往伦敦。图书馆成为瓦尔堡学院的核心，并于1944年并入伦敦大学。近期瓦尔堡图书馆在汉堡重新成立。有关瓦尔堡图书馆的历史，可参阅E. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*（Chicago, 1986。）

[8] Aby Warburg, *Gesammelte Schriften hrsg. von der Bibliothek Warburg unter Metarbeit von Fritz Rougemont hrsg. von Gertrud Bing*, 2 vols.（Leipzig, 1932）。到目前为止，瓦尔堡的文章只有两篇被译成英文，本书中收录的是《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，另一篇是'Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia in Ferrara', in Gert Schiff,（ed.）, *German Essays on Art History*（New York, 1988）, 234-254。

阿洛伊斯·李格尔：罗马晚期艺术意志的主要特征

[1] 就怀疑论到目前之止所面临的这类研究来看，立即强调一下这一点似乎是适时的，即奥古斯丁并不像现代美学哲学家那样将自己与一般抽象学说的假说挂起钩来，而是一即使不是十分频繁地，也是经常地一谈论到个别的艺术作品，或个别器物的某些细节。因此，可以令人欣慰地肯定，普罗提诺十分清楚，他所提出的一般性理论是以何种方式清晰而肯定地体现于个别艺术作品之中的。

[2] 因此，奥古斯丁第一个认识到美丑之间的关联；下面将证明，在这方面他是如何反古人的。他依然以一种完全是古代的精神来定义"丑"，因此他将此规定为无形（不成形），即不称其为一个完整的个体形状。［……]

[3] 任何艺术作品无一例外地将自然主义与理想主义这两方面综合于自身之中，而这一定义最明确地界定了自然主义与理想主义这两个方面。然而，要说某些特定的风格就是"自然主义"，则会导致误解。古埃及人试图将客体再现于他们严格的"客观的"形相之中，他们要使这种形相成为所想象中的那种"自然主义的"形相。希腊人在与埃及人相比较时，感觉到他们是特别具有"自然主义的"特点的。制作了君士坦丁雕像的匠师，对眼睛作生动刻画，难道他就不会感到自己是比像雕刻了伯利克利雕像那样的匠师更伟大的"自然主义者"吗？但所有这三者，在最现代的意义上，都将某些完全非自然的东西当作是"自然主义"。的确，每一种艺术风格都努力要真实再现自然而别无旁骛，每一个人的确都拥有他自己的知觉方式，因为他在自然中看到了非常特殊的现象（触觉的或视觉的，近距离观看、正常距离观看或远距离观看）。要将"自然主义"建立在母题特征的基础上，完全是非学术性的做法（即便是一般地这么做）。这意味着揭示了在艺术史与图像志之间牢不可破的混淆，即使创造性的艺术不关心"什么"（what）而关心"如何"（how），并尤其是通过诗歌与宗教来表现"什么"。因此图像志向我们揭示的不是视觉艺术中的意志（Wollen）的历史，而是诗歌与宗教的意志。这两者之间有一座桥梁，这与意义一样多地被强调。对这种联系的更深层的认识属于意义，这已被着重指出了；不过，为了创造这个联系，必然要将前者绝对分离出来。我

认为，在不久的将来，艺术史研究要取得任何进步的先决条件，是创建图像学与艺术史之间清晰分界。

[4] …omnis pulchritudinis forma unitas…（Epist. XVIII: Augustinus Coelestino. t. II col. 85）.

[5] 因此，一棵树以其完整的个体形状（de Orandin lib. II. c. XVIII, c. I, cl. 1017），同时以其个体的振奋的生命活力（anima vegetativa）构成了一个单元，而它的发展与运动（生长）便源于这种振奋的生命活力。然而，在现代人的眼中，这棵树是一种集合性的存在物，由成千上万个独立的器官所构成；它的生长也不是服从于一种基本的力，而是成千上万种力，这些力以成千上万种方式作用于它。古代艺术家要创造像自然那样的统一性以及每一个单个物体的美，而现代艺术家所要实现的恰恰是这同样的目标，因为他要片面地强调艺术作品中的自然物体的集合性特征。

[6] （《论真正的宗教》［*De vera religione*, c. XXX］）。同一论题的与建筑师的对话恰好也在同一处（c. XXXII, col. 148）。在这两例中，艺术家不愿意回答奥古斯丁提出的以下这个问题，即艺术家在他的作品中所寻求的美的问题。由此奥古斯丁要表明，他那个时代的艺术家一般都为这类问题所困扰。在艺术创作受到严格类型界限所限制的时代，这是很可以理解的；在现代个人主义膨胀的时代，每一个艺术家都认为他应该撰写一本有关他自己的艺术意志的书，因为他担心单靠他的作品，其艺术意图不能被公众所理解。

[7] et（ratio）terram coelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudine sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numerous（*De Ordine*, lib.II, c. XV, col. 1014）. figurae的意思是单个形状，dimensiones指平面上（高与宽）的有效的形状。关于numeros（韵律）与rhythm（节奏）两词的同一性，见《论秩序》（*de Ordine*, lib.II.c. XI C. col. 1014, t.I.）。

[8] 《论真正的宗教》（*De vera religione*, c. XXX, t.III., col. 146 and 147）。

[9] 这一过程的起始阶段可追溯到君士坦丁时代。西塞罗论节奏的‘quem in cadentibus guttis quae intevallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipante non possumus’阐明了这种古代知觉方式的特点。古代知觉方式的这个特点（《论演说术》［*De oratore*, lib.III., c. 48］）与现代艺术意志相比较情况则相反，现代的艺术意志尤其在干涸的小溪中寻求满足感。

[10] 这些摩尼教徒的一个数目由贝尔托所引，第44页以下。

[11] 有关美与丑之间的相对性以及光与影之间的相对性，参见《论音乐》（*de musica*, lib. VI, c.13, c. I, col. 118-1184）。人不喜欢明亮的光线与漆黑的阴影，但其他生物却喜欢它们。

[12] 《论上帝之城》（*De civitate dei*, lib. XI, cap. 23）。（米涅［Migne］，《拉丁神父著作集》［*Patrologie der lateinischen Väter*］，XLI, 336.）

[13] 现在我们也理解了像在《论上帝之城》（*de civitate dei*, XI, 18）中类似的话的含义了：Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur，或在这种情况下，ordo（次序）被定义为pulcherrimum carmen ex quibusdam quasi antithetis，或者还有：*Epistola, Nebridio Augustinus*, t.II, col. 65: Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium（线条的节奏）cum quadam coloris suavitate（亮色与黑色的节奏）。远距离观看的假说可以从这句中推导出来：quod horremus in parte si cum toto consideramus plurimum placet，他立即以一个建筑实例来证明它：nec in aedificio iudicando unum tantum angulum considerare debemus（《论真正的宗教》［*De vera religione*］，c. XL）。后一种情况在希腊柱厅中或许是可能的，在这种大厅里，每根圆柱本身便构成了一种完整的形状，但在早期基督教巴西利卡中并非如此。

[14] 炼丹术既是一种魔幻术，又是一种化学把戏，它确实构成了罗马晚期魔幻知觉方式与在物体间化学联系的现代知觉方式的直接联系。不过，现代这种不依赖物体个别性（例如电）的连续力量的知觉方式，以及有关细胞与组织的理论，是基于古代之后个体形状消融于总体布局，也基于这样一种知觉方式，即一个物体会受

到成千上万个其他物体的影响，这些物体中有一部分位于更为遥远的地方而又同时存在着。

[15] 本书原来的计划和特点不允许我以所有表述形式在视觉艺术与古代世界观之间建立起一种平行的关系，这里只能指出这一点，因为读者可以在上文，尤其是论“雕刻”一章我的审慎思考中找到这一平行关系的大量联系。在希腊思想中的一种明确的二元论，以及对希腊具象艺术中心理学影响的研究同时兴起了，这种想象中的平行是特别显而易见的。这与古代近东以及希腊古风时期的唯物主义一元论（灵魂被看做是精细的物质）相对立，也与它对物质个体形状的客观再现相对立。我们只要看一看古代的这一终结阶段的最初一步的诸要素—一元论和艺术上的客观性—的回归就够了：实际上它们是两个极端。现在一元论是唯灵论（躯体是灵魂的较粗糙的形状），而客观性指向心理要素的形相（片面强调眼睛是灵魂的镜子，使人像转而面朝观者方向）；不过，只要躯体形相本身离去，客观性现在便寻求三维的形相，它需要更强有力地包容精神意识，以建立深度空间的知觉方式—取代二维的形相，而埃及人关注于这种二维形相以寻求客观性。第一与第三阶段的共同点是不可抑制地去寻求一种绝对的立法规范，尽可能包容所有主观要素。因此，第一与第三阶段的艺术是客观的，匿名的，与宗教崇拜有十分紧密的联系。与它同时代的世界观完全是宗教性的，更确切地说是要适应于一种宗教崇拜。在古典阶段（它介于两者之间），我们仅仅发现了主观性和个性体现于视觉艺术、哲学和科学（它们既是主观的又是个人的）的世界观之中—纵观自查理大帝以来的视觉艺术的历史，至少在最初两个阶段的发展过程中，我们发现了最接近的平行现象：在中世纪，是在努力追求对象的隔绝（是在空间之中，而非在古代的平面上）以及努力寻求它们的（三维的）形相的一种客观规范，也在努力将它们尽可能紧密地与宗教崇拜联系起来（这只不过是一种共同的立法规范，它产生了个人对宗教的主观需求）。与此相反，在接下来的时期中，我们发现的是要尽力将对象在空间中联系起来（要么用线条来实现联系，如16世纪；要么用光来实现联系，如17世纪；要么以个性色彩来建立联系，如现代艺术），再现它们的主观形相，并摆脱与宗教崇拜的联系。哲学与科学（作为宣布客体间天然联系的学科）取代了宗教崇拜。

阿比·瓦尔堡：北美普韦布洛印第安人地区的图像

[1] E. Schmidt, *Vorgeschichte Nordamerikas im Gebiet der Vereinigten Staaten*, 1894.

[2] Jesse Walter Fewkes, 'Archeological Expedition to Arizona in 1895', in *Seventeenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1895-1896（Washington, DC, 1898）, 2:519-574.

[3] Pótnia Qhr n，参见Jane E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*（Cambridge, 1922）, 264。

[4] （1988年德文版的笔记—M. P. S.）这一段落的第一份草稿中，瓦尔堡从如下几方面解释蛇图像的象征性威力：蛇究竟具备何种特质，可以作为一个替代者（ein verdrängender Vergleicher）出现在文学和艺术中？［1］蛇在一年之中经历了从死亡一般的冬眠到重新恢复活力的生命过程。［2］蛇会蜕皮，然后重获新生。［3］蛇没有可以行走的足，但却仍然可以快速行进，毒牙就是其致命的防身武器。［4］蛇很不容易被发现，尤其是当它会在沙漠里进行变色伪装，或是从泥土中隐蔽的洞里弹射出来。［5］阴茎崇拜。以上这些特质使蛇成为自然中充满矛盾的威胁性象征，令人难忘：死与生，可见与不可见，毫无防备和当场毙命。

[5] Lactantius, *Divinae institutions*, 4. 28.

埃德加·温德：瓦尔堡的"文化科学"概念及其美学意义

[1] 瓦尔堡称他的图书馆为"瓦尔堡艺术科学图书室"（Die kulturwissenschaft liche Bibliothek Warburg），温德的讲演的目的是介绍瓦尔堡的图像理论。温德在这里试图整理他在和瓦尔堡的长篇对话中所获知的基本观点，使之系统化。关于"文化科学"的含义以及将它翻译成英语的难点，参见温德写的《古典文献遗存目录》（A Bibliography on the Survival of the Classics, I, 1934, pp. v f）英语版导论。瓦尔堡关注文化科学的背景可以在19世纪后期众多文献中看到，如Windelband、Rickert和Dilthey关于历史与自然科学的关系的论文，参见温德的《目录》德文版导论（1934年，第vii-xi页），他谈到了"精神史的批评"（Kritik der

Geistesgeschichte），这部分在英语版中没有。瓦尔堡对历史方法的特殊贡献是为了构建人文学科，不仅强调它们的特殊性和整体性，而且也主要是强调它们的相互关系。

[2] *Psychologie des mimischen und hantierenden Ausdrucks*（模仿心理学与表现创作）：瓦尔堡简略地使用hantierend（创作）来指"功能的"或"人工的"表达语，它来自于卡莱尔对人的定义，后者将人定义为"使用工具的动物"（*Handthierendes Thier*）。参见《成衣哲学》（*Sartor Resartus*, I, v:）。

[3] 关于沃尔夫林对这些*optischen Schichten*（风格的视觉层次）的最早定义，参见《古典艺术》（*Die klassische Kunst*, 1899）最后一章，其中预言了后来在《艺术史的基本概念》（*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*）"新艺术中的风格发展问题"（*Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*）中作出定义的诸原则。另参见Wind, 'Zur Systematik der künstlerischen Probleme', *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaf t*, 18（1925），438 ff.; *Art and Anarchy*（1969）, 21 ff. and 126 ff.。

[4] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 12.

[5] Cf. *A Bibliography on the Survival of the Classics*, pp. vi ff.

[6] 关于李格尔的方法与术语"艺术意志"（或者如温德翻译的，"自动形式冲突"）的来源，参见E. Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, 19（1920）, 321-329；另参见 Wind, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaf t*, 442 ff.，以及*Art and Anarchy*，128 ff. and 170 ff。关于"艺术史"与"艺术意志"的差异，参见O. Pächt, 'Alois Riegl', *Burlington Magazine*, 105（1963）, 488-493。

[7] 当然，这个概念模式不同于沃尔夫林的。形式与内容没有简单的分界，但是在有意识的、自动的"形式冲动"与功能、素材及技术的"摩擦系数"之间有着复杂的动态互动的关系。然而，如果进一步观察，动态元素突然在李格尔的程序方法中消失了。关于为了显示在一特定时期内最多样化的艺术现象形式是由相同的自动的"形式冲突"昭示的，李格尔只能诉诸于形式化。他在研究装饰史中，公开呼吁我们放弃分析针对其内容的装饰母题，相反地，呼

吁我们要集中在“它在平面与空间中就形式与色彩而言所得到的处理”。在研究广泛意义上的图画艺术史的过程中，他同样地要求我们不要去考虑主题问题，因为它们将图画放在文化历史的语境中，相反要集中在共同的形式问题上，它们将图画与所有的其他视觉艺术形式连接了起来。他写到：“图像志内容完全不同于艺术内容；前者的功能是唤起观看者的特殊观念，它是外在的东西，类似于建筑作品的功能，或类似于装饰艺术的功能，而艺术的功能只是用轮廓和色彩、用平面或空间来呈现对象，用这样的方式它们就唤起了观看者的自由的喜悦。”（*A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*,I, 1901, 119 f.）在这种实用功能与艺术功能的对立观中，所谓的“视觉”就被赋予给艺术功能，而实用功能则被认为不仅包括物质需求，还包括艺术品所唤起并应该在任何对它的沉思中都扮演作用的观念思想。因为这些，我们绕了一个循环又转到沃尔夫林的观点上了。

[8] Wölfflin, ‘Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur’, in *Kleine Schriften 1886-1933*, ed. J. Gantner（1946）, 44 f.; cf. *Art and Anarchy*, 21 and 127.

[9] 关于它们的关系，参见*Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin, Briefwechsel und andere Kokumente ihrer Begegnung 1882-1897*, ed. J. Gantner（1948）；另参见沃尔夫林给Burckhardt写的葬礼词，*Repertorium für Kunstwissenschaf t*, 20（1897）, 341 ff., reprinted in *Kleine Schriften*, 186 ff.。

[10] *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità: Die Bildnisse des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen*（1902）, Vorbemerkung, p. 5, reprinted in *Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, ed. G. Bing in collaboration with F. Rougemont, *Gesammelte Schriften*, i（1932）, 93.

[11] 同上。

[12] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 13.

[13] *Die spätrömische Kunstindustrie*, i, 212 n.

[14] 瓦尔堡自己总是在可移动的屏幕上布置或重新布置他正在研究的材料的照片；这样的照片展示曾经一度多年是瓦尔堡研究院的公共展览的特征。

[15] ‘Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara’, in *L’Italia e l’arte straniera, Attidel X congress internazionale di storia dell’arte*, Rome, 1912（1922）, 179-193（Gesammelte Schriften, ii. 459 ff., see esp p. 464）.

玛格丽特·艾弗森：拯救瓦尔堡的传统

[1] 对传统再评价的书目包括：Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*,（Ithaca, NY, 1984）；Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*（Cambridge, Mass. and London, 1993）；Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl’s Art Theory*（Penn State, 1992）；Michael Podro, *The Critical Historians of Art*（New Haven and London, 1972）；Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*（New Haven and London, 1989）。

[2] Svetlana Alpers, ‘Art History and its Exclusions: The Example of Dutch Art’, in N. Broude and M. Garrard（eds.）, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*（New York, 1982）.

[3] 参见Griselda Pollock, ‘Modernity and the Spaces of Femininity’ in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*（London, 1988）。

[4] 这个词在受德里达影响的女性主义者中非常流行，它结合了“逻各斯中心主义”（logocentrism）和“菲勒斯中心主义”（phallocentrism）双重意义。“逻各斯中心主义”是一种西方偏见，将演讲列于写作的优先位置，为了保护一种无媒介含义的可能性，这种含义超越了降临于文本的历史偶然事件；“菲勒斯中心主义”表明男权主义论调是围绕不平等的二元对立组织起来的，其最终关系回溯到“阴茎（phallus）或阴茎缺失”这对概念。

[5] F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann. 1967。无需怀疑这其中的联系，因为在研究所里，瓦尔堡对这篇文章做了多处标记与注释。

[6] 如有可能，我将参考容易获得的瓦尔堡论文精选集，以及针对其著作的批评文章：Dieter Wuttke（ed.），*Aby Warburg Ausgewälte Schriften and Würdigungen*（Baden-Baden. 1980）. 125，其收录了一个详细的参考书目。另见新近出版的论文集，收录在H. Bredekamp, M. Diers, and C. Schoell-Glass（eds.），*Aby Warburg Akten des internationalen Symposiums*, Hamburg, 1990.（Weinheim, 1991），包括一篇粗浅的译文。也会对Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art and History*, trans. Richard Pierce,（New Haven and London, 1989）感兴趣。我对瓦尔堡的最初兴趣来自埃德加·温德对贡布里希传记回顾的再版，Jaynie Anderson（ed.），Edgar Wind. *The Eloquence of Symbols*（Oxford, 1983）. 106-113。

[7] Erwin Panofsky, 'Albrecht Dürer and Classical Antiquity', *Meaning in the Visual Arts*（Harmondsworth, 1970）, 277-289.

[8] 同上，第311页。

[9] 同上，第312页。

[10] 同上。

[11] 同上。

[12] Aby Warburg, 'A Lecture on Serpent Ritual', *Journal of the Warburg Institute*, 2（1939）。演讲的英文版本发表于克罗伊茨林根，1923年4月21日，第288页。这是瓦尔堡著作仅有的两个英文翻译版本之一。另一个是'Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia in Ferrara', in Gert Schiff（ed.），*German Essays on Art History*（New York, 1988），234-254。

[13] E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*（Chicago, 1986）, p. viii. First published by the Warburg Institute, University of London（1970）.

[14] 同上，第13页。

[15] 详见'Ninfa Fiorentia'，未出版的笔记和片断，在瓦尔堡的档案中从1900年开始有记录。在贡布里希《阿比·瓦尔堡》（*Aby Warburg*）中被引用，第105—127页。

[16] 关于这个主题，颇为有效的一卷论文是Sandra Harding and Merrill B. Hintikka （eds.），*Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology of Science*（Boston and London, 1983）。另见Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*（Milton Keynes, 1986）；Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*（London, 1989）；Luce Irigaray, 'Is the Subject of Science Sexed?', Cultural Critique,I（1985），73-88；Donna Haraway, 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives', *Simains, Cyborgs and Women: the Re-invention of Nature*（London, 1991），183-202。针对家长制观点的女性主义式的激烈批判，参见Toril Moi, 'Patriarchal Thought and the Drive for Knowledge', in Teresa Brennan, *Between Feminism and Psychoanalysis*（London and New York, 1989）。我发现这些现代科学和哲学的批评尤其有帮助，他们建立在心理分析的支派上，被称为"对象关系"理论：Evelyn Fox Keller, *Reflections on Gender and Science*（New Haven and London, 1985）；Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*（Berkeley, 1990），Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Domination*。对于这些问题思考的形成，Julia Kristeva的作品于我起到了至关重要的作用。

[17] 此处提及的是企鹅出版社Peter Fairclough编辑的*Three Gothic Novels*，第296页。最近有许多关于"弗兰肯斯坦"的女性主义挪用，比如Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*（New Haven and London, 1979），213-247。

[18] 同上，第330页。

[19] 同上，第307页。

[20] 详见Keller和Jordanova。

[21] Shelley, *Three Gothic Novels*, Peter Fairclough（ed.）, 316.

[22] Julia Kristeva, 'Woman's Time', in Toril Moi（ed.）, *The Kristeva Reader*（New York, 1986）, 198.

[23] J. Kristeva, 'The System and the Speaking Subject', reprinted in *The Kristeva Reader*, 28.

[24] S. Freud, 'Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes'（1925）, in *On Sexuality*, The Pelican Freud Library, vii. 342 or in the *Standard Edition*, vol. xix. 241-258.

[25] 一本有益的文选，Elaine Marks and Isabelle de Courtivron（eds.）, *New French Feminisms: An Anthology*（Brighton, 1980）。另见Luce Irigaray, *This Sex which is not One*（Ithaca, NY, 1985），以及*Speculum of the Other Woman*,（Ithaca, NY, 1985）。

[26] A. Warburg, 'Notes on Serpent Ritual'，作为注释被引用在E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, 220。

[27] Gombrich, *Aby Warburg*, 233 n.6.

[28] 同上，第237页。引用自瓦尔堡档案中未出版的笔记。

[29] E. Panofsky, 'Der Begriff des Kunstwollens'（1920）, *Aufsãtze zu Grundfragen der Kunstwissenschaf t*（Berlin, 1964），被Kenneth J. Northcott和Joel Snyder简单地译为'The Concept of Artistic Volition', *Critical Inquiry*, 8（Autumn 1981）, 17-33。

[30] E. Panofsky, 'Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung'（1921）, in *Monatshefte für Kunstwissenschaf t*, 14. 188-219, translated as 'The Historyof the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Style', *Meaning in the Visual Arts*.

[31] 我在我的关于李格尔的*Alois Riegl: Art History and Theory*的最后一章中充分讨论了这一点。

[32] E. Panofsky, ‘Art History as a Humanistic Discipline’, *Meaning in the Visual Arts*, 48.

[33] Also reprinted in Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 225.

[34] 同上，第277页。

[35] Also reprinted in Stephan Füssel （ed.）， *Mnemosyne*（Göttingen, 1979），33.

[36] 未出版的手稿，于贡布里希《阿比·瓦尔堡》中被引用，第289页。

[37] F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann（1967），50。在档案中，瓦尔堡在纯灰色画（1929）上的笔记。Charlotte Schoel-Glass在*Aby Warburg Akten*做出了评论。

[38] A. Warburg, ‘A Lecture on Serpent Ritual’, 289.

[39] 我尤其参考了Warburg, ‘Francesco Sassettis letzwillige Verfügung’（1907）， reprinted in Wuttke, *Aby Warburg Ausgewälte Schriften*, 137-164。

[40] Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. ii, （Leipzig and Berlin, 1932），479.

[41] 贡布里希《阿比·瓦尔堡》，第322页，给梅尼尔的信，1927年8月18日。W. Heckscher在'The Genesis of Iconology', *Stil und Uberleiferung in der Kunst des Abendslandes*中强调了瓦尔堡的学科交叉性。1964年于波恩举行的艺术史国际研讨会。Band II，柏林，1967年，第239-62页。

[42] 同上，第282页。

[43] *Mnemosyne*，又名*Bilderatlas*（1928-1929），包含屏幕截图。*Grundbegriffe* I and II（1929）是*Bilderatlas*的导论，都存于瓦尔堡档案中。见Werner Hofmann, Georg Syamken and Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: Uber Aby Warburg*（Frankfurt am Main, 1980），92-93, 159。另见Dorothée Bauerle对Bilderatlas的评论*Gespenstergeschichten für Ganz Erwachsene: ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas, Mnemosyne*（Münster, 1988）。

[44] Gombrich, *Aby Warburg*, 282.

[45] E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*（Berlin, 1915）, 199.

[46] E. Panofsky, 'Die Perspektive als"symbolische Form"'（1927）reprinted in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaf t*, translated as *Perspective as Symbolic Form*, trans. Christopher Wood（Cambridge, 1991）.

[47] 同上，第101页。

[48] E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms: Mythical Thought*, vol. ii. trans. R. Manheim（New Haven（1955）, 1972）, 83 ff.

[49] Panofsky, 'Perspektive', 101.

[50] 同上，第123页。

[51] 同上。

[52] *Mnemosyne*导论，未出版手稿。

[53] Martin Jay, 'Scopic Regimes of Modernity', in Hal Foster（ed.）. *Vision and Visuality*, DIA Art Foundation, Discussion in Contemporary Culture（1988）, No.2, Seattle, p. 7.

[54] 同上，第8页。

[55] A. Warburg, 'A Lecture on Serpent Ritual', 289.

[56] 参见 Wolfgang Kemp, 'Walter Benjamin und die Kunstgeschichte: Part 2', *Kritische Berichte*, 1: 4。

[57] "他始终拒绝接受无线技术，因为后者对于距离的危险的消弭"，贡布里希，《阿比·瓦尔堡》，第224页。

[58] Warburg, 'A Lecture on Serpent Ritual', 289.

[59] 同上，第292页。

[60] Theodor Adorno and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming（London. 1979）, 9.

[61] Warburg, ‘A Lecture on Serpent Ritual’, 292.

第五章

[1] 参见John Roberts（ed.），*Art Has No History！ The Making and Unmaking of Modern Art*（London, 1994）。书中有对这些发展的精彩总结。

[2] 参见Preziosi, *Rethinking Art History*, ch.6。里面收录了艺术社会史问题的讨论。

[3] 有关这个问题可参见Thomas Y. Levin的文章‘Walter Benjamin and the Theory of Art History. An Introduction to ［Benjamin’s］ “Rigorous Study of Art”’, *October*, 47 （1988），77-83。Benjamin的‘Rigorous Study of Art’一文由Levin翻译，其中对沃尔夫林的形式主义进行了批判，第84—90页。

[4] 参见John Roberts为他主编的*Art Has No History！*一书撰写的导言，第1—36页。

[5] 有关符号学的参考书目异常庞大，其中与视觉艺术相关书籍见下文。Winfried Noeth, *Handbook of Semiotics*（Bloomington, Ind., 1990），书中全面收录了关于符号学的各种资料，其中关于视觉符号学的讨论主要集中于第421—480页，后面还附有延伸阅读的书目（第481—550页）。对视觉符号学最全面的介绍可参见Goeran Harry Sonesson, *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World in the series Ars Nova* published by the Institute of Art History, University of Lund（Lund, 1989）。还可参阅Fernande Saint-Martin, Semiotics of Visual Language（Bloomington, Ind., 1990）；Meyer Schapiro, ‘On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs’, *Semiotica*, i（1969），232-242；id., *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*（The Hague and Paris; 1973）。另外，Hans Arsleff, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History*（Minneapolis, 1982）中对从17世纪到20世纪初的意义系统中哲学性进行了较为详尽的回顾。其中两篇文章

尤为重要：'Taine and Saussure'，第356—371页，阐述了学生时代的索绪尔如何在丹纳的艺术讲座中得到灵感，并形成了他日后重要的学术观念；另一篇为'Condillac's Speechless Statue'，第210—224页。

[6] Hubert Damisch, 'Semiotics and Iconography', in Thomas A. Sebeok（ed.），*The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*（Lisse, 1975），27-36。文集中选录了诸多领域中符号学研究的重要成果。

[7] Mieke Bal and Norman Bryson, 'Semiotics and Art History', *Art Bulletin*, 73:2（1991），174-208.

[8] Norman Bryson在他的文集*Calligram: Essays in New Art History from France*（Cambridge, 1988）的导言的开头如此写道，"毋庸置疑，艺术史的原则早已落伍，这也许是人文科学中发展最为迟缓且最晚发生变化的学科。但是，今天，它真正地开始改变了。"

[9] 然而，其中并未涉及捷克结构主义美学家扬·穆卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky，1891—1975）的作品，他是1930年布拉格学派的重要成员。二战后，他的著作才开始为欧美学界熟知。1979年，他最重要的作品*Aesthetic Function, Norm and Value as Social Fact*（1936）被译成英文并出版；另一篇文章'Art as Semiological Fact'（1934）收录于L. Matejka and I. R. Titunik（eds.），*The Semiotics of Art*（Cambridge, Mass., 1976）。

[10] Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*（Oxford, 1939），3-17.

[11] Erwin Panofsky, 'Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst', *Logos*, 21（1932），103-109.

[12] 在关于这一主题的文章中，最重要的有：Christine Hasenmueller, 'Panofsky, Iconography, and Semiotics', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36（1978），289-301。还可参见Michael A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*（Ithaca, NY. 1984），以及W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*（Chicago, 1986）。

[13] Erwin Panofsky, ‘*Et in Arcadia Ego*: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau’, in R. Klibansky and H. J. Patton,（eds.）, *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*（Oxford, 1936）, 223-254.

[14] Louis Marin, ‘Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s *The Arcadian Shepherds*’, in Susan Suleiman and Inge Crossman（eds.）, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*（Princeton, 1980）.

于贝尔·达弥施：符号学与图像志

[1] ‘On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs’, *Semiotica*, 1/3, 1969.

米克·巴尔、诺曼·布赖森：符号学与艺术史

[1] 在此感谢Michael Ann Holly为本文提出的中肯意见。

[2] 参见C. Hasenmueller的“Panofsky, Iconography, and Semiotics”，发表于*Journal of Aesthetics and Art Criticism*，第36期（1978年），第289—301页；M. Iversen的“Style as Structure: Alois Riegl’s Historiography”，发表于*Art History*，第2期（1979年），第66-67页；以及M. A. Holly的*Panofsky and the Foundations of Art History*（Ithaca, NY, 1984），第42—45页。一种明显的“天然”技巧，如线性透视，于贝尔·达弥施对其符号学本质进行了开创性研究，参见Hubert Damisch的 *L`Origine de la perspective*（Paris，1988）。

[3] 参见M. Schapiro的“On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”，收录于*Semiotica*，I，1969年，第223—242页。

[4] 19世纪和20世纪最清晰且令人信服的对认识论潮流的概述，是哈贝马斯1968年的*Knowledge and Human Interests*，J. Shapiro译（London，1972）。哈贝马斯的作品受到精神分析学家的挑战，他们认为哈贝马斯将精神分析实践视为一种约束—自由的交流系统的理想化观点，是对这一学科的误解。参见J. Rose的

Sexuality in the Field of Vision（London，1986）。哈贝马斯的全部作品也面临着一种后现代哲学的压迫，最明显的就是J.-F. Lyotard的*The Postmodern Condition*（New York，1980）。然而，这些挑战并没有针对哈贝马斯有关实证知识的观点，而是他对于理性社会的期望。如果有什么区别的话，这些作者比哈贝马斯更加充满怀疑。

[5] 有关历史中的"语言学"或修辞学转向，可参见H. White的*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*（Baltimore，1973）。有关历史编纂学的基础修辞学和符号学本质的简明扼要的描述，可以参考"Interpretation in History"，发表于*Tropics of Discourse*（Baltimore，1978）。有关历史编纂学更加详尽和深刻的分析可见于S. Bann著名的*The Clothing of Clio*（Cambridge and New York，1984）。

[6] 参见伦勃朗研究计划，J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie的*A Corpus of Rembrandt Paintings*（The Hague, Boston, London, 1982, 1987, 1989），L. J. Slatkes的评论发表于*Art Bulletin*，第71期（1989年），第139—144页。

[7] Culler, xiv.

[8] Keith Moxey在许多场合提出过艺术社会史领域的类似观点。参见"Interpreting Pieter Aertsen: The Problem of Hidden Symbolism"，*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*（1989），从第42页起；"Pieter Bruegel and Popular Culture"，*The Complete Prints of Pieter Bruegel the Elder*，D. Freedberg编（Tokyo，1989），第42页起；"Semiotics and the Social History of Art"，*Acts of the **27**th International Congress of the History of Art*（Strasbourg，1990）。

[9] Culler, xiv.

[10] F. Saint-Martin的*Semiotics of Visual Language*（Bloomington, Ind.，1990）。

[11] 参见T. G. Peterson和P. Mathews的重要文章"The Feminist Critique of Art History"，发表于*Art Bulletin*，第69期（1987年），第326页起。

[12] 有关分离和密集的符号系统的区别，可参见N. Goodman的*Languages of Art*: *An Approach to a Theory of Symbols*（Indianapolis，1976）。这一理论很多源自维特根斯坦。参见A. Thiher的*Words in Reflection*: *Modern Language Theory and Postmodern Fiction*（Chicago，1984）。

[13] 符号学和语言学之间的亲密关系是索绪尔符号学中的一个问题，这一问题延伸至语言学之外，而不是朝相反方向发展，但是在皮尔斯符号学中并不显著，后者产生于逻辑学。

[14] 有关语词和图像的相互关系或比较的分析可见于W. Steiner的*The Colors of Rhetoric*: *Problems in the Relation between Modern Literature and Art*（Chicago，1982）和*Pictures of Romance*: *Form against Context in Painting and Literature*（Chicago，1988）。也有些特殊观点，参见Steiner主编的*Poetics Today*，10，1和2（1989年）。还可以参考A. Kibédi Varga的"Stories Told by Pictures"，发表于*Style*，第22期（1980年），第194—208页，以及"Criteria for Describing Word and Image Relations"，见于*Poetics Today*，10（1989），第31页起。许多文本中暗含对等级制度的批评性考察，可参考W. J. T. Mitchell的*Iconology*: *Image, Text, Ideology*（Chicago，1985）以及M. Bal的"On Reading and Looking"，发表于*Semiotica*，第76期（1989年），第283—320页。

[15] 对"语境"（"文本"、"作品"，等）的引证意味着在文章此处，语词是作为一种方法论反思的对象。

[16] 这部分的观点在N. Bryson的"Art in Context"中有更详尽的论述，收录于*Studies in Historical Change*，R. Cohen主编（Charlottesville，Va.，即将出版）。

[17] J. Derrida的*Dissemination*，B. Johnson翻译、介绍并注释（Chicago，1982）。有关德里达的意义理论的讨论，可参见S. Melville的*Philosophy beside Itself*: *On Deconstruction and Modernism*（Minneapolis，1986）。翁贝托·艾柯这位重要的符号学家，主要借用皮尔斯的理论，但也熟悉索绪尔的传统，提醒我们一定要注意理论上的多义性与实际阐释之间的混淆，在其中显然存在某些限制。可参见艾柯的*Role of the Reader*:

Explorations in the Semiotics of Texts（1979），*Semiotics and the Philosophy of Language*（1984）和更直接谈结构问题的*The Limits of Interpretation*（1990）（三本书都由布卢明顿出版）。书中的观点是这些限制都是有社会和政治动机的，为理论上的多义性作了实践性的中止。因此，多义性的论点让我们更加清晰地洞察阐释的限制及其动机。

[18] Culler, 139-152.

[19] J. L. Ausin的*How To Do Things with Words*（Cambridge，1975），第148页。也可参考J. Searle的“Reiterating the Differences”，收录于*Glyph*，I，1977年，第198—208页；以及Derrida的*Passim*。

[20] J. Derrida的“Living On: Border Lines”，收录于H. Bloom的*Deconstruction and Criticism*（New York，1979），第81页。

[21] F. Nietzsche的*Werke*，K. Schlechta编（Munich，1986），iii，第804页。转引自J. Culler的*On Deconstruction*: *Theory and Criticism after Structuralism*（London，1983），第86页。

[22] 同上，第86页。

[23] 关于历史编纂学中的一种提喻法，可参见White的*Tropicc of Discourse*，关于提喻法在艺术史修辞内部的作用，可参见Roskill的*The Interpretation of Pictures*（Amherst，1989），第3—35页。也可参考D. Carrier有关艺术史和艺术批评的修辞的相关研究*Artwriting*（Amherst，1987）。

[24] M. A. Holly的“Past Looking”，发表于*Critical Inquiry*，第16期（1990年），第373页。Holly的文章考察了与布克哈特的历史编纂学有关的“年代变更”的普遍问题。

[25] J. Derrida的*The Truth in Painting*，G. Bennington和I. McLeod翻译（Chicago，1987），第83—118页。

[26] 关于“重复”，可参见Derrida的“Signature Event Context”，收录于*Limited Inc.*，第1—23页。

[27] 参见P. de Man的*Blindness and Insight*，第二版，W. Godzich编（Minneapolis，1983）。

[28] 尽管在这里“作者”这个术语和“艺术家”这个术语相比有一定优势，但“作者”有自身的涵义的负担。在有些文学批评中，“作者”的理想化意味并不比艺术史中的“艺术家”要少。但我们希望从文学批评到艺术史之后，这种语境变化会抛弃这种意义的范畴。进一步说，“作者”还有这种劣势，作为一种从文学理论引入艺术史讨论中的术语，它裹挟着一种“语言帝国主义”的内涵。我们意识到这种着色技巧，我们希望清楚地陈述，在我们的讨论中，“作者”这一术语意味着标示出一种功能，而不是通过一种媒介来详述。

[29] 有关这一重要观念，可参见L. Dällenbach的*Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*（Paris，1977）。英译本*The Mirror in the Text*由J. Whiteley和E. Hughes翻译（Chicago，1989）。

[30] M. Foucault的“What is an Author?”，收录于D. F. Bouchard（编）*Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*（Ithaca，NY，1977），第113—138页。

[31] 事实上，他们所说的英国的可能是“普通人”，但对我们而言，普通人可以是女性。

[32] 当然我们对属性的描述并不意味着被耗尽。

[33] 有关侦探和艺术史家（和精神分析学家）的关系，可参见C. Ginzburg的“Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”，收录于*History Workshop*，9，1980年，第5—36页。

[34] 关于“emplotment”，可参见White的*Tropics of Discourse*，第66—67页；以及Roskill，第7—10页。

[35] 参见Culler，14。

[36] R. Barthes的“The Death of the Author”，收录于S. Heath主编和翻译的*Image—Music—Text*（New York，1977），第145—146页。

[37] Preziosi的*Rethinking Art History*，第31页。

[38] G. Pollock的*Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*（London，1988），第2页。

欧文·潘诺夫斯基：《甚至在阿卡迪亚也有我》

[1] 关于Poussin早期有关“阿卡迪亚”的作品，即由德文郡伯爵收藏的绘画与现存于纽约的关于米第斯的绘画之间的关系，A. Blunt在‘Poussin’s Et in Arcadia ego’一文中作了透彻的分析，见*Art Bulletin*, 20（1938），96 ff.。Blunt认为伯爵的藏画应作于1630年左右，目前我只能同意此说。

[2] 在我看来，这个习惯的重要性多少有些过分地被估计了，参阅J. Klein, ‘An Analysis of Poussin’s“Et in Arcadia ego”’, *Art Bulletin*, 99（1937），314 ff.。

[3] 参见，如H. Jouin, *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*,（Paris, 1883），94。

[4] 参阅Sannazaro, *Arcadia*, ed., Scherillo, p.306, lines 257-267。桑氏的诗中也出现了坟墓，第70页第49行和第145页第246行（这是Virgil的*Eclogues*第10章第31节的直译）。

[5] 请参阅W. Weisbach, ‘Et in Arcadia ego’, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, 18,（1937），287 ff.。本文作者曾与维氏进行过讨论，请参阅‘“Et in Arcadia ego” et le tombeau parlant’, ibid., ser. 6, 19（1938），305 f.。关于Michelangelo的三个墓志铭（其中坟墓自己会向观者说话），请参阅K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonaroti*（Berlin, 1897），77:34, 38, 40。

[6] G. P. Bellori, *Le Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*（Rome, 1672）.

[7] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*（Paris, 1666-1685; in the edition of 1705, iv. P. 71。另请参阅Bernard Picart临摹Poussin藏于卢浮宫的绘画的版画说明，引自Andresen上引著作。

[8] Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*（first published in 1719）,I, section VI; in the Dresden edition of 1760, pp. 48 ff.

[9] Diderot, ‘De la poésie dramatique’, *Oeuvres complètes*, ed. J. Assézat（Paris, 1875-1877），vii. 353。Diderot对这幅画本身的

描述很不准确。（另外，Diderot在‘Salon de 1767’中也提到Poussin的画，见*Euvres*, xi, 161。后来，Diderot关于aussi的错误在法国文学中就成了理所当然的事了，正如德国文学中，Delille（*Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie*）关于Auch的错误，也成了理所当然的事。Diderot描绘的这幅画，似乎证实了他的著名“对立的戏”理论。因为他认为这幅画表现的是牧羊人在随着笛声跳舞。这一错误的产生是由于他把这幅画与Poussin的其他画混淆了，比如：现藏于伦敦国家美术馆的《酒神节》（*Bacchanal*），或现藏于美国里士满州库克美术馆的《牧人之潘神的宴乐》（*Feast of Pan*），或者是由于后来的某些表现了类似题材的绘画给他造成的印象。比如Angelica Kauffmann在1766年展出的一幅画，被人描述成“阿卡迪亚的男女牧人在一座坟墓旁谈论着道德，而远处的牧人正在跳舞”。（参阅Lady Victoria Manners and Dr. W. C. Williamson, *Angelica Kauffmann*（London, 1924）, 239；另请参阅Leslie and Taylor, *Life and Times of Sir Joshva Reynolds*（London, 1865）, i, 260。）

[10] 关于Felicia Heman女士，在她的诗作前面引录的箴言显然是把Poussin藏于卢浮宫的那幅画与后来的其他类似绘画混淆了。她写道：“普桑有一幅著名的面，描绘了一群年轻的牧人和少女在漫游中突然停下来，看到一座坟墓刻着《甚至在阿卡迪亚也有我》的铭文，百感交集。”在诗的正文中，Heman按照Sannazaro和Diderot的说法，假定墓中人是个年轻姑娘：

在这座刻着挽歌的坟墓里，

也许躺着一位出身高贵的少女？

那美妙的容颜，惊耳的柔声，

也许随着往日的欢乐消逝无踪？

[11] Gustave Flaubert, ‘Par les champs et par les grèves’, *Euvres complètes*（Paris, 1910）, 70。这段引文是经Georg Swarzenski善意帮助而引起我们注意的。

[12] 参见Büchmann, loc. cit。

[13] 请参阅Goethe的*Faust*, iii, 3：

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohmen,

Du flüchtetest ins heiterste Geschick!

Zur Laube wandeln sich die Thronen,

Arcadisch frei sei unser Glück!

在后世的德国文学中，这种纯粹从享乐主义来解释阿卡迪亚式幸福的做法，退化为无聊的"寻欢作乐"这种看法。因此，在Offenbach的*Orphée aux Enfers*的德译本中，这位英雄唱的歌就成了："我在阿卡迪亚还是个王子"，而不是"比俄提亚的王子"了。

路易斯·马林：走向视觉艺术的解读理论

[1] 参考S. Freud, 'Negation'（*Die Verneinung*, 1925），in *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, ed. and trans. James Strachey *et al.*, 24 vols.（London, 1953-1974），xiy. 236 f.。

[2] L. B. Alberti, *Della pittura*, trans. J. R. Spencer （New Haven, 1956），78.

[3] J. Lacan, *Le Séminaire* （livre XI） *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*（Paris, 1973），65-109.

[4] A. Manetti, *Vita di Ser Brunelleschi*, quoted in *A Documentary History of Art*, i. *The Middle Ages and the Renaissance*, ed. E. Gilmore Holt（New York, 1957），170-173.

[5] E. Panofsky, 'Die Perspektive als"Symbolische Form"', *Vortrage der Bibliothek Warburg*（Leipzig and Berlin, 1924-1925），258-330.

[6] R. Jakobson, 'Linguistics and Poetics', in T. Sebeok（ed.），*Style in Language*（Cambridge, Mass., 1960），353.

[7] 《阿卡迪亚的牧人》，101×82厘米。查茨沃斯，德贝郡，1631年之前。参见A. Blunt, *Paintings of Nicolas Poussin*, p. 80, no. 119。

[8] 参见E. Panofsky, ‘*Et in Arcadia ego*: Poussin and the Elegiac Tradition’, in *Meaning in the Visual Arts* （Garden City, NY, 1955）。另参见W. Weisbach, ‘*Et in Arcadia ego*: Ein Beitrag zur Interpretation antiker Vorstellungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts’, *Die Antike*, 6（1930）；J. Klein, ‘An Analysis of Poussin’s *Et in Arcadia ego*’, *Art Bulletin*, 19（1937）, 314 ff.; A. Blunt, ‘Poussin’s“Et in Arcadia ego”’, *Art Bulletin*, 20（1938）, 96 ff.; W. Weisbach, ‘Et in Arcadia ego’, *Gazette des Beaux-Arts*, 2（1938）, 287 ff.; M. Alpatov, ‘Poussin’s“Tancred and Erminia” in the Hermitage: An Interpretation’, *Art Bulletin*, 25（1943）, 134。

[9] J. Klein, ‘An Analysis’, 315-316.

[10] *Meaning in the Visual Arts*, 306.

[11] 参见注释［8］，以及G. Bellori, *Le Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*（Rome, 1672）, 447 ff.; Félibien, *Entretiens*, 71。

[12] *Meaning in the Visual Arts*, 306.

[13] *Problèmes*I: 151 ff.

[14] 参考E. Galletier, *Etude sur la poésie funéraire romaine*（Paris, 1922）; John Sparrow, *Visible Words*（Cambridge, 1969）。

[15] 参见Bellori, *Le Vite dei pit ori*, 447 ff.,和Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 305 n. 29。参见A. Blunt, *Paintings of Nicolas Poussin*, 81, no. 123 for *Time Saving Truth from Envy and Discord*，原作遗失，之前保存于罗斯皮里奥西府邸，直至1800年左右。

[16] N. Poussin, *Correspondance*, ed. Jouanny, de Nobele, Archives de la Société de l’Art Français（Paris, 1968）, 463.

[17] P. Fréart de Chantelou, ‘Voyage du cavalier Bernin en France’, in *Actes du colloque international Poussin*（Paris, 1960）, 2:127.

第六章

[1] Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*（Cambridge, Mass., 1985）。其他早期将结构主义和符号学原则应用于艺术史研究的还包括Annette Michelson的文章'Art and the Structuralist Perspective'，收录于文集*On the Future of Art*，由Edward Fry撰写导言（New York, 1970），第37—59页；Sheldon Nodelman, 'Structural Analysis in Art and Anthropology', *Yale French Studies*, 36/7（1966）, 89-103。

[2] 参见Krauss最近出版的*The Optical Unconscious*（Cambridge, Mass., 1993）。

[3] 参见D. Preziosi, 'La Vi（ll）e en Rose: Reading Jameson Mapping Space', in *Strategies: Journal of Theory, Culture and Politics*,I（1988）, 82-99。

罗莎琳德·克劳斯：扩展领域中的雕塑

[1] 对于克莱因集合的讨论，见Marc Barbut, 'On the Meaning of the Word"Structure" in Mathematics', in Michael Lane（ed.）, *Introduction to Structuralism*（New York, 1970）；皮亚杰集合的应用，见A-J. Greimas and F. Rastier, 'The Interaction of Semiotic Constraints', *Yale French Studies*, 41（1968）, 86-105。

米歇尔·福柯：什么是作者?

[1] 参见'Entretiens sur Michel Foucault'（J. Proust主持）, *La Pensée*, 137（1968）, 6-7,11；以及Sylvie le Bon, 'Un Positivism désesperée', *Esprit*, 5（1967）, 1317-1319。

[2] Foucault在*The Order of Things*的导言第20页上，明确陈述了有关确定话语的"编码"的宗旨。这些反对意见—参看'Entretiens sur Michel Foucault'—显然出自那样一些专家，他们指责Foucault看起来未能充分体会到他们的理论领域里的诸多事实和复杂情况。

[3] 有关对Foucault方法的评价，参见Jonathan Culler, 'The Linguistic Basis of Structuralism', David Robey（ed.）, *Structuralism: An Introduction*（Oxford: Clarendon Press，1973）, 27-28。

[4] *The Archaeology of Knowledge*于1969年在法国出版；对作者的讨论尤可参见该书第92—96及122页。

[5] Samuel Beckett, *Texts for Nothing*, trans. Beckett （London, 1974）, 16.

[6] 参见Edward Said, 'The Ethics of Language', *Diacritics*, 4（1974）, 32。

[7] 有关"表述"以及作为自我指涉的写作，参见Jean-Marie Benoist, 'The End of Structuralism', *Twentieth Century Studies*, 3（1970）, 39；以及Roland Barthes, *Critique et vérité*（Paris, 1966）。如下句所示，写作的"外在展布"牵涉到Ferdinand de Saussure对能指的声学特征的强调，而这样的特征虽然是言说的一个外在现象，但却回应着能指自身内在的、差异性的关联。

[8] 有关"越界"，首先参见'A Preface to Transgression', p. 42; 'Language to Infinity', p. 56。参见Blanchot, *L'Espace littéraire*（Paris, 1955）, 58；以及David P. Funt, 'Newer Criticism and Revolution', *Hudson Review*, 22（1969）, 87-96。

[9] 参见'Language to Infinity'，第58页。

[10] John Barth最近写的一些小说—收在*Lost in the Funhouse*和*Chimera*里—为Foucault的命题提供了饶有意味的例证。后一部作品中实际上包括了以小说体的形式对《一千零一夜》进行改写。

[11] 很显然，这是对各种各样的批评的限定条件，无论它们是G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*（London, 1930），还是Roland Barthes, *On Racine*, trans. Richard Howard（New York, 1964）。

[12] 我们保留了写作这个词的法语形式"écriture"，以便保留其双重指涉：一是写作行为，一是写作本身作为一个整体所具有的原初性质（和形而上的性质）。之所以这么做，原因在于这个词是Derrida的方案的最佳写照。就像自我指涉的写作这一主题一样，它的基础也是有关符号的理论，把写作的指称定为在场与缺席之间的游戏，因为"符号再现了缺席状态下的在场"（'Difference', *Speech and Phenomena*, trans. David B. Allison［Evanston Ill.,

1973］，138）。参见J. Derrida, *De la grammatologie*（Paris, 1967）。

[13] 关于"增补"，参见*Speech and Phenomena*，第88—104页。

[14] 这个判断或许正是Foucault脱离现象学（以及它经由Sartre演化成一门带有马克思主义倾向的学科）以及结构主义的那个充满争论的根据。这还凸现了Foucault的以下关注：评判他的作品应当基于其自身的价值，而不是它与其他思潮之间为人所普遍认定的关系。这样的主张体现于他在'Nietzsche, Genealogy, History'一文中对Nietzsche的体会，体现于他在*The Archaeology of Knowledge*的"结论"中对自身立场的感觉。

[15] Nietzsche, *The Gay Science*, iii. 108.

[16] John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*（Cambridge, 1969）, 162-174.

[17] 同上，第169页。

[18] 同上，第172页。

[19] 这一点特别重要，集中体现了Foucault在作者（主体）与话语的关系方面大量的深刻见解。它反映出Foucault对传统的、常常是未经审察的话语统一体的理解。这些话语统一体通过以下两种方式消解了它们实际上的非连续性：一是诉诸一个起源性的主体，一是诉诸某种支持评注或解释活动的被认为是充足的语言。但是由于Foucault拒绝相信支撑话语的语言据称的充足性，话语的标志便是碎裂，因此作者也是碎裂的，被刻画成一个非连续的系列，例如可以参见*L'Ordre du discoursr*的第54—55页及61—62页。

[20] 1974年春天，Foucault在蒙特利尔大学主持召开了一次题为"L'Épreuve et l'enquête"的研讨会，集中围绕以下问题展开讨论：真理源出于知识，知识维持着真理，这样的一般信念是否并非一晚近的现象，而只不过是一条古老的广为流传的信念—即真理是事件的某种功能—的局部事例？在早先，在其他文化里，对真理的追寻极其危险，真理居处在危险的地带。但是，如果说情况确属如此，即使说只能在长期准备之后，或者在通过某种仪式化的琐细程序之后，才能达致真理，那只是因为真理代表着权

力。对于这些文化来说，话语是对权力的积极占用，在其成功的范围内，话语包含了真理自身的权力，担负了真理的所有风险与利益。

[21] 参见*The Order of Things*的第300页，以及'A Preface to Transgression'，第30—33页。

[22] 不能把Foucault的"作者功能"概念与*The Order of Things*（第342、386页）中广为人知的"人之死"主题相混淆（而Goldmann在Foucault讲演后的讨论中就是这么干的）。相反，Foucault的目的是要通过将主体作为一项流动多变的功能，放置在考古学所扫清的空间当中，以此重新激活与主体有关的争论。

[23] 参见Evaristo Arns, *La Technique du livre d'après Saint Jerome*（Paris, 1953）。

[24] 关于人称代词（"转换词"），参见R. Jakobson, *Selected Writings*（Paris，1971），ii. 130-132；以及*Essais de linguistique générale*（Paris, 1966），252。关于其一般意义，参见Eugenio Donato, 'Of Structuralism and Literature', *MLN*82（1967），556-558。有关时间状语与地点状语，参见Emile Benveniste, *Problèmes de la linguistique générale*（Paris，1966），237-250。

[25] 参见Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*（Chicago, 1961），67-77。

[26] 这个概括涉及到Foucault对发展一种"事件哲学"（Philosophy of events）的关注，见*L'Ordre du discours*第60—61页的描述："我相信我们可以达成共识：我指的并不是时间里一系列继替发生的环节，也不是思想着的主体分散的多重性；我指的是一个中止，它碎裂了环节，驱散了主体，将它们变成由各种可能有的位置和功能组成的多重性。"

[27] 参见*L'Ordre du discours*中第31—38页对纪律的讨论。

[28] Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics*（New York, 1966）.

[29] *La Communication：Hermès I*（Paris, 1968），78-112.

[30] 关于对新近出现的符号的重新定向的讨论，参见Foucault的'Nietzsche, Freud, Marx'。关于重复的作用，Foucault在*L'Ordre du discours*里写道："新的东西得以建立，其基础并不是被说出的东西，而在于它的回归这一事件"（第28页）。

克雷格·欧文斯：寓言的冲动

[1] Jorge Luis Borges, 'From Allegories to Novels', *Other Inquisitions*（New York, 1964），155-156.

[2] 关于寓言和精神分析，参见Joel Fineman, 'The Structure of Allegorical Desire', *October*, 12（Spring 1980）。本雅明对寓言的观点可参见*The Origin of German Tragic Drama*的结论章节（trans. John Osborne, London, NLB, 1977，以下简称为GTD）。

[3] 参见Rosalind Krauss, 'Notes on the Index: Seventies Art in America', *October*, 3（Spring 1977），68-81。

[4] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*,（New York, 1969），54.

[5] Douglas Crimp, 'Pictures', *October*, 8（Spring 1979），85.

[6] Benjamin, GTD, 183-184.

[7] 同上，第666页。

[8] 同上，第223页。

[9] "不论是伊文思还是阿特热，都并非假设我们正处于绝对的真实之中，一种自在之物的状态。二人摄影作品的构图体现出一种随意性和偶然性，试图呈现的是一个先于摄影而存在的意义的世界。他们的作品是以符号再现符号，成为意义锁链上的一环，向人们展示可见的社会秩序，家庭主妇、街道、公共场所。"Alan Trachtenberg, 'Walker Evans's *Message from the Interior*: A Reading', October,II（Winter 1979），12.

[10] Benjamin, GTD, 178.

[11] Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*（Ithaca, NY, 1964），279-303.

[12] 同上，第174页。

[13] Fineman, 51。“因此，寓言有时是纵向的，更关注结构而非时间性……同时，也有一些寓言完全是横向的……当然，终究会有一些寓言两方面兼而有之……不论特殊寓言的主导性方向如何，通过结构的前后变化或叙述时间的多角度变化，寓言之所以为寓言也就在于它传递出一种可供两方面互证的可靠性。似是而非地及时开启结构之门，以劝导性的叙述保持一种差异和均衡。”（第50页）。

[14] Arthur Schopenhauer, The World as Will and Representation.I.50。引自Benjamin, GTD, 162。

[15] 在这一层面上，寓言的解读与人类学家破译象形文字有相似之处：“他们努力从对公元2世纪末或4世纪出土的霍拉波文（Horapollon）的象形文字资料中汲取伪铭刻学的方法。他们的主题……完全由所谓的象征和神秘的象形文字甚至是图画符号组成，是献给画圣符者的，并非普通语音符号。它是一种自然神秘哲学的终极形式，属于宗教信仰体系的一部分。我们以这种方式对石碑进行解读甚至是误读，石碑于是成为一种财富的基础并最终成为广泛流传的表现形式。学者利用从古埃及象形文字寓言式涵义的破解方法，成功地将原先以自然、哲学、伦理和神秘的陈词滥调扩展为一种全新的研究方式。图像学由此产生，这门学科并不仅仅是对语汇的阐释或是通过特殊的图画符号对整个句子进行逐字逐句的解读，而是采取一种辞典的模式。‘在艺术家、学者阿尔伯图斯的带领下，人类学家也开始以具体的图像（画谜）取代了传统的纯文字写作。因此，‘画谜’是在神秘的象形文字基础上发展而来的，文艺复兴时期的徽章、纪念柱、凯旋门以及所有可视的艺术形式都暗含着神秘的意义。’” Benjamin，GTD，168-169。

[16] Roland Barthes, ‘Diderot, Brecht, Eisenstein’, *Image-Music-Test*, trans. Stephen Heath,（New York, 1977）, 73.

[17] Walter Benjamin, ‘These on the Philosophy of History’, *Illuminations*, trans. Harry Zohn（New York, 1969）, 255.

[18] 引自George Boas, ‘Courbet and His Critics’, *Courbet in Perspective*, ed. Petra ten-Doesschate Chu （Englewood Cliffs,

NJ, 1977）, 48。

[19] Martin Heidegger, 'The Origin of the Work of Art', *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter （New York, 1971）, 19-20.

[20] *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas Middelton Raysor（Cambridge, Mass., 1936）, 99.

[21] Louis Althusser and Etienne Balibar, *Reading Capital*, trans. Ben Brewster（London, 1970）, 186-187.

[22] Coleridge, p. 99。这部分论述应当与Goethe对寓言的批判比较起来阅读："诗人以普遍观念切入特殊事物，与在特殊事物中提炼普遍观念，二者存在天壤之别。前面一种方式的结果就是寓言，特殊事物成为普遍观念的例证；相反，后一种方式才真正揭示了诗歌的真谛，特殊事物并不依附于普遍观念而存在，但却在抓住特殊事物的生动性的同时表达出对于普遍性的理解。"引自Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, （Bloomington, Ind., 1968）, 54。这让想起了Borges有关寓言的观点，"寓言是一种抽象的虚构，就好比小说是一种具象的虚构。抽象被拟人化了，因此每一则寓言都有几分小说的味道。而小说家笔下的具象都存在类型化的趋向，因此小说也都包含了寓言的成分。"（第157页）。

[23] Fredinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin（New York, 1966）, 68.

[24] Benedetto Croce, Aesthetic, trans. Douglas Ainslie（New York, 1980）, 127.

[25] 这也是Kant的*Critique of Judgement*一书的理论基础，色彩、材料、结构都只是依附于艺术作品，但并非其内在本质。参考Jacques Derrida, 'The Parergon', *October*, 9（Summer 1979）, 3-40； 也可参见本书后记中的"Detachment/from the *parergon*"，第42—49页。

[26] Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery*（Princeton, 1966）, 26.

[27] 引自Borges，第155页。

[28] Benjamin, GTD, p. 176.

[29] 同上，175页。

[30] Anson Rabinbach, 'Critique and Commentary/Alchemy and Chemistry', *New German Critique*, 17（Spring 1979）, 3.

[31] Benjamin, GTD, p. 160.

[32] 同上，201页。

安德烈亚斯·许森：勾勒后现代

[1] Roland Barthes, *S/Z*（New York, 1974）, 140.

[2] Michel Foucault, 'What is an Author?' in *Language, Counter-Memory, Practice*（Ithaca, NY, 1977）, 188.

[3] 这种关于主体问题的兴趣转变实际上也在后来的后结构主义写作中出现，例如，Kristeva有关符号与象征的作品，Foucault有关性的作品。关于福柯，见Biddy Martin, 'Feminism, Criticism, and Foucault', *NGG*, 27（Fall 1982）, 3-30；关于Kristeva的有关美国语境的研究，见Alice Jardine, 'Theories of the Feminine', *Enclitic*, 4:2（Fall 1980）, 5-15；以及'Pre-Texts for the Transatlantic Feminist', Yale French Studies, 62（1981）, 220-236。另参看Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*（Bloomington, Ind., 1984）, 特别是第6章"Semiotics and Experience"。

[4] Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne*（Paris, 1979）。英文版为*The Postmodern Condition*（Minneapolis, 1984）。

[5] *La Condition postmoderne*的英文版包含"Answering the Question: What is Postmodernism?"这篇文章，对于美学争论非常重要。有关Kristeva对后现代的评论，参见'Postmodernism?', *Bucknell Review*, 25:II（1980）, 136-141。

[6] Kristeva, 'Postmodernism?', 137.

[7] 同上，139页。

[8] 事实上，*The Postmodern Condition*是对Jürgen Habermas作品中Lyotard关于启蒙的知识与政治传统的持续攻击。

[9] Fredric Jameson, 'Foreword' to Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. xvi.

[10] Michel Foucault, 'Truth and Power', in *Power/Knowledge*（New York, 1980），127.

[11] 一个主要的例外是Craig Owens, 'The Discourse of Others', in Hal Foster（ed.），*The Anti-Aesthetic*, 65-98。

[12] 参见Elaine Marks and Isabelle de Courtivron（eds.），*New French Feminisms*（Amherst, Mass., 1980）。Alice Jardine引用了法国女权主义理论的批评观点，见她的论文'Gynesis', *Diacritics*, 12:2（Summer 1982），54-65。

第七章

[1] 近年来有关这些问题的讨论中较为引人注意的有：Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays on thePolitics of Bodies*（New York and London, 1995），esp. pp. 25-43。Grosz认为尼采在"权力意志"概念中假定了一种纯粹男性中心主义的现实秩序。

[2] 英语世界和法语世界的早期女性主义写作之间存在明显的差异，就此问题已有过充分的讨论，如Luce Irigaray和Julia Kristeva。

[3] 值得注意的有：Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian Gill（Ithaca, NY, 1985）；以及她的另一本书This Sex Which is Not One, trans. Catherine Porter（Ithaca, NY, 1985）。另外，Elizabeth Grosz在*Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*中也对Irigaray的著作进行了精彩的评述，第40页起。

[4] Linda Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists?' in Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*（New York, 1988），145-178.

[5] 参见Rozsika Parker and Griselda Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*（New York, 1981）。

[6] Joanna Frueh, C. Langer, and Arlene Raven （eds.）, *New Feminist Criticism: Art/Identity/Action*（New York, 1993）。Jones是1996年*Sexual Politics*丛书（一本女性主义艺术和艺术史的概述性著作，本书多次引用）的编者之一，做出了重要贡献。

纳内特·所罗门：艺术史规则

[1] 我在此感谢Griselda Pollock，Keith Moxey，Flavia Rando，Ellen Davis和编辑Joan E. Hartman和Ellen Messer-Davidow阅读了这篇论文的早期草稿。

[2] 以下几篇文章已经严格审查了H. W. Janson, *The History of Art*（New York, 1962）：Eleanor Dickison, 'Sexist Texts Boycotted', *Women Artists News* 5, no.4（Sept.-Oct. 1979），12；Eleanor Tufts, 'Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art', *Arts Magazine*, 55, no.8（Apr. 1981）：150-154；Bradford R. Collins, 'Book Reviews of H. W. Janson and E. H. Gombrich', *Art Journal* 48, no.1（Spring 1989），90-95。

[3] Vasari的著作规律性地被译成各种语言，这些版本中最经常被引用的版本是Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani*, ed. Gaetano Milanesi, 9 vols.（Florence, 1865-1879）。也可见T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari: The Man and the Book*（Princeton, 1971），341。

[4] Vasari的*Life*传统上被认为是第一部美术史（见W. Eugene Kleinbauer and Thomas P. Slavens, *Research Guide to the History of Western Art*［Chicago, 1982］，I9, 88）。它显然是最有影响的艺术家和艺术史的编纂，但它决不可能是第一个。为获得一个更为完整的美术史，请参看Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*（Vienna, 1924）。Vasari自己很依赖一种诸如Plutarch和Pliny the Elder那样的古典资源的混合体（Patricia Rubin, 'What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist', *Art History* 13, no.1［Mar. 1990］，34）。

[5] Vasari为凸现佛罗伦萨文艺复兴的成就而在美弟奇家族的授意下重新安放了许多证据。见Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*（Oxford, 1940）, 86-102, and T. S. R. Boase, *Vasari*, ch.1。

[6] 为完整讨论传统艺术史写作中传记是如何迷惑艺术的，请参见Griselda Pollock, 'Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History', Screen, 21, no.3（Spring 1980）, 57-95。了解早期用心理学术语解释艺术家的神话和传记，请参见Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*（New Haven, 1979）。

[7] Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*（London, 1988）, esp. ch.1.

[8] Griselda Pollock, 'Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians', *Woman's Art Journal*, 4, no.1（Spring-Summer 1983）, 39-48.

[9] Roland Barthes, 'The Death of the Author', *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath（London, 1977）, 142-147。在艺术史中对Barthes重要论文的最新运用是Griselda Pollock, 'Critical Reflections', *Artforum* 27, no.6（Feb. 1990）, 126-127。

[10] Barthes, 'Death of the Author', 145.

[11] 关于Vasari的*Lives*和作为"批评的时代"的16世纪晚期的关系，请参见Peter Burke, *The Renaissance*（London, 1987）, 54-55。

[12] E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*（London, 1965）, 109.

[13] Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*（New York, 1985）, 206-209.

[14] Blunt, *Artistic Theory*, 101.

[15] 关于艺术学院和Vasari原生地位的历史，见Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*（Cambridge, 1940）。

[16] 同上。

[17] Linda Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists?', rptd. in Nochlin, Art, *Women and Power and Other Essays*（New York, 1988）, 145-175.

[18] Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', rptd. in *Illuminations*, trans. Harry Zohn （New York, 1969）, 217-252.

[19] Dickinson, 'Sexist Texts', 12.

[20] 同上。

[21] 我很高兴与Griselda Pollock的讨论在这个章节内得以呈现。

[22] 据我所知，Vasari对妇女的态度根本就没有被分析过。在关于荷兰的文本里有Margarita Russel对妇女问题的简短讨论：'The Women Painters in Houbraken's *Groote Schouburgh*', *Woman's Art Journal*, 2, no.1（Spring-Summer 1981）, 5-12。

[23] Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*（New York, 1981）, ch.1.

[24] Joan Kelly, 'Did Women Have a Renaissance?', rptd. in *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly* （Chicago, 1984）, 19-50.

[25] Hans Belting, 'Vasari and His Legacy: The History of Art as Process?', in Belting, *The End of the History of Art?*（Chicago, 1987）, 73.

[26] 对北意大利艺术的接受多少有点复杂，而它也仅被作为一个有资格的例证。参看Vasari如何对待Titian （Boase, *Vasari*, 277-279）。

[27] Albrecht Dürer的案例特别有趣，因为他的大多数艺术作品都是意大利模式和本质的北方肖像的融合。他的意大利式的态度使他成为备受宠爱的非意大利画家而被允许进入规则。因此，Hans Belting在1987年仍能对"他者"进行分类："对'阿尔卑斯山以北'的艺术家而言，前往意大利的旅程变成了一段发现艺术源头的圣程。阿尔布雷希特·丢勒……就是这些**最早去朝圣的成员**之一。"（加以强调；Belting, 'Vasari and His Legacy', 81）。事实上，丢

勒不是“阿尔卑斯山以北”最早前往意大利的艺术家，却是第一个试图用意大利风格进行绘画的艺术家。

[28] Boase, *Vasari*, 197, n. 1.

[29] 被引用在Collins, ‘Book Reviews’, 92。

[30] 研究妇女在德国的地位，参看Merry E. Wiesner, Working Women in Renaissance Germany（New Brunswick, NJ, 1986）；在德国和尼德兰，Martha C. Howell, *Women, Production, and Patriarchy in Later Medieval Cities*（Chicago, 1986）。为了解意大利妇女的情况，参看Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*（Chicago, 1985）。也可参看Martha C. Howell的评论文章‘Marriage, Property, and Patriarchy: Recent Contributions to a Literature’, *Feminist Studies*, 13, no.1（Spring, 1987）, 203-224, esp. 209。

[31] Charles Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti*（London, 1903）, 279。Svetlana Alpers对Michelangelo的言论“艺术史以及它们之外的东西”归结出一些微小的不同意义，见Norma Broude and Mary D. Garrard（eds.）, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*（New York, 1982）, 194-195。

[32] Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der nederlantsche konstchilders en schilderessen*（*The Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*）（1753; rptd. Amsterdam, 1976）.

[33] Schlosser, Kunstliteratur; Lionello Venturi, *History of Art Criticism*（New York, 1964）, 118.

[34] Giulio Mancini和Carel van Mander用国际影响考量艺术家，可能被视为先驱。然而，Mancini仅仅研究了在罗马的艺术家，而van Mander通过将艺术家置于不同的书中分别讨论了古代艺术，意大利艺术和北方艺术。

[35] 讨论女性艺术家的书单至今已可开列得相当长；参见参考书目Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*（London, 1990）。

[36] Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, trans. M. D. Hottinger（1932; rptd. New York, 1950）.

[37] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*（London, 1973）.

[38] 讨论Michelangelo的同性恋，参见James Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*（New Haven, 1986）。对Caravaggio的研究，参看Donald Posner, ‘Caravaggio’s Homo-erotic Early Works’, *Art Quarterly*, 34, no.3（Autumn 1971）: 301-324。

[39] Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Ar*t（Princeton, 1989）.

[40] 同上；Richard Spear, ‘Images of Heroic Women’（Garrard的书评）, *Times Literary Supplement* no. 4496（2-8 June 1989）, 603。

[41] Rubin, ‘What Men Saw’, 34-35.

[42] 同上，第34页；44，n.1。

[43] Venturi, *History of Art Criticism*, chs. 5-7; Kleinbauer and Slavens, *Research Guide*, 89.

[44] John Boswell, ‘Revolutions, Universals and Sexual Categories’, *Salmagundi*, 58-59（Fall 1982-Winter 1983）, 106-109.

[45] 对古代希腊的同性恋历史的研究，参看K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, 1978（rptd. New York, 1980），更多近期文献，参看Michel Foucault, *The Use of Pleasure: The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley, vol. ii（New York, 1985）。

[46] Michelangelo的同性恋第一次被讨论，见John Addington Symonds的*The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2 vols.（London, 1899），近期讨论，见Saslow, *Ganymede*, 17-63。

[47] Saslow讨论了Vasari没有兴趣讨论的性趣问题，他写到：“瓦萨里……通常不讨论他的主体的私人生活”（Saslow, *Ganymede*, 14）。翻看Vasari的*Lives*的任何两页，都会发现这个论断很难得到支持。

[48] 观察同性恋搅扰艺术史的程度可以通过"同性恋"的缺失，见David Freedberg在*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*一书中的索引（Chicago, 1989），尽管章节标题为'Arousal by Image'和'Senses and Censorship'。Freedberg认为仅有异性恋对作品的回应，好像世上只有异性恋的存在。

[49] Monique Wittig, 'The Straight Mind', *Feminist Issues*, 1, no. 1（Summer 1980）, 103-111.

[50] Praxiteles的雕塑在Chr. Blinkenberg的*Knidia: Beiträge zur kenntnis der Praxitelischen Aphrodite*中被彻底讨论（Copenhagen, 1933）。

[51] Eve Kosofsky Sedgwick用英语文学研究同性恋的结合，*Between Men*: *English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, 1985）。她的思想刺激了我对"同性恋诗歌"的阅读。也可参见Susan Winnett, 'Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure', *PMLA* 105, no.3（May 1990）, 505-518, esp. 507。

丽萨·提克纳：性与再现 / 再现中的性

[1] Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey（London, 1953）, xix. *Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes*（1925）, 241-258.

[2] 在这里我坚持使用了"再现"（representation）一词，尽管学术界对这一词汇充满争议。Paul Q. Hirst在'Althusser and the Theory of Ideology', *Economy and Society*, 4:5（November 1976）, 385-412一文中认为作为观念的意指与符指实践回避了有关再现与"真实"之间存在某种固定联系的暗示。

[3] Yve Lomax, 'When Roses are No Longer Given a Meaning in Terms of Human Future', *Camerawork*, 26（April 1983）, 10-11.

[4] 比较Jean Baudrillard, 'The Precession of Simulacra', in *Simulations*（New York, Semiotext（e）, 1983）。转引自Brian

Wallis（ed.）, *Art After Modernism*: *Rethinking Representation* **(**New York, Boston, 1884）, 251-281。

[5] Stephen Heath, 'Narrative Space', *Screen*, 17:3（August 1976）, 73.

[6] 同上。

[7] Victor Burgin（ed.）, *Thinking Photography*（London and Basingstoke, 1982）, 8-9.

[8] Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses（Notes Towards an Investigation）', in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster（London, 1971）, 121-173。这篇文章在学术界引起了广泛而深入的讨论，在此不便赘述，可以参见Burgin, Thinking Photography，特别是第三章'Photographic Practice and Art Theory'；以及Rosalind Coward and John Ellis, 'Marxism, Language and Ideology', *Language and Materialism*: *Developments in Semiology and the Theory*（London, 1977）, 61-92。

[9] 参见Burgin, *Thinking Photography*, 7。

[10] 可参阅Rosalind Coward, 'Sexual Politics and Psychoanalysis: Some Notes on their Relation', in Rosalind Brunt and Caroline Rowan（eds.）, *Feminism*, *Culture and Politics*（London, 1982）, 171-187。

[11] Burgin, *Thinking Photography*, 144-145.

[12] 同上，第145页。

[13] Tony Godfrey, 'Sex, Text, Politics: An Interview with Victor Burgin', *Block*, 7（1982）, 2-26；以及Yve Lomax, 'The Politics of Montage', *Camerawork*, 24（March 1982）, 8-9。

[14] Burgin在他与Tony Godfrey的对话中阐述了这一点，并补充说他在*US**77***中使用了三种"语调"：训导的语调、叙述的语调和反论的语调。

[15] Godfrey, 'Sex, Text, Politics', 16.

[16] 精神分析的概念在*US***77**中已有体现，但在*Zoo*中得到了更深入的阐述，例如，将Foucault和Freud有关偷窥原型的理论进行比较，提出"在我们的社会中随处可见的对女性压抑的窥视，是一种更为隐秘的来自国家机构的社会压抑的外在形式"。见Burgin in Godfrey, 'Sex, Text, and Politics', 20。

[17] 见Burgin与Lisa Tickner的对话。

[18] Stephen Heath, *The Sexual Fix*（New York, 1982）, 3.

[19] Michel Foucault, *The History of Sexuality*, i. *An Introduction*, trans. Robert Hurley（New York, 1978）; Heath, *The Sexual Fix*; Jeffrey Weeks, *Sex*, *Politics*, *and Society*: *The Regulation of Sexuality Since* **1800**（New York, 1981）.

[20] Heath, *The Sexual Fix*。在第7页他提到《牛津英语词典》在"sexuality"一词的解释中引用了James Matthews Duncan的*Clinical Lectures on the Diseases of Women*（1889）。

[21] Heath, *The Sexual Fix*, 44.

[22] 参见Juliet Mitchell为她与Jacqueline Rose主编的Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne（New York, 1983）一书所撰写的绪论，第2页。还可参见'Sexuality' in Jean Laplanche and Jean-Baptiste Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*（London, 1980）, 417ff。

[23] Mitchell, 'Introduciton-1', 2.

[24] 参见Parveen Adama, 'Representation and Sexuality', *m***/***f*1（1978）, 78。

[25] Stephen Heath, 'Lessons from Brecht', *Screen*, 15:2（Summer 1974）, 106。也可参考Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16:3（Autumn 1975）, 6-18。（收录于Wallis（ed.）, Art After Modernism, 361-373）；另可参见Burgin, *Thinking Photography*, 190。

[26] Heath, *The Sexual Fix*, 144.

[27] Mulvey, 'Visual Pleasure', 11。必须提出的是，这个问题无疑被内驱力的雌雄同体以及作者与读者（先在的）"男"、"女"性别之间

可能出现的分离复杂化了。Victor Burgin提到了一种主体的无意识的、前俄狄浦斯情结，“可以在两性之间自由转换甚至同时呈现两种性征”。Laura Mulvey本人在一篇名为*Duel in the Sun*（*Framework*, 15/16/17（Summer 1981）：12-15）的文章中继续思考了一些‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’中的问题，试图阐释女性观众的立场、愉悦与身份以及好莱坞情景剧中男性主角的作用。

[28] Mary Kelly, ‘Notes on Reading the Post-Partum Document’, *Control*, 10（November 1977）, 10.

[29] Mary Kelly, *Post-Partum Document*（London, 1983）, p. xv。最终儿童保育的劳动分化不足以结实差异的结构化，而是部分地由儿童在母亲幻想中的位置决定。

[30] *Post-Partum Document*分为六部分，标题分别为“断奶”、“与语言分离”、“与染色体分离”、“女性特征的形成”、“秩序感的形成”、“对字母的坚持”。通过这些标题，Mary Kelly触及了“一个长期存在却始终无法解决的问题。这里只有分离和失去的片段重现，也许是因为欲望没有止尽，欲望抗拒正常化、忽视生物特征，冲击着身体”（*Post-Partum Document*, p. xvii）。

[31] Kelly, *Post-Partum Document*, p. xvii.

[32] 参见Mary Kelly, ‘On Femininity’, *Control*, 11（November 1979）, 14-15。

[33] Kelly, *Post-Partum Document*, p. xix.

[34] Kelly, ‘The Post-Partum Document’, m/f 5-6（1981）, 127.

[35] Ray Barrie引用Mary Kelly, ‘Beyond the Purloined Image’, *Block*, 9（1984）。

[36] Kelly, ‘Beyond the Purloined Image’.

[37] Freud的‘Screen Memories’（1899），见*Standard Edition*, iii. 307, 315-316, 321-322。以及*The Psychopathology of Everyday Life*的第四章。Laplanche和Pontalis在摘要中有清晰的表述。

[38] Godfrey, ‘Sex, Text, Politics’, 15.

[39] Heath, *The Sexual Fix*, 85.

[40] Robert Scholes, 'Language, Narrative, and Anti-Narrative', *Critical Inquiry*, 7:1（Autumn 1980）, 209.

[41] 我采用的是Colin McCabe在'Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses', *Screen*, 15:2（Summer 1974）, 7-27中的解释。

[42] 参见Heath, 'Lessons from Brecht', 121。

[43] Scholes, 'Language, Narrative, and Anti-Narrative', 211.

[44] Marie Yates在*The Missing Woman*的展览陈述中表达的观点，河岸工作室，1983年。戏剧性的人中是如此为我们标注的：A，一个B认识的女人，正处在在B的视线范围内；B，叙述者，一个艺术家；C，一个和A住在一起的男人；D，一个孩子；Y，一个和B很像的女人。画面中为我们建立一个关于女性或者说是叙述者的一个完整影像：A由他者来言说，通过围绕着她的"证据（或者说是符号）"来言说，并最终由我们来言说。

[45] 摘自B的陈述（1982年8月），在小说中部分地插入此叙述。但由于B被认为既是艺术家又是叙述者，且陈述被作为作品其余部分的后评论，其内在和外在的意义仍然是模棱两可的。

[46] Benveniste引用Roland Barthes, 'Introduction to the Structural Analyses of Narratives', *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath（New York, 1977）, 112。

[47] Marie Yates在展览*The Missing Woman*的陈述中写道。其关于再现、叙述和主观性的观念也可以见Lucy Lippard为展览所写的文章*Issue*: *Social Strategies by Women Artists*（London, 1980）, n.p.。

[48] Roland Barthes, 'Diderot, Brecht, Eisenstein', *Screen*, 15:2（Summer 1974）, 36.

[49] Yve Lomax from *Sense and Sensibility in Feminist Art Practice*（展览目录）（Nottingham, 1982）, n.p.

[50] Lomax, 'The Politics of Montage', 9; Heath, 'Lessons from Brecht', 112; and Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-*

Oedipus: *Capitalism and Schizophrenia*（New York, 1977）。关于图像和文本的注释：图像中的“意义的分歧”也许会以某种特定的方式“固定”或“转换”—通过蒙太奇、文本和语境（换言之，在互文性的空间中，通过观者的感官制造倾向，而观者本身即是Barthes所说的“既视感”的产物）。参见*S/Z*（New York, 1974），第10页：“这个文本中的‘我’本身就是其他无尽的或准确地说迷失的（原意已迷失的）文本、符号的复合体。”叙述贯穿图像和文本，形成一个和谐的意义的序列。另一方面，它也许是一种特定的（和政治的）再现性实践的概念，通过设置与文本相反的图像打乱了这一简单的循环（如伯金的*UK***76**），或通过在图像与文本之间制造一条鸿沟（如在*The Missing Woman*中），或是在将话语的碎片拼贴在一起的过程中，意义也在文本与图像的相互作用中逐渐生成（如*Post-Partum Document*，*Screen Memories*），或者在作品的结构中探寻在无意识和“内部述说”的初始过程中词汇与图像之间的可转译性。

[51] Godfrey, ‘Sex, Text, Politics’, 25.

[52] 见Burgin与Lisa Tickner的对话，也可参见Godfrey, p.26。在Burgin的阐释中，变化的可能性存在于“男性与女性共有的前俄狄浦斯性征；对性征作为一种结构的认知，受到社会与历史变化的支配。对身体的认知不是简单地作为由自然给定的，而是在话语中不断地被‘再生产’、被修正”。

[53] Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller（New York, 1975）, 14.

[54] Mulvey, ‘Visual Pleasure’, 8.

[55] 摘自Yve Lomax未出版的关于Double-Edged Scenes的笔记；同样可见Marie Yates在*Camerawork*, no.26（April1983）, 16上的文章。“在很多年中，我的作品并非关于消费而是关于游戏。”

[56] 见Mary Kelly的Sense and Sensibility，也可参考Luce Irigaray的话，见Mary Jacobus的‘The Question of Language: Men of Maxima and *the Mill on the Floss*’, *Critical Inquiry* 8:2（Winter 1981）, 210。

[57] Jacobus在'The Question of Language'中引用的Irigaray的话，第207页。

[58] 参见Judy Chicago, *The Dinner Party*: *A Symbol of Our Heritage*（New York, 1979）and Judy Chicago and Susan Hill, *Embroidering Our Heritage*: *The Dinner Party Needlework*（New York, 1980）。

[59] Foucault, *The History of Sexuality*, i.101.

[60] Burgin, *Thinking Photography*, 215-216.

[61] Hal Foster,（ed.）, *The Anti-Aesthetic*: *Essays on Post-modern Culture*（Port Townsend, Wash., 1983）.

[62] Barthes, *Image-Music-Text*, 66；也可参见Victor Burgin与Lisa Tickner的对话。

[63] 引自Meaghan Morris, 'A-Mazing Grace: Notes on Mary Daly's Poetics', *Lip*, 7（1982/3）, 39.

[64] Yve Lomax, from *Metaphorical Journey*，展出于*Light Reading*. B2 Gallery, London, March 1982。

阿米莉亚·琼斯：后女性主义、女性主义的快感和身体化艺术理论

[1] Susan Faludi, *Backlash*: *The Undeclared War Against Women*（New York, 1991）.

[2] 参见Ruth Rosen's 'Column left/"Family Values" Is a GOP Code for Meanness', *Los Angeles Times*, 21 April 1992, B7。

[3] *Time*杂志上刊登的文章如下：'Women: The Road Ahead', Time special issue, Fall 1990；'"Women Face the '90s". In the '80s the tried to have it all. Now they've just plain had it. Is there a future for feminism?', *Time*, 4 December 1989；'Why Are Men and Women Different? If it isn't just upbringing. New studies show they are born that way', *Time*, 20 January 1992；'Why Roe v. Wade Is Already Moot', *Time*, 4 May 1992。还可参

见'Fighting the Backlash Against Feminism: Susan Faludi and Gloria Steinem Sound the Call to Arms', *Time*, 9 March 1992；以及Sally Quinn, 'Feminists Have Killed Feminism', *Los Angeles Times*, 23 January 1992, B7。

[4] 其中还收录了80年代的反女性主义Barbara Ehrenreich的批判性文章'Sorry, Sisters. This Is Not the Revolution', *Time*. 'Women: The Road Ahead', special issue,（Fall 1990）, 15。

[5] 在那一期*Time*杂志创作的封面上，印着女性主义艺术家Marisol创作的一件身着商务套装、一手抱着孩子一手拿着公文包的女性木雕。

[6] Claudia Wallis, 'Onward, Women', *Time*, 4 December 1989, 80-82, 85-86, 89.

[7] 我在我的文章'"She Was Bad News": Male Paranoia and the Contemporary New Woman', *Camera Obscura*, 25-26（January-May 1991）, 297-320中讨论的是近期好莱坞电影中的男性化处理方式。

[8] Robert Bly, *Iron John*: *A Book About Men*（Reading, Mass., 1990）。这些词汇出自有关"后女性主义的男性"的文章标题。参见'Drums, Sweat and Tears: What Do Men Really Want? Now They Have a Movement of Their Own', *Newsweek*, 24 June 1991；以及'Heeding the Call of the Drums: All over America, the ancient, primal art of drumming is helping men find a voice of their own'（52-53）；还有the special issue of *Esquire* entitled 'Wild Men and Wimps', October 1991。

[9] 参见Janice Castro, 'Get Set: Here They Come！ The 21st century work force is taking shape now. And guess what? White, U.S.-born men are a minority...', *Time*, 'Women: The Road Ahead', special issue（Fall 1990）, 50-51.

[10] 如同Russell Ferguson所指出的，"对同时被宣称为是'自然的'价值的强调，表明了一个中心的不安感，想要一度争取自己的权力，而非理所当然地接受"；in 'Introduction: Invisible Center', Russell Ferguson *et al.*（eds.）, *Out There*: *Marginalization and*

Contemporary Cultures （New York, Cambridge, Mass., and London, 1990）, 10。

[11] 我在*Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* （Cambridge, 1994）一书中详尽地讨论了有关霸权主义的后现代主义及其排外主义的伴随模式。

[12] 因此Fredric Jameson将女性主义与少数民族权利运动及其他特殊的反抗活动并称为一种“术语”或是作为争取权益的手段的姿态。对Jameson而言，女性主义是“当下社会符码惊人繁殖并成为一种专业的、科学的‘术语’的鲜明案例，同时也成为一种民族、种族、宗教、等级相混合的象征物。”见于‘Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism’, *New Left Review*, 46（July-August 1984）, 65。

[13] 参见Laura Mulvey的‘Dialogue with Spectatorship: Barbara Kruger and Victor Burgin’（1983），收录于其著作*Visual and Other Pleasures*（Bloomington and Indianapolis, Ind., 1989），134。

[14] Mira Schor在‘Figure/Ground’一文中谈及此种“审美恐怖主义”，*M/E/A/N/I/N/G*，6（1989），18。

[15] Craig Owens, ‘The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism’, in Hal Foster（ed.）, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash., 1983）, 62, 59, 64。许多女性主义文化理论家从女性主义与后现代主义的交叉角度出发进行研究，都对女性主义理论的特殊性更为敏感。参见Janet Lee, ‘Care to Join Me in an Upwardly Mobile Tango? Postmodernism and the“New Woman”’ and Shelagh Young. ‘Feminism and the Politics of Power: Whose Gaze Is It Anyway’, in Lorraine Gamman and Margaret Marshment（eds.）, *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (Seattle, 1989）, 166-172, 173-188；Susan Suleiman, ‘Feminism and Postmodernism: In Lieu of an Ending’, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*（Cambridge, Mass.,1990）, 181-205；以及Linda Nicholson主

编的*Feminism/Postmodernism*（New York, 1990）中的部分文章。

[16] Tania Modleski, *Feminism without Women*: *Culture and Criticism in a*`*Postfeminist*' *Age*（New York and London, 1991）, 3。我在*Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*（参看21-28页）一书中讨论了以法国女性主义者Julia Kristeva和Hélène Cixous为代表的、通过挪用分裂的女性特质的概念而生发的后现代话语所造成的困惑。通过此种分裂的女性特质与女性主义的并置，后现代理论家将某些特定艺术实践深化为削弱了暗含于艺术天赋的现代主义意识形态中男权中心主义；进一步说，他们也完成了自我深化，巩固了其批评权威。

[17] Dan Cameron, 'Post-feminism', *Flashart*, 132 （Feburary/March 1987）, 80-83.

[18] Richard Woodward, 'It's Art, but Is It Photography?', *New York Times Magazine*, 9, October 1988, 31.

[19] Donald Kuspit, 'Inside Cindy Sherman', *The New Subjectivism*: *Art in the* **1980***s*（Ann Arbor, 1988）, 395.

[20] Luce Irigaray, 'The Blind Spot of an Old Dream of Symmetry', *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill （Ithaca, NY, 1985）, 21, 22.

[21] Hal Foster提倡一种"新保守主义的"后现代主义，反对一种激进前卫的"后结构主义的"后现代主义。见Hal Foster, `（Post）Modern Polemics', *Recodings*: *Art*, *Spetacle*, *Cultural Politics* （Seattle, 1985）, 121-138。

[22] Isaac Julien，电影导演，拍过一些有关黑色身份和同性愉悦的实验电影而知名，讨论前卫主义理论中有关禁止愉悦的内容，"前卫主义的左翼是愉悦，而这正是前卫本身所否定的，接近它本身所建构的伦理学的纯粹主义，将其与对叙述或情感中的纵容的反对，准确地说是对再现本身的反对，因为所有的符号系统都是固定的，深植于再现的'罪或恶'之中。此种话语的高调的道德论调是基于一种自虐式的自我审查。" Isaac Julien引用Manthia Diawara, 'Black Studies, Cultural Studies: Performative Acts'.

Afterimage, 20:3（October 1992），6。也可参见Roland Barthes有关左派对于愉悦的鄙视的影响的讨论，见*The Pleasure of the Text*（1973），trans. Richard Miller（New York, 1975），22-23。

[23] Griselda Pollock, 'Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice—a Brechtian Perspective', *Vision and Difference*: *Femininity*, *Feminism and the Histories of Art*（London and New York, 1988），163.

[24] Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in *Visual and Other Pleasures*, 16.

[25] Laura Mulvey, 'Impending Time: Mary Kelly's *Corpus*', in *Visual and Other Pleasures*, 149.

[26] Pierre Bourdieu, *Distinction*: *A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice（Cambridge, Mass., 1984），489, 490, 491.

[27] 可参考Klaus Theweleit对男性法西斯主义作家文本的天才式研究，他在其中讨论了有关女性被视为威胁男性气概的人群的问题。见*Male Fantasies*, 2 vols., trans. Stephen Conway, Erica Carter, Chris Turner（Minneapolis, 1987, 1989）。

[28] Jean Baudrillard, *Seduction*, trans. Brian Singer（New York, 1990），180。Andreas Huyssen详细地讨论在西方现代文化中大众文化与女性特质之间的联系问题，并从Nietzsche的著作中引用了大量例证。见'Mass Culture as Woman: Modernism's Other', *After the Great Divide*: *Modernism, Mass Culture, Postmodernism*（Bloomington, 1986），44-62。

[29] Luce Irigaray, 'Così Fan Tutte', *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke（Ithaca, NY, 1985），90。也可参见Johanna Drucker的文章'Visual Pleasure: A Feminist Perspective', *M/E/A/N/I/N/G*, 11（May 1992），3-11。

[30] Emily Apter, 'Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's *Interim*', *October*, 58（Fall 1991），97, 101.

第八章

[1] Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*（Paris, 1978）, trans. by Geoff Bennington and Ian McLeod as *The Truth in Painting*（Chicago, 1987）. 另一个早期的英文译本是Craig Owens对第一部分的摘选，“Parergon”，1979年10月9日出版。

史蒂芬·梅尔维尔：新透视的诱惑

[1] 海德格尔的文章参见于文集*Poetry*, *Language*, *Thought*, trans. Albert Hofstadter（New York, 1971）；夏皮罗的文章参见于库尔特·戈尔茨坦纪念论文集，*The Reach of Mind*: *Essays in Memory of Kurt Godstein*（New York, 1968）；德里达的‘Restitutions of the Truth in Pointing’收录于*The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian MacLeod（Chicago, 1987）。

[2] Michael Baxandall的书*Patterns of Intention*（New Haven, 1985）在此非常有趣；用对于新评论家而言陌生的基于史实的方式来重新定义新批评。

[3] “对于这历史学困惑的解释—这指向了沃尔夫林成就的核心—都是明白无误地含蓄的，并且重点是不可避免地明确的。经典艺术是缺席的，沉默的，静态的，甚至是死亡的；而巴洛克艺术是在场的，有声的，并且活着的。在沃尔夫林的方法中，古典的和巴洛克的区别是合理的并且一旦建立根本的对立，它们的全部身份就很简单：古典艺术是不存在的。它从未存在过也永远不能存在，因为当经典艺术存在或者证明自身时，它是以巴洛克的形式存在的。古典的就是巴洛克的。这不是沃尔夫林推测的判断。这正是他所说的。”Marshall Brown, ‘The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin’s Art History’, *Critical Inquiry*, 9:2（December 1982）, 397。

[4] 我似乎记得Michael Podro在潘诺夫斯基的“机敏的梦工厂”（‘deft dreamwork’）上说得很恰当。

[5] 在文学理论上，按照目前的讨论，潘诺夫斯基最终更像E. D. Hirsch，而不是Hans Georg Gadamer或者其他坚定的海德格尔的

拥护者。

[6] 这确实是一个指向学院艺术史“史前史”这一系列问题的“回归”一问题在这里将继续保持自然和无从追溯的状态，但是毫无疑问将得到更详尽、更正式的处理。在我看来，解决这些更为长远的问题并不会影响这里提议的分析，并且会尽可能多地使我们对于评论术语的理解复杂化，让逃离传统艺术史规范的简单想法复杂化。

[7] 在这里需要注意，在海德格尔写的关于康德的文章中延伸的系统性组合的概念是根本不同的方向。

[8] 在这里，我从罗莎琳德·克劳斯最近的几篇文章中摘取一些暗示，而这些文章又依赖于雅克·拉康和乔治·巴塔耶的著作。

[9] 我特别地想到了于贝尔·达弥施最近的作品。

[10] 参见Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*, esp. ‘The Age of the World Picture’, trans. William Lovitt（New York, 1977）。

迈耶·夏皮罗：作为个人物品的静物画

[1] M. Heidegger, ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’, in *Holzwege*（Frankfurt, 1950; repr. as a book, with introd. by H.-G. Gadamer, Stuttgart, 1962）; trans. by A. Hofstadter as ‘The Origin of the Work of Art’, in A. Hofstadter and R. Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty*（New York, 1964）, 649-710。Kurt Goldstein是第一个提醒我注意到海德格尔论文的人，这篇论文最初是发表于1935年和1936年的演讲稿。

[2] 同上，第662—663页。海德格尔在1935年一封经过修订的书信里，再次提及凡·高的画，见其英译重印本，*An Introduction to Metaphysics*（New York, 1961）。在谈到“此在”（Dasein）时，他提及凡·高的一幅画。“只有一双农鞋，此外什么也没有。事实上，这幅画没有再现任何东西。至于说到这画里究竟有什么，你就立刻与它孤独面对，就好像你自己最后一次在家里吃过土豆离家之后，又扛着锄头，在一个深秋的晚上，疲惫不堪地走在回家的路上。这里究竟有什么？画布？笔触？色块？”（第29页）。

[3] J. B. de la Faille, Vincent van Gogh（Paris, 1939）. no. 54, fig. 60; no. 63, fig. 64; no. 255, fig. 248; no. 331, fig. 249; no. 332, fig. 250; no. 333, fig. 251; no. 461, fig. 488; no. 607, fig. 597.

[4] 同上。第255、332、333号。

[5] 同上。第555号。上面签署的是"Vincent 87"。

[6] 同上。第54、63号。

[7] 同上。第461号。Vincent van Gogh, *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, 4 vols.（Amsterdam, 1952-1954）, iii. 291, Letter no. 529。

[8] De la Faille, Vincent van Gogh, no. 607; van Gogh, *Verzamelde brieven*, iv. 227.

[9] 私人信件，1965年5月6日。

[10] De la Faille, *Vincent van Gogh*, no. 250.

[11] Heidegger, 'The Origin of the Work of Art', 664.

[12] 同上，第665页。"在凡·高的画中发生着真理：这不是说，有什么东西得到了恰如其分的描绘，而是说，在揭示鞋子的器具性存在时，作为整体的事物—即相互作用的世界与大地—也获得了开启……鞋子越是简单和一般地呈现出来……伴随它们的一切所达到的存在的更为伟大的层面也就越直接和迷人"（第680页）。

[13] De la Faille, *Vincent van Gogh*, no. 607, fig. 597.

[14] K. Hamsun, *Hunger*, trans. G. Egerton（New York, 1941）, 27.

[15] J. de Rotonchamp, Paul Gauguin 1848-1903（2nd. edn., Paris, 1925）, 53。这个故事还有一个较早的版本，即P. Gauguin, 'Natures Mortes', in id., Essais d'art libre（1894）, 273-275。这两种文本均是由Mark Roskill教授热心提醒我注意到的。

雅克·德里达：定位中的真理的还原

[1] 参见*Mimesis des articulations*, collective work（Paris, 1975）, 165-270.

[2] 英文原文。

[3] *Volià de qui se passe ici*：它涉及了*se passer*的三层含义，即发生、穿（衣服），以及（在没有某物的情况下）做。

第九章

[1] Jacques Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*（Evanston, Ill., 1973），104.

[2] Martin Heidegger, 'The Age of the World Picture', in id., *The Question Concerning Technology and Other Essays*（New York, 1977）.

[3] 参见Herman Rapoport, 'Deconstruction's Other: Trinh T. Minh-Ha and Jacques Derrida', *Diacritics*, 25:2（1995），98-113。

[4] Jacques Derrida, 'Semiology and Grammatology', in id., *Positions*（Chicago, 1981），17-36；最初收录于*Information sur les sciences socials*, 7（June 1968）。*Positions*一书中的访谈是对Derrida的*Of Grammatology*的概述，早期已经出版。也可参考D. Preziosi在*Rethinking Art History*中对这一问题的论述，第109—110页。

蒂莫西·米歇尔：东方主义与展览秩序

[1] Edward Said, *Orientalism*（New York, 1978）.

[2] Tony Bennett, 'The Exhibitionary Complex', *New Formations*, 4（Spring, 1988），96。不巧的是，当我完成本文的修改时才看到这篇精辟的文章。

[3] 特别参见Robert W. Rydell, *All the World's a Fair*: *Visions of Empire at American International Expositions*, **1876-1916**（Chicago, 1984）。同样参见Bennett, 'Exhibitionary Complex'。

[4] Muhammad Amin Fikri, *Irshad al-alibbd ila mahasin Urubba*（Cairo, 1892），128.

[5] Fikri, *Irshad*, 128-129, 136.

[6] R. N. Crust, 'The International Congresses of Orientalists', *Hellas*, 6（1897）, 359.

[7] 同上，第351页。

[8] 同上，第359页。

[9] Rifa'a al-Tahtawi, *al-A'mal al-kamila*（Beirut: al-Mu'assasa al-Arabiyya li-l-Dirasat wa-l-Nashr, 1973）, 2:76.

[10] Ali Mubarak, *Alam al-din*（Alexandria, 1882）, 816。欧洲人的"好奇心"对于东方学作家而言是一个持久的主题，常将其与"通常缺乏好奇心"的非欧洲人进行比较。这样的好奇心被认为是人与世界自然的、无拘无束的关系，它出现在欧洲的"神学镣铐"被松绑从而引发"解放人类的心智"之后（Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*［London, 1982］, 299）。见Mitchell, *Colonising Egypt*, 4-5；书中对这个观点进行了批评并提出了自己的"神学上的"假设。

[11] Alain Silvera, 'The First Egyptian Student Mission to France under Muhammad Ali', in Elie Kedourie and Sylvia G. Haim（eds.）, *Modern Egypt*: *Studies in Politics and Society*（London, 1980）, 13.

[12] Tahtawi, *al-A'mal*, 2:177, 199-120.

[13] Georges Douin, *Histoire du règne du Khédive Ismail*（Rome, 1934）, 2:4-5.

[14] Tahtawi, *al-A'mal*, 2:121.

[15] 引自Said, *Orientalism*, 165。

[16] James Augustus St John, *The Education of the People*（London, 1858）, 82-83.

[17] 'Les origins et le plan de l'exposition', in *L'Exposition de Paris de* **1889**, 3（15 December 1889）, 18.

[18] 19世纪埃及人关于欧洲的作品，参见Ibrahim Abu-Lughod, *Arab Rediscovery of Europe*（Princeton, 1963）；Anouar Louca,

Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe siècle（Paris, 1970）；Mitchell, *Colonising Egypt*, 7-13, 180 n.14。

[19] Theodor Adorno, *Minima Moralia*: *Reflections from a Damaged Life*（London, 1978）, 116：关于戏剧，见例如Muhammad al-Muwaylihi, *Hadith Isa ibn Hisham, aw fatra min al-zaman*, 2d edn.（Cairo, 1911）, 434以及Tahtawi, *al-A mal*, 2:119-120；关于公园和动物园，见Muhammad al-Sanusi al-Tunisi, *al-Istitla at al-barisiya fi ma rad sanat* **1889**（Tunis, 1891）, 37。

[20] Mubarak, *Alam al-din*, 817.

[21] 关于巴黎郊外的模范农场的描述，参见Mubarak, *Alam al-din*, 1008-1042；街道的视觉效果参见Mubarak, *Alam al-din*, 964，以及Idwar Ilyas, *Mashahid Uruba wa-Amirka*（Cairo, 1900）, 268；卢塞恩的新索道缆车和欧洲人的对全景的喜爱，见于Fikri, *Irshad*, 98。

[22] Martin Heidegger, 'The Age of the World Picture', in *The Question Concerning Technology and Other Essays*（New York, 1977）.

[23] International Congress of Orientalists, *Transactions of the Ninth Congress*, 1892（London, 1893）, 1:35.

[24] Al-Sanusi, *al-Istitla`at*, 242.

[25] Edmond About, *Le Fellah*: *souvenirs d'Egypte*（Paris, 1869）, 47-48.

[26] Charles Edmond, L'Egypte à l'exposition universelle de 1867（Paris, 1867）

[27] Jacques Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*（Evanston, Ill., 1973）, 104。Derrida曾经说过，他接下来的作品"只是对迷宫这个命题的评论"（'Implications: Interview with Henri Ronse', in *Positions*［Chicago, 1981］, 5）。我的文章同样也应该被理解为是对这句话的评论。

[28] 引自Walter Benjamin, 'Paris, Capital of the Nineteenth Century', in *Reflections*: *Essays*, *Aphorisms*, *Autobiographical Writings*（New York, 1978）, 146-147。

[29] Mubarak, *Alam al-din*, 818; Ilyas, *Mashahib Uruba*, 268.

[30] Mubarak, *Alam al-din*, 829-830.

[31] Bejamin, 'Paris', 146, 152; Tahtawi, *al-A'mal*, 2:76.

[32] 见André Raymond, *Artisans et commerçants au Caire au XVIIe siècle*（Damascus, 1973）, 1:173-202; Roger Owen, *The Middle East in the World Economy 1800-1914*（London, 1981）。

[33] 在"一战"前夕，棉花占埃及出口额总价值超过92%（Roger Owen, *Cotton and the Egyptian Economy*［Oxford, 1969］, 307）。

[34] 参见Mitchell, *Colonising Egypt*。

[35] Gustave Flaubert, *Flaubert in Egypt*: *A Sensibility on Tour*, trans. Francis Steegmuller（London, 1981）.

[36] Mubarak, *Alam al-din*, 308.

[37] Flaubert, *Flaubert in Egypt*, 23.

[38] Eliot Warburton，*The Crescent and the Cross*: *or Romance and Realities of EasternTravel*（1845）的作者，描述了Alexander Kinglake的*Eothen*, *or Traces of Travel Brought Home from the East*（Lodon, 1844; reprint edn., 1908）；引自*The Oxford Companion to English Literature*, 5th edn.（Oxford, 1985）, s. v. 'Kinglake'。

[39] Edward Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egytians*, reprint edn.（London, 1908）, pp. vii, xvii.

[40] Stanley Lane-Poole, 'Memoir', in Edward Lane, *An Arabic-English Lexion*, reprint edn.（Beirut, 1980）, vol. V. p. xii.

[41] Leila Ahmed, *Edward W. Lane*: *A Study of His Life and Work*（London, 1978）; John D. Wortham, *The Genesis of British*

Egyptology, **1549-1906**（Norman, Okla., 1971）, 65.

[42] 引自Ahmed, *Edward Lane*, 26。

[43] Muwaylihi, *Isa ibn Hisham*, 405-417.

[44] Jeremy Bentham, *The Complete Works, ed. John Bowring*（Edinburgh, 1838-1843）, 4:65-66.

[45] 参看Malek Alloula, *The Colonial Harem*（Minneapolis, 1986）。

[46] *Murray's Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt*（London, 1888）.

[47] Said, *Orientalism*, 160-161, 168, 239。我接下来的分析很大程度上受惠于Said的工作。

[48] J. M. Carré, Voyageurs et écrivains français en Egypte, 2nd edn.（Cairo, 1956）, 2:191.

[49] 引自Lane, *Arabic-English Lexion*, 5: vii。

[50] Gérard de Nerval, *Oeuvres*, ed. Albert Béguin and Jean Richer, i: *Voyage en Orient*（1851）, ed. Michel Jeanneret（Paris, 1952）, 172-174.

[51] 参见Jacques Derrida, 'The Double Session', in *Dissemination*（Chicago, 1981）, 191-192, *Speech and Phenomena*, and 'Implications'。

卡罗尔·邓肯：作为仪式的艺术博物馆

[1] Mary Douglas, *Purity and Danger*（Londonk, Boston, and Henley, 1966）, 68。有关现代生活中的仪式问题，可参见Abner Cohen, *Two-Dimensional Man*: *An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society*（Berkeley, 1974）; Steven Lukes, 'Political Ritural and Social Intergration', in *Essays in Social Theory*（New York and London, 1977）, 52-73；Sally F. Moore and Barbara Myerhoff（eds.）, 'Secular Ritual（Assen and Amsterdam, 1977）, 3-24；Victor Turner, 'Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality', in Michel

Benamou and Charles Caramello （eds.）, *Performance in Postmodern Culture*（Milwaukee, Wisc. 1977）, 33-55；以及Turner, 'Variations on a Theme of Liminality', in Moore and Myerhoff, 'Secular Ritual', 36-52。也可参考Masao Yamaguchi, 'The Poetics of Exhibition in Japanese Culture', in I. Karp and S. Levine（eds.）, *Exhibiting Cultures*: *The Poetics and Politics of Museum Display*（Washington and London, 1991）, 57-67。Yamaguchi讨论了日本和西方文化中的世俗仪式和仪式场所，包括现代展览空间。对于我们文化中反仪式的问题，可参考Mary Douglas, *Natural Symbols*（1973）（New York, 1982）, 1-4，其中讨论了现代的反面观点，将仪式主义作为一种空摆姿势的表演。

[2] 这不是在暗示一种文化性或意识形态化的统一社会，按照很多人类学的观点，赋予仪式一种综合的社会功能。这种综合功能有很多争议，尤其是在现代社会（可参考前面注释中引用的Cohen、Lukes、Moore和Myerhoff的著作，以及Edmund Leach, 'Ritual', in David Sills（ed.）, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, xiii（1968）521-526。

[3] Mary Douglas和Baron Isherwood写道："仪式的服饰越昂贵，它的意义就越深刻。"（*The World of Goods*: *Towards an Anthropology of Consumption*［1979］［New York and London, 1982］, 65.）

[4] 参见Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*（Princeton, NJ, 1976）, 118 ff.；Niels von Holst, *Creator*, *Collectors and Connoisseurs*, trans. B. Battershaw（New York, 1967）, 228 ff.；Germain Bazin, *The Museum Age*, trans. J. van Nuis Cahill（New York, 1967）, 197-202；William L. MacDonald, *The Parthenon*: *Design*, *Meaning*, *and Progeny*（Cambridge, Mass., 1976）, 125-132。

[5] *Balzac*的阴茎崇拜形式常常出现在美国博物馆的入口或附近，举例来说，洛杉矶市立艺术博物馆、诺顿·西蒙博物馆；或是出现在博物馆的雕塑花园中，比如纽约现代艺术博物馆、华盛顿赫什霍恩博物馆。

[6] William Ewart，国会议员，*Report from the Select Committee on the National Gallery*，下议院，*Reports*，第35卷（1853年），第505页。

[7] Douglas, *Purity and Danger*, 63.

[8] Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*（1908），trans. M. B. Vizedom and G. L. Caffee（Chicago, 1960）.

[9] Turner, 'Frame, Flow and Reflection', 33。同样可见Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*: *Symbolics Action in Human Society*（Ithaca NY and London, 1974），esp. 13-15 and 231-232。

[10] 见Mary Jo Deegan, *American Ritual Dramas*: *Social Rules and Cultural Meanings*（New York, Westport, Conn., and London, 1988），第7—12页中深入探讨了Turner的观点以及运用在现代艺术中的局限性。另一种有关仪式的相反观点以及传统仪式与现代艺术经验之间的差异，可以参见Margaret Mead, 'Art and Reality From the Standpoint of Cultural Anthropology', *College Art Journal* 2:4,（1943），119-121。Mead提出美术馆中的现代参观者永远无法了解原始仪式的真谛，"生命意义的象征性表达"。

[11] Bazin, *The Museum Age*, 7.

[12] Goran Schildt, 'The Idea of the Museum', in L. Aagaard-Mogensen（ed.），*The Idea of the Museum*: *Philosophical, Artistic, and Political Questions, Problems in Contemporary Philosophy*, vol. vi（Lewiston, NY and Quenstron, Ontario, 1988），89.

[13] 我认为，甚至当他们观看"行为艺术家"表演作品时就是这种情况。

[14] Philip Rhys Adams, 'Towards a Strategy of Presentation', *Museum*'7:1（1954），4.

[15] 对博物馆参观者产生体验的另一种不常见的解释，可见于Mary Beard, 'Souvenirs of Culture：Deciphering（in）the Museum',

Art History 15（1992），505-532。Beard考察了明信片的购买和使用，作为参观者体现博物馆仪式的证据。

[16] Kenneth Clark, 'The Ideal Museum', *Art News* 52 （January 1954），29.

[17] Kant, *Critique of Judgement* （1790），trans. J. H. Bernard （New York, 1951）.

[18] 这个领域的两本名著分别是：M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*（New York, 1958）和Walter Jackson Bate, *From Classic to Romantic*： *Premises of Taste in Eighteenth-Century England* （New York, 1946）。有关这些进展的实质性概述，可参见Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*: *A Short History*（University, Ala. 1975），chs. 8 and 9。

[19] 有关德累斯顿美术馆，可参见von Holst, *Creators*, *Collector and Connoisseurs*, 121-123.

[20] 来自Goethe's Dichtung und Wahrheit，转引自Bazin, *The Museum Age*, 160。

[21] Von Holst, *Creator*, *Collector and Connoisseurs*, 216.

[22] William Hazlitt, 'The Elgin Marbles'（1816），收录于P. P. Howe（ed.），*The Complete Works* （New York, 1967），xviii, 101。感谢Andrew Hemingway提供参考。

[23] William Hazlitt, *Sketches of the Principal Picture-Galleries in England*（London, 1824），2-6.

[24] 参见Goethe，转引自Elizabeth Gilmore Holt, The Triumph of Art for the Public（Garden City, NY, 1979），76。法国人Quatremère de Quincy也将赋予艺术价值的博物馆视为历史意义的摧毁者。参见 Daniel Sherman, 'Quatremère/Benjamin/Marx: Museums, Aura, and Commodity Fetishism', in D. Sherman and I. Rogoff（eds.），*Museum Culture*: *Histories*, *Discourses*, *Spectacles*, *Media and Society* （Minneapolis and London, 1994），vi. 123-143。感谢作者提供其论文的样书。

[25] 尤其可以参考Paul Dimaggio, ‘Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organized Base for High Culture in America’, *Media, Culture and Society* 4（1982），33-50 and 303-322；以及Walter Muir Whitehill, Museum of Fine Arts, Boston： A Centennial History, 2 vols.,（Cambridge, Mass. 1970）。本章中我更多引用了那些提倡审美博物馆而不是教育博物馆的著作，因为总的来说，这些著作更多评述和说明了博物馆空间的阈限特性，而教育博物馆的倡导者则对这种特性持怀疑态度，将其与社会精英主义联系在一起（可见于，比如Dimaggio, ‘Cultural Entrepreneurship’）。但是，教育博物馆在仪式结构上仍然不逊于审美博物馆。

[26] Bejamin Ives Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Mehtod*（Cambridge, Mass., 1918）, 56.

[27] 同上，第108页。

[28] Leach, ‘Two Essays Concerning the Symbolice Representation of Time’, in *Rethingking Anthropology*（London and New York, 1961）, 124-136。感谢Michael Ames提供参考。

[29] 最近，艺术批评家Donald Kuspit提出艺术博物馆的核心意义在于对不朽声名的渴望。他认为，通过在参观者和艺术家之间促成某种强烈、私密的认同感，艺术博物馆的神圣空间给予参观者一种接触某种不朽之物的感受，并进而产生某种重生之感。对Kuspit来说，这种相互作用的成功依赖于正在观看的艺术作品能否唤起参观者内心的自恋需求。（‘The Magic Kingdom of the Museum’, *Artform*［April, 1992］，58-63）。Werner Muensterberger在*Collecting： An Unruly Passion:Psychological Perspectives*（Princeton, 1994）一书中，将临床精神分析学家的经验带入收藏问题的讨论，以此深入探索收藏背后的各种自恋动机，包括对不朽的渴望。

[30] 比如，Gilman的追随者Charles G. Loring就注意到最近的一个趋势是转向“小型房间，在那里注意力可能会集中于两三件杰作上”。（参见‘A Trend in Museum Design’, *Architectural Forum*（December, 1927）, vol. 47, 579）。

[31] César Graña, 'The Private Lives of Public Museums', *Trans-Action*, 4:5（1967）, 20-25.

[32] Alpers, 'The Museum as a Way of Seeing', in Karp and Levine, *Exhibiting Cultures*, 27.

[33] Bazin, *The Museum Age*, 265.

安妮·E.库姆斯：发明“后殖民”

[1] Homi Bhaba, 'The Commitment to Theory', *New Formations*, 5,（Summer 1988）, 22.

[2] Salman Rushdie, *In Good Faith*（London, 1990）.

[3] 和较小的地方机构比较起来，我有意将注意力集中在这些西方大城市中心里的大的国际机构，因为不幸的是，这些博物馆仍然维持着霸权地位，是其他文化的代表。有关比较功能的一系列有趣的资料，也就是他所称作的“多数”和“部落”的博物馆，参见James Clifford, 'Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections', in Ivan Karp and Steven Levine（eds.）, *Exhibition Cultures*（Washington DC, 1991）, 212-254。

[4] Museum of Mankind, *Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl*（London, 1986）; Museum voor Volkenkunde, *Kunst uit een Andere Wereld*（Rotterdam, 1988）; Beaubourg, 'Les Magiciens de la Terre'（Paris, 1989）; Center for African Art and New Museum for Contemporary Art, *Africa Explores*（New York, 1991）.

[5] 然而，我自己的文章是以Peter Wollen所阐释的一种定位在“混杂”上的批评为结构的，见'Tourism, Language and Art', *New Formations*, 12（Winter 1990）, 43-59，他有效地追溯出混合策略的采用，它们是作为墨西哥、爱尔兰和犹太历史上的特殊时期的抵制或民族主义的典范。

[6] Stuart Hall, 'Cultural Identity as Diaspora', in J. Rutherford（ed.）, *Identity*: *Community*, *Culture*, *Difference*（London, 1990）, 233。Benita Parry, 'Resistance Theory/Theorising

Resistance' in Fran Barker *et al*. （eds.），*Colonial Discourse*: *Post-Colonial Theory* （Manchester, forthcoming）； 见David Lloyd, 'Ethnic Cultures, Minority Discourse and the Stage'，出处同上。

[7] 也见于Cornel West, 'Black Culture and Postmodernism' in Barbara Kruger and Phi Mariani （eds.），*Remaking History* （Seattle, 1989），91。他写道：这些问题并不仅仅是一知半解，这些道德测试检验了辩论中对话者的种族基础。这是进行结构性和体制性的分析，可以看到辩论在何处产生，为什么在这一历史时刻，以及这些辩论如何能够或者不能够强制人们行驶反对权利等级制度。

[8] 例如，1989年在巴黎波堡举行的"大地魔术师"，以及1986年在伦敦人类博物馆举办的"失去魔力的王国和来自纳瓦特尔文的六个纸月亮"（Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl）。此后的批评文章，见Annie E. Coombes and Jill Lloyd, '"Lost and Found" at the Museum of Mankind', *Art History* （December 1986），540-545。

[9] 重要的是要认识到，文化遗产的繁荣充满了矛盾。例如，在英国，这种倾向有一个残酷的讽刺就是在一度繁荣的工业区建立工作生活的博物馆，而如今这些地区的失业削减了劳动力并且关闭了一些工厂，这些工厂恰恰是作为遗产博物馆"活生生的"展示。另一方面，即使最平凡的事务，也无法避免涉及一些阶级和劳动关系，并且经常为当地历史团体提供发现他们集体历史的机会。关于传统产业意义的有价值的讨论，见：Patrick Wright, *On Living in an Old Country* （London, 1985）；Robert Hewison, *The Heritage Industry* （London, 1987）；Robert Lumely （ed.），*The Museum Time Machine* （London, 1988）；John Corner and Sylvia Harvey （eds.），*Enterprise and Heritage, Crosscurrents of National Culture* （London, 1991）。

[10] 例如，见：Ethnic Minority Rights Group, *Education for All*: *the Report of the Committee of Inquiry into the Education of Children from Ethnic Minority Groups* （London, 1985）；Sneja Gunew, 'Australia 1984: A Moment in the Archaeology of

Multiculturalism', Francis Barker *et al*（eds.）, *Europe and its Others*, vol. 1,（Colchester, 1985）。

[11] K. Gough, 'New Proposals for Anthropogists', *Current Anthropology*, 9（1968）, 403-407; P. Bandyopadhyay, 'One Sociology or Many—Some Issues in Radical Sociology', *Sociological Review*, 19（1971）, 5-29; J. Clifford and George E. Marcus（eds.）, *Writing Culture*（Berkeley, 1986）; Edward W. Said, 'Representing the Colonised: Anthropology's Interlocutors', *Critical Inquiry*, 15（1989）, 205-225.

[12] 这个论点的延伸，见Avtar Brah, 'Difference, Diversity, Differentiation', in James Donald and Ali Kattansi（eds.）, *Race, Culture and Identity*（London, 1992）; Trin T. Minha, *Women, Native, Other*: *Writing Post-Coloniality and Feminism*（Bloomington, Ind., 1989）; John Corner and Sylvia Harvey, *Enterprise and Heritage*, 18。

[13] Cornel West, 'The New Cultural Politics of Difference', in Russell Ferguson *et al.*（eds.）, *Out There*, *Marginalization and Contemporary Culture*（New York and Cambridge, Mass., 1990）, 19-36。书中用图表记录了差异概念的某些缺陷和困境，但也有它的革新潜力。

[14] 我关注一些有关于James Clifford对美术种类的积极拥护，"它是将跨文化价值（道德和商业的）带到文化生产中的最有效的方式之一"，见Clifford, 'Four Northwest Coast Museums', 241。

[15] 关于这些观点的延伸，见Annie E. Coombes, *Reinventing Africa*: *Museums, Material Culture, and Popular Imagination in late Victorian and Edwardian England*（New Haven and London, 1994）。

[16] *Museums Journal*, 2（Sept. 1902）, 75.

[17] 见*Art in America*,（July 1989）。Martha Rosler和James Clifford在这个问题上持反对立场。

[18] 关于当代的一个例子，见大英博物馆目前的展览"收藏21世纪"（Collecting the Twentieth Century），座谈小组介绍了人种部的

收集，明确指出这是部门的主要工作。实际上，展览的小册子批评了这个建议。

[19] Chris Pinney, 'Appearing Worlds', *Anthropology Today*, 5（June 1989）, 27.

[20] L. Woodhead, *A Box Full of Spirits*: *Adventures of a Film-maker in Africa*,（London, 1987）.

[21] Museum of Mankind, *The Hidden Peoples of the Amazon*,（London, 1985）, 11.

[22] *Observer*, 11 August 1985.

[23] 引自J. D. Harrison, '"The Spirit Sings" and the Future of Anthropology', *Anthropology Today*, 4（December 1988）, 6。也参见Jean Fisher, 'The Health of the People is the Highest Law', *Third Text*, 2（Winter 1987）, 63-75。

[24] J. D. Harrison, '"The Spirit Sings"', 8.

[25] 同上。

[26] 正是由于尖锐的针对性和来自于受剥夺的土著人民的抗议，这些自由的白人机构正在被迫接受广泛的批评，这已经陷入政治的尴尬局面。最近在第四频道放映的系列片"野蛮人的反击战"（The Savage Strikes Back）就是这样的例子。代替仅仅关注于"必然性"，这个系列以地方人权组织直接协商的方式制作，突出了多数土著人民为了重新控制他们的土地和生活而进行有组织的政治斗争。同样令人兴奋的是在霍皮人代表抗议之后，芝加哥菲尔德博物馆迫于压力关闭了霍皮人文物展览。我非常感谢Luke Holland、Lisa Tickner和Sandy Nairne提供的这些观点的相关信息，

[27] 见Benjamin Buchloch对Jean-Hubert Martin的访谈，'The Whole Earth Show', *Art in America*（May 1989）。

[28] 见G. Brett, *Through Our Own Eyes*（London, 1986）；B. Jules-Rosette, *The Messages of Tourist Art*（New York, 1984）。

[29] 一个有见识的批判的观点，它分析了澳大利亚语境的相关问题以及最近的土著文化生产的庆祝，见Anne-Marie Willis and Tony

Fry, 'Art as Ethnocide: The Case of Australia', *Third Text*（Winter 1988-9），3-21。

[30] 见 Carol Duncan and Alan Wallach, 'The Universal Survey Museum', *Art History*, 3,（December 1980）。

[31] 我非常感谢Michel Melot提供这些信息。

[32] 关于波堡的有趣的评价，见Cultural Affairs Committee of the Parti Socialiste Unifié, 'Beaubourg: The Containing of Culture in France', *Studio International*, 1（1978），27-36。

[33] Paul Gilroy, '"Cheer the Weary Traveller": W. E. B. Dubois and the Politics of Displacement', in Francis Barker et al.（ed.）, *Colonial Discourse*.

[34] Whitechapel Art Gallery, 'From Two Worlds', 1986; Hayward Gallery, 'The Other Story', 1990。也参见'The Decade Show', New York, 1990。

[35] 可参见：Jacques Hainard and Roland Kaehr（eds.）, *Temps Perdu*, *Temps Retrouvé*: *Voir des Choses du Passé au Présent*（Neuchâtel, 1985）；Jacques Hainard and Roland Kaehr（eds.）, *Les Ancêtres Sont Parmi Nous*（Neuchâtel, 1989）, 70。

[36] Hal Foster, 'The"Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks', in *Recodings*: *Art*, *Spectacle*, *Cultural Politics*（Seattle, 1985）, 202.

[37] Néstor García Canclini, 'Culture and Power: the State of Research', *Media*, *Culture and Society*, no. 10（1988）, 467-497.感谢John Kraniauskas将Canclini的作品带进我的视野。

[38] Lisa Lowe, 'Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Marking Asian American Differences', *Diaspora*（Spring 1991）, 24-44。多谢David Lloyd让我注意Lisa Lowe的作品。

[39] Bhabha, 'The Commitment to New Theory'.

内斯托尔·加西亚·坎科利尼：再造护照

[1] Michel Serres, ‘Analisis simbolico y metodo estructural’, in Andrea Bonomi *et al*., *Estructuralismoy filosofia*（Buenos Aires, 1969）, 32.

[2] Claude Lévi-Strauss. *El Pensamiento salvate*（Mexico, 1964）, 30-33.

[3] 关于这个问题，我们不应该忘记Rudolf Arnheim的奠基性作品*El pensamiento visual*（Buenos Aires, 1971）。这部著作与Howard S. Becker、Pierre Bourdieu和Fredric Jameson的贡献很好地联系在一起。后三位可能形成的补充，我在*Culturas hibridas*. *Estrategias para entrar ysalir de la modernidad*.（Mexico, 1990）, chs. 1 and 2中有过讨论。

[4] 这种表述见于Nicos Hadjinicolau（*Historia del arte y lucha de clases*, 5th ed., Mexico, 1976, ch.5），但这位作者把“图像的意识形态”与社会阶级联系了起来，并且不承认民族主义者的不同之处对不同的风格也会产生一种影响。虽然在这里我没有足够的篇幅来展开这种批评，但我希望至少能够表明一种非还原性的社会学看法，在组织社会关系时，除了社会阶级以外，还有其他一些群体应该考虑：民族、种族特性、代系，等等。

[5] 我在‘Memory and Innovation in the Theory of Art’, *South Atlantic Quarterly*, 92:3（1993）中分析了这个问题。

[6] 见*Art from Latin America*: *The Transcultural Meeting*, exhibition catalogue; exhibition curated by Nellie Richard, the Museum of Contemporary Art, Sydney, 10 March—13 June, 1993.

[7] 这个词属于双年展的策展人Achille Bonito Oliva，由Lilia Driben引用，‘La XLV Bienal de Venecia, los puntos cardinals del arte nómada de 56 paises’, *La Jornada*, 23 August 1993, p. 23。

[8] 见关于这一主题的叙述‘Le marché et le musée’, in Raymonde Moulin, *L’Artiste, l’institution et le marché*（Paris, 1992）。

[9] Arjun Appadurai, ‘Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy’, in Mike Featherstone（ed.）, *Global Culture*, *Nationalism*, *Globalization and Modernity*,（London and New Delhi, 1990）.

[10] Luis Flipe Noé, 'Does Art from Latin America Need a Passport?' in Rachel Weiss and Alan West（eds.）, *Being America*: *Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*,（New York, 1991）.

[11] Luis Flipe Noé, 'La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plastic de América Latina', in *Encuentro artes visuals e identidad en América Latina*（Mexico, 1982）, 46-51.

[12] Adriana Valdés, 'Alfredo Jaar: imágenes entre culturas', *Arte en Colombia Internacional*, 42（December 1989）, 47.

[13] Guy Brett and Sean Cubitt, *Camino Way*. *Las Pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*（Santiago de Chile, 1991）.

[14] Martin Rejtman, 'Guillermo Kuitca. Mirada interior', Claudia（Buenos Aires, November 1992）, no. 3, p. 68.

[15] 这个短语来自Jerry Saltz, 'El toque humano de Guillermo Kuitca', in *Un libro sobre Guillermo Kuitca*。

[16] George Yúdice, 'Globalización y nuevas formas de intermediación cultural'，论文发表在研讨会'Identidades, políticas e integración regional', Montevideo, 22-3 July, 1993。

[17] Sebastián López, 'Identity: Reality or Fiction', *Third Text*, 18（1992）, 32-34，Yúdice在*Globalizacíon*中引用。所有文章见*Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*关于"大地魔术师"展览的内容，1989年，No. 28，特别是James Clifford和Lucy Lippard的两篇文章。

唐纳德·普雷齐奥西：艺术史的艺术

[1] 关于这一主题，见Mary Carruthers, *The Book of Memory*: *A Study of Memory in Mediaeval Culture*（Cambridge, 1990），以及Frances Yates, *The Art of Memory*（Chicago, 1966）；关于19世纪的视觉游戏与各种展示活动，见Jonathan Crary, Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century（Cambridge, Mass., 1990）；关于博物馆和记忆，见即

将出版的D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body*: *Museums and the Fabrication of Modernity*。

[2] 关于这一主题，见D. Preziosi, *Rethinking Art History*: *Mediatations on a Coy Science*（New Haven and London, 1989），尤其第3章'The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive', pp. 54-79；又见注解［8］。

[3] 关于这一点有一个有力的例证，即关于"视觉文化"研究的争论，它以一份调查表的形式出现在纽约艺术杂志*October*, 77（Summer, 1996）, 25-70，以该杂志的朋友和编辑们为调查对象。

[4] 这个术语来自Borges写的一个故事的题目：'Funes the Memorious'，这个故事讲一个人，他记得自己所经历过的每一件事。一个funeous的东西或地方，将在其自身结构内包含自身整个历史与发育过程的痕迹。实证科学中有一个概念叫funicity，见Preziosi, *Rethinking Art History*, 188, n.10。

[5] 见Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*（Caro, 1988），以及Zeynip Celik, *Displaying the Orient*: *The Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*（Berkeley and Los Angeles, 1992），其中有对非欧洲人眼中的现代欧洲景观和展示文化的有趣分析。

[6] 其他"阅读装备"或解释工具，是人类学、人种学、历史、科学等，简而言之，即所有正式的推论形式。例如，将现代旅游看做是以与职业艺术史同时或对等的方式，对世界及其过去进行"书写"，也许不无裨益。就此而言，我们或许记得，至少是在英国，19世纪末的主要海外旅游机构，都是从组织城市或乡村旅游者去伦敦的博物馆或博览会的公司起家的（从19世纪中叶的水晶宫博览会开始）。

[7] 这一话题，见D. Preziosi, 'The Question of Art History', in J. Chandler, A. Davidsonan and H. Harootunian（eds.）, *Questions of Evidence*: *Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*（Chicago, 1994），这篇文章考察了哈佛大学佛格博物馆的历史，认为它在设立之初，曾是一个专门的收藏机构，它所收藏的那一整套材料后来构成了艺术史。

[8] 在这一时期及其前两个世纪中，对这一话题有了更多的讨论，就此，无论开出什么样的书单，都将是充满个人见解的，而下面的名单列举了最近的研究中一些具有代表性的成就，并且也不难找到，这或许不无裨益：关于现代博物馆学实践的起源，见O. Impey and A. MacGregor（eds.）, *The Origins of Museums*: *the Cabinet of Curiosities in Sixteenth-and Seventeenth-Century Europe*（Oxford, 1985）；A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia*: *Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*（Milan, 1983）；J-L. Deotte, Le Musée: *L'Origine de l'esthetique*（Paris, 1993）；A. McClellan, *Inventing the Louvre*（Cambridge, 1994）。又见E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*（London, 1992）；S. M. Pearce, *Museums, Objects, and Collections*（Washington, 1992）；K. Walsh, *The Representation of the Past*（London, 1992）；及人类学家D. J. Sherman and I. Rogoff（eds.）, *Museum Culture*: *Histories, Discourses, Spectacles*（Minneapolis, 1994）；M. Pointon（ed.）, *Art Apart*（Manchester, 1995）。其他有价值的著作包括：F. Dagognet, *Le Musée sans Fin*（Paris, 1993）；Tony Bennett, *The Birth of the Museum*（London, 1995）；Carol Duncan, Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums（London, 1994）；及S. Stewart, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection（Durham,NC, 1993）。又见D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body*。对博物馆与博物馆学的方方面面进行研究的多卷本系列著作，新近由英国莱斯特大学出版社出版；美国史密森学院也在较小规模上组织了类似研究。最近一期的*Journal of the History of Collections*发表了有关博物馆历史及理论的重要研究成果。

[9] 关于透视法，最近有两部重要的研究著作：H. Damisch, *The Origin of Perspective*（Cambridge, 1994），及J. Elkins, *The Poetics of Perspective*（Ithaca, NY, 1994）。对这两部著作、及对现代艺术史实践中视觉与凝视的角色的评价，见美国加州大学洛杉矶分校一篇新近完成的论文的前言，作者为Lyle Massey。

[10] 经典的研究是：M. Foucault, *The Order of Things*: *An Archaeology of the Human Sciences*（New York, 1970）与*The Archaeology of Knowledge*（New York, 1972）；又见T. J. Reiss,

The Discourse of Modernism（Ithaca, NY, 1982）。关于欧洲自由共济会规章与这些发展，尤其现代博物馆（在英国、法国、美国，大部分博物馆建立者都是共济会员）在起源方面的发展的关系，见Preziosi, *Brain of the Earth's Body*。

[11] *The Art Bulletin*（总第77期，1995年3月，第13—15页）曾发表过一篇同名文章，是下一段中的一部分的初稿。

[12] J. Lacan, 'Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis', *Ecrits*: *A Selection*, trans. A. Sheridan（New York, 1977）, 86.

[13] 相关读物，见Michel de Certeau, 'Psychoanalysis and its History', in M. de Certeau, *Heterologies*: *Discourse on the Other*, *trans*. *Brian Massumi* **(**Minneapolis, 1986）, 3-16；及同一作者的The Writing of History, trans. Tom Conley（New York, 1988）。有关历史性并置与叠加的问题，亦见于Ronald Schleifer, Robert Con Davis, and Nancy Mergler, *Culture and Cognition*: *The Boundaries of Literary and Scientific Inquiry*（Ithaca, NY, 1992），尤其见第1—63页。

[14] 见Hayden White, 'The Fictions of Factual Representation', in H. White, *Tropics of Discourse*: *Essays in Cultural Criticism*（Baltimore, 1978）, 121-134。

[15] 关于自我与主体之间的区别的问题，见J. Butler, *Bodies that Matter*（New York, 1993），尤其是第二章'The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary'，第57—91页。又见Elizabeth Grosz, *Space*, *Time*, *and Perversion*（New York, 1995），其中精彩地分析了Jacques Lacan著作中对自我—构造的主体这一问题的论述，并对Butler著作提出了富有洞见的、引人深思的批评。

[16] 在传统艺术史与美学内，有两种解释：一是Michael Fried, 'Art and Objecthood'（1967），二是Arthur Danto, 'Artworks and Real Things'（1973），两者都重印于论文选集*Aesthetics Today*（修订版），ed. Morris Philipson and Paul Gudel（New York, 1980），第214—239页及第322—336页。

[17] 见下面第二部分。

[18] John Summerson爵士，‘What is a Professor of Fine Art?’，这是他出任赫尔大学费伦斯艺术教授时，在就职仪式上发表的演讲（Hull, 1961），第17页。

[19] 见 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*（London, 1977），尤其是‘The Line and Light’那一章，第91—104页。

[20] 见David Finn那本流传甚广的著作*How to Visit a Museum*（New York, 1985）第一页上的忠告。对此及相关的“各种交流模式”的重要批评，见J. Derrida, Signeponge/Signsponge, trans. R. Rand（New York, 1984），52-54；Grosz, *Space, Time, and Perversion*, ch.1, ‘Sexual Signatures’, 9-24。又见D. Preziosi, ‘Brain of the Earth’s Body’, in P. Duro（ed.），*The Rhetoric of the Frame*（Cambridge, in press 1996）中对Finn及相关著作的讨论，及同一作者的‘Museums/Collecting’, in Robert Nelson and Richard Schiff（eds.），*Critical Terms for Art History*（Chicago, in press 1996）。

[21] 见Butler，*Bodies That Matter*及Grosz，*Space, Time, and Perversion*，其中有对该问题的全面论述。

[22] 见Preziosi, *Rethinking Art History*, ch. 4, ‘The Coy Science’, 80-121。

[23] 关于这一附属于现代国家身份主体的主体，见Karen Lang, *The German Monument*, **1790-1914:** *Subjectivity, Memory, and National Identity*，美国加州大学洛杉矶分校博士论文，1996年，其中的一部分载于*The Art Bulletin*, 79（June, 1997）。

[24] William Pietz的著作对于我们理解有关拜物教和现代文化的新兴当代话语十分重要，尤其是他的‘Fetishism’, in Nelson and Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*；‘The Problem of the Fetish’, Part 1, *Res*, 9（Spring 1985），12-13; Part 2, *Res*, 13（Spring 1987），23-45; and Part 3, *Res*, 16（Autumn, 1988），105-123。又见他的‘Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx’, in Emily Apter and William Pietz,（eds.），*Fetishism as Cultural Discourse*（Ithaca, NY, 1993），119-151。这个选集里有许多十分有价值的文章，讨论作为不同领域中之研究—包括艺

术史一的附属的主体：如A. Solomon-Godeau, ‘The Legs of the Countess’, 266-306；及K. Mercer, ‘Reading Radical Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe’, pp. 307-329。选集的编者之一E. Apter认为“‘他者一收藏’（第3页）的欧洲中心主义窥淫癖”可以用来形容这里的观点，其他有关这一主题的新著，有Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*（St. Louis, 1981），Louis Althusser, ‘Ideology and Ideological State Apparatuses’, in *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, trans. B. Brewster（New York, 1971），162，及Jacques Derrida, *Glas*, trans. J. P. Leavey and R. Rand（Lincoln, Nebr., 1986），226-227。又见Vivian Sobchack的重要论文‘The Active Eye: A Phenomenology of Cinemative Vision’, *Quarterly Review of Film and Video*, 12:3（1990），21-36。关于Kant对拜物教的解释，见I. Kant, *Religion within the Limits of ReasonAlone*, trans. T. M. Greene and H. H. Hudson（New York, 1960），165-168；Hegel在*Philosophy of Mind*, trans. A. V. Miller（Oxford, 1971），42中讨论过物神崇拜的问题；他的*Aesthetics*: *Lectures on Fine Arts*, trans. T. M. Knox, vol.i（Oxford, 1975），315-316中也讨论了这一问题。

[25] 这一问题，见上面注解［5］，及Claire Farago, ‘“Vision Itself has its History”:“Race”, Nation, and Renaissance Art History’, in C. Farago（ed.），*Reframing the Renaissance*: *Visual Culture in Europe and Latin America* **1450-1650**（New Haven and London, 1995），67-88。

[26] 这方面的讨论见V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa*: *Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*（Bloomington, Ind., 1988），10 ff.；Homi K. Bhabha, The Location of Culture（London, 1994），及Benedict Anderson, *Imagined Communities*（扩订版，London，1991）。

[27] 对这一话题的讨论，见D. Preziosi, ‘The Wickerwork of Time’, in *Rethinking Art History*, 40-44。关于历史主义，见此书第14面。见M. Foucault，*The Archaeology of Knowledge*，尤其是第二部分‘The Discursive Regularities’，第21—76页。

[28] 最早的这类革命性历史中，最杰出的是Giorgio Vasari，*The Lives of the Most Eminent Italian Architects, Painters, and Sculptors from Cimabue to Our Times*，1550年版，这本书一直写到Vasari的老师和假想读者Michelagelo和Raphael的作品。

[29] 见上注解［5］，及以下几段。

[30] Preziosi的*Brain of the Earth's Body*中有对这个问题的详细讨论，将它与对伦敦约翰·索恩爵士博物馆、牛津皮蒂河博物馆，以及开罗和亚历山德里亚的埃及、科普特、伊斯兰、及希腊—罗马博物馆的考察结合在一起。

[31] 关于欧洲中心主义的问题，见Vassilis Lambropoulos的重要著作*The Rise of Eurocentrism*: *Anatomy of Interpretation*（Princeton, NJ, 1993），该书讨论了欧洲历史上的希伯来人—希腊人这一固定对照，并将之与他自己的术语"美学事实"联系在一起。

[32] 这幅图画来自Zeynip Celik的一篇精彩文章'"Islamic" Architecture in French Colonial Discourse'，1996年提交给美国加州大学洛杉矶分校的利维·德拉·维达会议（1996年5月2日）。

[33] 有关作为展览 / 被展览的个体，见T. Mitchell. *Colonising Egypt*（Cairo, 1988），及Meg Armstrong, '"A Jumble of Foreignness": The Sublime Musayums of Nineteenth-Century Fairs and Expositions', *Cultural Critiques*, 23（Winter 1992-3），199-250。后一本书里还有对一次现代突厥人展览的精彩讨论（第222—223页）。

[34] 有关这一问题，见J. Derrida, 'The Colossal', Part IV of 'Parergon' in *The Truth of Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod（Chicago, 1987），119-147。

[35] 见Timothy Brennan, 'The National Longing for Form', in T. Brennan, *Salman Rushdie and the Third World*（New York, 1989），44-70。

[36] 比方说，这可在因纽特人的雕刻或土著人的树皮画中找到或发掘出来，因此也可以就这样作为一个（素朴）类型的"经典"样本而被兜售出去。售卖行为本身构成了一种对"典型"的正典化、经典

化，这种“典型”又会为当代的“可售卖的”“典型”产品—即某一（具体）类型的“经典”“样本”—提供反馈信息。与此相关，见对原佛格博物馆艺术史课程的组织方式的讨论，课程从一门必修课开始，讲的是好的设计实践是进行艺术史学习的前提，载Preziosi，‘The Question of Art History’（见上注解［7］）。关于共济会在这方面扮演的角色，见Preziosi，*Brain of the Earth's Body*。

[37] 见Thomas Keenan, ‘The Point is to（Ex）Change It: Reading *Capital*, Rhetorically’ in Apter and Pietz（eds.），*Fetishism as Cultural Discourse*, 152-185；及William Pietz, ‘Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx’, 119-151。

[38] 关于档案的问题，见M. Foucault，*The Archaeology of Knowledge*，尤其是第三章，‘The Statement and the Archive’，第79—131页；J. Derrida, ‘Archive Fever: A Freudian Impression’, *Diacritics*, 25:2（Summer 1995），9-63。

[39] 关于这一问题，见Eugenio Donato, ‘Flaubert and the Quest for Fiction’, in Donato, *The Script of Decadence*（New York, 1993），64。又见Henry Sussman, ‘Death and the Critics: Eugenio Donato’s Script of Decadence’, *Diacritics*, 25:3（Summer 1995），74-77。

[40] 在18世纪晚期的博物馆建立者们的相关论著中，这一点已经被说得很清楚了，例如Alexandre Lenoir在他的*Musée des monuments*（Paris, 1806）第36页中发现了巴黎新博物馆所带有的政治与教育方面的动机及正当性；又见F. Dagognet, *Le Musée sansfin*（Paris, 1993），103-123。

[41] 见Alain Schnapp，*The Conquest of the Past*的前言。

[42] 见Whitney Davis, ‘Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History’（*Journal of Homosexuality*, 27: 1/2［1994］，141-159，本文集中的选文）中的有趣假设，他讨论了这种色欲合成的模式。如果Davis是对的，那么Winckelmann的方法显然来自古代欧洲的记忆术，尤其是圣维克多的Hugh所倡导的诵祷活动，他把这种与文本整体的“寓意性”交互作用定义为将文本转化为个体自身、转化到个体自身之内：见Carruthers, *The Book of*

Memory, ch.5, ‘Memory and the Ethics of Reading’, 156-188，及附录A，第261—166页。

[43] 关于康德对拜物教的论述，见上注解［24］。

[44] 一个十分重要的19世纪范本，是牛津的皮蒂河博物馆：见Preziosi, *Brain of the Earth’s Body*, ch.2。

[45] 人们可以问：处于艺术史的现代学院规范之内的特定理论姿态，是否正对应于这一社会的、认识论的事业中的不同侧重点。

[46] 在某种意义上，要设计一个记忆—不管是个体自身的还是一部机器的—有许多办法，在这种情况下，它们是某种古老而充沛的欧洲传统的最新变形，见Carruthers，*The Book of Memory*，第16—45页，及第156—188节。

[47] 关于这一点，见Michel de Certeau, ‘Psychoanalysis and its History’, in id., *Heterologies*,（Minneapolis, 1986），3-16。

[48] 关于规范的客体作为不可化约之矛盾性的符号学身份，见Preziosi, ‘Brain of the Earth’s Body’, in Duro（ed.），*The Rhetoric of the Frame*（Cambridge, 1996），96-110；‘Collecting/Museum’, in Nelson and Schiff（eds.），*Critical Terms for Art History*（Chicago, 1996），281-291。

[49] Jacques Lacan, *Écrits*, 86。

[50] 关于相对主义与相对论的问题，见Preziosi，*Brain of the Earth’s Body*的第一章，该章对约翰·索恩爵士博物馆（1837年索恩去世时，该馆还保持原貌）进行了评论，认为它是首个在艺术史中完全实现了相对论的范例。

后记

[1] 关于这一点，可参考Jacques Derrida, ‘The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils’, *Diacritics*, 13:3（1983），3-20；以及Peggy Kamuf , ‘The Division of Literature’, *Diacritics*, 25:3（1995），53-72，Kamuf有关这些问题的精彩表述对我产生了极大影响。

[2] ‘Fleshing Out the Getty’, by Karrie Jacob, *Los Angeles Time*/ *Calendar Section*, 25 Aug. 1996, p.86.

文本目录

本书出版方鸣谢以下个人及出版方对转载下列文本的许可。

Mieke Bal and **Norman Bryson,** 'Semiotics and Art History' from *Art Bulletin,* 73, no. 2（June 1991）Reprinted by permission of College Art Association of America, New York.

Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*（Yale University Press, New Haven, 1985）, 1-11. Reprinted by permission of Yale Representation Ltd.

Annie Coombes, 'Inventing the"Postcolonial": Hybridity and Constituency in Contemporary Curating', from *Hybridity* 18（Winter, 1992）, 39-52. Reproduced by kind permission of the author.

Hubert Damisch, 'Semiotics and Iconography,, from *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics,* T. Sebeok（ed.）,（1975）27-36. Reprinted by permission of Pieter de Ridder Press, Lisse.

Whitney Davis, 'Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History' from *Journal of Homosexuality,* 27, nos 1/2（1994）, 141-59. © The Haworth Press Inc.

Jacques Derrida, 'Restitutions of the Truth in Pointing［*Pointure*］', from *The Truth in Painting,* trans. G. Bennington and I. McLeod（1978, 1987）, 293-329. Reprinted by permission of the University of Chicago Press.

Carol Duncan, 'The Museum as Ritual', from *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*（Routledge, 1995）. Reprinted by permission of Routledge.

Michel Foucault, 'What is an Author?' from *Bulletin de la Societé Française de Philosophie* 63, no. 3（1969）. © Society of

College de France.

Néstor García-Canclini, 'Remaking Passports: Visual Thought in the Debate on Multiculturalism', from *Third Text,* Quesada, trans., (1994), 139-46. Reprinted by permission of Kala Press, London.

Ernst Gombrich, 'Style' from *International Encyclopaedia of the Social Sciences* 15 (Macmillan, New York 1968). © 1968 reprinted by permission of Prentice-Hall Inc, Upper Saddle River, New Jersey.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 'Philosophy of Fine Art', from *Art and Its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory,* Stephen David Ross (ed.), 2nd edn, (1987). Reprinted by permission of State University of New York Press, Albany.

Martin Heidegger, 'The Origin of the Work of Art', from *Poetry, Language, Thought,* Albert Hofstadter, trans., (Harper & Row, 1971). © 1971 by Martin Heidegger, reprinted by permission of HarperCollins Publishers, Inc., New York.

Andreas Huyssen, 'Mapping the Postmodern' from *New German Critique* 33 (Fall 1984), 47-52. Reprinted by permission of Telos Press.

Margaret Iversen, 'Retrieving Warburg's Tradition', from *Art History* 16 (4 December 1993), 541-51.1993 © Association of Art Historians. Reprinted by permission of Blackwell Publishers.

Amelia Jones, 'Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art' from *New Feminist Criticism: Art/Identity/Action* Fruch, Langer and Raven (eds), (1993). Reprinted by permission of HarperCollins Publishers, Inc, New York.

Immanuel Kant, 'What is Enlightenment?' from *Kant Selections,* Beck and Lewis White (eds), Macmillan Inc, New York © 1988, reprinted by permission of Prentice-Hall, Inc., Upper Saddle River, New Jersey.

Immanuel Kant, *The Critique of Judgement* trans. James Creed Meredith, trans., (new edn, 1978) . Reprinted by permission of Oxford University Press.

Mary Kelly and **Paul Smith,** 'No Essential Femininity: A Conversation with Mary Kelly and Paul Smith', from *Parachute,* 37, no. 26 (Spring 1982) , 29-35. © Artdata, Montreal.

Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', from *October,* 8 (Spring, 1979) , 31-44 © 1979 by the Massachusetts Institute of Technology and the Institute for Architecture and Urban Studies.

Louis Marin, 'Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds*', from *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation,* S. Leiman and I. Crossman (eds) , (1980) . © 1980 reprinted by permission of Princeton University Press.

Stephen Melville, 'The Temptation of New Perspectives', from *October,* 52 (Spring, 1990) , 3-15 © 1990 by October Magazine, Ltd. and the Massachusetts Institute of Technology.

Timothy Mitchell, 'Orientalism and the Exhibitionary Order' from *Comparative Studies in Society and History 9 (CSSH)* 31 (Cambridge University Press, 1989) .

Craig Owens, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', from *October,* 12 (1980) , 67-86. © The Craig Owens Estate, James B. Owens, Administrator.

Erwin Panofsky, Et In Arcadia Ego: *Poussin and the Elegiac Tradition* (Clarendon Press, 1936) . Reprinted by permission of Oxford University Press.

Alois Riegl, 'Leading Characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*' from *Late Roman Art Industry,* R. Winckes (trans.) , (1985) . Reprinted by permission of G. Bretschneider, Rome.

Nanette Salomon, 'The Art Historical Canon: Sins of Omission', from *(En) gendering Knowledge: Feminists in Academe, Joan*

E. Hartman and Ellen Messer-Davidow (eds). Reprinted by permission of the University of Tennessee Press. Copyright © 1991 by the University of Tennessee Press.

Meyer Schapiro, 'Style' *from Anthropology Today,* Kroeber (ed.), (1953), 137-44. Reprinted by permission of the University of Chicago Press.

Meyer Schapiro, 'The Still Life as Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh', from *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein,* Marianne L. Simmel (ed.), (Springer Publishing Company, Inc., New York, 1968). Used by permission of Springer Publishing Company, Inc., New York 10012.

David Summers, '“Form”, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description' from *Critical Inquiry* 15 (Winter 1989), 372-93. Reprinted by permission of the University of Chicago Press.

Lisa Tickner, *Sexuality and/in Representation: Five British Artists* (The New Museum of Contemporary Art, 1984). Reprinted by permission of the author.

Aby Warburg, 'Images from the Region of the Pueblo Indians of North America' from *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Michael P. Steinberg (trans.), (Cornell University Press, 1995). Reprinted by courtesy of The Warburg Institute, London.

Johann Joachim Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (Carus Publishing, 1987). Reprinted by permission of Open Court Trade & Academic Books, a division of Carus Publishing Company, Peru, Illinois.

Edgar Wind, 'Warburg's Concept of *Kunstwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics' from *The Eloquence of Symbols:*

Studies in Hamisi Art（1983）. Reprinted by permission of Oxford University Press.

Heinrich Wölfflin, 'Principles of Art History' from *Principles in Art History* Hottinger（ed.），（1932）. Reprinted by permission of Henry Holt, New York.

本书简体中文版出版方和译者对以上文字负责，若有错误与疏漏，还请读者关注文景官方微博、微信公众号，并留言。

插图目录

本书出版方鸣谢以下个人及出版方对转载下列插图的许可。

9. The Kiva at Sia. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

10. In front of the Acoma church door. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

11. Interior of the church of Acoma. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

12. Acoma: Stair-shaped roof ornamenting. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

13. Stair ornament. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

14. Antelope dance at San Idefonso. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

15. Walpi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

16. Walpi street. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

17. Blindman at dancing area. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

18. Humiskachina dancers, Oraibi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

19. Humiskachina dancers, Oraibi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

20. Humiskachina dancers, Oraibi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

21. Humiskachina dancers, Oraibi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

22. Humiskachina dancers, Oraibi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

23. Humiskachina dancers, Oraibi. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

24. 'Anemone' hairdos. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

25. 'Anemone' hairdos. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

26. Dancers at rest. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

27. Dancing Maenad. Drawing after picture in the Louvre, Paris.

28. Ascelpius. Museo Capitolino, Rome/photo Alinari, Florence.

29. Ascelpius with serpent. Serpentarius, star constellation. Bibliotheek der Rijksuniversiteit （Cod. Voss. Q79.f.10b）, Leiden.

30. Guilio Romano: *Vendor of Antidote against Snake Bites.* Fresco. Palazzo del Te, Mantua/photo Alinari, Florence.

31. Serpent and Crucifixion, 14th century. Fragment of a *Biblia Pauperum,* Flanders or Germany. British Library （Add.31303, f.2）, London.

32. Hopi schoolboy's drawing. Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

33. 'Children stand before a cave.' Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

34. 'Uncle Sam.' Photograph, 1895-96, Aby Warburg. The Warburg Institute, University of London.

35. Parte Prima, Dissegno, 16th century?

36. Nicolas Poussin: *The Arcadian Shepherds,* c.1640. Oil on canvas. 85 × 121 cm. Musée du Louvre, Paris/photo Giraudon.

37. Mary Miss: *Perimeter/Pavilions/Decoys,* 1977-78, Nassau County Museum, Roslyn Harbor, Long Island, NY, view above ground.

Wood. Tallest tower, H. 548.6 cm; pit opening, 487.7×487.7 cm. Photo courtesy the artist.

38. Mary Miss: *Perimeter/Pavilions/Decoys,* 1977-78, Nassau County Museum, Roslyn Harbor, Long Island, NY, view from within pit. Wood. Tallest tower, H. 548.6 cm; pit opening, 487.7×487.7 cm. Photo courtesy the artist.

39. Auguste Rodin: Monument to Balzac, 1897. Bronze. 270×120.5×128 cm. Musée Rodin, Paris/photo Jérôme Manoukian.

40. Constantin Brancusi: *Beginning of the World,* 1924. Musée National d'art Moderne, Paris © ADAGP, Paris, and DACS, London 1998.

41. Robert Morris: Green Gallery Installation, 1964. Painted plywood. Each 243.8×243.8×60.9 cm. Leo Castelli Gallery, New York/© ARS, New York, and DACS, London 1998.

42. Alice Aycock: *Maze,* 1972. Wood. H. 1.82 m; diameter, 9.75 m. Gibney Farm, New Kingston, PA. John Weber Gallery, New York.

43. Richard Serra: *5.30,* 1969. Lead antimony. Four plates, each 122×122 cm; pole 152.4 cm （overall 132×152×152 cm）. Courtesy the artist/Gagosian Gallery, New York/photo Peter Moore.

44. Robert Morris: *Observatory,* 1971. Permanent installation, Oostelijk, The Netherlands. Robert Morris Archive, Solomon R. Guggenheim Museum, New York/photo Peter Boersma/© ARS, New York, and DACS, London 1998.

45. Robert Smithson: *Spiral Jetty,* 1969-70. Mud, salt crystals, rocks. Spiral, L. 427.2 m, W. 4.57 m. Estate of Robert Smithson/John Weber Gallery, New York/photo Gianfranco Gorgoni/Sygma.

46. Carl Andre: *8 Cuts,* 1967. Concrete block capstones. 1472-unit rectangle with eight 30-unit rectangular voids, 5×680×1300 cm overall. Raussmüller Collection, Switzerland/Paula Cooper Gallery, New York/© DACS, London/VAGA, New York 1998.

47. Robert Smithson: *First Mirror Displacement,* Yucatan, Mexico, 1969. Estate of Robert Smithson/John Weber Gallery, New York.

48. Robert Smithson: *Seventh Mirror Displacement, Yucatan,* Mexico, 1969. Estate of Robert Smithson/John Weber Gallery, New York.

49. Richard Long: Untitled, Museum Haus Lange, Krefeld, 1969. Earth and grass. H. 25 cm; diameter 1350 cm. Courtesy the artist/photo Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.

50. Robert Morris: Untitled（Mirrored Boxes）, 1965. Glass mirrors on wood. Each 53.3×53.3×53.3 cm. Leo Castelli Gallery, New York/© ARS, New York, and DACS, London 1998.

51. Joel Shapiro: Untitled, 1974-75. Plaster, iron, graphite, and wood. Courtesy the artist/photo Heini Scheebeli, London.

52. Troy Brauntuch: Untitled（detail of three panel work）, 1979. Photo courtesy the artist.

53. Cy Twombly: *Epthalamion* I and II, 1976. Watercolour, pen, charcoal, postcard, wax paper. I: 162.6×109.2 cm; II: 76.2×57 cm. Gagosian Gallery, New York/Heiner Bastiar Fine Art, Berlin.

54. Edouard Manet: *The Dead Toreador,* 1864 Oil on canvas. 759×1533 cm. Widener Collection, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington/Bridgeman Art Library, London.

55. Edouard Manet: *Civil War,* 1871. Lithograph. Yale University Art Gallery, New Haven, CT/photo Courtauld Institute, University of London.

56. Robert Smithson: *Broken Circle,* Emmen, Holland, 1971-72. Estate of Robert Smithson/John Weber Gallery, New York.

57. Mary Kelly: *Post-Partum Document,* 1971. Installation. Courtesy the artist/photo Bob Bean.

58. Mary Kelly: *Post-Partum Document, Document VI: Pre-writing Alphabet, Exergue andDiary,* 1979. Slate and resin, detail. Sixteen units. 35×27 cm. Courtesy the artist.

59. Mary Kelly: *Post-Partum Document, Document VI: Pre-writing Alphabet, Exergue and Diary,* 1979. Slate and resin, detail. Sixteen units. 35×27 cm. Courtesy the artist.

60. Mary Kelly: *Post-Partum Document, Documentation III: Analysed Markings and Diary Perspective Schema,* 1975. Mixed media on paper, detail. Eleven units; 27×35 cm. Courtesy the artist.

61. Mary Kelly: *Post-Partum Document, Documentation III: Analysed Markings and Diary Perspective Schema,* 1975. Mixed media on paper, detail. Eleven units; 27×35 cm. Courtesy the artist.

62. Vincent van Gogh: *Old Shoes with Laces,* 1886. Oil on canvas. 37.5×45 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam （Vincent van Gogh Foundation）. © ADAGP, Paris, and DACS, London 1998.

63. René Magritte: *The Red Model,* 1935. Oil on canvas. 60×45 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 1998.

64. René Magritte: *Philosophy in the Boudoir,* 1947. Oil on canvas. © 1990 Sotheby's Inc., New York/© ADAGP, Paris, and DACS, London 1998.

65. René Magritte: *The Well of Truth,* 1963. Oil on canvas. 81×60 cm. The Museum of Modern Art, Toyama. © ADAGP, Paris, and DACS, London 1998.

66. The Glyptothek, Munich. Bildarchiv Foto Marburg.

67. The National Gallery of New South Wales, Sydney. Photo Carol Duncan.

68. Instructions to visitors to the Hirshhorn Museum, Washington, DC. Photo Carol Duncan.

69. National Gallery, Washington DC: gallery with a work by Leonardo da Vinci. Photo Carol Duncan.

70. Modern art in the Tate Gallery, London. Photo Carol Duncan.

71. Exhibits from 'Temps Perdu. Temps Retrouvé', at the Musée d'Ethnographie Neuchâtel, 1985/86: 'What's worth preserving of the present?'. © Musée d'Ethnographie Neuchâtel/photo Alain Germond.

72. Exhibits from 'Temps Perdu. Temps Retrouvé', at the Musée d'Ethnographie Neuchâtel, 1985/86: Ethnographic objects as souvenirs including a mask from Gabon, and a South American poncho which 'belonged' respectively to Dr Albert Schweizer and Jean-Jacques de Tschudi. © Musée d'Ethnographie Neuchâtel/photo Alain Germond.

73. Luis Felipe Noé: *One of these Days,* 1963. Mixed media. 180 × 300 cm. Museo de Arte Contemporaneo, Buenos Aires.

74. Guillermo Kuitca: Installation at the IVAM Centre del Carme, Valencia, 1993. Photo IVAM Centre Julio González, Valencia.

本书简体中文版出版方和译者对以上文字负责，若有错误与疏漏，还请读者关注文景官方微博、微信公众号，并留言。

作者说明

米克·巴尔：阿姆斯特丹大学（Amsterdam School）文化分析学院主任。她著有*Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*（1994），*Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*（1994，与Inge Boer合作），以及*Double Exposures: Subject of Cultural Analysis*（1996）。

迈克尔·巴克桑德尔：伦敦大学（University of London）瓦尔堡学院古典传统史教授。出版著作有*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*（1972），*Giotto and the Orators*（1971），*Limewood Sculptors of Renaissance Germany*（1980），以及*Patterns of Intention*。

诺曼·布赖森：美国哈佛大学（Harvard University）美术史系教授。著有*Vision and Painting: The Logic of Gaze*（1983），*Word and Image: French Painting of the Ancient Régime*（1983），*Calligram: Essays in New Art History from France*（1988），以及*Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*（1990）。

安妮·E.**库姆斯**：在伦敦大学伯克贝克学院艺术史系执教。她最近的著作是*Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*（1994）。

于贝尔·达弥施：巴黎法国高等社会科学学院（the École des Hautes Études en Sciences Socials）艺术史与理论中心主任。著有*Le Jugement de Paris*（1992），*The Origin of Perspective*（1994，J. Goodman译）。

惠特尼·戴维斯：在芝加哥西北大学（Northwestern University）艺术史系执教，他是*Masking the Blow*（1992）的作者，此书是对埃及艺术再现的研究。

雅克·德里达：20世纪最著名的哲学家之一，巴黎法国高等社会科学学院教授。他的著作包括*The Post Card*（1987），*Writing and Difference*（1978），*Spurs: Nietzsche's Styles*（1976），*Positions*（1981），*Dissemination*（1981），*Margins of Philosophy*（1982），*Of Grammatology*（1976），以及*The Truth in Painting*（1987，G. Bennington和I. McLeod译）。

卡罗尔·邓肯：在新泽西拉马波学院（Ramapo College）执教，并著有两本关于艺术史与博物馆的书，*Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art*（1993），以及*Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*（1995）。

米歇尔·福柯（1926—1984）：重要的哲学家和批评史学家，其作品对很多学科均产生了极大的影响。他的作品有*Madness and Civilization*（1961），*Discipline and Punish*（1975），*The History of Sexuality*（1976）。

内斯托尔·加西亚·坎科利尼：他的写作涉及殖民与后殖民问题的各个方面，其最近出版的著作是*Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*（1995）。

恩斯特·贡布里希：20世纪主要的艺术史家之一。他是伦敦大学瓦尔堡学院古典传统史系教授和院长（1959—1976），同时也是牛津大学（Oxford）和剑桥大学（Cambridge）的客座教授。他的众多著作包括*The Story of Art*（1950），以及*Art and Illusion*（1960）。

格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔（1770—1831）：作为一位德国哲学家与教师，他的出版著作在艺术、哲学、历史等现代理念和表述上都有着深远的影响。他的*Aesthetics: Lectures on the Fine Arts*在柏林大学（University of Berlin）于1820—1830年间发表（1975，T. M. Knox译）。

马丁·海德格尔（1889—1976）：学者及哲学家，其最重要的作品是*Being and Time*，1927年出版。

安德烈亚斯·许森：哥伦比亚大学（Columbia University）教授。他最近的著作包括*After the Great Divide*（1988）和*Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*（1994）。

玛格丽特·艾弗森：在埃塞克斯大学（University of Essex）执教艺术史。他最近的著作包括*Alois Riegl: Art History and Theory*（1993）及*Psychoanalysis in Art History*（1994）。

阿米莉亚·琼斯：加利福尼亚大学（University of California）河滨校区艺术史系教授，她的出版著作有*Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*（1995），此外，她还是*Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*（1996）的主编。

伊曼努尔·康德（1724—1804）：可以被视为是最有影响力的现代哲学家。*Critique of Pure Reason*是他的伟大成就也是他第一个主要的出版著作，于1781年问世。紧接着他又出版了*Critique of Practical Reason*（1788）及*Critique of Judgement*（1790）。

玛丽·凯利：当代世界最有影响力的艺术家和批评家之一，其作品包括*Post-Partum Document*（1973—1979），*Interim*（1884—1889），*Gloria Patri*（1992）。她是加利福尼亚大学洛杉矶分校艺术学院教授，最近出版的著作是*Imaging Desire*（1997）。

罗莎琳德·克劳斯：在哥伦比亚大学教授艺术史。纽约艺术杂志*October*的主编，她出版的著作包括*Modern Sculpture*（1981），*Optical Unconscious*（1993）。

路易斯·马林（1931—1992）：巴黎法国高等社会科学学院研究室主任。他的著作有*Utopiques: Jeux des Espaces*（1973），*Portraits of the King*（1988），*To Destroy Painting*（1995，Mette Hjort译）。

史蒂芬·梅尔维尔：俄亥俄州立大学（Ohio State University）艺术史教授。他的著作包括*Vision and Textuality*（1995，与Bill Readings一起主编），*Seams: Art as a Philosophical Context: Critical Voices in Art, Theory and Culture*（1995，与Jeremy Gilbert-Rolfe合著）。

蒂莫西·米歇尔：在纽约大学（New York University）执教，并且是*Colonizing Egypt*的作者。

克雷格·欧文斯（1950—1990）：卓越的美国艺术评论家，其著作有*Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*

（1992）。

欧文·潘诺夫斯基（1892—1968）：曾是瓦尔堡的合作者，在1934年去纽约之前曾执教于汉堡；其最具影响力的著作包括*Idea: A Concept in Art Theory*（1924，J. J. S. Peake译）；*Studies in Iconology*（1939；1962）；*Early Netherlandish Painting*, 2 vols.（1953）；以及*Renaissance and Renascences in Western Art*（1960）。

阿洛伊斯·李格尔（1858—1905）：确立艺术史学实践现代原理的关键人物，他同时还是*Late Roman Art Industry*（1985，R. Winkes译）的作者。

纳内特·所罗门：在纽约斯塔滕学院（College of Staten Island）执教，并出版关于17世纪荷兰和西班牙绘画及19世纪法国绘画的著作。

迈耶·夏皮罗（1904—1995）：纽约哥伦比亚大学美术系名誉教授，出版著作包括关于凡·高、保罗·塞尚等的书籍，并发表多篇关于罗马式艺术、现代艺术、晚期古希腊罗马艺术、早期基督教艺术和中世纪艺术的论文。

保罗·史密斯：加拿大戴尔豪斯大学（Dalhousie University）英国部博士后研究员，新斯科舍省（Nova Scotia）哈里法克斯市（Halifax）。

戴维·萨默斯：弗吉尼亚大学（University of Virginia）艺术史William R. Kenan Jr教授。他著有*Michelangelo and the Language of Art*（1981）及*The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*（1987）。

丽萨·提克纳：写了许多具有广泛影响的关于女性主义和艺术的文本，包括*Spetacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*（1988）。她是米都塞克斯大学（Middlesex University）艺术史教授。

阿比·瓦尔堡（1866—1929）：一位德国跨学科文化历史学家，其设立的基金会（致力于古典传统的幸存和改革）及图书馆（开始设在汉堡，后来搬至伦敦），对20世纪学者诸如Ernst Cassirer和Erwin Panofsky的作品产生了至关重要的影响。瓦尔堡的合作伙

伴Fritz Saxl于1933年将瓦尔堡图书馆和研究院搬至伦敦，并于1944年与伦敦大学合并。

约翰·乔基姆·温克尔曼（1717—1768）：艺术史学科的建立者。1764年，他在德累斯顿出版了*History of Ancient Art*，这通常被视为是第一部真正的"艺术史"。

埃德加·温德（1900—1971）：写了许多关于现代和早期现代艺术史的著作，其中包括*Art and Anarchy*（1985），*Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*（1986），以及*Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*（1993，与Jaynie Anderson主编）。

海因里希·沃尔夫林（1864—1945）：瑞士和德国最有影响力并最受欢迎的艺术史教师之一。他最重要的著作是"艺术史的基本概念"（'Fundamental Concepts of Art History'，1915年出版）。此文的第7版由M. D. Hottinger在1932年翻译为英文，以*Principles of Art History*为书名出版。

术语解释

Paul Duro和Michael Greenhalgh的*Essential Art History*（London，1993）百科全书“A—Z部”是最完整的当代艺术史名词术语表。而另一个包含更常用的词组和词条的稍微简短的术语表，也许可以在Eric Fernie编写的*Art History and its Methods*（London，1955）选集323—368页中找到。这个表中的大多数技术词汇都在文本中被讨论和解释过，有的是在章节导言中，有的是在正文中。以下是对文本中更重要的术语的简要总结。

美学Aesthetic：关于美与审美概念的本质而系统的哲学思辨是从18世纪中叶开始。Baumgarten提出“美学”一词（参见第二章）作为对理性或者逻辑思维的补充；它也作为“启蒙”（参见该词条）的一部分，与“拜物教”（参见后面词条及论文第36）相对。本词汇来源于古希腊文“感觉”（*aisthetikos*）一词，与感觉或者感官的知觉相关。在20世纪，这个词逐渐成为“美术”（fine arts)的同义词，与“装饰性的”或者“实用性的”艺术相对。

变形Anamorphosis：“失去形状”（希腊语：*anamorphic*）。本书封面图像由汉斯·霍尔拜因所绘（《在伦敦的法国使节》，1533；伦敦：英国国家艺术画廊）。这幅图的中心稍低的部分是一个荒诞的扭曲图像，失去形状的。将眼睛紧贴画面水平面的一边看过去，它就仅像一个三维的空间（里面有一个骷髅头）。

人类学Anthropology：这一学科名称包含一个对研究过去及呈现人类物种的网络，横跨“自然科学的”（physical，涉及人类与地球生物圈中遗迹的关系）到“文化性的”（cultrual，参见该词条）和“符号化的”（symbolic，参见该词条）（与人类行为的社会性的及人工性的方面有关）等领域。艺术史与人类学的概念的交汇自19世纪它们的专业化开始。20世纪下半叶艺术史家们更加明确地热衷于了解人工制成品的社会性和文化性的用处和功能，同时人类学家们越来越多地让自己与艺术史家们对人工制成品的传统研究联系起来，例如风格、美学及一些价值和趣味的问题。

古物，古物研究（好古癖）Antiquity，Antiquarian（ism）：古物研究对过去的兴趣—不管是希腊，还是罗马古物，或者非欧洲人类或文明的文化性的人工制成品—被视为在现代以前很早就已经开始了，诸如对占有和搜集资料，特别是属于特定人群或特殊种类的实物的物质遗存。在20世纪这一术语获得了消极的涵义，指向了一种对文化性的人工制成品的非历史的兴趣，或者一种对社会生活及事物功能兴趣的匮乏。

考古学Archaeology：相对于好古癖，考古学对过去社会的物质证据的兴趣在于试图重建文化性的人工制成品被使用和获得意义的社会和历史环境。在这方面，考古学—这一学科的现代"建立者"之一（同时也是艺术史学科的"建立者"）是温克尔曼（参见第一章）—补充了人类学所关注的内容，然而与人类学不同（也与现代艺术史不同），它直接相关于出土文物及对地下物质方面的专门研究。同时，考古学相对于文本记录，其更强调对物质文化，并由此区别于它与历史学相关的领域。传统上，考古学家比起艺术史家更少关注一些课题，如美学、品质及趣味。

艺术史Art history：艺术史的原始相关是针对"为什么文化性的人工制成品（即艺术品）会呈现出它所呈现出的样子"这一问题，做出历史学基础的解释（参见论文第1）。艺术的定义在几个世纪以来外延越来越广泛。学院这一学科公认的对象领域，从选择某种物质的组合作为过去和现在产生最高品质的东西（参见"艺术"［art］或者"'美的'艺术"［'fine'art］；参见后面的"标准"［canon］一词），拓展到以人类制成品（"视觉文化"）在个人与社会生活中扮演的角色为对象的全部领域。然而，传统上，艺术史家仍然主要将自己与文化性的人工制成品的美学方面相关联，将实物的其他生命或是功能方面交给历史学家、人类学家、考古学家、哲学家及心理学家。到了20世纪下半叶，艺术史家越来越多地致力于在一个更广阔的领域寻找证据，来完成"解释事物为什么呈现为它所呈现的样子"这一基本任务。20世纪的最后二十五年的特征，是激烈争论学科知识生成的种种方法中哪种更首要或是必要，并且开始公认学科的主题、理论（theories，参见该词条）、方法论（methodologies，参见该词条）的多样性是必然的，且很可能是不可避免的。21世纪，艺术史被视为类似一个弥散的混杂的领域，正如当今的人类学，或是被视为已逐渐扩

大为几个特定的关于兴趣和专门知识的显著区别的领域，这两种看法都是尚未定论的。

标准Canon：传统上，一个（艺术）作品的主体应被一个有影响力的专业人群认可为具有该类型的最高品质。（参见"美术"［fine art］；"古典主义"［classicism］词条）。更晚些时候，这一术语被运用于一切具有伟大意义的或者是针对一个特定（民族、社会、政治、种族、阶级或者性别）人群的趣味具有相关性的物质主体。由于艺术史学科的精英趣味涉及品质、趣味以及社会和历史的意义，"列为经典"（canonization）的体系的惯例角色是原封不动的，即使辩护理由和可接受的物质有显著的分歧。20世纪最后二十五年的许多关于艺术史"理论"（theory）和"方法论"（methodology）的争论，也涉及将特定主题在专业或公众关注上的价值经典化或标准化。在这种考虑下，一个群体的"杰作"和另一个群体的"政治上正确的"或者"与社会相关的"艺术作品扮演了有重大意义的学科角色，这一角色在其他文化性的事物之中具有更高层次的地位一也就是说，这一角色具有一种信赖，相信特定种类和风格的人工制成品为某个个人或群体的思维状态和特征，提供了更加典型的或更具深度的洞见。

古典主义Classicism：最初由罗马航海词汇而来，表示一个舰队中最经得起航行的船只（*classis*），"经典的"（classical）通常被用来表示一件被权威团体认为是同类中最好的作品，而且是那些品质最经得起时间考验的作品。在艺术史中，这一术语具有多样的、同时经常是重叠的作用。在程度上，它常指一个人、群体、社会、国家中最具典型性和代表性的作品或成果。一方面，在有时限的和非历史的意义上，"经典"指的是完全的，甚至是超越历史的杰出品质。另一方面，它是一个相关的术语，作为一个普遍的系统的隐喻的一部分，指向艺术作品的历史。它隐喻一个时期，这一时期表示的是"古代"（archaic）或者早期（幼年时期）之后的，跌入（巴洛克）衰老期之前的，"成年的"（adult）或者是一种风格完全成熟的发展阶段。20世纪晚期以来，事实上，一切社会的或者文化的现象都可被视为具有"经典"的品质一从软饮料到医学综合症。如今较不常见的这一术语的一种（早期19世纪的）用法是作为（较早的）一极（理性、明晰），与（较晚的、无理性的、激情的）浪漫主义在艺术、音乐、文学及哲学上相对。

收藏Collection：按照一个特定标准，对稀有或多样化类型的事物的收集，可以证明它们与一个特定地域的关联。在全世界的许多地区，从欧洲到东亚，收藏都是一个极其古老的行为。希腊和（在一个更大得多的巨大规模上）罗马都形成了对艺术和宝物的收藏，既有在神庙和圣殿的（半）公共的珍宝祭品收藏，又有私人规模的收藏。20世纪晚期以来，收藏逐渐成为大部分现代人所追求的一种消遣，以区别于对商品的消费及对所有物品的收集。并且收藏这种现象通常成为与阶层相关的事情，而与种类无关，其中既有一种被融进了构建身份的行为的活动，又包括对一种社会效忠的打造。参见词条“博物馆”（museum），“展览”（exhibition）。

鉴赏力Connoisseurship：术语“鉴赏”（connoisseur）一般指向具有专业知识的人。艺术事物中的鉴赏力在欧洲有一个很长的历史。在文艺复兴时期，艺术作品（通常由那些具有专业医学技能的人所作）的鉴赏力涉及对证据（或者，在符号学术语中，符号［the ‘signs’］的诊断评估，鉴赏力为我们提供一种技能，来判断艺术性，以及真实的（当然也是古老的）出处或者由来。欧洲艺术史上最著名的鉴赏家是瓦萨里（16世纪）、温克尔曼（18世纪）、莫雷利（19世纪）及贝伦森（20世纪早期）。如今，“鉴赏力”需要一种能够从复制品或者赝品中，辨别原作或者真迹（或者是真实的艺术作品收藏）的能力，并且做出判断：后者要比前者展现了更好的技巧及趣味真诚。

批评Criticism：与鉴赏力一些方面关系紧密，艺术批评通常需要一种能力去辨别作品中的品质与技巧，这种品质和技巧，被定义为相对于一个时期或地区的普遍情况来说特殊的审美水平和标准。作为一个现代的专业的公共行为，艺术批评家愈来愈多地涉及19世纪和20世纪商品市场的力量，并且他们也愈来愈多地参与到了对时尚和趣味的改变着的趋势的监控和制造中来。

文化Culture：广义上，文化是一个社会或社会群体，借以形成并具有其实体的一整套理念、物质及方式。在现代意义上，更狭义的“文化”一词，通常被用来表示由一个或另一个支配或者从属的社会群体所决定的某个关于实践或是物质材料的特定范畴（比如“物质文化”、“视觉文化”），这一范畴能表示该群体自身独特的或是共同的具有典型性和代表性的实践和成果。这些现象通常与“标

准”（参见该词条）概念或者是在实践、价值、趣味、态度上的传统同时发生。“文化”这一术语也会被相关联地借用，作为“自然”的对立面，表示所有来自人类社会媒介的产物—相对于那些可以追溯为生物学和基因遗传下来的能力。艺术在传统上被视为是文化产物的形态，它以文化的特殊形式或表现，来反映一个泛人类的（因此是遗传基础的）在制作、建筑、再现或者表述上的趋势。

解构Deconstruction：在特定领域，解构（这里并不是指由雅克·德里达提出的“解构主义”方法论，关于该方法论，参见第8章）使得一种“解读”所有与其表面现象“格格不入”（或者说“变形了的”）的文本（或人工制品）的方法成为必要，并且通过这种方法强调它们内在的自致性矛盾（或者是“他者”），和意图与效果的断裂。尽管形成了一种对结构主义（参见该词条）符号学的某些关键性的理想主义方面的批判，但它对诊断的和符号学的技巧的依靠，并不比鉴赏力来的少。解构的方法面对视觉环境—不管是针对产品还是针对艺术或建筑的阐释。这广泛地影响了20世纪最后二十五年的许多人文学科和社会科学学科，例如部分后结构主义（参见该词条）批评的、理论的写作与实践等方面。

启蒙运动Enlightment：自由主义、科学主义、理性主义的哲学运动（参见第五篇论文，第二章）18世纪开始于法国，使得现代民族国家及它的代表制的公共群体和机构（从全民教育到艺术博物馆）获得歌颂，并且认为这些是对于人类生活各方面的提高来说，最有效的和最富社会责任感的媒介。

展览Exhibition：一般而言，现代对艺术品的公共展示，历史上很可能发源于欧洲在宗教集会或节日里制作物品以出售或传播（例如纪念品或纪念物）的实践中。随着文艺复兴时期艺术学院的提高（以及艺术家社会地位的提高）（参见第一章），凭借将个人或作坊的最新作品展示（或者/以及出售）给公众，现代展览的实践作为艺术生产中一个必要方面逐渐被标准化了。与之紧密相连的是17、18世纪画廊和拍卖行的兴起，以及作为专业化的鉴赏和艺术批评的兴起。

女性主义Feminism：在欧洲和美国，从1960年代开始，女性主义艺术实践和女性主义艺术史成为对父权制和父权机构的政治和意识形态批评的重要阶段（参见第七章）。在艺术史，女性主义理论

以及批评关注众多问题，从女性艺术家—她们的作品或者甚至是她们的身份被排斥、被贬低或者被忽视—进入学科标准，到对艺术史和艺术批评实践中的基本性质（这种基本性质被视为是坚持性别歧视的）—包括整个知识生成体系在内—的挑战。艺术和艺术史中的女性主义实践和理论，使许多质疑的基本的（以及大部分无可置疑的）假定成为必要，这些假定指向包括性别观念下的艺术“实体”的本质及社会、文化机构的特有结构在内的所有事物。

恋物癖（拜物教）Fetish（ism）：在通用的现代用法里，这个术语（通过葡萄牙语*fetisso*，基本上源于晚期拉丁术语*factitius*，，这个词作为形容词意义为“与制作事物相关的”）指的是对人类或非人类物体的一种强迫性的关注或者/以及给予这些物体“有魔力的”的媒介的属性。启蒙运动早期对“艺术”和“美学”的定义（参见第一章和第九章的最后一篇论文）使得几种将后者与前者联系起来表达的方式成为必要，一般地，例如，将物体和事物之间的“文明的”和“公正的”的相互作用（参见“欧洲的”）与事物间“原始的”连接方式（参见“非洲的”或“异教的”）定义为对立面。也参见词条“崇高的（sublime）”。

美术Fine art（s）：这个术语最早起源于文艺复兴时期对人工制品的区分，例如，将人工制品区分为主要服务于实用的、或者装饰的目的（“应用”艺术或“实用”工艺），与服务于更理性、更自由的目的（自由艺术）。绘画、雕塑和建筑被认为是（潜在地）理性作品的形式，与文学作品同等地位或者说形成互补。瓦萨里、其他艺术家以及像莱昂纳多·达·芬奇、阿尔贝蒂这样的建筑师认为，这种区分的基础同样建立在作者的社会或者阶级地位，以及培养他们的专业环境（是在培养“艺术”家的学院，还是由工匠指导）的区别上。

形式主义Formalism：指的是一种研究方法，这种方法在欣赏和分析人工制品时，比起作品的其他方面，如生产、接受、内容或者是主题思想，更关心它们的形式上或形态学上的质量。在艺术史的历史中，这个术语有很多种变形，例如作为一个最基本的系统的范式在沃尔夫林1915年的《艺术史的基本原理》中被使用（参见第三章），或者是用于概括地有根据地尝试明确表达一个普遍适用的结构，该结构可以用来分析所有人类制造的产品，无论何时

何地（参见第四章和第五章）。在20世纪中叶，这个术语在现代主义艺术批评中被赋予了正面意义，以证明抽象艺术超越了19世纪的叙事型艺术和现实艺术。潘诺夫斯基的"图像学的"方法论（参见该词词条）是对沃尔夫林的极端的形式主义的反应，同样也与那些认为内容（在"形式和内容"这组相对概念中的另一极）更重要的艺术的"社会"（参见该词词条）历史学家们相对。

历史决定论Historicism：通常来说，历史决定论相信，通过将所有现象及它们的价值，置于一个发展和进化的过程中，并按照他们所处的地方考虑，才能最好地获得对它们的充足了解。大体上，艺术史或者历史是这种知识生成的现代形式，它起源于欧洲启蒙运动时期，通过叙述的或者因果关系的形态，构建过去与现在的联系，并将之看做是线性的，通常是进步的发展模式。历史决定论可能会被当做是一个极端的观点的范例，并通常与形而上学的、唯心论者，或者是对人类经验的目的论的解释联系在一起（参见关于黑格尔的章节，第二章和第九章，最后一篇论文）。

历史编撰学Historiography：通常被用来指专门的制度或学科的历史学发展。在近几年它也被用来指一种批评的观念，这种观念关注对于历史、艺术以及它们的相互关系的一定时间段的和不断变化的独特视角。它致力于描述对艺术即艺术史的不同理论和方法论的发展过程。参见后面的词条"精神分析（Psychoanalysis）"。

图像学Iconography，Iconology：尽管"iconology"一词在文艺复兴时期就已被用来表示对外观和各种图像的系统的总结，然而在20世纪，欧文·潘诺夫斯基（参见第五章）将这个词，与他所提出的互补的范畴"iconography"系统的联系在一起，以指示对艺术中主题的研究。潘诺夫斯基的"图像学"指的则是对艺术品深层意义的研究。对作品的图像学的兴趣意味着关于艺术品相关的主题及其特殊的变体的广泛知识，或者是超出图像和主题的普通的组合的发展情况。

绝对意志Kunstwollen：在艺术的生产和传播背后的"力量"或者"意愿"，主要从广泛公共的、国家的、人种的、种族的规模上去理解（参见第四章，关于李格尔）。

马克思主义艺术史Marxist art history：关于艺术的"社会历史学"（参见该词词条）的一个分支，在1950、1960年代的现代现实主

义绘画的历史学家中赢得了广泛声誉。马克思主义艺术史致力于有力地表达卡尔·马克思（1818—1883）提出的论题中的思路，即在物质生活中经济生产的模式对社会、政治和精神世界产生的决定性的关系。这提供了一个有用的方法论范式去理解艺术在社会和文化中的角色和地位。本质上是黑格尔的“历史唯心主义”论点（参见第二章）的一个变体，这种论点认为人类历史是对神或者上帝的自我实现的进程的反射和表现。马克思的历史学的“唯物主义”在结构上和理论上与它的黑格尔哲学的补充具有同一性。马克思主义艺术史学家力图明确地表达经济社会基础与它的艺术或文化的“上层建筑”之间发生因果联系的方式，无论是在微小的细节上还是更广泛意义上的联系。

意义Meaning：一般来说，指一件艺术品的意义或是指示的内容；价值或问题、主题或内容等艺术品被认为“具有”或者指向的东西。

媒介Medium：这一术语有许多不同意义，表示作品的实际材料或物质媒介物，也表示通常的观点——切作品都是艺术家和他或她的意图与作品的观者和使用者之间的“中介”。在这个意义上，物体要被理解为作为一种手段，而前者（意图）可以通过它传达给后者。通常来说，这个术语与演说和语言可以做相似的理解，在这里，一个口语表达的听觉的“媒介”被视为将一个说话者的意图（或者是“意义”）给传达一个听众的手段。

方法论Methodology：对一个艺术品进行分析的特殊方式，包括一整套涉及各种证据的原理，可以被用来适当地和充分地解释，为什么一个事物会呈现为它所呈现的样子。在当代艺术历史学的教学中，通常与“理论”组成一对概念，指的是对不同的分析、构想艺术历史事实的研究方式的发展做历史的研究。

现代性Modernity：一个关联的术语，与“古风”相对，它本身被运用于自早期文艺复兴以来的大部分欧洲历史中，并作为19世纪或/及20世纪出现的当下的艺术品（大多是反自然主义的）的同义词。关于“后现代主义”（参见该词词条）的论述，开始于1960年代，有效地用固定的历史学因素建构了现代性和艺术的现代主义，尽管关于这些因素准确来说是什么还有所分歧。在艺术和在社会及文化的历史中，现代性通常被理解为指的是18世纪欧洲启蒙运动以来的时期，以及“现代”民族国家的兴起，它的殖民地的和宗主国的扩张，伴随着关于知识生成的完全科学的体系，直到

1960年代。（理论上来说具有单一文化的）民族国家的现代性被认为已经被（多元文化的）当代世界所超越。

博物馆Museum：由希腊文缪斯庙（mouseion）或者缪斯女神（Muses）—各种艺术和科学的人格化象征—的家派生而来。（参见后面的词条“珍宝陈列室”）。博物馆作为对物品的公共收藏（此前大多情况是在私人手中）成为18世纪晚期开始出现的新的民族国家的重要象征；19世纪中叶后，伴随着国家性的博览会、集会、展览的兴起，博物馆成为一个全欧洲或小城市的必要的组成部分，并且它逐渐扩展为提高公共科学和文化知识水平的场所，同时通过将实物和艺术品历史性的组织在一起展示，从而清晰地表达历史及某个特定国家的和种族团体的发展历程。

东方主义Orientalism：在18世纪和19世纪，这个术语指的是欧洲对包括中东及远东在内的“东方”的浪漫兴趣。它通常被广泛地用于指那些在东地中海或北非的人民和地区中游历并描绘当地情况的艺术家和作家。在20世纪的最后25年，自从巴勒斯坦裔美国人爱德华·萨义德的著作《东方学》出版以来，这个术语占据了明显的批评焦点。这本书点燃了对闪族语系的近东的虚构及其背后的历史和理论背景的研究扩展。这种虚构，将近东虚构为反理性的、反现代的、反人类的，以及相对于欧洲现代性来说半野蛮的对立面—欧洲的他者和前身。

后现代主义Postmodernism：参见前面的词条“现代性”。“后现代性”既被定义为1960年代后的历史时期及对现代性的质疑（正如现代性本身对18世纪以来的传统的知识的质疑），又被定义为现代性的一个对立面，自文艺复兴以来就与之并存（参见第36篇论文）。有些情况下它跟多元文化的当代社会联系在一起，它通常与（现代的）民族国家的（单一文化的）理想相对；在这一意义上，现代性和它所谓的后者，是并且已经是共存的了。

后结构主义Poststructuralism：参见后面的词条“结构主义”。

精神分析学Psychoanalysis：通常来说，指的是针对个人与公共行为的原因和动机的系统研究，被认为是针对个人的主观中“不”准确的那些方面，仅仅是间接可知的，或者是通过记忆的痕迹与结果可知的。因此它包含着对社会和文化现象的解释的模型，这些现象中包括艺术生产，精神分析学的解释更多地把它们与并发的

事件联系在一起，而不是历史性的力量。精神分析学的解释因此涉及动机与结果的叠加和缠绕，与历史学解释的清晰、并列的（过去与现在）一面或历史编撰学（参见该词词条）相区别。

再现Representation：可能是艺术史上最持久的概念，一般来说，再现将艺术品看做是再现的、反映的、具体描绘艺术家或者作者的目的和意图，以及引申开来，具体描绘一段时间、一个地点或一群人物。再现的理论立足于传统西方哲学和对“符号”（参见后面的词条及最后一篇论文）的宗教的观念，也与模仿和自然主义的概念联系在一起，在这里艺术被认为是描绘特定的时间与空间惯例的变量中对事物的知觉。将艺术品看做是一个“再现”意味着坚持关于解释的一个相当特殊的观念，涉及找到在物体（副本、代用品、再现、能指）和它被认为应该再现的样子之间，什么是造成和谐或不和谐的原因。因此物体变成了一个迹象、符号、象征，一些不在场的并且/或者是先在的事件、力量、精神、意图、意志、种族划分等的索引。（这个术语在20世纪也被用在现实主义的意义上，与抽象和非具象艺术相对而言。）

符号学Semiology，semiotics：对于符号如何生成意义的系统的研究；这个术语是一个古希腊词汇，最初涉及医学诊断和从身体的迹象和症状中判断某个隐藏的疾病。

符号Sign：在符号学中，意义的基本单位。具有双面性，既有“所指”的一方面，又有表示、表明的一方面（通常是以某种形式），即所谓“能指”。符号是现代语言学的关键概念。在20世纪的第一个十年，瑞士语言学家索绪尔提出，语言学本身是符号学的一个分支。

艺术社会史Social history of art：一般来说，这个短语涉及20世纪后期的一些理论（马克思主义就是其中之一，参见前面的词条“马克思主义艺术史”以及“历史决定论”），主要在作品被构思、生产、接受和使用的社会、政治、经济背景的意义上，解释艺术品和艺术家实践的历史。各种各样的非常广泛的语境主义的解释模式被提出来考量作品历史的表象和意义，从政治环境下的艺术和专业化的工艺的本质，到推测性别、阶级、种族对艺术家的主题、技术、材料及舞台技巧的影响。

结构主义Structuralism：在最普遍的意义上，对于对文化实践具有决定性和生成性的潜在的有组织的模式的系统研究。以关于被认为组成了“符号学的”所谓语言中的符号的二元体制的理论为基础，结构主义理论在20世纪早期被应用于视觉艺术、建筑及文化的研究，吸引并融合了20世纪后期对图像学的艺术史的关注（参见第5章）。通过聚焦社会和历史的对以下这些概念的构造，结构主义针对关于个别人类物体的自律性、清晰性、意义的固定性、作品的原创性和独一无二性提出了问题。通过强调传统人文主义的现代主义的形而上学和神学的基础，以及等级制度的前提和非历史主义的某些结构主义者的理念，开始于1960年代的“后结构主义”将这种批评进行得更深入。也参见前面的词条“解构”和“精神分析学”。

风格Style：参见第三章，风格这一观念（或者是“理论”；参见下面的词条）使得将艺术品与相关的、附属的群体划分在一起成为可能，这种划分是建立在对特殊的（风格上的）特征共享和/或对比的基础上。通过这种方式，物体（以及它们的制造者、社会、文化、国家）可以通过多种方式彼此被紧密地或是疏远地放置。本质上，是符号学分析的一种，风格的分析逐渐成为在物体（正如它们的制作者之间的联系或是区别的替身或“再现”［参见该词词条］一样）和社会中制造父子关系、亲属关系、家族关系或是区别等各种联系的一种方式。伴随着再现，这个术语成为现代艺术史学科的核心概念之一，它既是一个假设的前提，又是这个假设的推动力。这个假设就是在一个族群、画室、地区、国家、种族或者人种的人工制品之间，存在共有的风格上的或是家族性的相似之处。艺术史作为一个学科的全部可能性就在于风格的假设，它是民族国家的理想的同质（“现代主义者”，参见前面的词条），和它的公民主体忠诚的同一性或者身份认同，以及什么是他们所必需的（以及他们的私有财产）等观念的关键支撑。

崇高Sublime：这个术语在启蒙运动期间在哲学和美学中流行开来，大体上指那些因为可怕的或非凡的特性而超出理性理解的事物，或者是因为规模的庞大而超出人类理解的事物。同样是作为理性理解的对立面，崇高与拜物教（参见该词词条）的概念联系在了一起（但是有等级上的区别）。后者是另外一个18世纪的理性的对立面和过度。

象征Symbol：在许多对“象征”一词的常用的和学科专有的用法中，在艺术史中最普遍的是一件艺术物体也许有双重的意义一一个是更字面意义的，一个是更惯例的或是错觉的：举个例子，某种颜色的使用既表示着某件物体所呈现的实际的物质材料的性质，也可能指向某种宗教的或政治的信仰。因为后一种联系是惯例的或者特定时空限制的，所以象征主义是符号学（参见该词词条）分析的诸多形式一例如图像学（参见该词词条）一中最基本的关系。在符号学中，术语象征有许多不同的用法，最常见的一种用法指的是能指与所指之间的关系。

目的论Teleology：这种观念认为，形式或者理念的连续发展是通过某种方式，由某种力量、推动力或者一个特殊结果的预期所推动的。因此。黑格尔关于艺术的历史是关于绝对理念的发展的进程或者演变的再现（参见该词词条）。这一理论就是一个目的论的系统（参见前面的词条“历史决定论”）。早期现代历史的与解释的学科网络具有的实用主义的社会功能，使目的论的解释的范式在艺术史早期极具吸引力。这一范式为一个叙事性的历史的建立提供了支持，那就是关于各种人群、种族和国家的现代性的起源与它们各自不同的发展进程的叙事性的历史（参见第36篇论文，以及第二章和第三章的前言）。

理论Theory：（参见前面的词条“方法论”）。来自于古希腊语关于“视野”（sight）或“看见”（seeing）的单词。关于某件事的“理论”可以被理解为以一种独特的观点，在某个本质意义上，使各式各样的相异的现象统一起来。在20世纪的最后二十五年，一个又一个“后解构主义者”（或者是“后现代主义者”）在艺术、历史、文化和政治上的观点，似乎都不约而同地体现出了对形成某种“理论”（或者说“批评理论”）的兴趣（精神分析学理论、解构主义、符号学、女性主义、社会历史学等等）。

珍宝陈列室Wunderkammer：一个德语术语，在英文中通常译为“珍宝的陈列室”（cabinet of curisosities），常用于涉及物品的收藏，这些物品或出于人工，或出于自然，有各种不同寻常的起源或是形式；字面意思来看，是存放令人惊奇的事物的私密房间。参见前面的词条“博物馆”和“收藏”。

时代精神Zeitgeist：一个时代、一个时期或一段时间（占主导地位）的精神。

译名对照表

Abraham, Karl　亚伯拉罕，卡尔

Ackerman, R.　阿克曼

Adams, Philip Rhys　亚当斯，菲利普·里斯

Adorno, T.　阿多诺

Akpan, Sundy Jack　阿克潘，桑迪·杰克

Alberti, L.　阿尔贝蒂

Alpers, Svetlana　阿尔帕斯，斯维特拉娜

Althusser, Louis　阿尔都塞，路易

Anguisciola, Sofonisba　索福尼斯巴·安圭肖拉

Andrade, Oswald de　安德拉德，奥斯瓦尔德·德

Andre, Carl　安德烈，卡尔

Anguisciola, Sofonisba　安圭索拉，索福尼斯巴

Appadurai, Arjun　阿帕杜莱，阿尔琼

Apter, Emily　阿普特，埃米丽

Araeen, Rasheed　阿瑞安，拉希德

Aristotle　亚里士多德

Asclepius　阿斯克勒庇俄斯

Augustine, Saint　圣奥古斯丁

Aycock, Alice　艾科克，爱丽丝

Bach, J. S.　巴赫

Bachelard, Gaston　巴舍拉尔，卡斯顿

Bacon, F.　培根

Bal, Mieke　米克·巴尔

Baldinucci, Filippo　巴尔迪努奇，菲利波

Balzac, Honoré de　巴尔扎克

Barrie, R.　巴里

Barry, Robert　巴里，罗伯特

Barthes, Roland　巴特，罗兰

Baudelaire, C. P.　波德莱尔

Baumgarter, Alexander Gottlieb　鲍姆加登，亚历山大·戈特里布

Baudrillard, Jean　鲍德里亚，让

Baxandall,Michael　巴克桑德尔，迈克尔

Bazin, Germain　巴赞，热尔曼

Beardsley, M. C.　比尔兹利，M. C.

Becket, S.　贝克特

Bellini, G.　贝里尼

Bellori, Giovanni Pietro　贝洛里，乔万尼·彼得罗

Belting, Hans　贝尔廷，汉斯

Benjamin, Walter　本雅明，瓦尔特

Bentham, Jeremy　边沁，杰里米

Benveniste　邦弗尼斯特

Bergson　柏格森

Bernini, G. L.　贝尔尼尼

Berni, Antonio　贝尔尼，安东尼奥

Beuys, Joseph　博伊于斯，约瑟夫

Bhabha, Homi　巴巴，霍米

Camp, Maxime du　杜康，马克西姆

Canclini, NéstorGarcía　坎科利尼，内斯托尔·加西亚

Cantor　康托尔

Caravaggio, M. M. da　卡拉瓦乔

Carpentier, Alejo　卡彭铁尔，阿莱霍

Caracci, Annibale　卡拉齐，阿尼巴尔

Carlyle　卡莱尔

Casanova　卡萨诺瓦

Cassat, Mary　卡萨特，玛丽

Cassirer, Ernst　卡希尔，恩斯特

Cavell, Stanley　卡维尔，斯坦利

Certeau, Michel de　塞托，米歇尔·德

Cézanne, P.　塞尚

Champfeury　尚弗勒里

Chicago, Judy　芝加哥，朱迪

Chomsky, A. N.　乔姆斯基

Christo　克里斯托

Cimabue　契马布埃

Cixous, Hélène　西克苏，埃莱娜

Clark, Sir Kenneth　克拉克，肯尼思爵士

Clark, T. J.　克拉克，T. J.

Clement　克雷芒

Coleridge, S. T.　柯勒律治

Cook, Tomas　库克，托马斯

Coombes, Annie E.　库姆斯，安妮·E.

Cordemoy　科迪默

Correggio　柯列乔

Courbet, G.　库尔贝

Cranach, L.　克拉纳赫

Croce, B.克罗齐

Culler, Jonathan　卡勒，乔纳森

Cushing, Frank Hamilton　库欣，弗兰克·汉密尔顿

Cuvior, G.　居维叶

Damisch, Hubert　达弥施，于贝尔

Darboven, Hanne　道波温，汉纳

David, J. L.　戴维，J. L.

Davis, Whitney　戴维斯，惠特尼

Dalto　达尔托

De Maria, Walter　德·玛利亚，沃尔特

Debord, Guy　德博，居伊

Degas　德加

Demosthenes　德摩斯梯尼

Delille, Jacques　德利雷，雅可斯

Derrida, Jacques　德里达，雅克

Descartes, R.　笛卡尔

Dickinson, Eleanor　狄金森，埃莉诺

Diderot, D.　狄德罗，D.

Ditborn, Eugenio　迪特沃恩，欧亨尼奥

Douglas, Mary　道格拉斯，玛丽

Duchamp　杜尚

Duncan, Carol　邓肯，卡罗尔

Duplessis　迪普莱西

Dupont, Pierre　皮埃尔·杜邦

Dürer, Albrecht　丢勒，阿尔布雷希特

Dvorak　德沃夏克

Ehrenberg, Felipe　埃伦贝格，费利佩

Evans, Walker　伊文斯，沃克

Eyck, Jan van　艾克，扬·凡

Faludi, Susan　法吕迪，苏珊

Félibien, André　费利比安，安德烈

Ferrari, Leon　费拉里，莱昂

Ferry, Luc　斐里，吕克

Fewkes　菲克斯

Fiorillo, G.　菲奥里洛

Flaubert, Gustave　福楼拜，古斯塔夫

Fletcher, Angus　弗莱彻，安格斯

Focillon, Henri　福西永，亨利

Foucault, Michel　福柯，米歇尔

Fragonard　弗拉戈纳尔

Francesca, Pierodella　弗朗切斯卡，皮耶罗·德拉

Frege　弗雷格

Freud, S.　弗洛伊德

Frye, Northrop　弗莱，诺斯洛普

Fulton, Hamish　福尔顿，哈米什

Gabo, N.加波

Galilei , Galileo　伽利莱，伽利略

Gauguin, E. H. P.　高更

Gautier, Téophile　戈蒂耶，泰奥菲尔

Gennep, Arnold van　范热纳普，阿诺尔德

Gentileschi, Artemisia　真蒂莱斯基，阿尔泰米西娅

Ghirlandaio, D.　吉兰达约

Gilman, Benjamin Ives　吉尔曼，本杰明·艾夫斯

Gilroy, Paul　吉尔罗伊，保罗

Goethe, J. W. von　歌德

Gombrich, Ernst　贡布里希，恩斯特

Gough, Kathleen　高夫，凯瑟琳

Graña, César　格拉尼亚，塞萨尔

Greenberg, Clement　克莱门特·格林伯格

Guercino　圭尔奇诺

Haacke, Hans　哈克，汉斯

Habermas, J.　哈贝马斯

Hainard, Jacques　海因纳德，雅克

Hall, Stuart　霍尔，斯图尔特

Halley, Peter　哈里，皮特

Hals, Frans　弗兰斯，哈尔斯

Hamsun, Knut　哈姆森，克努特

Haskell, Francis　哈斯克尔，弗兰西斯

Hawthorne　霍桑

Hazlit, William　黑兹利特，威廉

Heath, Stephen　希思，史蒂芬

Hegel, G. W. G.　黑格尔，格奥尔格·威廉·弗里德里希

Heidegger, Martin　海德格尔，马丁

Heizer, Michael　黑泽尔，迈克尔

Holbein, Hans（Te Younger）　霍尔拜因，汉斯（小）

Hölderlin　荷尔德林

Hollanda, Francisco de奥兰达，弗朗西斯科·德

Holly, Michael　霍利，迈克尔

Holst, Niels von　霍尔斯特，尼尔斯·冯

Holt, Nancy　霍尔特，南希

Homer　荷马

Horace　贺瑞斯

Horkheimer, M.　霍克海默

Houbraken, Arnold　豪布拉肯，阿诺德

Humboldt　洪保德

Huyssen, Andreas　许森，安德烈亚斯

Irigaray, Luce　伊利格瑞，露丝

Irwin, Robert　埃尔文，罗伯特

Iversen, Margaret　艾弗森，玛格丽特

Jaar, Alfredo　哈尔，阿尔弗雷多

Jacobi, Johann George　雅克比，约翰·乔治

Jakobson, R.　雅各布森

Jameson, Fred　詹姆森，弗莱德

Janson, H. W.　詹森

Jay, Martin　杰伊，马丁

Jerome, Saint　圣杰罗姆

Jones, Amelia　琼斯，阿米莉亚

Johns, Jasper　约翰斯，贾斯珀

Judd, D.　贾德

Juillard, Père　朱利亚尔，佩尔

Jurino, Anacleto　朱里诺，阿纳克莱托

Jurino, Cleo　朱里诺，克利奥

Kafa, F.　卡夫卡

Kant,Immanuel　康德，伊曼努尔

Kelly, Joan　凯利，琼

Kelly, Mary　凯利，玛丽

Kierkegarrd　克尔凯郭尔

Klein, J.　克莱因

Klein, Melanie　克莱因，梅兰妮

Klee　克莱

Kolbe, Carl Wilhelm　科尔贝，卡尔·威廉

Koons, Jef　昆斯，杰夫

Krauss, Rosalind　克劳斯，罗莎琳德

Kristeva, Julia　克里斯蒂娃，朱莉娅

Kruger, Barbara　克鲁格，芭芭拉

Kubler, George　库布勒，乔治

Kuitca, Guillermo　库特卡，吉列尔莫

Kuspit, Donald　库斯比特，唐纳德

Lacan, J.　拉康

Laertes, Diogenes　拉尔修，第欧根尼

Lane, Edward　莱恩，爱德华

Leach, Edmund　利奇，埃德蒙

Leibniz, Gotfried Wilhelm　莱布尼茨，戈特弗里德·威廉

Leonardo da Vinci　达·芬奇

Lessing, G. E.　莱辛

Levine, Sherrie　莱文，谢利

Lévi-Strauss, Claude　列维-斯特劳斯，克劳德

Leyster, Judith　莱斯特，朱迪思

Libanius　利本纽斯

Linnaeus　林奈

Lippard, Lucy　里帕德，露西

Litré, M. P.　利特雷

Lomax, Yve　洛马克斯，伊夫

Long, Richard　朗，理查德

Longo, Robert　朗哥，罗伯特

Loos, Adolf　卢斯，阿道夫

López, Sabestián　洛佩斯，塞瓦斯蒂安

Lowe, Lisa　洛，莉萨

Lyotard, J.-F.　利奥塔尔

Magrite, René　马格里特，勒内

Newman, Barnet　巴奈特·纽曼

Newton　牛顿

Nietzsche, F. W.　尼采

Nochlin, Linda　诺克林，琳达

Noé, Luis Felipe　诺埃，路易斯·费利佩

Noeth, Winfried　内特，温弗里德

Norman Bryson　布赖森，诺曼

Nugkuag, Evaristo　努格库厄格，埃瓦里斯托

Oldenburg, Claes　奥登伯格，克莱斯

Ominayak, Bernard　奥米纳耶克，伯纳德

Oppenheim, Dennis　奥本海默，丹尼斯

Ostade, A. van　奥斯塔德

Owens, Craig　欧文斯，克雷格

Paglia, Camille　帕格利亚，卡米尔

Pane, Gina　潘恩，吉娜

Panofsky, Erwin　潘诺夫斯基，欧文

Parry, Benita　帕里，贝妮塔

Peirce, Charles Sanders　皮尔斯，查尔斯·桑德斯

Penny, Nicholas　潘尼，尼古拉斯

Picasso, P.　毕加索

Pietz, William　皮茨，威廉

Piles, Roger de　皮莱斯，罗赫尔·德

Piper, Adrian　派珀，阿德里安

Piranesi, Giovanni Batista　皮拉内西，乔万尼·巴蒂斯塔

Plato　柏拉图

Pliny　普利尼

Plotinus　普罗提诺

Podro, Michael　波德罗，迈克尔

Poe, E.　坡

Poirier, Ann and Patrick　波里尔夫妇

Pollock, Griselda　波洛克，格丽塞尔达

Poole, Stanley　普尔，斯坦利

Popper, Karl　波普尔，卡尔

Pots, Alex　波特斯，亚历克斯

Poussin, N.　普桑

Praxiteles　普拉克西特利斯

Preziosi, Donald　普雷齐奥西，唐纳德

Proust, M.　普鲁斯特

Prudhon　普鲁东

Quayle, Dan　奎尔，丹

Rabinbach, Anson　拉宾巴赫，安森

Racine　拉辛

Radclife　拉德克利夫

Raphael　拉斐尔

Rauschenberg, R.　劳申柏格

Rambrandt　伦伯朗

Reni, Guido　雷尼，圭多

Ricardo, D.　李嘉图

Sandrart, Joachim von　桑德拉特，约阿希姆·冯

Sannazaro, J.　桑纳扎罗

Santoro, Suzanne　桑托罗，苏珊

Saussure, Ferdinandde　索绪尔，费迪南·德

Saxl, Fritz　萨克斯尔，费里茨

Schapiro, Meyer　夏皮罗，迈耶

Scheherazode　山鲁佐德

Schildt, Goran　希尔特，约兰

Schlafy, Phyllis　施拉夫利，菲利斯

Scholes, Robert　斯科尔斯，罗伯特

Schongauer, Martin　施恩告尔，马丁

Schopenhauer, A.　叔本华

Searl, John　塞尔，约翰

Serra, Richard　塞拉，理查德

Serres, Michel　塞尔，米歇尔

Shakespear　莎士比亚

Shapiro, Joel　夏皮罗，乔尔

Shelley, Mary　雪莉，玛丽

Sherman, Cindy　舍曼，辛迪

Simonds, Charles　西蒙德斯，查尔斯

Siqueiros　西凯罗斯

Smith, Paul　史密斯，保罗

Smith, Adam　斯密，亚当

Smithson, Robert　史密森，罗伯特

Sonesson, Goeran Harry　索内松，约兰·哈里

Spivak, GayatriChakravorty　斯皮瓦克，加亚特里·查克拉瓦蒂

Spero, Nancy　什佩罗，南茜

Summers, David　萨默斯，戴维

Summerson, John　萨默森，约翰

Taafe, Philip　塔弗，菲利波

Taine, Hippolyte　丹纳，伊波利特

Tamayo, R.　塔马约

Tassi, Agostino　塔西，阿戈斯蒂诺

Terborch　泰尔博赫

Tickner, Lisa　莉萨·提克纳

Titian　提香

Trakis, George　特拉基斯，乔治

Trismegistes, Hermes　特利斯墨吉斯忒斯，赫耳墨斯

Turner, Victor　特纳，维克多

Tuve, Rosemond　杜夫，罗斯蒙德

Twain, Mark　吐温，马克

Uspenskij, B. A.　乌斯宾斯基

von Gogh, V.　凡·高

Vasari, Giorgio　瓦萨里，乔治

Vellert, Dirk　维勒特，德克

Virgil　维吉尔

Volterra, Daniele da　沃尔泰拉，达尼埃莱·达

Wackenroder, Wilhelm　瓦肯罗德，威廉

Wallis, Claudia　沃利斯，克劳迪娅

Warburg, Aby　瓦尔堡，阿比

Weber　韦伯

Weeks, Jefrey　威克斯，杰弗瑞

Weiner, Lawrence　维纳，劳伦斯

Weisback　魏斯巴赫

Weyden, Rogier van der　范德魏登，罗希尔

Wilke, Hannah　威尔克，汉娜

Wilson, Richard　威尔逊，理查德

Wimsat, W. K., Jr.　小维姆萨特

Winckelman, Johann Joachim　温克尔曼，约翰·乔基姆

Wind, Edgar　温德，埃德加

Winnicot　温尼科特

Wit, Sol Le　勒维特，索尔

Witgenstein, L.　维特根斯坦

Wolf, Christian　沃尔夫，克里斯蒂安

Wölfin, Heinrich　沃尔夫林，海因里希

Woodward, Richard　伍德沃德，理查德

Worringer, Wihelm　沃林格，威廉

Yates, Marie　耶茨，玛丽

Yúdice, George　尤迪塞，乔治

声明

为使读者获得更好的阅读体验，本书中的部分文章采用了国内已有的经典译文，并在每篇文章的开篇处注明了译者及出处。上述情况中的大部分译文已获得使用授权，但仍有少数篇目未能联系到相应版权人。如有相关人士见此书，敬请与本书编辑联系稿酬等相关事宜。

特此声明，并向所有慷慨同意授权的译者及相关人士致以谢意。

Oxford History of Art
牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

现代艺术 1851—1929

[美] 理查德 · 布雷特尔 / 著
诸葛沂 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编 · 易英

Modern Art 1851—1929

现代艺术
1851—1929

[美] 理查德 · 布雷特尔 / 著

诸葛沂 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

现代艺术：1851～1929 / （美）布雷特尔（Brettell，R.R.）著；诸葛沂译．—上海：上海人民出版社，2012

书名原文：Modern Art 1851～1929：Capitalism and Representation

ISBN 978-7-208-10787-8

Ⅰ．①现…　Ⅱ．①布…②诸…　Ⅲ．①艺术史－世界－1851～1929　Ⅳ．①J110.95

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第118272号

书　　名：现代艺术：1851—1929

著　　者：［美］理查德·布雷特尔

译　　者：诸葛沂

责任编辑　管鹍鹏

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-10787-8/J·308

文
景

Horizon

社科新知　文艺新潮

目 录

理查德·布雷特尔　Richard R. Brettell

德克萨斯大学达拉斯分校美学研究教授，曾在德克萨斯大学、美国西北大学、芝加哥大学、耶鲁大学和哈佛大学任教。长期投身于有关现代艺术、博物馆的学术研究，发表有很多现代绘画、摄影、建筑和博物馆学方面的文章。著有《印象主义：法国速绘，1860—1890》《毕沙罗与庞杜瓦：画家与风景》《高更与印象主义》等。2010年荣获了法兰西文学与艺术勋章。

献给　乔治·赫德·汉密尔顿和彼得·盖伊

纪念　戴维·麦耶森

导言：1851年，伦敦的伟大展览

菲利普·亨利·德拉莫特，《在塞登哈姆重建水晶宫》（*Rebuilding the Crystal Palace at Sydenham*）局部，1853年，外景。

在这世界每个综合性图书馆的书架上，都陈列着现代艺术史的著作。20世纪初以来，几乎所有国家的学者和批评家，都试图去阐释、去描述那始于欧洲19世纪中期，并在世纪之交波及全球的艺术世界里非同凡响、熠熠夺目的华章。现代艺术这个词经常拿来与学院艺术或传统艺术作比较，从而指明它那夺目光彩的性质。绝大多数阐述现代艺术的著作蕴含的思想，都将现代艺术定义为对现代生活中正在改变的政治、社会、经济和文化特性的回应产生出来的艺术。

这种现代生活被看作是都市化的、基于工业生产的并具有社交的流动性。它的性质，由资本或一切皆可进行财富交换的观念所界定。研究现代欧洲的史学家，通常从17世纪的社会状况入手，因为那是政治、社会、经济结构的重要转折点。最近一代的艺术史家在他们对现代艺术的讨论范围中，则涵括了18世纪。罗伯特·罗森布鲁姆（Robert Rosenblum）、迈克尔·弗雷德（Michael Fried）、罗伯特·L.赫伯特（Robert L. Herbert）和托马斯·克劳（Tomas Crow）全都将18世纪（尤以法国为主）看成是现代的。

本书所阐述的现代艺术史必然要依赖先辈的理论。朱利斯·迈耶-格拉斐（Julius Meier-Graefe）的《现代艺术》（Modern Art，1904年出版于德国，1908年翻译成英文）[1]第一次系统地将法国画家的成就放在包含了全部欧洲艺术的更大的艺术史语境中来研究。当与保罗·西涅克（Paul Signac）里程碑式的著作《从德拉克洛瓦到新印象主义》（From Delacroix to Neo-Impressionism，1899）配合起来一同阅读时，我们发觉迈耶-格拉斐将《现代艺术》一书的理论和美学上的根基，建立在现代艺术家及支持他们的评论者所取得的大部分重要成就上。[2]迈耶-格拉斐在他的书中提到的几乎所有现代艺术的早期作品，年代都在1900年之前，也就是说，不包括20世纪前30年产生的极富创造性的成就。也许正因为此，19世纪的现代艺术史，不仅在学校的艺术史教育中，而且在有关它的文献评论中，都与20世纪的现代艺术流脉分离开来。

通过分析从19世纪中期到紧随其后的20世纪前25年的现代艺术史，本书试图纠正这种失衡。本书观点的限定参考标准，本质上讲，不仅既具有主观性，同时也根据这些艺术的特征符号来判定它们的归属。本书框定的时限，并不与某件重要艺术作品或某项发明，或某个与艺术生产直接关联的事件发生的时间相吻合。恰恰相反，本书的限定参考标准所确认的是，现代艺术是并继续是展现在眼前的城市景观

的一部分，现代艺术的展览被置于城市观众的不同群体面前，这些展览对于理解现代艺术的本质而言是必不可少的，并且，要对现代艺术进行忠实的研究，就必须将艺术品的公众展览与艺术品的个人创作同等对待，共同着眼。

这项研究首先从1851年第一届世界博览会开始，它将来自不同国家的人造商品集中起来展示，它是之后一连串真正的国际展会（一直到后来的1929年纽约现代艺术博物馆的开幕展览）的头一回，举办场所是约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）设计、快速建构起来的水晶宫（Crystal Palace），它位于伦敦郊区，在建筑上史无前例。[3]这一系列的展览都是在法国之外举办，为何作这样的选择，这一事实并不是无足轻重的，就像本书进行的挑选一样，是慎重有因的。其中，那些将造型艺术也囊括进文化产品（灯具、拖拉机、陶瓷器、家具、机械，等等）的范围更大的展览，对于理解本书的目标也至关重要。必须强调，在水晶宫展览的，于当时都是非常现代的产品，没有哪一个艺术品（或设计，就此而言）在我们今天看来有多么现代。然而，展览本身便具有纯粹的现代性，这种现代性使展览本身的地位得以提升，而成为本书探讨问题的源点。来自王室的联合创办人阿尔伯特亲王（Prince Albert），在水晶宫展览的开幕式上说，“变革的辉煌年代……（当）思想以闪电般速度和力量来交流……知识便成为整个社会大众的财富”。这个没有了界限的世界（world-without-borders），同样是我们自己现在所处的数字时代的主调，然而我们应该牢记，它的源头是上世纪中叶，当工业主义和殖民主义使所有欧洲人具有全球意识的时候。

第一批描述现代艺术史的著作，通常被当前流行的时髦词汇“再现”（representation）和“艺术”一词所规制，只关注单一的领域。这里，媒体、摄影这些最现代事物的发现，以及随后它们的广泛波及和蔓延，终将被认为是界定绘画在现代再现中基本角色时要考虑的重要因素。对艺术作品进行照相光学机械的复制，它那非同寻常的重要性也被承认了。很少有现代知识分子和艺术家没能证明和承认摄影及照相机械复制的价值或者其他的方面。到1870年，在这个世界上任何现代城市生活的人，都受到新近成长起来的图像世界的影响，而这些图像很可能就是由复制媒介的工业化所制作的。

巴黎：现代艺术之都

现代艺术史的欧洲—全球性（Euro-global）的特点，正好是将1851年展览作为我们研究的出发点的一个重要因素。几乎每个现代艺术史都萦绕于法国首都巴黎的艺术生产状况，以它为中心。因此，现代艺术在某种意义上就是法国艺术。我这本书很难扭转这一观念，在很大程度上，是因为在1852年到1929年这一时期，巴黎当仁不让是世界艺术中心。但是，许多对现代艺术有关键性贡献的艺术家都不是法国人，尽管现代艺术史主要基于法国，但是没有一部忠实的现代艺术史能够排除那许多别国人士的功绩，如英国人、德国人、俄国人、意大利人、斯堪的纳维亚人、捷克人、西班牙人和美国人。我们也不能将其他重要城市的艺术家的创作成就排除在外。在很大程度上，凭借国际展览的定期举办和它们蔓延开来的艺术枝杈，现代艺术世界的欧洲—全球性才得以生成。即使是艺术中的民族主义，也是具有国际尺度的，迭戈·里维拉（Diego Rivera，1886 — 1957）在19世纪20年代创造出来的激进而自觉的墨西哥艺术，如果没有他对法国现代主义和法国人艾黎·福尔（Elie Faure，1873 — 1937）艺术理论彻底的熟悉精通，是不可思议的。

随着交流方式的改进，以及来自于巴黎、维也纳或柏林的新的文化理念和图像的影响，到20世纪早期，前卫团体在遍布欧洲和美国大部分的地方散播。这就造成了反倒是外围地区诞生出最重要艺术作品的状况，阿尔伯特亲王1851年说的话好似成了预言。

新技术

本书超过一半的插图都不是法国艺术家的作品，其中很多从未收入任何介绍现代艺术的普通文本中。这一做法并非是纯粹的标新立异，而是因为，苏联现代艺术的信息已经可以使用了，对斯堪的纳维亚、美国和其他殖民地区的“外省”（provincial）艺术的热忱又重新燃起了。我以两幅图为本书的开篇，它们都是英国的作品。虽然几乎是大相径庭的，但却都能被归类为现代艺术。第一幅，是由画家/摄影家菲利浦·亨利·德拉莫特（Phillip Henry Delamote，1820 — 1889）以卡罗式摄影术（calotype，从纸基负片上影印得到相片，1839年在英国由威廉·亨利·福克斯·塔尔博特［William Henry Fox Talbot，1800 — 1877］发展出的一种工艺）拍摄的照片。这幅相片拍摄于帕克斯顿著

名的水晶宫，它在1851年世博会闭幕后几年里迁到了塞登哈姆（Sydenham Hill），照片中正是它在重建期间的景象，这张相片名叫《水晶宫上层走廊》（Upper Gallery，1855），它是一个铁和玻璃之上光线效果的纯粹记录**［图1］**。画面中没有人物形象，渐深渐远的画面空间由画面构图中左沿上雄伟堂皇的动势结构确定出轮廓。这幅图的不对称性，它对现代建筑机械制造原件的歌颂，它的边框意识（edge-consciousness），它对人物形象的省略，观看者实质上的悬置：所有这些品质都使这幅图像同它所反映的主题一样现代。这张照片，以及德拉莫特拍摄这一建筑的其他记录性照片，与他同时期创作的具有英国风景画传统的水彩画形成强烈的对比，它们甚至不会被一个现代艺术博物馆认为应该收藏。这一点在这里与后现代主义者的情况很相似，他们把他们最早的重要理论家的断言重新提起，即马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）说的，“媒介即信息”。当德拉莫特通过摄影机注视并记录下水晶宫时，他不能遵照绘画再现的创作常规，这就驱使他发明新的方法来进行创作。

图1　菲利普·亨利·德拉莫特

《水晶宫上层走廊》（*Upper Gallery of the Crystal Palace*），1855年

这些著名照片实际上是画家、摄影家德拉莫特在1853年水晶宫移建至塞登哈姆时拍摄的。它们在摄影圈里广泛传播，它们对展览建筑的影响就像这建筑本身的影响一样深远。

本书介绍的第二幅再现图画并非来自机器，而是手工制作。威廉·霍尔曼·亨特（William Holman Hunt，1827 — 1910）在1850年到1851年创作《瓦伦丁从普洛丢斯那里拯救西尔维娅》（*Valentine Rescuing Sylvia From Proteus*），时值世界博览会召开期间**[图**

2] 。这幅画的题材，是莎士比亚爱情喜剧《维洛那二绅士》（*Two Gentlemen of Verona*）尾幕的最后场面，这一题材一看就具有历史性和想像性，具有一种从德拉莫特摄影的瞬间呈现中抽取的艺术时间意识，即瞬间感。它同样是现代的，但与德拉莫特的图像相比，它的现代感又非常不同，另有其途。亨特鲜艳明快的作品在约翰·凯奇（John Gage）最近的书，《色彩与文化》（*Colour and Culture*）中发挥了至关重要的作用，它被当作一个19世纪中期画家采用的色彩和光线理论的案例。[4]这幅画执着于细节，以及一种不断复加的视觉精确性，这一特性源起于历史久远的超写实主义（hyper-realism）的启发，超写实主义进入艺术史是在所谓银版照片法（daguerreotype）这种摄影工艺在1839年被采用的时候。法国画家保罗·德拉罗什（Paul Delaroche，1797 — 1856）在1839年的演说中将摄影介绍到了法国，亨特因银版照片法而被崇拜和赞叹，这种工艺是一个镀银铜面上特有的摄影图像，呈现于人眼前几如陶瓷般图像细节感的效果。在亨特的画中，这戏剧的最后场景中灌注了色彩、生活，以及绝对的真实，这种细致的景象可能从未在戏剧舞台上出现过。它的意象绝非是现代的，但是它的表现手法却是现代的，所以当它1851年第一次在皇家学院展览上亮相时，便因为色彩的艳俗和粗野而被指责诋毁，就像他们这一代过后的高更和马蒂斯的画作遭到的对待一样。[5]

图2　威廉·霍尔曼·亨特

《瓦伦丁从普洛丢斯那里拯救西尔维娅（维洛二绅士）》（*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*），1850—1851年，布面油画

阿尔伯特亲王1851年展览有意将美术排除在外，亨特的画作能够在皇家学院见到。这种决定在所有随后的国际展览逆转，其中每一次这样举办的较大的艺术国际展览都唤起了艺术、工业、科学、民族主义和革新之间的关系问题。

现代艺术的开端

在仓促轻率地进入本书主体内容前，还值得去探索另外一些本书关注时期的可能起点时刻。其中当然包括1846年这个年份，也就是夏尔·波德莱尔出版他那本关于沙龙的里程碑性的批评著作的时候，在文中他呼吁艺术家"面向他们所属的时代"，建设一个不断卷入与现在的关联而不是过去的关联之中的艺术世界。当波德莱尔发出变革的号召时，闻者几无，而实际上，继之而来的批评，特别是他的1863年出版的随笔《现代生活的画家》（*The Painter of Modern Life*），才真正

对艺术世界产生冲击。[6]另一个开始的年份也许是1848年，那一年欧洲大部分土地上都弥漫着革命的硝烟，在传统的写实主义历史中，这一年经常被认为是写实主义开始的年份。然而1848年革命虽然对于欧洲文明来说影响是广泛而重要的，但在大多数国家里，它对艺术的发展作用甚微，英国也属于这类国家，但英国艺术的发展史已经渐渐成为艺术国际史的检验标准。

另一年份经常被绘画史所采用，那就是1855年，古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet，1819 — 1877）在那年的第二届世界博览会之外搭建的特殊临时展览厅里展出了他宣言式的大幅画作《画室：一个概括我七年艺术生涯的真实寓言》（*The Studio of Painter*，*A Real Allegory*）**［图3］**。然而，在我看来，是水晶宫展览促使了这幅库尔贝的充满自我意识的作品的诞生和展出。

第四个也许是最有说服力的替代1851年的选择，便是1863年，那年拿破仑三世被迫举办具有划时代意义的落选者沙龙（Salon des Refusés），其中法国艺术家爱德华·马奈（Édouard Manet，1833 — 1883）的《草地上的午餐》（*Déjeuner sur l’herbe*）首次展出。凭借着与任何审查形式和官方控制泾渭分明的全面对立，这个展览对定义现代艺术而言影响巨大。然而任何对现代艺术的细致研究都给出了丰富的证据，以此证明那次展览的目的并不总是反叛的或革命的。其实，个中许多杰出人物——可能马上想到法国人保罗·塞尚（Paul Cézanne，1839 — 1906）、奥迪龙·雷东（Odilon Redon，1840 — 1916）、爱德华·维亚尔（Edouard Vuillard，1868 — 1940），或捷克人阿尔丰斯·穆夏（Alphonse Mucha，1860 — 1939）——都变成了社会保守主义者，而许多最有说服力的现代艺术理论，也植根于以往那些伟大艺术中画家的成就。尽管在现代艺术中存在一股强大的社会激进思想，及由之而来的美学激进主义，但是它并非一支独脉。因此，如果以一个官方认定的反官方展览作为书的开始，就显得观念先行、武断拘泥而难以自由展开了。

但是，以1851年作为现代艺术的起点也有许多令人烦扰的问题，其中，本书定义的奠定现代主义基调的许多特征，事实上在1851年之前就已经存在了，这并不是最小的问题。实际上，当我们探索研究于水晶宫展览之前去世的两位杰出的英国画家——约翰·康斯泰勃尔（John Constable，1776 — 1837）和J. M. W.透纳（J. M. W. Turner，1775 — 1851）——的作品时，就很清楚，对于杰出的开辟

者，法国的现代主义者库尔贝、塞尚或克劳德·莫奈（Claude Monet，1840 — 1926）的任何评论，都可移用到他们两位身上。另外，我所谓的欧洲的图像/现代主义（image/modernism）的所有特性在现代主义之前实际上也都存在，这同样也是事实。在英国，随着工业革命的开展，物质、经济、社会和技术的现代主义景况首先绽放出来。因而，即刻现代主义（unmediated modernism）也诞生在英国，这要先于法国对它的视觉演绎，以及继而转译而成的欧洲一全球世界的每种艺术语言。由此，我们从1851年开始了。

然而1929年这个终点又怎么样呢？我首先想到的是1926年，那年印象主义者中最长寿的艺术家莫奈去世了。我的逻辑很简单：莫奈在20世纪活得时间够长了，他见证了大量前卫艺术运动的涌现，其中许多将自己摆在印象派的对立面。一个印象主义者的生命经历了各种反印象主义，这一悖论吸引了我。然而，在一本将社会一政治力量看作现代性首要因素的书中，以一个重要艺术家的去世作为终点，看起来是不明智的。更好的路径似乎是去阻断一种整体的认识问题，也就是那种将现代主义看成是我们**这个**（the）时代的艺术的官方意识，通过支持现代艺术的公共博物馆，这种官方认识得以维持。1929年，现代艺术博物馆（the Museum of Modern Art）向公众开放，它将现代主义制度化为20世纪再现的官方模式。现代主义的性质越来越由博物馆和大学学者来定义。现代艺术博物馆的开放，是在股票市场崩溃和资本主义历史上最大的经济大萧条的开始前数月，事实上这种巧合是偶然的。

本书的目的就是要为近来围绕着现代艺术的辩论和议题提供一个批评性的介绍。

第一部分　从写实主义到超现实主义

图20局部

现代艺术运动

现代艺术史通常被书写为一个以时间顺序排列的松散运动史，其中大多数运动的流行名称都来自它们阐发的观点。这样写出的艺术史客观如实，因为它试图重述那些艺术家或他们亲密的拥护者们曾经使用的专门用语和美学语言。在规范的艺术史中，如乔治·赫德·汉密尔顿（George Heard Hamilton）的典范性著作《1880 — 1940年的欧洲绘画和雕塑》（*Painting and Sculpture in Europe 1880 — 1940*），学者按照这样的体例明确设定了大多数艺术运动，现代艺术史的书写便以巴黎的艺术为主体，同时提及别处艺术团体的发展。可以从下文提到的两类团体来思考这些运动。

意大利文学史家雷纳托·波焦利（Renato Poggioli）令人信服（又简明易懂）地描写了现代艺术和文化中的先锋派。[1]根据他的定义，先锋派团体都很小，有着精确而短期的目标。然而，在接受这种对先锋派的实证主义的、不容反驳的读解之前，重要的是要记得某些现代主义团体，比如1880年代出入于咖啡馆的工人阶级们、像达达主义这样的无政府主义团体，它们都拥有虚无主义的反等级品格。这样就很难把他们看作是一种超越了，而只是一种叛逆行动。所有较小的先锋派和反等级运动与较大的运动都有着天壤之别，那些较大运动的理论立场透露出对获取长居统治地位的渴望。

尽管很多人把现代艺术史描述成先锋或反等级的团体与脱胎于它们的艺术运动之间的相互影响，但有一点却已证明，即不可能在书写中对这些艺术流派名称只字不提或更换，现代主义、立体主义、表现主义的名称，或其他专称，如纳比派、象征主义、奥费主义。现在，当以一种更宏大的批评性的超然姿态来不偏不倚地回顾现代主义时，我们得到了一个重估这些术语的机会，甚或考虑对它们弃而不用。[2]

现代艺术运动

首先，现代艺术运动的载体是一些遍布各地，且组织松散的团体：写实主义、印象主义、象征主义、后印象主义、立体主义、表现主义和超现实主义，它们持续时间较长，成员关系并不

牢固。这些团体往往由批评家和艺术史家来界定和命名，而不是艺术家自己，而且还具有跨国性。一个人可以在遍及欧美的地方发现写实主义，就像他同样能在这广大的地方找到印象主义、象征主义、立体主义、表现主义和超现实主义一样，这些名词传播广泛，已经超越了语言的边界。然而，大多数这些运动的定义，是由少数经典的艺术家构思设想出来的，但他们做出的定义很难用来作为普适而历史性的描述性分类。其次，还有一些组织严密且排外的运动——拉斐尔前派、至上主义、未来主义、纯粹派、各种达达派、涡漩画派及新造型主义，但是它们规模较小，持续时间也短。除此之外，还包括众多中、东欧的现代艺术家团体和协会，它们时常将法国、奥地利或德国的艺术团体作为范例来构建自己的团体，它们的运动常常是围绕着短命的文化期刊来活动的。其中的一些，例如俄国巡回或巡游画派，持续时间较长，这是因为他们致力于举办基于自由组织原则的展览，而不是放在狭隘的或自我筛选的表现风格或理论上。这些运动或团体的教义是由艺术家自己来定义：要么是集体参与制定，要么是由其中一位权威领袖来赋予它们品格和秉性。

先锋的或反等级的团体，或者更大的艺术运动，这些现代学术名词是如此广泛普及、无孔不入，以至于其诋毁者们也经常不知不觉地使用它们，因为这样的分类简单易懂。由于这些专称在今天的学生和普通大众中间已耳熟能详，所以接下来的正文将从细述这些按主义界定的艺术史开始。针对这种主义之分，我将构建一种更简单、灵活的审美范畴的双重系统，从而延伸、扩展艺术史的传统书写。

写实主义

公认权威的写实主义艺术家莫过于伟大的法国画家古斯塔夫·库尔贝，他的杰作《画室：一个概括我七年艺术生涯的真实寓言》经常被认为是写实主义运动的视觉宣言。**[图3]** 这幅画和大量库尔贝的其他作品一起，在一个专门搭建的建筑中展出，这个名叫“写实主义”（Le Réalisme）的展览以抗议的姿态独立于1855年国际艺术展之外。库尔贝的这幅巨幅画作将伦勃朗、哈尔斯画作阴郁昏暗的色调与委罗内塞绘画的惊人尺度和宏大信念融为一体。它的自信；它对现代艺术所处

城市环境的接受；它那相对粗糙而快速的创作技巧；它自我宣称的写实主义都区别于它诞生之前的任何19世纪绘画，它为绝大多数胸怀壮志要达到像它一样的高度的创作设立了标准。然而，当考察真实的欧洲和美国的写实主义绘画——即以库尔贝的艺术为标准来界定的写实主义——时，我们发现写实主义运动具有鲜明的多样性。[3]

图3　古斯塔夫·库尔贝

《画室：一个概括我七年艺术生涯的真实寓言》，1854— 1855年，布面油画

也许，这是第一次自觉的现代视觉宣言，库尔贝在1855年国际展览的官方界限之外举办了自己的作品整体展，这幅画位列其中。它悬挂于2或3幅19世纪的最佳习作之间，而它面向现代话语（波德莱尔几乎从未谈及库尔贝）而表达的画家中心性的视觉力争，是其最为引人注目的品质。

写实主义反映了艺术主题的变换，从对古代或中世纪的历史、文学和宗教主题的描绘转变为库尔贝凿凿言称的“真实寓言”（real allegories）的描绘：寄寓了形象、道德、宗教和政治意义的主题。写实主义可以被定义为第一个自觉的现代艺术运动，它创造出了复杂多样的、引人注目的、间接性的（mediated）艺术作品 **[图4]** 。写实主义存在两种截然不同的表现方式。第一种，我称之为直接的写实主义（Transparent Realism），它保留了描述出绘画空间和形象或结构组

合的学院派技巧，但是却不再表现传统的意象（那些出自历史、宗教或文学的意象），代之以取自于现代生活的主题。所以，在如英国画家威廉·鲍威尔·弗里思（William Powell Frith，1819 — 1909）的《火车站》（*The Railway Station*，1862）这类作品中，表现的是公共性的现代主题，营造出了一种现代性意味 **[图5]** 。另一条通往写实主义的道路，间接的（或自我意识的）写实主义（Mediated/self-consious Realism），画家仅仅靠涂抹颜料来传递他们作品中的现代性和意义。库尔贝和他的追随者们创作了结块的、厚涂的画面，抛弃了清晰的线性结构。他们的画面总拥有一种灰泥墙体或粗糙壁画的特征。在这些作品中，最极端的则是塞尚和卡米尔·毕沙罗（Camille Pissarro，1830 — 1903）从1860年代开始创作的调色刀绘画，艺术家的风格粗野而自信放肆，艺术家的力量凌驾于他创作的主题之上，成为作品的真正主题。这时，画家对媒介的操作本身至少和其描绘的主题一样强大有力。这个附加的价值在我们思考摄影术这一新兴普及的媒介与写实主义的联系时显得非常重要。

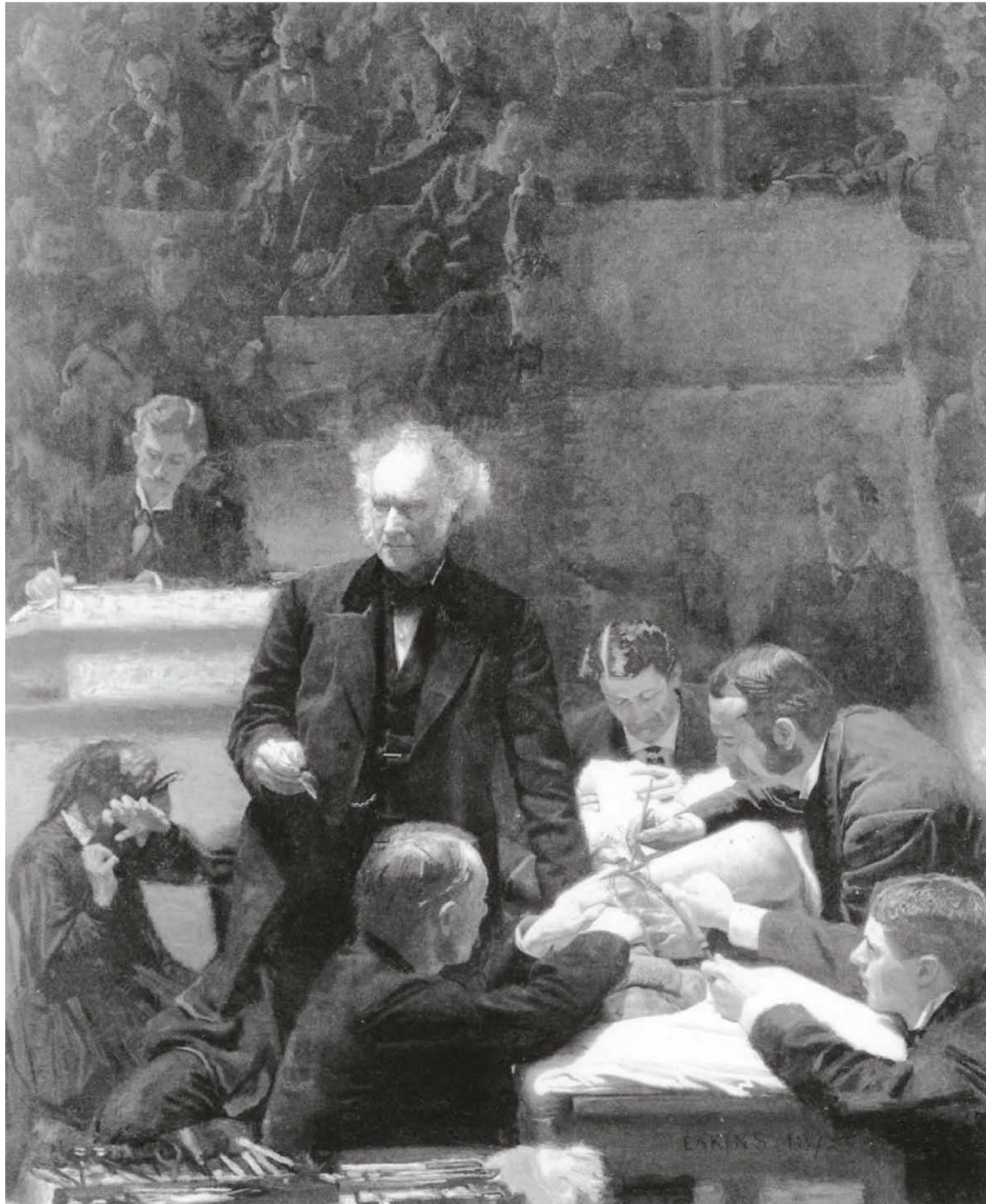


图4　托马斯·伊肯斯

《格罗斯诊所》（*The Gross Clinic*），1875年，布面油画

它是美国艺术最早的国际现实主义杰作，在近来的著作中它得到了应得的发表与讨论。这幅画与伊肯斯从1870年代到80年代早期的其他主要作品一样，直接受教于法国人的实践。伊肯斯作为学徒，曾跟随法国画家让-里昂·热罗姆（Jean-Léon Gérôme，1824—1904）广泛学习，并接触了1860年代期间巴黎的所有艺术。

图5　威廉·鲍威尔·弗里思

《火车站》，1862年，布面油画

弗里思的作品属于最早直接描绘铁路旅客的美术作品。画中洋溢着对那为容纳庞大机器而建立的玻璃、钢铁建筑的自豪。但正因如此，它的风格就与历史或风俗绘画所采用的风格绝无二致。

早期摄影的两种技术太过泾渭分明，其中之一，银版照相法，或它的升级技术，玻璃版照相法，表现了（在充分显影时）绝对平稳而清晰的线性图像结构（直接的写实主义，见**图46**）；同时，第二种技术，即碘化银纸照相法或纸负片工艺，得到的却是较为粗糙的图像，它是靠色调的团块显露出所拍的主题，从某方面来讲，这种色调的意义要胜过画面中的物像轮廓（间接的写实主义**［图47］**）[4]。

印象主义

毋庸置疑，印象主义是艺术史上最著名的运动，吊诡的是，它也是最难理解的。[5]可以用两种方法来定义它。其中，狭义的（更准确的）定义所涵盖的，包括参加1874年展览的男女画家的艺术作品，他们都是最初自称为“无名画家协会”（Anonymous Society of Painters）的艺术家群体的成员，此外还包括在1874年到1886年间，以各种形式在巴黎联合举办的八次团体展览。[6]这一群体中的核心成员是莫奈

［图6］、毕沙罗、皮埃尔 - 奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir，1841 — 1919）［图7］、阿尔弗雷德·西斯莱（Alfred Sisley，1839 — 1899）、埃德加·德加（Edgar Degas，1834 — 1917）、贝尔特·摩里索（Berthe Morisot，1841—1895）和居斯塔夫·卡耶博特（GustaveCaillebote，1848 — 1894）。其他的艺术家则声望、特点各异，从吕多维克 - 拿破仑·勒毕克子爵（Vicomte Ludovic-Napolêon Lepic，1839 — 1890）和意大利画家朱塞佩·德·尼蒂斯（Giuseppe De Nitis，1846 — 1884）到塞尚、保罗·高更（Paul Gauguin，1848 — 1903）和乔治·修拉（Georges Seurat，1859 — 1891），亦位于此列。这样的历史描述虽然简单易懂，但它对印象主义的定义却欠缺美学或风格上的特性。印象派运动本身并未被清晰地界定，从审美上讲，它既包含了德·尼蒂斯的灵巧机敏而过分注意细节描绘的城市风景现实主义，也涵盖了雷诺阿的那种自由挥洒的城郊现实主义。

图6　克劳德·莫奈

《午餐：莫奈在阿让特伊的花园》（*The Luncheon：Monet's Garden at Argeuneil*），1873 — 1876年，布面油画

这幅巨幅画作在1877年印象主义展览中最初亮相，可能它是一幅为某种私人装饰性木板画而作的样本，莫奈希望以此得到委托。这个画家私人花园中的景色，扎根于18世纪的想象，找不到一丝画家的阿让特伊花园里的实际的郊区环境。

图7　皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿

《煎饼磨坊的舞会》（*Ball at the Moulin de la Galette*），1876年，布面油画

这是1877年印象主义画展的首要杰作，这幅描绘巴黎众所周知的露天啤酒店那日间闲适的充满欢悦的图画，得到了大量新闻评论的关注。它娴熟灵巧而柔软如绒的表现手法和这花园景象使人想起18世纪法国室外宴会的习俗。这里，则为工人和资产阶级自由开放。在雷诺阿笔下景象的兴高采烈、祥和友好中，蕴含一种全世界皆有权享受悠闲的政治讯息。在这儿，工人阶层胜利了。

运动的名称本身并不能充分反映出它的面貌，因为它总是意味着，这些艺术家之间像是一种不相关的亲联关系。因为一位批评家对莫奈一幅画作（《印象：日出》，1873）的标题的回应，“印象派”这个名字渐渐被用来定义成一种现实主义的分支，它主要热衷于传达、

抄录那种在一个不连续的短暂时间内触动画家视网膜的视觉现实。因为莫奈的画作都是印象的，所以，它再一次紧紧联系着对摄影的当代写作和思考。这一思想与当时在法国盛行的自然主义文学运动理论有着引人注目的联系，自然主义的首席代言人埃米尔·左拉（Émile Zola）将其定义为“以艺术家的性情来看待的万物一隅”。现实主义和印象主义的本质区别在于，印象主义赞扬那表现、转录景物时的主观性，并在某种意义上迷恋于此。这种审美取向彻底改革了风气，并清晰界定了现代艺术。

对于这一运动的当代追随者而言，另一种定义更有说服力，它可以用来分析各个艺术家所取得的成就，从莫奈到美国画家乔治·贝洛斯（George Bellows，1882 — 1925）。然而，如果要让它与更历史性的定义进行调和并一致起来，那么有些艺术家的作品就难以囊括在内了，比如塞尚、德加**［图8］**和卡耶博特，他们的作品虽然也和团体成员一块进行展出，但却很难将他们称为印象主义者，马奈在晚期精心绘制的作品也是一样，马奈虽然与印象派并肩作画，却从不和他们一块展出，他不奉主观性和瞬时光影为圭臬，而这两点正是印象派成员的核心共识。

图8　埃德加·德加

《赛马场：马车旁的业余骑师》（*The Race Track：Amateur Jockeys near a Carriage*），1876 —1887年，布面油画

这一赛马场景象明确地证明了德加并非仅仅着迷于现代生活，他有着高级而复杂的创作策略。他夸大了对画面格式边缘的强调，这与他对时间和动作的画面表现的痴迷有关。他的图像世界如同其他印象主义者的一样，涉及闲暇活动，因而表现了工业现代主义所带来的那种空闲时间。

和现实主义一样，印象主义因为地位的差异而分成两个主要分支，它们与已建立的两类现实主义有着直接的联系。第一种，直接印象主义（Transparent Impressionism），包括主要描绘风景或城市风光的画家，以莫奈为权威，他所画的是近似视觉真实的印象。比如，莫奈的早期名作《塞纳河畔》（*On the Bank of the Seine at Bennecourt*，1868），人物画则有雷诺阿的《散步》（*The Promenade*，1870）**[图87，116]**。在这类风格的绘画中，画作主题是画家面前的整个视野，而非错觉空间里的清晰分明的轮廓和结构。需要强调的是，无论如何，直接印象主义坚持艺术中必不可少的主体性，这是它与直接写实主义明显不同的地方。观看莫奈、雷诺阿的任何风景画或人物画的观众总是无一例外地意识到，艺术家正是画面所再现的戏剧场景中的一个角色。对于直接印象主义者而言，其直接性表现在再现时记录的瞬时性，以及他们对自己面前视野的真实接受，而不是将那些空间中的三维结构摆在一起，以此作为画家的主题。印象派对看（eye）的迷恋，要远胜于其所描绘的现实。

第二种印象主义，间接印象主义（Mediated Impressionism），主要限定于跟随着德加或雷诺阿道路的人物画家，他们以严格而自觉，且精心描绘的风格化语言构建起画面的视域，他们着重强调现实主题偶然间有所暗示的样貌。其中绝佳的例子，也许就是德加的城市肖像画杰作《协和广场》（*Place de la Concorde*，1874 — 1877）**[图9]**，但雷诺阿、卡耶博特、摩里索，以及美国画家玛丽·卡萨特（MaryCassat，1844 — 1926）**[图49]**等运动小团体内的画家们，以及不计其数的团体外的欧洲、美国画家们，他们的画作也具有这种特性。间接印象主义者并不把视觉现实看作是充满生气的色彩之域，而是一个社会世界，于其中，人物以及造成他们这种样貌的“理由”（grounds）必须加以分析才能理解。了解印象派的展览和他们内部分歧的学者都知道，印象主义通常按惯例被分成两个小群体，其一以莫奈/雷诺阿为中心，其他的则围绕在德加身边。对于前者而言，色彩和

画面的统一要比素描和构图重要得多。后者则认为，画家主要是一个创造者，精心构图，安排布置各个元素，这些组成部分相互关联，并关系着画面结构本身的边缘和比例。这两个群体迥异其趣的审美目标最终导致了团体的分崩离析。

图9　埃德加·德加

《协和广场》，1874 —1877年，布面油画

这幅名作在"二战"期间长期下落不明，直到最近在俄国出现。它描绘了一个低级贵族卢多维克·勒皮克，及他的两个女儿和一只纯种狗，在路易十五建造的、1789年革命后更名并在第二帝国时重修的广场上。然而，阶级问题和城市所有制问题被德加隐隐约约地处理了，在德加将宗姓改为资产阶级的姓之前，其宗姓也曾是个不实的贵族姓氏，拼写为de Gas。

在介绍那些将自己摆在印象派对立面的运动和群体之前，关于印象主义，我必须笼统地指出几点。首先，印象主义艺术家具有自觉的独立意识，他们超越了主流艺术趣味的左右和艺术赞助的控制，转而与私人画商和收藏家站在一起。从这个方面来说，他们展览作品的方式，他们在售卖自己的艺术品时直接面对客户并自己开价的方式，都是非常现代的。其次，运动在欧洲和美国影响波及广泛，在很多方面它与为印象主义者树立许多模范的写实主义者一样影响巨大。实际上，到了1880年代的中期，每位雄心勃勃的艺术家都因为印象派运动

而在欧洲和全球闻名了，而到了1900年，印象主义对再现绘画的实践，在实质上已产生了全球性的影响。即使今天，绝大多数公众或业余画家的绘画方法皆植根于法国印象主义者的绘画实践。然而，这种延伸扩展却并未被学者们充分描述和认识，他们大多数不愿认真研究普通大众的艺术实践对印象主义的吸收和同化，而更喜欢着眼于不断进行自我筛选的先锋派。

印象派几乎不像一个团体，将他们看作一个团体的想法应该逐渐从艺术辞典和文化史家的头脑中抹掉。事实证明，印象主义不仅是绘画上的运动，甚至是一种音乐史和文学史上缓慢凝移的潜流。大概这是根据它在艺术史上的意义而类同地进行的曲解定义，它用以描述诗歌、散文和音乐领域里的某些现象，当这些现象恰巧类似于视觉表现中的印象主义的时候。

象征主义

现代艺术的辩证结构——实际上是现代文明的——需要一种与写实主义及其分支印象主义相抗衡的艺术形式。由于复杂性和简单性同样都是现代性的一种特性，所以这种平衡是多方面的。其中，最无处不在、最表面化（肤浅的？）且最不显有现代性的，就是被称为象征主义的运动。同写实主义和印象主义/自然主义一样，象征主义一度是文学和艺术运动，其表现理论与使用各种媒介、社会来源和教育背景各异的艺术家结合起来。一种抵抗视觉现实的图像探索推动着象征主义的发展**［图10］**。对于象征主义者来说，真实没有幻想那样引人注目，他们创作图像的灵感来自于词句中充满力量的内容，包括诗歌或剧本、民间故事、神话和神秘的咒语般的文学形式。然而，因为与很多文学理论的一致，在象征主义艺术那里，图像与文本的关系总是那样魅惑曲折，这就很难在文本中寻觅到图像的意义。象征主义假定它的创作者和观众都受过高等教育，它是为那些主要因教育程度的关系而崇尚自由选择的精英们而创作，内容贴近他们的随身物品：书籍、印刷品、艺术作品和其他形式的文化产品。

图10　奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德（Oscar Gustave Rejlander）

《两种人生》（*The Two Ways of Life*），1857年，以32张湿版底片叠印而成

雷兰德（1813—1875）运用复合底片来创作那些根植于绘画史的摄影作品。众所周知在其一生中，他的作品传播广泛。然而，大多数后来的象征主义摄影家都选择去制造那种穿着戏服、故作姿态的舞台造型（tableaux vivant）来作为他们的摄影主题，而非像雷兰德那样将不同的底片拼贴形成虚拟的场景。

在现代艺术中，19世纪下半叶的所有主要艺术运动里，象征主义主要是在欧洲流行的，但在法国却最不被关注。[7]它也与地方主义的、民族主义的文化和政治运动紧密联系，艺术家试图通过强有力的图像将现代人同古代、中世纪和文艺复兴（很少涉及）的过往生活联结起来。

象征主义风靡欧美，伴随着基督教堂的兴建，在不同国家里，它由最有权势的宗教赞助人来决定和左右**［图11］**。对于赞助人的研究，以及对于象征艺术对信众产生影响的研究，并未充分展开，尤其是宗教艺术，这一现代艺术生产中的研究领域，更是鲜有研究者。这多半是因为教堂通常被世俗的学者看作一个传统保守的机构，并不能在一个世俗而现代的世界中进化发展。象征主义艺术家崇拜各种宗教偶像，总而言之对唯灵论充满迷恋，这是相当普遍的情况，在众多现代运动或团体中，象征主义是一个主要流派，它将神圣性奉为中心，而不是任何外在的、对现代表现技法的研究。

拉斐尔前派最杰出的画家便是伯恩-琼斯（1833—1898），他是一位关注深层视觉文化的艺术家，其执着不懈的图像创作实践亦密切联结着那种文化。直到最近，他的作品以及他那英国同

图11　爱德华·科雷·伯恩-琼斯

《命运的年轮》（*The Wheel of Fortune*），1870年，布面油画

拉斐尔前派最杰出的画家便是伯恩-琼斯（1833—1898），他是一位关注深层视觉文化的艺术家，其执着不懈的图像创作实践亦密切联结着那种文化。直到最近，他的作品以及他那英国同

侪的作品，才被评论认为是英国本土象征主义运动中的一部分。这幅画与伯恩-琼斯在德国、美国的其他画作一起显示了拉斐尔前派画家所具有的世界性。

象征主义同写实主义、印象主义一样具有双重结构，它显示出了与后两者的同种特征。某些象征主义者采用了直接写实主义和某些间接印象主义的客观的或学院的风格：在他们那具有线性风格的画作中，结构仿佛在幻觉空间中建构起来，意象比风格更受重视。此类艺术家包括费尔南德·赫诺普夫（Fernand Khnopf，比利时人，1858 — 1921），阿尔丰斯·穆夏，亚诺什·沃绍里（János Vaszary，匈加利人，1867 — 1939），以及其他画家**[图12，13]**。第二种象征主义的实践者有高更、雷东、扬·托罗普（Jan Toorop，荷兰人，1858 — 1928）、费迪南德·霍德勒（Ferdinand Hodler，瑞士人，1853 — 1918），及爱德华·蒙克（Edvard Munch，挪威人，1863 — 1944），他们以现代主义者的姿态对待画面和构图，在他们的画作中，观者总能觉察到艺术家的在场。

图12　亚采克·马尔切夫斯基（Jacek Malczewski）

《忧郁症》（*Melancholia*），1894年，布面油画

马尔切夫斯基一直以波兰象征主义大师的身份受到世界性的关注。这是一幅早期作品，丝丝扣扣间体现了他对描刻情感状态以及对欧洲艺术中寓意绘画复杂历史的双重迷恋。这幅画作最明

显的艺术史上的范例能够从晚期文艺复兴和巴洛克绘画浩瀚的宗教油画中找到。

图13　约瑟夫·梅侯菲（Józef Mehoffer）

《怪园》（*Dziwny Ogród*），1903年，布面油画

梅侯菲（1869—1946）创作了这幅波兰象征主义代表作，在画中他描绘了自己的妻子和孩子，还有一个仆人。这幅画读起来与雷兰德的多重负片象征主义摄影稍有不同，就像一个类拼贴的并列画像，画中各形象看起来好似没什么联系。这

后印象主义

1906年，罗杰·弗莱（Roger Fry）在一个展览目录中提出了“后印象主义”的名称，这个有意识地平淡无味的名称用以描述19世纪最后20年里诞生的那些灿若繁星的艺术作品。[8]这些艺术家大多与印象主义者一起展出，而且都是一些卓越的法国人：高更、塞尚 **[图14]** 、修拉和荷兰画家文森特·凡·高（Vincent van Gogh，1853 — 1890） **[图15]** 。对他们的每幅画，弗莱都这样来解读它们：艺术家自身是作为一个自觉的人来创作的，他们背离了印象主义的狄隘视觉技法。有意思的是，其中两位画家，雷东 **[图16]** 和高更，因其对文学文本的依赖，他们总是被约定俗成地当作象征主义者。然而大体上讲，后印象主义艺术家被看作是印象主义的继承人，即使他们违背了印象主义的宗旨。它还经常被拿来与象征主义画家进行比照，象征主义总被看作是非现代派或者是学院派的继承人。印象主义最初对后印象主义画家的接纳，促使后印象主义被列入先锋派现代主义的谱系之中，这个观点已经被女性主义艺术史家痛斥恶批，其中，要数葛内塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）最为猛烈。[9]

图14　保罗·塞尚

《弗洛斯河上的磨坊》（*The Mill on the Couleuvre at Pontoise*），1881年，布面油画

到1980年代早期，印象主义艺术家圈子里的裂缝已渐渐明显，在80年代末期，要抛弃印象主义对转瞬即逝的迷恋已成普遍共识。大约1900年的德国和英国艺术史家认为，塞尚对绘画永恒性追求所达到的成就正如此画所示，迥异于印象主义。在这里，赛尚描绘了毕沙罗在庞度瓦的家附近的老旧水磨，好似是从工业或现代的意象和符号中脱离了一般。

图15　文森特·凡·高

《夜间咖啡馆》（*The Night café*），1888年，布面油画

凡·高绘画的那种表现性，充溢着支配画中空间的情感性，在此画中表现明显。关于它，凡·高自己写到，是在表现"人性的可怕激情"。他对对比色的运用并非依据视觉原理，这和他的同盟和朋友修拉不同，而是来源于象征的或联想的色彩含义这种更老、更传统的欧洲观念。

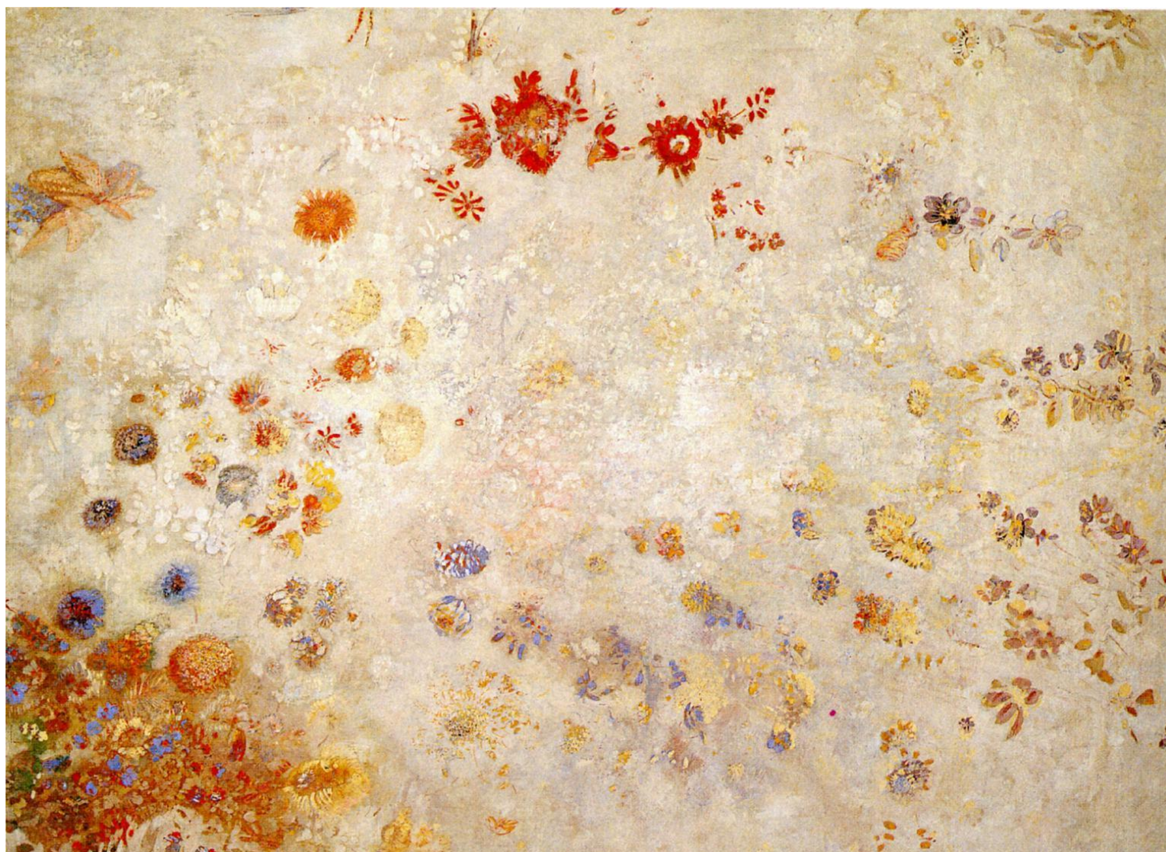


图16　奥迪隆·雷东

《装饰板》（*Decorative Pancel*），约1902年，布面油彩和蛋彩画

雷东最具个性的图像便是他著名的“黑色”（Noirs）或说Blacks，其中一些在1886年最后一次印象派展览上展出。在几乎走向抽象的晚期装饰画当中，他同样达到了一种色彩和谐的非凡形式，比如这幅由雷东的一位荷兰赞助人委托的作品就是如此。这幅装饰板的美学，与其内部装饰物以及微妙的色彩协调联系了起来，这一美学蕴藏于抽象理论发轫的最早绘画形式之中。

后印象主义的风格特征十分鲜明：坚持色彩是意义的情感/审美载体的信念，坚持形式和构图的独立性；对画面中的人为性的赞同；致力于轻巧的架上绘画，它通常被简单地看成绘画艺术成就的最高级形式。实际上，弗莱的后印象主义是一个综合的概念，包括了后面所述的那些不同的、互不相干的、根据参与其中的艺术家来界定的运动或团体。他所谓的后印象主义艺术家，尤其是法国人修拉、塞尚和高更，1890年到1929年间，他们的画作在欧洲和美国广泛展出，在一些最早的大理论家和大作家的笔下，他们成了推动现代艺术发展形成的权威人物，如朱利斯·迈耶－格拉斐、罗杰·弗莱、谢尔登·切尼

（Sheldon Cheney），以及阿尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr）。对于他们来说，后印象主义是现代艺术的真正起点。

新印象主义

印象主义者进行的两种艺术实践，光学原理的涂绘和人为性的构图，这两方面的联合催生了印象主义之后的第一个成功的独立艺术运动，它的实践者自称新印象主义或科学的印象主义。这一运动的大师乔治·修拉32岁英年早逝，他在1891年离开人世之前，创作了少量具有自觉性的杰作。这一发展得自于一种表面上看似严密精准的光和光觉的理论，我们能够在自然科学领域中找到它的源头，修拉将它部分应用到视觉表现中。[10]修拉的作品是那样具有独创性，那样夺人眼目、引人入胜，单单靠画作本身的光彩就促使了一个艺术家群体的诞生，这一群体的领导者是卡米尔·毕沙罗，以及修拉最精于理论的朋友——保罗·西涅克。

通常，修拉的《大碗岛的星期天》（1884 — 1886）被认为是这一运动的最高成就，它在1886年最后一次印象派展览时首次展现**［图96］**。这幅画的表面敷了一层油彩斑点，是由不连续的点触来构成的，它们单一、呆板而整齐，几乎要让观众视觉疲惫。尽管修拉对标题中的这个城郊小岛的景观作了长时间的研究，但是这件作品的构想却是在巴黎一间小画室里完成的，它来自于大量的油彩探索和素描。显然，它同古埃及王朝艺术有所联系，并故意使这种意味与当时昙花一现的瞬时性现实主义题材进行抵触和碰撞，它那巨大的尺度和纯粹的视觉矫饰，让其他艺术家难以仿效。修拉的精力被他此后的作品渐渐腐蚀，因为每一幅的构想都是那么精确费神，就像在一场美学的棋盘中小心谨慎地计算、移动，这局棋终于以他的去世而告终。

因为很少有人能像修拉这样作画，所以新印象主义被现代艺术史家描述成一个短命的运动，其理论要比画作更重要，西涅克宣传了它的理论。当我们考察另外两位法国习艺者后来的画作时，我们很清楚能感到新印象主义并非转瞬即逝，保罗·西涅克和亨利 - 埃德蒙德·克罗斯（Henri-Edmond Cross，1856 — 1910）都对20世纪前20年的欧洲彩绘产生明显的影响**［图17］**。实际上，从印象主义（特别是莫奈和毕沙罗的作品）到新印象主义，再到野兽派，在此之间我们完全可以

画上一条笔直的谱系发展线。除了法国的画家之外，欧洲其他地方也有被修拉僧侣式的点彩画形式感动的艺术家，其中最重要的莫过于意大利一瑞士画家乔万尼·塞冈蒂尼（Giovanni Segantini，1858 — 1899）和意大利点彩派画家安杰洛·莫尔贝利（Angelo Morbelli，1853 — 1919）、朱塞佩·佩利扎·德·沃尔佩多（Giuseppe Pellizza de Volpedo，1868 — 1907）。新印象主义运动对东欧和北欧影响较少，对英语世界几乎没有影响。

图17　保罗·西涅克

《两个女帽商》，1885—1886年，布面油画

虽然这幅画远远比不上修拉的《大碗岛的星期天》来得有名，但是在1886年最后一次印象派展览上，这两幅画并排挂着。西涅克的画在某些方面似乎更成功地体现出了1880年代中期由新印象派画家发展出的社会和绘画理念。

综合主义

在艺术史上，很少有哪种艺术运动像综合主义这样包罗万象、瞬若流星、欠缺组织，同时却又具有国际性的影响。高更是综合主义的主要推动者，他的艺术理论在其老师毕沙罗的印象主义的基础上发展而成，他和其他人的一系列文章界定和阐述了这一运动。运动的中心在法国的布列塔尼半岛（Britany），主要是阿旺桥（Pont-Aven）小镇（常被称为阿旺桥艺派）和布多（Le Pouldu）村庄，1880年代的后半段，高更和他的追随者们在那里潜心创作。[11]他们只作过一次展览，在1889年巴黎世界博览会场地内部的一个咖啡馆里举办。

综合主义的信条是，绘画艺术是一种不同元素间的美学交织综合的结果，这些元素是天然的刺激因素，促进了艺术的创作，推动了艺术家的绘画训练和敏感性，提升了他们所使用的手段和媒介。显然，这都来源于印象主义的理论，而高更的实践更加强调了图像制作中的人为因素，允许给予艺术家更大的自由来改变、夸张那些表现的形式、线条、色彩和意义。要在艺术家和主题之间达到一种审美综合，综合主义艺术家就必须支配自然，而非顺从于自然。这一运动中最关键的一幅画或许就是高更的《布道后的观想》（*Vision after the Serman*，1888），它被认为是一幅革命性的画作，因为阿旺桥的一个小教堂拒绝将它采用为祭坛装饰画**［图18］**。对“视觉”（vision）和“幻想”（visionary）的同等努力，将它从大多数印象主义或现实主义绘画中分离出来（尽管它诱使人们将它说成是对在1879年沙龙成功展出的法国画家朱勒斯·巴斯蒂安－勒帕热［Jules Bastien-Lepage，1848—1884］的*Jean d’Arc écoutant son vision*一画的讽刺性戏拟）。凭借那些鲜艳夺目的、矫揉造作且夸张的轮廓线限定的色域，而让年轻艺术家震惊不已，他们立即将这幅画当作新艺术作品的典范。

图18　保罗·高更

《布道后的观想》，1888年，布面油画

1888年，当他为其所在的风景如画的阿旺桥小镇布列塔尼的教堂创作这幅宗教画时，高更已经与印象主义彻底决裂了。教堂拒绝了这幅画，但极有可能被放在1889年国际博览会场地中的一个咖啡馆里，这幅画出现在高更组织的象征主义和综合主义艺术家展览上。

奇怪的是，综合主义被定义为象征主义中的一个先锋的小团体，其理论跻于19世纪末期那些风行一时的艺术理论之中。这应该彻底归因于它的重要代表人物——高更——的雄辩的说服力，还有聚集于阿旺桥的众多学生，这些艺术家中有的来自瑞士（库诺·阿密特［Cuno Amiet，1868 — 1961］）、爱尔兰（罗德里克·康奥纳［Roderic O’Connor，1860 — 1940］）、英国（罗伯特·贝文［Bobert Bevan，1865 — 1925］）、比利时（迈尔·德·哈恩［Meyer de Haan，卒于1894］）、匈牙利（约瑟夫·利波尔 - 罗奈［József Rippl-Ronai，1861 — 1927］）、西班牙（帕科·杜里奥［Paco Durrio，1868 — 1940］）以及波兰（瓦迪斯瓦夫·斯温莱斯基［Wladyslaw Slewinski，1856 — 1918］）等国家，除此之外还有较出名的法国成员埃米尔·伯纳德（Èmile Bernard，1868 — 1941）、保罗·塞吕西耶（Paul Serusier，

1863 — 1927），及保罗·朗松（Paul Ranson，1864 — 1909）。因此，高更的综合主义绘画思想扎根于遍及欧洲的先锋派圈子中。在普遍采用粗黑轮廓和无深浅色块来创作之后，这一运动也常被称为景泰蓝主义（Cloissonism）。然而，这一称呼就像评论修拉为新印象主义点彩派（Neo-Impressionism Pointillism）一样，过分简单化了。

纳比派

在1889年综合主义艺术家展览举办前不久，在一个小团体里，年轻的巴黎艺术家齐力联合起来组成一个类似修道僧侣的协会，他们自称为纳比（希伯来语的"先知"）。会员之间的关系，类似于浪漫主义和现代绘画（其中要数众所周知的拿撒勒画派或拉斐尔前派为典型）各种兄弟会成员的组织方式，成员都是非常年轻的男子，其中大多数在学校里就彼此熟识，他们都互相需要，以获得一个现代艺术家的归属感。[12]纳比派成员包括法国人爱德华·维亚尔（Edouard Vuillard，1868 — 1940），莫里斯·丹尼斯（Maurice Denis，1870 — 1943），皮耶·博纳尔（Pierre Bonnard，1867 — 1947），凯 - 扎维埃·鲁塞尔（Ker-Xavier Roussel，1877 — 1944）和其他人，后来迅速膨胀扩大，又容纳了瑞士出生的艺术家费利克斯·瓦洛顿（Félix Valloton，1865 — 1925）和法国雕塑家阿里斯蒂德·马约尔（Aristide Maillol，1861 — 1944）。另有两位重要艺术家与纳比派联系紧密，他们是与印象主义一起展览过的雷东，和年轻的法国贵族亨利·德·图卢兹 - 劳特累克（Henri de Toulouse-Lautrec，1864 — 1901）。这些艺术家的美学理论与高更的综合主义团体的并没什么不同，但这个团体具有的巴黎人性格，再加上丹尼斯最终对天主教的皈依，都赋予这个团体以截然不同的特性，既先锋又传统。

他们并非如他们所自称的"先知"那样，而是艺术的重要开拓者，纳比派艺术家改进、精炼了高更的综合主义艺术实践，并将它应用于城市题材，并仍然扎根于德加的艺术。在更广义的艺术史范畴内，他们的地位尤其重要，因为他们与纳坦松家族（Nathanson family）关系密切，是这个家族中的一个年轻人创办了《白色评论》（*La Revue blanche*）这本重要刊物。这些年轻的艺术家拥有一个国际犹太顾客群，由此，印象主义和综合主义的某些最先进的美学教义得以在欧洲广泛传播。他们之间紧密的关系维持了十年多，在此期间，他们作为

其他团体成员的一部分而参加了很多展览。那些团体利用他们共同的影响力来推进它们在艺术和文学领域的各种短命的计划。

纳比派并没有什么典范式的经典之作，但是，这个运动中取得最伟大个人成就的画家无疑是维亚尔**［图19］**。假如维亚尔在1900年就离世而去，也就是他画画十年后就去世，而不是在1938年，那么他在今天就会名声甚隆，而不是像现在这样只是刚刚被人重新喜欢起来。就像19世纪初的法国画家柯罗（Jean Baptiste Camille Corot，1796 — 1875）一样，他最打动人心、最享誉世界的画作正是他的早期作品。维亚尔最好的早期作品莫过于《有六个人的大屋子》（*Large Interior with Six Figures*，1897）。一个特别微妙而复杂的家庭室内场景被铺展在一个巨大的横向油画布上，几乎就像布满让人目眩眼花的断片或高度复杂的挂毯**［图120］**。这幅作品对未来艺术的趋向毫无预言性；相反，它倒是这一代现代艺术和图像理论的辉煌总结。

图19　爱德华·维亚尔

《餐厅中的米西亚和瓦洛顿》（*Misia and Vallotton*），1899年，纸板油画

这幅小型画作再现了19世纪晚期画家在巴黎的国际波西米亚圈子里的两位朋友。米西亚·纳腾森是波兰人，她的朋友菲力克斯·瓦洛顿是瑞士人，他们完全融入了由一个法国画家表现的混乱的内部空间中。

野兽派

是法国批评家路易斯·瓦克塞尔（Louis Vauxcelles）杜撰了这一名称，野兽派或“野蛮的”，用以描述1905年和1906年一个以亨利·马蒂斯（Henri Matisse，1869 — 1954）为核心的法国画家团体所作的辉煌、野性而色彩鲜艳的风景画、肖像画和风俗画。[13]这个团体包括安德烈·德兰（André Derain，1880 — 1954）和劳尔·杜菲（Raoul Dufy，1877 — 1953），它根植于新印象主义的晚期绘画，尤其是克罗斯和西涅克。在很多方面，野兽派是两个后印象主义画家——高更和凡·高——绘画的逻辑发展，他们每个人都将色彩从新印象主义艺术的限制性和自觉的科学角色中解放出来。然而，正像大多数评论所言，严格说来并非如此；修拉死后，西涅克和克罗斯的绘画方式戏剧般地远离了修拉纯粹的光学理论。他们画作的色点变成色块以及越来越大的块，他们所使用的色彩理论开始强调那超越人类视力能力的图画结构的自主性。因此，他们在他们的艺术中创造空间，他们主张图画就是一个传达情感的画面，情感通过色彩独立的交互作用传达出来，或者通过色彩的本性传达，或者是我们对它的视觉感知使然。

尽管马蒂斯渐渐成为野兽派艺术家中的领军人物，但另一个法国人莫利斯·德·弗拉芒克（Maurice de Vlaminck，1876 — 1958）的作品，和德兰1904年到1907年间的作品一样，是强大有力、感人至深的。这些相对次要的艺术家，也在努力地进行着图画创作，弗拉芒克的《布日瓦勒》（*Bougival*，约1905）**[图20]**就是首当其冲的例子。这幅画完全是一个印象主义主题，让人联想到印象派运动早期的莫奈和雷诺阿，但是，弗拉芒克在其中注入了一种生动的画面力量，这点倒更要归功于凡·高作品的启发，回顾一下1904年的巴黎就知道，凡·高画作对色彩结构的影响要胜过印象主义者。然而，法国绘画运动对色彩表达美学自主性的全面冲击，直到1907年到1908年才到来。而必须等到1910年和1911年，对色彩才能完全达到成熟而确信的自如运用。在马蒂斯的《红色画室》（*The Red Studio*，1911）中，高更和凡·高的全部想法都不复存在了**[图21]**。

图20　莫利斯·德·弗拉芒克

《布日瓦勒》（*Bongival*），约1905年，布面油画

这幅巨大而充满节奏感的风景画清晰明快地再现了巴黎近郊的小镇，莫奈和雷诺阿曾在1869年夏天于此作画。在这幅画里，弗拉芒克被高更的色彩和凡·高那情溢笔端的涂刷所激励，从而创作出一种与他所选择来表现的田园牧歌风光不相容的超级夸张的色彩刺目的美。

图21　亨利·马蒂斯

《红色画室》，1911年，布面油画

野兽派的色彩解放在亨利·马蒂斯的作品中达到高潮。他1910年左右的作品想在各个方面与他的朋友毕加索和勃拉克那色彩不鲜艳的、分析性的绘画作对比。在这幅画里，红色布满了整幅画，它实际上成了这幅画的主题。

野兽派绘画产生了巨大的国际性影响，尤其是因为“一战”前的那些展览。因此，在从澳大利亚到捷克斯洛伐克的许多不同国家，我们可以鉴别出哪些作品是直接起源于巴黎先锋派的。[14]

表现主义

虽然，法国艺术在艺术运动和先锋派团体的产生和传播中处于绝对主要的地位，但是，德国艺术家对那一阶段艺术的发展和繁衍也起了重要作用。出版于1904年的朱利斯·迈耶－格拉斐的《现代艺术》一

书直接刺激了德国艺术家的行动，产生了德国历史上第一个真正的先锋派，也就是而今所谓的表现主义（通常也称德国表现主义）。因为德国缺少一个像巴黎这样长期作为中心的历史古都来组织、散播它的文化能量，所以德国的现代艺术史就经常表现出地区性和分散性。直到那些跟随着法国先行者的德国画家们，围绕着年长的现实主义者马克斯·利伯曼（Max Liebermann，1847 — 1935）的表现性绘画和洛维斯·科林特（Lovis Corinth，1858 — 1925）华丽多彩的油画而将他们自己组织起来时，他们才能够生产出一种艺术类型，这种艺术的情感力量和粗糙的画面，让同时代的法国作品都显得精细而冷静。

两个至关重要的先锋派团体的作品占据了德国表现主义前卫艺术的主流：桥社（Die Brücke）1905年创立于德累斯顿，由其创立者之一恩斯特·基希纳（Ernst Kirchner，1880 — 1938）**[图22]** 的艺术引领；青骑士（Der Blaue Reiter）1911年创立于慕尼黑，作为一个展览性社团，它为三位杰出艺术家的作品提供了讨论平台，两位德国人是弗兰茨·马尔克（Franz Marc，1880 — 1916）和盖比勒·缪特（Gabriele Münter，1877 — 1962），一个俄国人，瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，1866 — 1944），他于1896年定居于慕尼黑。所有这些艺术家创作的作品，就像他们法国的同好——野兽派的画作一样，布满了强烈的色彩，这得益于凡·高和高更的作品。对于表现主义者而言，作品主题的情感强度和色彩一样重要。虽然，就像他们的法国同仁一样，一些画作中的意象扎根于写实主义城市文化，他们的作品直接涉及社会地位、被商品化的性（commodifed sexuality）和动物世界（猎获的和野生的都有），最终，在康定斯基和其他画家的作品中，也出现神话和民间故事。在许多方面，表现主义艺术家以野兽派自觉夸张的色彩融合了写实主义和象征主义。在很大程度上，因为贯穿20世纪持续的反德意识，在法国、英国和美国这些定义“现代艺术”的国家的博物馆、现代艺术的总览文本和大学课程里，德国表现主义艺术被有意地淡化。然而，表现主义艺术在欧洲的传播却非常惊人，特别在俄国和中欧这些德语和日耳曼或前奥匈帝国文化区域争夺着文化上的优势地位。[15]

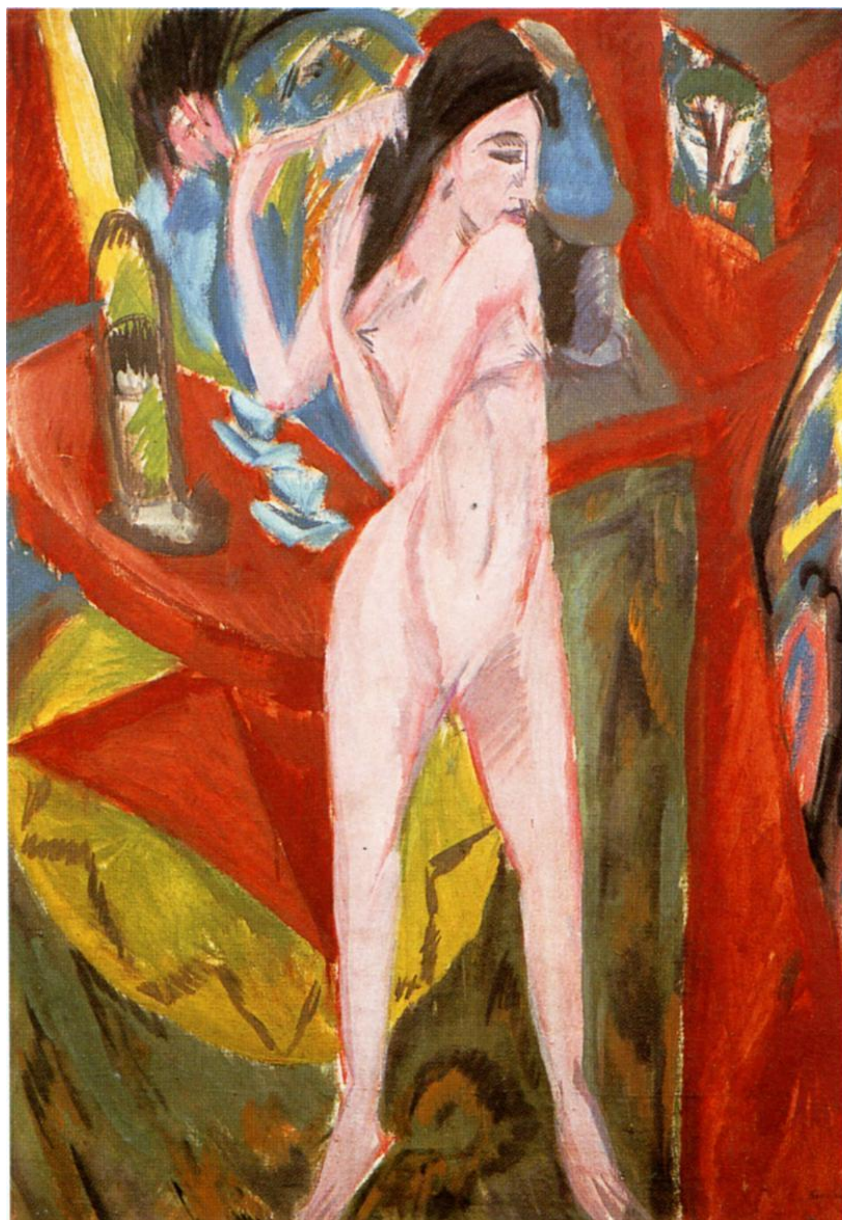


图22　恩斯特·基希纳

《梳头的裸女》（*Nude Woman Combing her Hair*），1913年，布面油画

基希纳笔下的这一妓院景象，源出于莫奈、德加、劳特累克这些先锋队开创的绘画。在这个德国人的作品中，主体问题重新被提出，表现性形式策略带来的力量，增强了这幅画里含混隐晦的情绪气氛。作品与塞尚和雷诺阿那超越时空的女性裸体之间的区别非常大。

立体主义

在产生的全球性影响，以及广泛的国际意义方面，第一个能与印象主义竞争的艺术运动就是立体主义。正如野兽派一样，这一运动亦由瓦克塞尔在1908年命名，当时他在评论勃拉克当时的作品时称它们为“奇怪的立体”（bizarreries cubiques）。立体主义作为一个艺术运动，在发展起来不久，就被认为是20世纪绘画艺术最具原创性的创造。1907年，年轻的艺术家在巴黎观看了塞尚作品大型回顾展后深受启发，虽然立体主义源自于塞尚那牢固构架起的画作，但是立体主义者却打破了物像。相对来讲，轻视表现性色彩的应用，这种创作方法一直被认为是西方艺术的一种激进而具创造力的方式，这一强大的艺术现象堪比文艺复兴时期焦点透视的发展。确实，立体主义画家的发展被他们的辩护者大大夸张了，他们中的很多人都期待看到20世纪初绘画艺术的彻底复兴，试图重新定义观看与绘画之间的关系，赋予艺术以神话般的力量。

立体主义公认的开拓者和实践者是西班牙人巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso，1881 — 1973）和法国人乔治·勃拉克（Georges Braque，1882 — 1963），他们的创作在1907 — 1914年间是交织一体的，以至于很多业余艺术爱好者难以将他们的画作区分开来。[16]1989年，现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）举行了他们作品的展览，在这次决定性的展览中，毕加索的作品更具有竞争的优势，在莱奥·斯泰因伯格（Leo Steinberg）热情而才华横溢的发言中，它们受到了热烈的赞美。然而，就像许多先锋艺术的开拓者一样，毕加索和勃拉克也都不是具说服力的艺术理论家。就此而论，我们必须转而关注一个次要画家的群体，也就是经常被提及的普托立体主义画家（Puteaux Cubists），在立体主义巴黎阶段之后，他们就在普托这个郊区进行创作。在法国人阿尔伯特·格莱兹（Albert Gleizes，1881 — 1953）和让·梅景琪（Jean Metzinger，1885 — 1941）的领导下，他们确定了立体主义美学原则的基本语言。事实上，他们的许多想法并未完全联系着勃拉克和毕加索的实践，这并不奇怪，这说明他们的理论是在立体主义创办者的实践之后才提出的，其理论并非扎根于对他们作品的仔细研究之上。

批评家和艺术史家以一个窄小的标准来界定立体主义的范围，包括西班牙人胡安·格里斯（Juan Gris，1887 — 1927）、法国人费尔南德·莱热（Fernand Léger，1881 — 1955）和罗伯特·德劳内（Robert Delaunay，1885 — 1941）这几位毕加索和勃拉克的主要追随者。接着展开的范围包括相对较次要的法国画家，如亨利·勒·福科尼耶

（Henri le Fauconnier， 1881 — 1946）、马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp， 1887 — 1968）、罗歇·德·拉·佛雷内（Roger de La Fresnaye，1885 — 1925），等等。的确，20世纪早期的大艺术家很少有人没有接触过立体主义的，甚至是那些拒绝它并与之斗争的画家也是这样，如皮特·蒙德里安（Piet Mondrian，荷兰人，1872 — 1944）、吉诺·塞弗里尼（Gino Severini，意大利人，1883 — 1966），或卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malevich，俄国人，1878 — 1935），如果他们没有那么反应强烈地应对立体主义者的实践和理论，他们的艺术就不会发展。我们通常是在主流的以法国为中心的文献和艺术史中认识立体主义的，实际上立体主义远远不止在法国，其涉及范围具有更大的世界性。俄国的艺术和早期苏联前卫艺术如果没有了它的影响，是不可想像的。而且，1909 — 1910年间，在纽约、米兰、布拉格、布加勒斯特和莫斯科都有重要的立体主义艺术家，而这里提到的也仅仅是些主要的中心城市。

立体主义运动分为两个主要时期，分别称为分析性立体主义（Analytic）和综合性立体主义（Synthetic）。不像写实主义、印象主义和象征主义，它们各自的两个分支同时存在、相互纠缠，立体主义者的实践却是相继发生的。分析性时期，这里以毕加索的《安布鲁瓦兹·沃拉尔先生》（*Portrait of Ambroise Vollard*，1909 — 1910）**[图23]** 为例，它存在一种单单沉迷于对一个几何绘画形象进行移位创造的倾向，要填满作品的中心，并朝着画面的边缘向四周展开 **[图24]** 。在理论上，艺术家依靠长久潜心研究绘画的题材、分析它的图像特征，终于达到几何结构。短而黑的线条、由密集的笔触顺次涂成的色块，这些绘画语言是如此简单，它们挑战了那种对题材（通常是一个肖像，一个静物或一片建筑景观）的外形和价值的基本特征的歪曲。当这些语言都集合于油画的表面时，创造一个形象，就是去具体实现立体主义理论所希望描绘出的题材的“本质”特性。

图23　巴勃罗·毕加索

《安布鲁瓦兹·沃拉尔先生》，1909—1910年，布面油画

在这幅沃拉尔最著名的肖像之前，塞尚和雷诺阿都曾为这位杰出画商画过肖像画。他那巨大的秃头在一个由线和画点组成的网状结构中隐隐呈现，这种形式赋予作品一种强调稳固性传统的绘画类型以力量和活力。毕加索和勃拉克的立体主义是经由他们的热切协作而创立的，而且那时也缺少理论支撑。1912年8月出版的由格莱兹与梅景琪所撰的《立体主义》（Du Cubisme）是对这一运动的首次理论阐述。

图24　巴勃罗·毕加索

《鸟笼》（*The Bird Cage*），1923年，布面油画

立体主义画家实践的第二个时期，即所谓的综合立体主义阶段 **[图24]** ，在这个阶段，立体主义的实践采用了相同的美学手段，引导印象主义从对光的描绘转向综合主义。然而，对于立体主义艺术家来说，综合实践仍扎根于特定的绘画实践——拼贴画，在拼贴画中，图像不仅靠描绘的（或绘制的）线和块来建构，也靠着来自于大众视觉文化的粘贴：壁纸、活页乐谱、明信片、报纸、戏票和其他单调的城市垃圾。其观点认为，图像是不同绘画元素综合起来的，其中的一些

元素是自己手工制作的，其他的则是移用的，以此清楚地表明，描绘不仅仅是人工的，本质上也是单一的。他们的艺术实践也将艺术家与只求商业利益的城市图像制作者和城市工作者的世界联系起来，在立体主义画家和早期写实主义的艺术之间，锻造出了强大的美学和政治联系。

未来主义

在现代艺术史中，意大利现代艺术时常被低估，特别是1850年代和1860年代斑点画派（Macchiaiolli）的辉煌发展，以及1890年左右在米兰的分割派画家（Divisionist painters）绘画的真正荧光，他们是佩利扎和乔凡尼·塞冈蒂尼。然而，在意大利和法国的先锋艺术家之间产生的第一次强大的交互作用发生于20世纪第二个十年，它直接影响了一个自称为未来主义者的艺术家团体。这一团体由意大利人塞弗里尼、翁贝特·波丘尼（Umberto Boccioni，1882 — 1916）、贾科莫·巴拉（Giacomo Balla，1871 — 1958）、卡洛·卡拉（Carlo Carrà，1881 — 1966）和菲利波·托马索·马里内蒂（Filippo Tomasso Marinetti，1876 — 1944）领导，这一团体的成员在意大利北方和巴黎之间自如地来来回回，彻底地从立体主义的发展中学习。[17]但是，和主要的立体主义者不一样，未来主义者首先沉迷于言辞，他们发表了许多宣言、散文甚至是书籍来宣扬他们的美学理论。就像是先行于他们的印象主义者一样，未来主义者赞美运动，歌颂无关事件之间的同时性**［图25］**。他们以印象主义者的全神贯注来关注机械、铁路和城市/郊区环境中的工业化变迁，然后将它们结合以立体主义者的绘画发明，从而创造出一种综合性的城市艺术，富有强烈的节奏感，在其中注入了迅速流淌的时间能量。立体主义艺术中的时间概念，通常是一种观察者对静态题材的研究的时间，未来主义实践则很少依靠一个观察者的立场，而是基于一种集合的感官体验。在视觉形式上，立体主义画家对第一次世界大战毫无准备和预兆。对于未来主义者而言，战争不仅无法避免，而且也是能被描绘的。

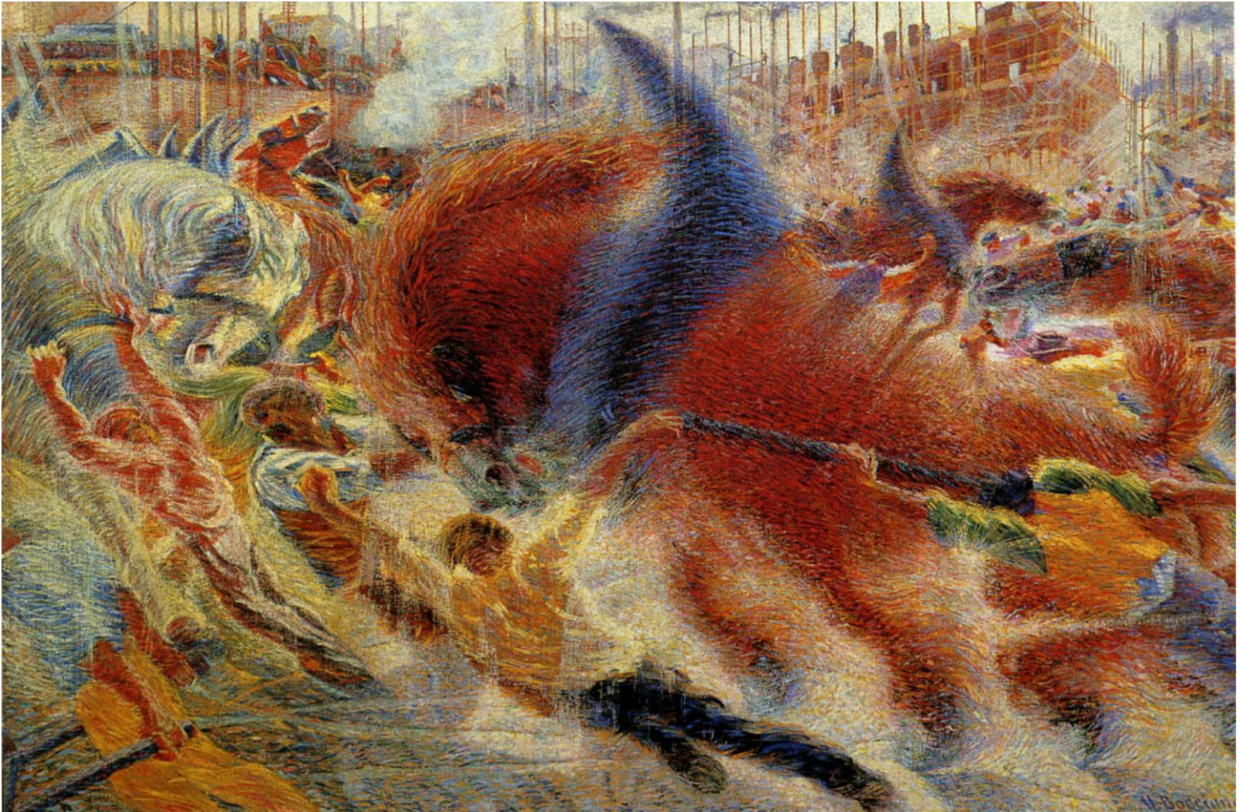


图25　翁贝特·波丘尼

《城市在上升》（*The City Rises*），1910年，布面油画

这幅画波丘尼主要是在表现行动和连续激变的状态。节奏性的重复线条，受到曼雷和迈布里奇的行动摄影的启发，这些线条与闪烁的色彩、城市主题结合在一起，创造出一种时间喻像，显得既蓬勃上升又绝对现代。波丘尼选择表现一个彻底前现代类型的城市建设方式，是马匹、手工劳动而非机械和机器制造方式。

奥费主义

奥费主义，或多或少是一个人的运动，罗伯特·德劳内和索尼亚·蒂尔克（Sonia Terk）形成一种合伙关系，这两个发起者的联姻共同推动了运动的发展。在描述一个将色彩从任何具象功能中解放出来的艺术家团体作品的评论中，纪尧姆·阿波利奈尔（GuillaumeApollinaire）赋予了奥费主义这个名称。[18]德劳内的色彩画**[图26]**和他自己清楚表达的绘画理论一同发展，他的理论和创作对法国之外的绘画也有深远影响。在美国，画家斯坦顿·麦克唐纳－莱特（Stanton Mcdonald-

Wright，1890 — 1973）和摩根·拉塞尔（Morgan Russell，1886 — 1953）发展了德劳内的艺术，创作出了一批无比精致且具有国际意义的作品。而在巴黎和布拉格，弗兰提塞克·库普卡（Czech František Kupka，1871 — 1957）的创作将德劳内推向更远。如同大多数传统的法国现代艺术家一样，德劳内被那个传统所捆缚，而且看起来他像被历史逼迫着，在谢弗勒尔和鲁德的早期理论的基础上进行着他的色彩绘画，这些理论中的大多数已经被新印象主义画家用于绘画中。这样，德劳内和他的美国后继者凭借着共时对称的固有光觉来构想对色彩的表现。库普卡的作品更加全然来自于象征主义者的联感说，即色彩联结着音乐声音。但是他的创作令人震惊，色彩鲜艳且富有独创性，这是因为他的理论更具有灵活性和启发性**［图27］**。他们常被称为奥费立体主义者（Orphic Cubist），并被看作法国和中欧抽象绘画的激起者。

图26　罗伯特·德劳内

《圆环形式：日月同辉I》（*Circular Form：Sun，Moon，Simultane*I）1912—1913年，布面油画

德劳内是继修拉之后法国艺术界对同时对比理论进行图像诠释的又一伟大画家。然而，并非将此理论实践于再现艺术，德劳内创作出一种抽象艺术形式，色彩本身承载了图画的意义。这幅画所绘的是行星天域，与美术家相比，他更像一位科学探究者。

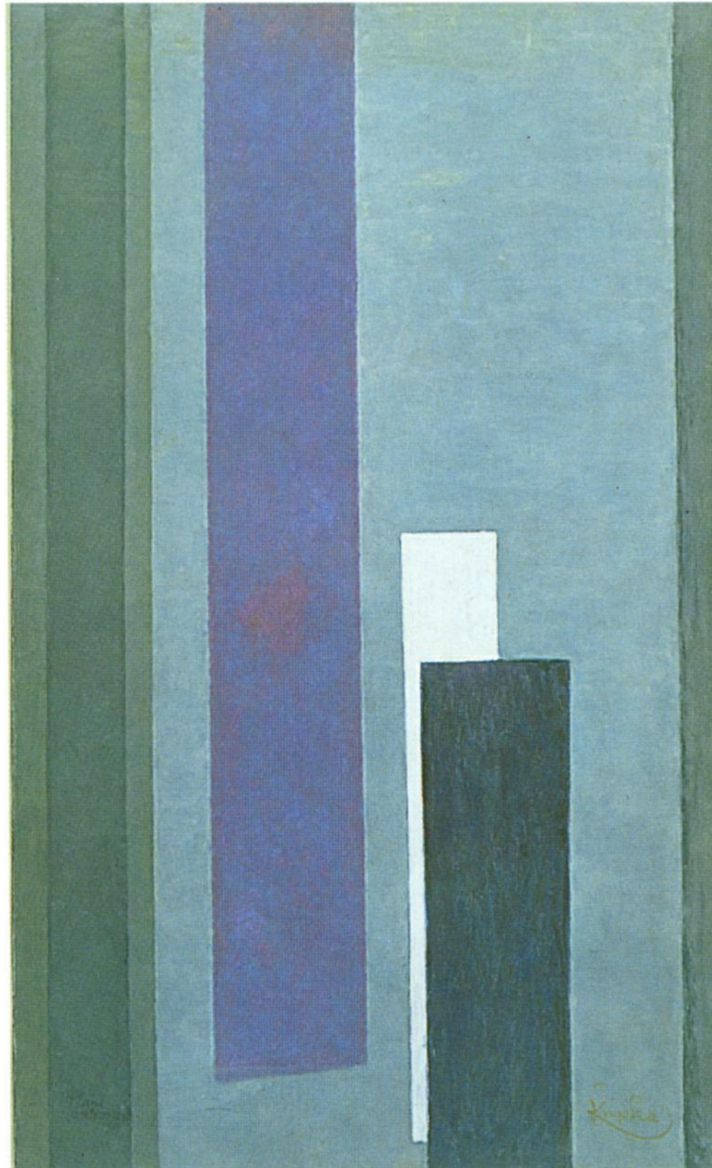


图27　弗兰提塞克·库普卡

《垂直面III》（*Vertical Planes III*），1912—1913年，布面油画

库普卡是第一位对法国绘画产生深远影响的东欧画家。“一战”以前，他大多住在巴黎，与德劳内是亲密无间的工作伙伴。然而，他的色彩现代主义标志形式与众不同，他试图避免原色和法国同仁所迷恋的同时对比理论。

涡漩主义

自从拉斐尔前派以来，英国艺术家很少试图联合进前卫艺术团体。在20世纪第二个十年间，这种情况完全改观了，画家温德姆·刘易斯（Wyndham Lewis，1884 — 1957）发展出一种他自称为涡漩主义的艺术理论，这一理论聚焦于综合性立体主义和意大利未来主义者的理论，从而创造出一个新的艺术运动。就像许多前卫运动一样，这一运动将视觉艺术与文学联系起来，诗人艾兹拉·庞德（Ezra Pound）对于涡漩主义的重要性，就如左拉之于印象主义，马拉美之于象征主义，阿波利奈尔之于立体主义。在第一次世界大战之前和期间，这些艺术家和作家创作了一大批佳作。不幸的是，这一团体在1920年代解散了，伦敦丧失了作为现代艺术生产中心的精神活力。然而在其鼎盛期，刘易斯和他的同仁C. R. W.内文森（C. R. W. Nevinson，1889 — 1946）、威廉·罗伯茨（William Roberts，1895 — 1980）和大卫·邦贝里（David Bomberg，1890 — 1957）一道创作了一批具有实验性的作品，就像世界上其他的尝试一样有趣和重要**[图28]**。[19]

图28　大卫·邦贝里

《泥浴》（*The Mud Bath*），1914年，布面油画

尽管被其同仁温德姆·刘易斯的大名所遮蔽，但在某些方面，邦贝里更有才能。他将自己的视觉思索与立体主义、未来主义的理论结合起来，创造出一种绘画物力论（pictorial

dynamism）形式。与普托立体主义者或未来主义者倾向于理论性的作品相比较，这种形式与莱热的更为一致、协调。

绝对主义/构成主义

假如说，涡漩主义与战争的体验和表现几乎直接联系，那么20世纪早期创造出纯粹抽象艺术的最强大的艺术运动，则与俄国革命不可分割。没有俄国革命，绝对主义及其后继运动构成主义便是难以想像的。虽然卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malevich）在1913年声称，他发展出了一种绝对抽象的艺术，并以同年展出的非物象（non-objective）拼贴画而为人所知，在1917年革命之前，他的艺术就不仅成为纯粹美学探索的典型，同样也成为一个新的社会和经济世界秩序的典型 **[图29]** 。马列维奇与一个组织有序的、有国际性重要意义的前卫艺术家团体一起，构建起一个自治的、非再现性（non-representational）艺术理论，并将它与沙俄的改革巨变的社会运动的许多早期革命联系起来。在欧洲艺术史上，第一次将最先进的艺术直接与同样先进的社会和政治理论联系起来，艺术家和建筑家、作家、音乐家、舞蹈家及演员一起来改变视觉世界。在现代艺术史上，没有一个社会/美学/政治实验比马列维奇的绝对主义和其主要支流构成主义更为重要了。[20]但是它惨败在斯大林的手中，结果说明，对于前苏联和西方资本主义来说，在现代史上，这种视觉试验都是审查制度中所罗列的最危险行动之一，仅仅到今天才部分恢复。

这幅作品以运动名来题名。它从再现中解放出来而得到的完全自由的感觉，以及它那相对客观冷静的表达手法，都是在那个即将发生革命前的俄国前卫绘画的标志特征。

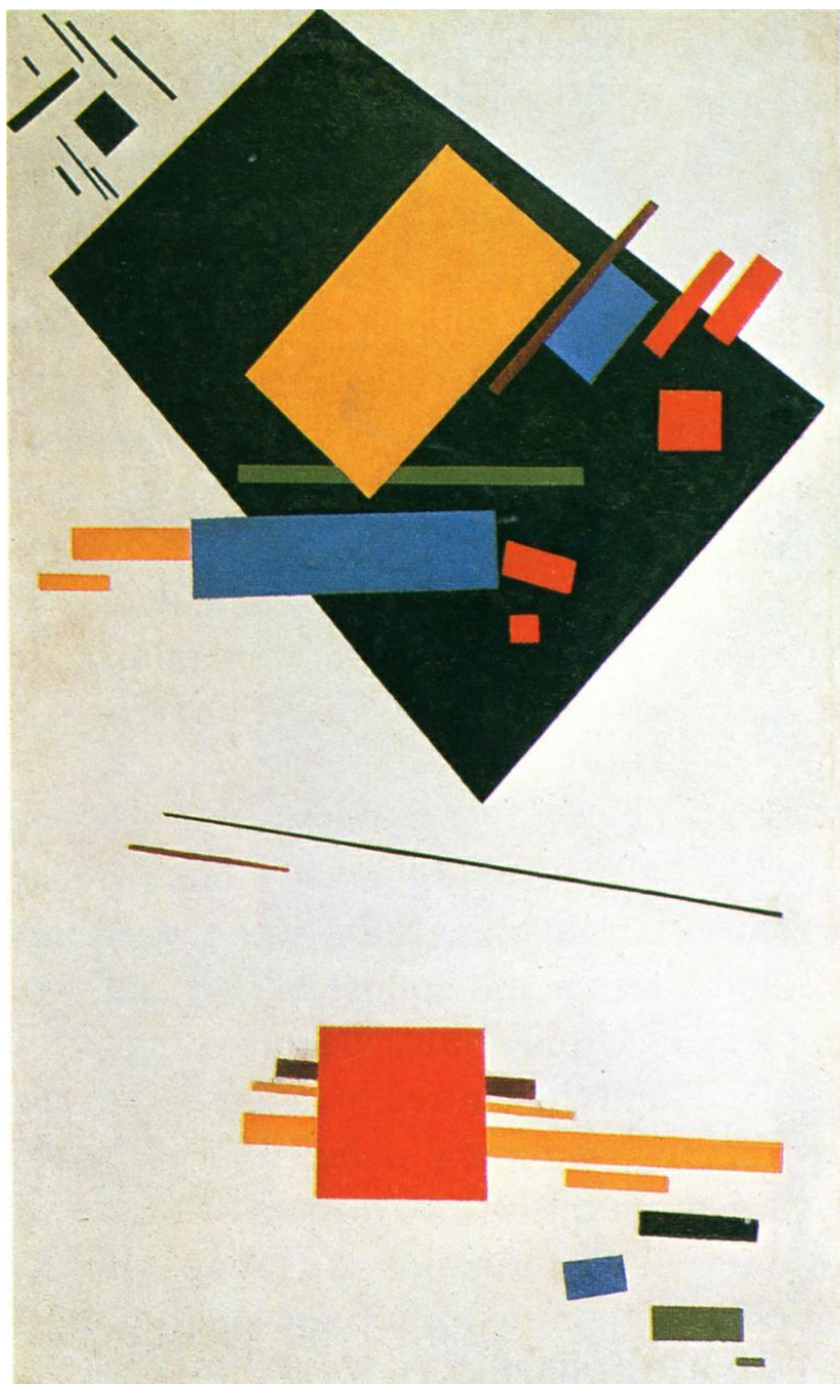


图29　卡西米尔·马列维奇

《绝对主义构成：黑色梯形和红色方形》（*Suprematist Composition：Black Trapezium*），1915年后，布面油画

这幅作品以运动名来题名。它从再现中解放出来而得到的完全自由的感觉，以及它那相对客观冷静的表达手法，都是在那个即将发生革命前的俄国前卫绘画的标志特征。

对于马列维奇来讲，人类的意识才是真实，而非视觉的世界。人类意识是至高无上的，是绘画的主题，他激进地跃进革新，创造出一种由各种元素构成的艺术，这种艺术与自然的结构和形式是没有关系的。未来主义者大大启发了他的思想，早在1913年他便理解了未来主义，1914年未来主义的主要创立人马里内蒂在圣彼得堡拜访了他。但是，在马列维奇所宣扬的通过抽象元素来表达艺术家情感的这一信条中，俄国象征主义艺术和理论的强大传统赫然显现。就如许多前卫艺术的领导者一样，马列维奇是一个全身投入、热情专注的论辩者，从俄国和法国之间的亲密纽带中，他明白了独立展览在向知识界传播审美学说时的重要性。欧洲第一个真正的独立艺术团体并不是法国的，而是俄国的（首先是1863合作社Artel的成立，然后是巡回艺术协会［Association of Travelling Art Exhibits］，它在1870年到1923年之间变革了俄国的艺术观念）。

通过图像来创造一种革命意识，极少有其他欧洲国家比俄国产生过更多这样的艺术家**［图123］**。某些人称他们与乌托邦（Great Utopia）有联系，而这类艺术家相当多，简直汗牛充栋，如果要列出名单的话，恐怕要占好几页，而且，和其他前卫运动不同，这个运动本身已经变成它竭力建立的大社会中的一部分。社会层面的失败导致了它的终止，而且，这个艺术史中惟一成功的先锋运动也被奇怪地边缘化了。

新造型主义

对于西方世界而言，他们要更熟悉蒙德里安和一个荷兰艺术家、建筑家小团体发展出的抽象理论与实践，这熟悉程度要远远大于对于乌托邦主义艺术生产的熟悉程度**［图30］**。蒙德里安生活和工作于法国、英国和美国，以及他的出生地荷兰。他和那些给现代艺术定义的知识分子们走得很近，与法国人如此，与美国人也一样。尽管，他和他的跟随者们密切合作，推进一个叫风格派（De Stijl）的团体的形成，并撰写了强有力的论辩文。但是他的艺术却保留了古怪的密封性，实际上，他在纽约与世隔绝并孤独死去。

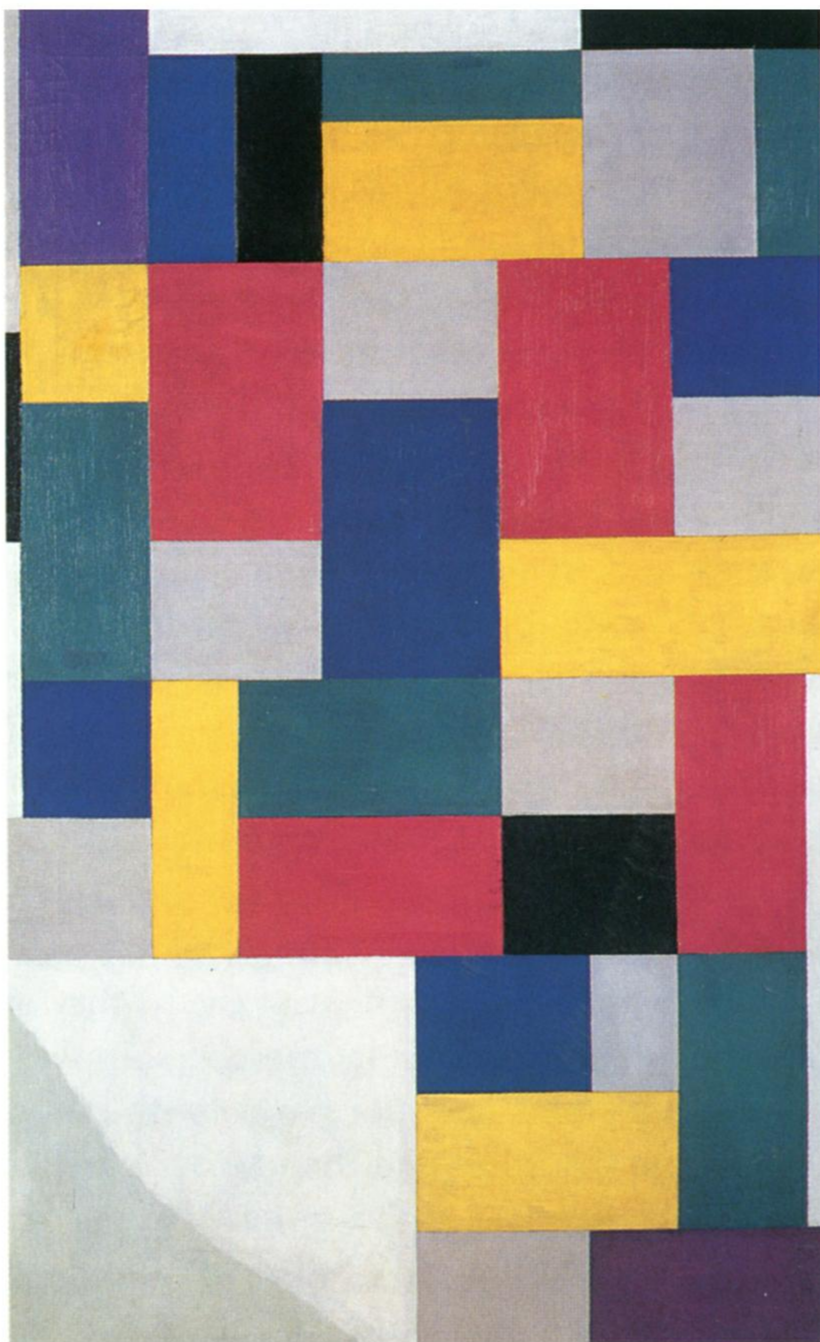


图30　特奥·凡·杜斯伯格（1883—1931）

《纯粹绘画》（*Pure Painting*），1920年，布面油画

甚至是这幅绘画的标题也在告诉我们它的抽象本质。如果纯粹主义要成为一个后来的巴黎艺术运动的名称，那么它同样也充当了为1910年代晚期和1920年代早期荷兰画家的法宝。这些荷兰画家不再将绘画当成一种个人情感的表现形式，而是另一种艺术，在他们看来，画作与观众之间纯粹的相互作用对于绘画理论而言更为重要。

蒙德里安新造型观念的理想表现在艺术中，就是要从象征主义的表现论传统中彻底解放出来，绝非偶然的是，他自己的早期作品就是一种晚期的、有几分装饰性的象征主义形式［**图31**］。然而在巴黎生活时期，他直接面对了各种各样的前卫艺术流派，他实践了一种无所指（non-referential）的图像创作，在画面中，线的和几何的元素与视觉世界没有任何明确的联系。蒙德里安的纯粹造型艺术将马列维奇和他的俄国同仁的艺术同时激励起来，这并非偶然。但是，和他们鲜明大胆而动态冲击的作品不同，蒙德里安的艺术有意识地拘泥、节制，在很多意义上是古典的。[21]但是，马列维奇的结构是为了颂扬线的世界，以有节奏的形式来进行视觉游戏，而蒙德里安的作品却歌颂了架上绘画直线版式中的限定性，并产生一种现代造型的形式。这种形式扎根于蒙德里安与其同乡凡·高的出生地——荷兰的那种新教世界。

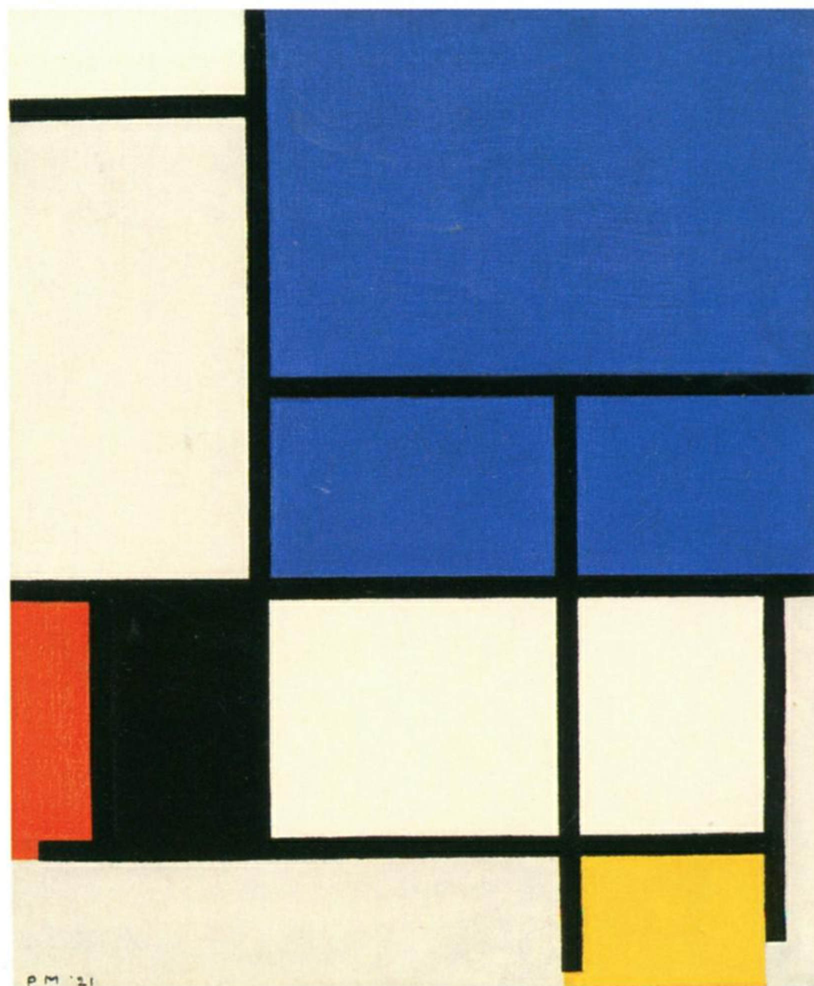


图31　皮特·蒙德里安

《蓝色平面构成》（*Composition with Great Blue*），1921年，布面油画

蒙德里安是几何抽象表现领域最重要的画家/理论家，他始终如一地坚持创作和理论主张。在某种意义上，他的每一幅作品都再现了他自己开辟的小径上的每一步。尽管这条路基本是线性的，他的探求将他带离故国荷兰来到巴黎、伦敦和纽约，也让他从荷兰风格派运动复杂的派别中摆脱中来，尽管他对风格派运动贡献甚巨。

达达主义

如果说在现代艺术史上存在一种反—运动（anti-movement），那就是达达主义。它的名字是无意义的；它的成员数不断变化、反复无常；而它的目标更多地与偶然行为、表现的全然自由、荒唐和放任有关，而非为了摹写而依靠其他方法来建构起新的审美体系。然而，就像已经讨论过的绝大多数团体一样，达达主义拥有许多城市活动中心，而且高度的理论化，并且基于文本的基础，它有着领导骨干和追随者（hangers-on），所有这些都让它具有了有组织的先锋派（organized avant-garde）的品质，它试图向这种有组织性转变。[22]在文化史上，它最主要的习惯活动地点在巴黎的激进咖啡馆里，在18世纪80和90年代，所有怪诞的反资产阶级行为组织都在那里鼓噪上演，艺术作品的创作，像是表演的部分，或像是会谈的煽动者（或筹谋的争论）。最极端的先锋咖啡馆文化的表现是诗人—剧作家—哲学家—酒鬼阿尔弗雷德·雅里（Alfred Jarry，1873 — 1907），他的创作是反秩序、反教条主义者教义、在某种意义上反生活的，它们确定了一种与达达主义渐渐紧密联合的荒诞主义策略。

要列出一份能够体现出达达主义本质特征的独立艺术作品名单，这本身就与这个反运动的原则完全不适合。事实上，很多与达达主义相关联的最具其特征的作品都是暂时性的，换句话说是在与夜总会文化的联合中创作，本质上夜总会也属于达达主义的艺术形式。德国人库尔特·施威特斯（Kurt Schwiters，1887 — 1948）设计制造的梅尔兹城市垃圾建筑（Merz constructions of urban refuse）和杜尚挑选及题名的现成物（found object）都是艺术实践的极端背离正统的证明，以此它们才能被列为达达主义。施威特斯就像一个块菌嗅探器一样挖掘出城市的垃圾，以一道制作艾斯科菲（Escofer）菜肴那样的人工性来排列布置这些城市垃圾。杜尚将艺术家变成一位理智的顾客，在繁忙

城市的商店里走马观花，然后突然猛扑上去，杜尚的作品留给他的观众们一个任务就是去解释他为何如此选择。

达达主义的起源与"一战"的林林总总有关，在相对中立的苏黎世和纽约，来自不同国度的艺术家，对他们身处的空虚的世界进行模仿，形成他们空虚的细胞**［图32］**。达达主义一点没有像各种抽象运动所包含的热情的理想主义，那些抽象的运动超越了战争，在新世界的创造中看到了希望和机会。的确，达达主义者的虚无主义和个人主义可以彻底与那些特征鲜明的运动——如绝对主义、构成主义和新造型主义的理想主义和盲目因袭形成对比。

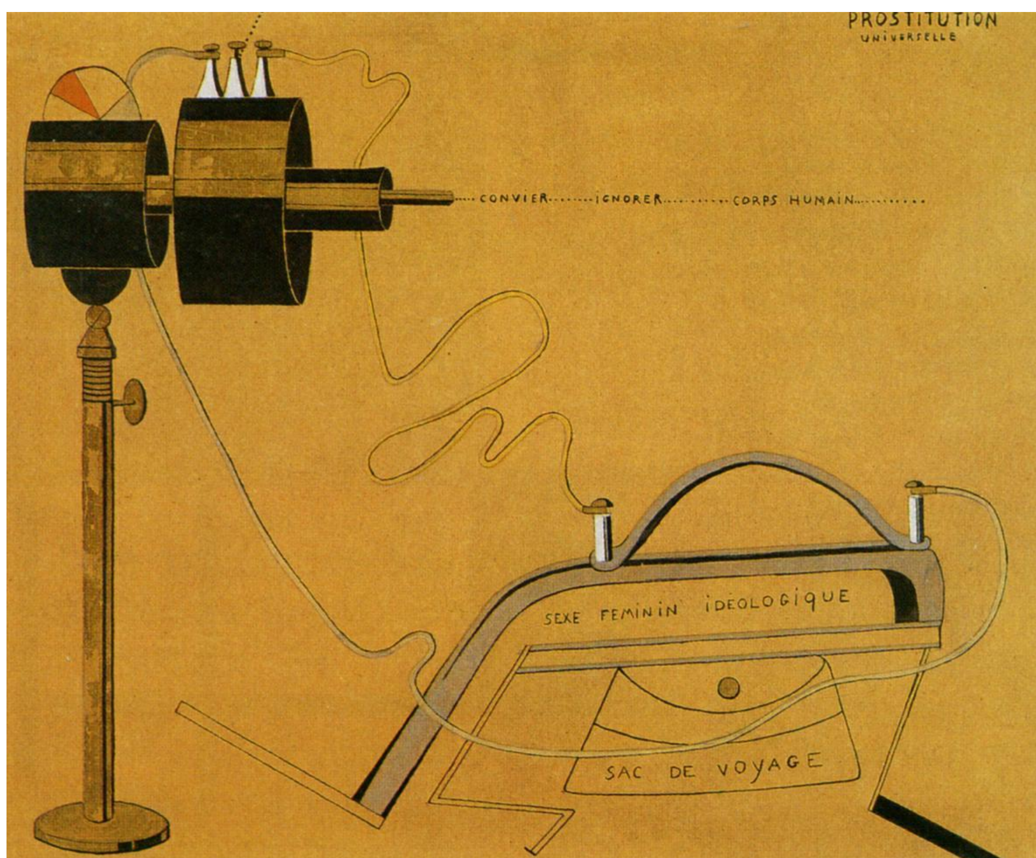


图32　弗朗西斯·毕卡比亚

《万国娼妓》（*Universal Prostitution*），1916—1919年，墨水、蛋彩和金属，纸板

毕卡比亚（1879—1953）和他的朋友杜尚是法国达达主义的主将。在巴黎和纽约，他们都创作了类似的画作，其中的形象更像来自科技图释，而非艺术。他们热衷于语词游戏，乐于进行跨语言联想，这也是与达达运动有关的一种艺术创作形式的标记。这幅画在"一战"时作于纽约。

纯粹主义

在20世纪第二个十年里的大多数重要的前卫艺术团体皆兴起于第一次世界大战的那些年月，很少有在战后十年里激起的。事实上，1920年代可以看成是前卫艺术壮大成长的十年，它最重要的进步在于现代艺术家的系统教育方面，以包豪斯的努力为典范，而法国和瑞士艺术家团体的部分人士也试图创建一种新的工业古典主义或机械美学。三位法国艺术家，莱热（Fernand Léger，1881 — 1955）**[图35]**、阿梅蒂·奥尚方（Amédée Ozenfant，1886 — 1966）**[图33]**和勒·柯布西耶（Le Corbusier，1887 — 1965）在20年代早、中期联合起来建立了一套艺术和建筑理论，其中工业基本产品变成为一种现代秩序的新规范。[23]对这些艺术家而言，一种大批量生产的玻璃杯、大水罐、盘子或活塞纯粹是一种形式，就如同一尊古希腊青铜少年立像或一件文艺复兴青铜制品。对这些物品的研究表明，它们以新的技术制作出来供人使用，这就规定了新的标准，以此对抗那些条条框框的严格规定。一切都被纳入了艺术，现代艺术家的职责是创造一个新的视觉世界，且与工业技术协调一致，美要在大批量创造的世界中去找寻。在许多方面，他们的思想脱离且超越了绘画艺术。然而每一幅过去的画作都像一条交流途径，将这些传达给一个有修养的高雅知识分子。他们最重大的时刻在1925年到来了，在那一年举办的巴黎国际装饰艺术与现代工业设计大展（International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industrial Design）中，他们展示了他们所开辟的新的家庭内部空间。在他们对大批量生产物品的刻意仿真中，绘画、雕塑、家具、装饰艺术和建筑与大批量产品一样平等对待。他们的乌托邦世界是如此纯粹，以至于它仅仅对少数富有顾客具有吸引力，这远远大于对工人和社会组织者的吸引力，而他们的艺术原是为了工人阶层而创作的。

和装饰线条的互联轮廓试图表明，所有美丽的形式都分享有根本性的质。

图33　阿梅蒂·奥尚方

《水壶》（*The Jug*），1926年，布面油画

这一巨作也许是纯粹主义的视觉宣言。画面中，建筑性的图像元素和日常实用物皆纯粹反映出它们的本质特性。并且它们像这样在画中被安置着，以证明形式在理论上的普遍性质。大水罐和装饰线条的互联轮廓试图表明，所有美丽的形式都分享有根本性的质。

超现实主义

正当纯粹主义艺术家企图超越架上绘画，通过工业古典主义来创建一个新的世界秩序的时候，另一个艺术家和作家团体走到了巴黎的前列。[24]1924年，作家安德烈·布勒东（André Breton）发表了《第一次超现实主义宣言》，这篇宣言并非为视觉艺术家而作，而是面向作家的。他呼吁一种无意识的、不受理智和社会系统控制的精神世界的诗学。对于布勒东来说，这种无意识同视觉世界一样真实、宜于表现。他召集起朋友和伙伴，组成一个核心团队，这些人偏重于依靠幻觉、梦境、噩梦和其他无意识显现形式来进行文学和视觉的表现。这些男男女女开发出了一种新的艺术创作策略来“揭露”无意识，进行冥想，如此一来，便揭橥了想像的秘密。他们的思想在逻辑上来自弗洛伊德，这点值得一提，正如超现实主义者在词语和文学上的实践是那么卓越优秀一样。布勒东富有启发性和野心的文章所产生的影响在于，它给图像创作实践注入了一种新的能量和实验主义思想。

超现实主义实践主要有两大类。第一类，以意大利人乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico，1888 — 1978，实际上他先于布勒东发表宣言时的十多年前就进行此类创作）、比利时人雷内·马格里特（René Magrite，1898 — 1967）、保罗·德尔沃（Paul Delvaux，1897 — 1994），以及萨尔瓦多·达利（Spaniard Salvador Dalí，1904 — 1989）**[图34]**为代表，他们接受了所有西方传统的表现技艺——透视法、明暗法、阴影、气氛透视法、固有色，以及一个透明面。不过，这些传统技法在超现实主义者的思想中都被颠覆了，它们被用来将现实的幻觉赋予超现实性和无意识性。这类超现实主义者画中的意象存在于梦境中，存在于日常视觉真实与他们那凭空幻想的遭遇之中，也存在于明晰的技艺与晦涩的主题之间的紧张状态中。

图34　萨尔瓦多·达利

《小煤渣》（*Little Cinders*），1927年，布面油画

达利追随着西班牙画家米罗、意大利画家乔治·德·基里科引领的联想绘画，以及确定理论方向的法国艺术家安德烈·布勒东。达利冲破写实主义和立体主义的牢笼，带领着一群以梦、记忆和幻想为绘画之源的艺术家进行创作。这幅早期超现实主义绘画在米罗的自动或无意识动机涂抹的绘域里添加了一个令人不安的梦。

第二类超现实主义实践没有清晰的具象性。但是，在一定程度上，艺术家对素材的运用若不是处于恍惚时，就是抛弃了一个清晰的具象计划。这样一来，艺术创作就是自动的，直接和潜意识交流。在精神照相术（spirit photography）和其他象征主义者尝试给予无意识形象以形式的努力中，这一方法的运用历史颇久。法国人安德烈·曼松和西班牙人胡安·米罗（Joan Miró，1893 — 1983）正是这种实验的结果，但在这之前历史上并不把这些看成是艺术。“自动绘画”成为超现实主义实践的一个中心语汇。后来，它在美国1930年代晚期和40年代早期复活了，并对战后美国抽象主义产生了非同寻常的、解放性的影响。直接印象主义的自动品质，它在快速、完全无意识的直观摹写中体现出的信念，这与抛弃任何形象视觉构架的超现实主义者在创作中体现出的自动性，在此语境中，推测这两种自动性之间的联系是很有趣的事。这就是本书所涵括的现代艺术运动的最后一个运动分支，而我们也能够再一次在更早的运动中找到它的种子。

超现实主义就像现实主义、印象主义、象征主义和立体主义一样，是一个广泛传播的运动，对世界艺术具有深远、持久的影响。1930年代的全球性萧条和日益膨胀的战争信号带来的混乱反倒保证了其全球性的蔓延伸广，超现实主义者分子与其他运动艺术家和作家一道，定居于美国、墨西哥、阿根廷和巴西，凭借着种种现代主义理论激活了那些地方性中心的艺术传统。

“主义”问题

对于以那些通常基于运动来描述的现代艺术史来说，这个必要的总结能够理清这种描述方法的内在局限性，甚至其中的矛盾。对于这些明确定义的问题，他们本身并非难以逾越。实际上，那种认为现代文化史中很长时段里的再现性艺术可以被简化为一些简单公式的想法，将会使我们这些力图解释那些艺术的人感到恐怖。

在思考视觉、真实和再现的意义时，没人能否认摄影理论和紧密联系着理论的摄影实践的重要性。图像复制的机械化，在工业化世界里改变了艺术传播和艺术思想，而绘画——现代的图像史——几乎封闭的发展，则应该被看成是对大批量生产的图像增殖的回应。我们还要牢记的是，在很多艺术家的工作中，摄影都发挥了重要作用，从高更

到美国人曼·雷（Man Ray，1890 — 1976），在世纪之交，摄影被认为是一种重要的现代艺术形式，摄影家是现代主义的重要推动力。[25]确实，如果不提到摄影家、理论家、商人、收藏家阿尔弗雷德·斯蒂格利兹（Alfred Stieglitz，1864 — 1946），美国的现代主义艺术史就是难以想像的，而摄影实践也是包豪斯的重要部分。[26]

新近开放的俄罗斯和中欧也加入到西欧、美国和澳大利亚对现代主义进行重新描述的巨大努力中，这最终呈现出一个比例数据，对于这个比例我们全都毫无准备。很少有在西方受过训练的最近一代现代艺术史家了解东欧或拉丁美洲现代主义，甚至于不知道它的主角姓甚名谁，不论这些主要艺术家是19世纪还是20世纪的人。在俄罗斯和东欧，历史学者和博物馆馆长忠实地信守着他们的国家艺术史，至今仍未与它们所真正隶属的国际性和世界性的艺术史建立起联系。第一次世界大战的前后几年，在布加勒斯特和华沙进行创作的艺术家们，与凭借大众传播媒介和铁路而联结的文化首府的关系网络之间，联系是紧密的。在现代主义的维也纳，没有人对巴黎和柏林的最新发展状况一无所知。而对于我们撰写现代主义艺术史来讲，似乎现代主义就只发生在巴黎似的，可以说，这是一个非常基本的谬误，这就像在描述文艺复兴盛期时只涉及罗马，或写希腊建筑只提及雅典一样。现代大都市（Metropolis），如后文所述，是其他城市中心的互相联系、世界性系统的组成部分。现代艺术也是一样。

第二部分　现代艺术的条件

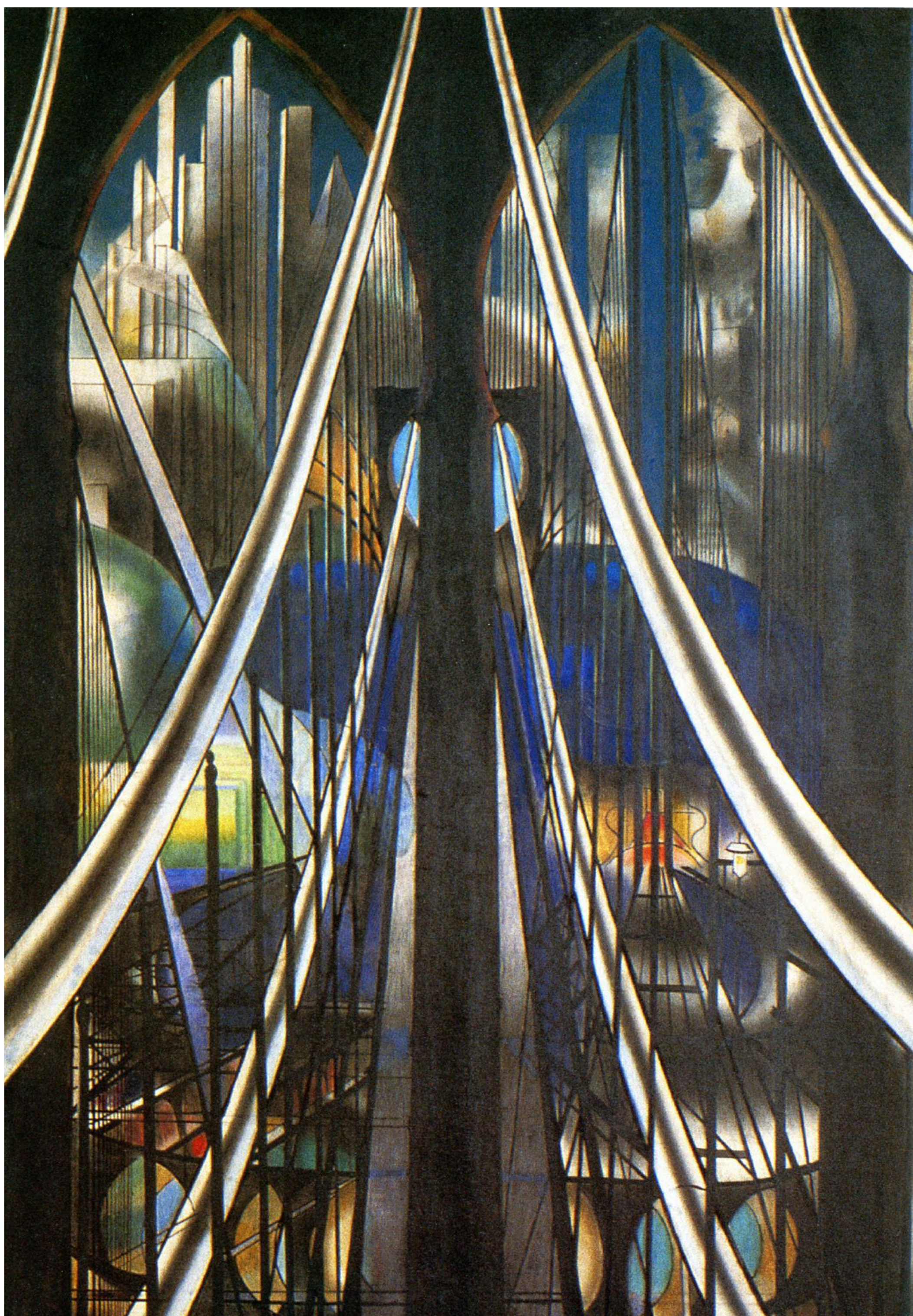


图40局部

第一章　城市资本主义

在1919年，“一战”偃旗息鼓，费尔南德·莱热创作了他最大的油画。简单扼要地将它题名为《城市》（La Ville），莱热告诉我们，他的巨作表现了现代都市生活的极端环境，而不是某个具体的有名字和历史的城市 **[图35]** 。在这幅画里，我们看不到历史纪念碑，看不到街衢或树木，也没有天空或空地。相反，城市被释为一个由扁平视觉元素构成的彩色结构。莱热赋予题材以形式，在某种意义上，这一题材在现代艺术史上几乎无处不在——现代城市，城市郊区，及其居民。

图35　弗尔南德·莱热

《城市》（*The City*），1919年，布面油画

这幅莱热的巨幅画作完成于一战末，预期着一种因民族和社会阶层的分裂而释然闪现的新的城市世界即将来到。莱热所创作的非人格化的集体环境，与左派政治联系强烈，从库尔贝开始，许多重要的法国艺术家进行过这种政治立场的视觉表达。莱热漫长一生保持着共产主义者身份，但他对美国和苏联都具有同样的接纳性。

毋庸置疑，城市日新月异的奇妙成长是19世纪和20世纪早期最重要的一项成就。在那个世纪，大多数欧洲的伟大历史古城都从根本上进行了重新改建和规划，19世纪之前，几乎没人能够设想，在从欧洲到全球的世界里，新近建造的城市范围和程度有如此之甚**［图36］**。甚至于现代艺术的精粹之都，巴黎，如果有位20世纪的观光者突然回到1800年的巴黎，定会对它感到面目全非，无法辨认。许多最重要的历史建筑（卢浮宫和巴黎圣母院，仅提及这些最著名的）已濒临支离破碎的景况，当时还没有建成一条限定它们范围且保护它们的林荫大道。[1]当我们注目于新的城市，如格拉斯哥、曼彻斯特、芝加哥、纽约、法兰克福、布宜诺斯艾利斯或墨尔本，我们感到欧美世界城市的扩大发展，在人类历史上可谓史无前例。

图36　詹姆斯·华莱士·布莱克

《鸟瞰波士顿》（*Boston from the Air*），1860年，蛋白相片

布莱克拍摄的18世纪和早期19世纪的波士顿城景，是众多从空中拍摄的欧洲—国际城市景观中的一幅。在这类图像中，城市像是从两边不断绵延伸展，并控制了我们整个视觉经验。布莱克的相片显示，波士顿湾的传统城市节奏是如何被媒体和表现形式变得现代的。

18世纪晚期，法国领先于世界，其出生率由高转低，而低出生率被社会历史学家界定为现代性的基本特征，事实上每个欧洲—全球国家在19世纪也接连进入这种状况。[2]随着这一转变，以及随之而来的从农村到市区的人口迁徙，欧洲和美国的人文地理在19世纪和20世纪早期剧烈变化，其程度远甚于以往。在工业革命以前的世界里，绝大多数工人是农业劳动者，居住于郊外或乡村小郭，这些地方以令人瞠

目结舌的速度让步于城市世界的发展，终于，城郊居民、工人聚集起来寻觅劳动岗位，他们形成了一个巨大的新阶级，卡尔·马克思称其为无产阶级。另一个转变的产生，伴随着由先前的城市店主、专业人才、小企业主和其他非贵族业主组成的小阶级的庞大崛起，他们被称为资产阶级，到20世纪，他们成为统治阶级——在经济和社会两方面——遍及欧洲和美国大部。

巴黎和现代城市的诞生

在贯穿于本书所涵盖的时代里，现代艺术的典范城市就是巴黎。尽管，在人口上比她的对手伦敦稍微少了些，但是毫无疑问，巴黎堪称欧洲和美国的艺术之都。她的博物馆、美术馆、艺术学院、美术学校、艺术品店和艺术工作室可谓星罗棋布，其他都市皆无可比拟，各国艺术家云集此处，发展他们的艺术。

在巴黎的国外艺术家

美国： 惠斯勒（Whistler）、伊肯斯（Eakins）、英尼斯（Inness）、哈萨姆（Hassam）、戴维斯（Davis）、萨金特（Sargent）、卡萨特、霍珀（Hopper）、布鲁斯（Bruce）

奥地利： 克里姆特（Klimt）

比利时： 凡·里斯尔伯格（van Rysselberghe）

加拿大： 卡尔（Carr）、莫里斯（Morrise）、A. Y.杰克逊（A. Y. Jackson）

捷克： 穆夏、库普卡（Kupka）

丹麦： 毕沙罗

荷兰： 凡·高、蒙德里安

德国： 门采尔、利伯曼、佩西施泰因（Pechstein）

匈牙利： 利波尔 - 罗奈（Rippl-Ronai）

意大利：博尔迪尼（Boldini）、德·尼蒂斯、波丘尼、塞冈蒂尼、塞弗里尼

立陶宛：苏蒂纳（Soutine）

墨西哥：里维拉（Rivera）

新西兰：戈尔迪（goldie）

挪威：索罗（Taulow）、蒙克

俄罗斯：列宾（Repin）、伯努瓦（Benois）、巴克斯特（Bakst）、夏加尔（Chagall）、康定斯基

西班牙：毕加索、格里斯（Gris）、米罗、达利

瑞士：霍德勒、阿密特（Amiet）、瓦洛顿、贾科梅蒂（Giacommeti）

许多20世纪的巴黎游客认为，巴黎是一个历史悠久的城市，到处是奉献给其著名帝王、强大主教和富有贵族之荣耀的纪念碑。从罗马的公共浴池和圣杰曼德佩僧侣院，到卢浮宫的殿宇、帕台农神庙和拿破仑的凯旋门，巴黎如此彻底地联系着她的过去，以至于让人几乎忘记她是一个城市，一个像曼彻斯特或芝加哥一样完全现代的城市。瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin），杰出的德国社会批评家，将巴黎视为19世纪的首都。他看到，巴黎现代化之根源于18世纪二三十年代，伴随着城市中商业拱廊街织网般的建造，民间街道，为了抵抗恶劣天气而装上玻璃，以及照亮黑夜的灯光，它们就像微模型（models-in-miniature）一样，为拿破仑三世大街和奥斯曼大街，也为趋于集中的、密密麻麻的市场和百货公司非同寻常的发展而建造。[3]对现代巴黎最生动的描述，或许是对这个城市最早的多卷本研究著作《巴黎，它的器官和功能》（*Paris，its Organs and its Functions*）一书，写于第二帝国末期，作者是福楼拜的朋友马克西姆·杜坎（Maxime Du Camp）。[4]如巴尔扎克和左拉的小说一样，这本书把真实的巴黎转变为一个观念的吊诡情况（conceptual paradox）；一个没有分界线的有限之地，一个独立个人无法认知的人类之界，或者，在某些诗歌和小说的措词里，是一个妖媚诱人、神秘魅惑的女人**［图37，38］**。

巴黎，其辩护者称，已经脱离了法国贵族气的历史枷锁，如脱缰之马般迅猛地奔驰进未来，这个未来将定义世界的大部分。在绝大部分现代历史上，巴黎就是一个建筑工地，伴随着那个时期人口的迁徙和移居，造就了一个不稳定、易变的环境。社会、经济的完全不稳定性，和19世纪巴黎的物理现实，都在艺术家对它的表现上产生了深切的影响。

图37　居斯塔夫·卡耶博特

《巴黎的街道；雨天》（*Paris Street；Rainy Day*），1876—1877年，布面油画

卡耶博特是一位富有的业余画家，因经济原因，他被德加引介进印象主义圈子。他作品中的那种平静客观的画面，以及以学者的观点来看待的空间，都是为了表现一个新的城市形象，卡耶博特所选择的城市剖面，在他画的时候，同样也是新的。这一单调平面的图像中体现出来的动静相济的城市绘画设计原则遍布欧洲—世界。这幅画第一次面世是在1877年印象主义展览上。

图38　皮埃尔·博纳尔

《巴黎清晨》（*Morning in Paris*），1911年，布面油画

此画与他的姐妹篇、描绘巴黎黄昏的画作，皆是为装饰一个私人豪宅的墙壁而构想的巨大装饰板。每幅画都将巴黎的街道带入画面内（俄国革命前几年，它们都各自进入了莫罗索夫的收藏中），每幅都更着迷于现代城市的人群，而非建筑物。在巴黎黄昏那幅画中，博纳尔将画面安排得有如人行道和街道的水平带，好像是与水平的镶板木料和大尺寸的传统内部墙壁装饰线条进行视觉游戏一般。卖花者的手推车进入画面，为晚上市场上购买鲜花的巴黎人，她自己已经准备好，花是巴黎人各种各样的感情和爱的象征。

巴黎绝不孤独。贯穿19世纪晚期和20世纪早期，贫民窟和欧洲古老城市的传统住宅继续被急速地拆毁。每个城市的摄影师都急忙奔向那些老建筑，赶在被彻底毁灭前记录下它们，许多19世纪最好的城市摄影师，他们的工作应该被看作是，凭借着摄影再现来保存文化的一种形式。其中有巴黎的夏尔·马维尔（Charles Marville）**[图39]**、格拉斯哥的托马斯·安南（Tomas Annan）拍摄下来的摄影照片，以及他拍摄的伦敦的布尔斯（Bools）公司和迪克森集团公司（Dixons）的照片，还有那些记录下的布拉格的犹太街区、维也纳城墙附近的老城区、布达佩斯特弯弯曲曲的街道和莫斯科的木结构建筑的那些摄影师们的作品。甚至现代主义大师，尤金·阿杰特（Eugène Atget），就像我们从莫莉·内斯比特（Molly Nesbit）和其他人那儿学习到的，他所拍摄的老巴黎的照片，已经成为历史学者和古董经销商的宝贵资料。这

些人渴望在现代巴黎那无穷无尽、无名无义的城市风景中寻觅一些被遗忘的角落，在那儿时间停滞不前。[5]

图39　夏尔·马维尔

《拆毁巴黎剧院大道》（*Tearing Down the Avenue de l'opérd*），1877年发表，火棉胶玻璃底片的蛋白相片

这是马维尔拍的数以百计的相片中的一张。他记录（以坚定的决心）传统城市的毁坏，因其正被有计划地消灭捣碎，为现代巴黎让路。这张相片记录了城市一区，在19世纪70年代初为了建造这一地区，它几乎被彻底摧毁，这个地区与后来的印象主义紧密地联系在一起。

在今天，推测出欧洲和美国在19世纪和20世纪初所产生变化的——人的、物理的、社会的、建筑的和技术上的——纯粹数量，几乎是不可能的。没有哪一个人的生活，甚至于那些富有的贵族也不能对现代社会的变化绝缘，当一个人在此期间关心资本（或可用财产）的巨幅增长，那么所有这些变化对视觉艺术的影响就豁然开朗了。艺术作品被保留了下来，它们或成为富裕人士购得的昂贵程度不同的商品，或是国家或教会赞助人所驱动的价值观的艺术体现。但是，个人、政府和公共机构的财富性质在19世纪发生了巨变，艺术的世界也因之而变。

资本主义社会

对像巴黎和维也纳这类古城的城市变迁的研究，使以精密特定的方法阐释这些城市的艺术再现作品有了可能。[6]“奥斯曼化”（Haussmannization，或可译为“奥斯曼式的城市大规模改造”和“城市重构”）和“斯特劳斯环路精神”（Ringstrasse mentality，或可译为“环城大道精神”），而今已经是现代艺术课程中的规范概念，像芝加哥和纽约这类美国城市的非凡成长，也已经被充分地研究。城市的重构，比如里约热内卢、墨西哥城、开罗和费城，它们被仔细制图规划，就如布达佩斯和布加勒斯特的维也纳化（Viennification），以及加尔各答、蒙特利尔和墨尔本以伦敦和爱丁堡为蓝本的城市规划。

但是，在所有论述现代文明里城市资本主义的互联、共时和全球化的本质的文章中，都存在着一种不足。确实如此，自然，无疑这些城市充当着其他城市的模型，财富和政治权力的强大集中产生了不同程度、全面发展的城市系统。然而，我们首先要认识到，19世纪和20世纪初，几乎世界上的每个城市都在剧烈成长，其次，机械化运输和邮政服务的同时发展，将城市联结在一个不断交错复杂的沟通系统中。日本的孩子越来越知晓西方，欧洲和美国的孩子也越来越了解日本。而全球性的知识、产品和旅行的庞大规模所创造出的世界，根本不同于之前时代（previous era）的以国家和宗教为边界的世界。没有一个以往的帝国——甚至于古罗马、中华帝国的广袤疆域——堪比于现代主义的没有帝胄的资本主义帝国。在人类史上，也从来没有一个时代像今天这样，经济的力量在塑造文明时发挥了如此大的威力，其能力要远胜过先前宗教和政府在文明形成中的作用。资本及其扩张是现代主义的传奇，政府之所以保存下来，仅仅是因为它能够将自己适应于资本的利益。

卡尔·马克思和他的后继者对这一系统作了最精彩的分析，他们不仅沉迷于对资本及其所有制和资本控制的研究，也潜心研究人的社会经济阶级属性，其所属阶级是根据他们进入那个资本的通路来划分的。借由其对资产阶级、无产阶级和农民阶级的严格的阶级范畴分类，马克思主义分析得纯粹简单，它已被证明是如此的引人注目、如此具有驱动力，以至于马克思主义观点在近一个世纪以来，深深影响了遍及欧美世界的公共政策，并给予政治政府机构和大学奖学金这种真正产业结构的设置提供依据。艺术同样也受其影响，在实践和理论

上皆是如此，因为马克思主义体系从根本上强调经济力量，是它支撑着所有现代文明，生产出无数的图像，以此呈现或者分析阶级关系、家庭结构以及处于社会斗争中的个人焦虑。

这些经济力量的踞有之地就是城市，在那儿工人和企业主共处得并不和睦；在那儿商业和服务在看似轻松而无形的系统中流通；在那儿观念和图像聚集一处。在这些城市，精力充沛的男男女女创造着庞大的财富，对奢侈品的资本花销、各种再现图像也集合一处。再现性的艺术，不管是机械的还是手工的，在资本主义体系中都起了重要作用，并一直附属于城市中心。然而，随着19世纪这些城市中心性质的转变，再现性的艺术也随之而变。艺术品店、商业画廊、收藏展、私人住宅和私人博物馆作为陈列和交易的场所，取代了教堂和国家机构。现代收藏者常常都是歌剧演员、工厂主、小官僚、出版者、餐馆老板、百货大王，也有贵族和强大的政府部门。一位邮局员工，乔基姆·加斯奎特（Joachim Gasquet），他作为印象主义收藏家的重要性，可以媲美于贵族时代的马里尼侯爵（Marquis de Marigny）之于初期新古典主义。

在最近两代学者中，对于这些转变的研究与日俱增，特别在现代艺术的社会史方面，研究更是大踏步地迈进。跟随着20世纪早中期马克思主义历史学家的引领，一个兴盛蓬勃的研究浪潮，意味深长地将艺术界定为对资本主义文明的结构性批评，与此同时，其他一些持有较少意识形态观念的学者在他们的论述里深深埋嵌自己的观点，他们看到，现代图像已经不可逆转地与资本主义思想绑定在一起。还有其他学者过分中立地记述、勾画了现代艺术史，将它看成是一个联系着艺术市场、艺术展览和批评系统的体制，是批评系统给予展览和交易所里那些艺术样式以文字上的定义。然而，很少有对现代艺术的研究是致力于描述再现性艺术的历史的，而同样的方法曾被用来研究服装、装饰艺术或其他奢侈品的历史。

艺术的商品化

我们应该怎么来描述作为商品的艺术呢？首先，很清楚，艺术现在和曾经都是以非常相似的方式来和其他奢侈品一样进行交易的。首饰、古董、佳酿、地毯或时装的交易同样是神秘而隐匿的，它们被少

数家族支配，这些家族的名誉被精心打造，以此来增加他们所买卖的让人渴慕的商品的价值。部分这种贸易操纵者在煽动顾客购买欲望的时候，强调商品的稀有、与众不同，以及社会魅力，这点很重要，商品的社会魅力密切关系到客户和消费者的经济和社会地位。在销售先锋艺术作品时，则故意强调它的高深玄奥和阳春白雪，从而给予它独拥其美、唯我独享的气派。若某人确实钟爱19世纪70年代的莫奈、90年代的高更和1910年的马蒂斯，或一战后那几年的杜尚的作品，此人便是一个非常小的、看似自我筛选（self-selecting）的俱乐部的成员，这种俱乐部在结构上同别的奇珍异宝收藏俱乐部并无二致。其实，前卫艺术在它那整个时代里位居最奢华商品的行列，而且成为艺术家、商人、批评家、收藏家及其拥趸的俱尔部中的珍品，是他们将其推上了一个相当高的文化高地。

艺术要取得商业上的成功，就必须在不失却本身价值的情况下有规律地转变自身，这样一来，现代艺术就和其他奢侈品的历史存在密切地关联起来了。许多历史学家对艺术的世界持有怀疑，常将其与女性的时尚世界相比。然而很少有艺术史家对这种类比信以为真，因为他们看到了至潮时尚轻浮而无意义的本质。可是，充溢着现代艺术史的那些艺术在题材、表面、意象、质感、构图和色彩方面的变化，与时装业中贴边、颜色、外形和长度的变迁相比，两者之间并非霄壤之隔。

这说明，我们不能声称是艺术品商人创造了艺术史，正如所有以欲望为基础的经济体系都无法通过设定规则来决定，因为欲望是一个不可预测的因素。对于为何商业模式并未决定艺术史，还有另一个解释，即更复杂的原因，包括两个因素：其一，艺术的固有的关键性（或独特性）产生于现代社会之中；其二，艺术理论的中心思想是，艺术作品可以超越时间，能够在时间的流逝中呈现不断增长的关键意义和财富价值。艺术，不存在明确的报废机制。

艺术市场和当代批评

现代城市资本主义的一个最重要特征是资本的连续创造和新形态下的积聚。资本的价值取决于它的交流速度，结果如果交换能达到最大化，其价值亦成比例增长。艺术市场绝对取决于这些规则，尽管对

这一体系的研究仍处于初级阶段，也并没有人尝试着从全球的角度来诠释现代艺术的经济体系。对于艺术市场最系统的研究是皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）的《区隔：对趣味判断的社会批判》（*Distinction*：*A Social Critique of the Judgment of the Taste*），此书是将艺术与其他文化产品置于同一背景中来考虑的少数著作中的一部。[7]

对再现性艺术和资本主义社会之间关系的最精细、最持续的研究，与批评家和作家接触这些作品的资料的情形有关。这种形式的艺术史对展览更为重视，而非买卖，这主要因为展览为批评创造了条件，这些批评包括出版的评论性刊物，但是买卖过程中却只产生账单，船务文件和其他形式的收据。造成这类历史的成见，部分是因为现代学者那相对容易的研究途径，他们只能在饱览了图书馆汗牛充栋的资料后才发表评论，而不是去找艺术商人和收藏者那儿的档案，这些东西很难弄到手。

在对现代艺术的批评性写作中，早期的艺术历史性分析（例如约翰·里瓦尔德［John Rewald］）聚焦于艺术家是如何奋力来战胜批评家有影响的反面意见的。在这种透析中，反面意见是一只外强中干的纸老虎，已被另一种关注艺术被接受状况的更贴切清晰的背景研究所取代，在这种研究中，现代批评家们反复细读那些围绕着现代绘画而成长起来的批评论述。[8]最认真的工作是针对现代法国绘画这一领域的，在很大程度上是因为巴黎的美术批评论述在数量上要远远多于欧洲和世界上的其他城市。我们从如修拉、毕加索和马蒂斯等艺术家的研究者那里看到，某一有着明显社会—政治立场的批评家是如何在特定时刻诠释一件特定作品的，这为现代诠释提供了关键的论据。照此，艺术史家在对一件现代主义作品所在背景进行找寻时就像一个考古学家，对考古学家来说，工艺品的物理（也指时间）定位和它本身一样重要。[9]

分析艺术作品最初被接受的状况也出现了问题，因为他们的分析给予当时那个时代的诠释者以批评的特权，让我们认为他们最初的诠释比后来者更加贴近作品的原意或艺术企图。这种看法的逻辑缺陷在于，不仅因为我们清楚地知道，在我们所工作的系统中，我们经常是那样的盲目，同样也因为，那些关于艺术作品的早期刊印读物，通常是由那些对作品的社会—经济背景一知半解的人来写的。在某种程度上，无历史视野的（或现代主义的、反语境的）批评与重视语境背景

和历史视野的具体批评之间的分歧，经过整整两个世纪的交战，已经偃旗息鼓了，在艺术研究方面是如此，在文学理论领域也是一样。

现代景况

现代城市社会的物理、心理和社会状况与艺术作品之间的迷人联系已被描述出来，艺术是以一种显而易见的方式来表现现代的现实真实的。在阿诺德·豪塞尔（Arnold Hauser）的引导下，这些联系被建立起来，他的《艺术社会史》（*Social History of Art*）是最重要的马克思主义艺术史文本之一，书中对现代再现艺术——同样有关印象主义和电影艺术——的评论，在1951年出版以后近两代时间里，它那持久的影响力已被证明。[10]循着豪塞尔的思路，属于各种阶级的现代城市居民们对自然的消耗一直是现代图像研究的持久主题，在美国和欧洲皆是如此。

这本书强调了处于资本主义怀抱中的现代主义中的两个方面，它们对现代图像再现而言非常关键：速度和错位（speed and dislocation）。异化、间离、快速变形、匿名，这些现代主义观念对资本主义社会里的艺术再现来说，是非常重要的。持此见解的艺术史家所讨论的典范之作，在象征意义和形式上都比较复杂，这些作品以这种形式来表现上述观念的感觉状态。这种将现代艺术看成一种对资本主义的结构性批判的观点，在描述某些艺术对象时被发挥得淋漓尽致，它创造了现代艺术的整体理念，即现代艺术是对资本主义的**本质**（essentially）批判。

然而我们必须牢记，现代主义也得到了来自学院或艺术家及其批评者的赞赏。的确，艺术现代主义对现代城市那种兴奋和激动的表现力，正是这一阶段艺术的主要特征。弗兰茨·马尔克和基希纳（Ernst Ludwing Kirchner，1880 — 1938）所画的购物类型的场景；斯蒂格利兹和匈牙利的拉斯罗·莫豪利 - 纳吉（Làszlò Moholy-Nagy，1895 — 1946）的城市摄影照片；未来主义者作品中结构上类似音量的渐强；瓦洛顿城市绘画中的那种黑白点结构；约翰·斯隆（John Sloan，1871 — 1951）、约瑟夫·斯特拉（Joseph Stella，1877 — 1946）**[图40]**和爱德华·斯泰肯（Edward Steichen，1879 — 1973）**[图41]**对纽约的勇敢刻画；德加笔下的妓院，图卢兹 - 劳特累克笔下的咖啡馆。事

实上，这些图像采用了新的或反传统的再现策略，它们抛开了平衡、秩序、协调的观念，它们的内在统一可以被看作是一种对现代城市生活基本状况的表达。

图40　约瑟夫·斯特拉

《纽约阐述》（*New York Interpreted*，《城市之音》），1920—1922年，油画和蛋彩画，五联

这五联——8英尺多高、22英尺长——组成了这一巨大的公共壁画，意大利—美国艺术家约瑟夫·斯特拉花费了超过两年时间来创作。虽然它们的产生来自于法国流亡立体主义画家阿尔伯特·格莱兹纽约战时绘画的启发，它拥有严谨的形式，精确的绘图和法国人想像不到的比例。它们组成了反映美国现代城市主义战后状况的最重要体现，斯特拉曾希望，它们即将被杰出的建筑所购买，但是直到1937年，它们都未能售出。

图41　爱德华·斯泰肯

《烙铁》（*The Flatiron*），1905年，重铬酸盐光敏树胶的明胶银版法印像

斯泰肯记录了世纪之交纽约最让人兴奋的建筑。它由芝加哥建筑师丹尼尔·伯纳姆（Daniel Burnham）设计，它的外形来自于一个纽约街头的任意交叉。斯泰肯以一张小型的、故意不对焦的相片记录下它，这一伟大的建筑以夸张的体量感挤进画面。建筑物的形状跨越了人体和自然，在树枝形成的装饰线下渐渐隐没。

将现代城市作为场所和某些再现的现代主义艺术类别来讨论的时候，我们必须记住，在本书涵盖的这一时期内，现代城市发生了巨变。在芝加哥，那无穷无尽的电网，以及城市内的（inter-urban）铁路环线规划了众多私人建筑的天景，它与巴黎开放的林荫道现代主义的差别再大不过了，在巴黎，城市间地下铁和政府所有的象征性历史

纪念碑正是城市公有感的标志焦点，这与芝加哥的私人建筑正好形成对比。没有人会低估伦敦城那宽松随意的组织、社区邻舍中心（neighbourhood-centred）及其基础郊区（fundamentally suburban）的无序蔓延，伴随它那不规则的街道模式、整齐的场所、非对称形公园，以及那看似混乱无序实则方便友善的城市火车系统。这三个城市中的每一个都呈现给我们一个不同的现代城市模式，不过也还有其他模式可供讨论。维也纳模式，是以中世纪晚期的古城为中心，其外围被一个现代城区所围绕，作为内城的城墙，形成了一个环城大道。也有一种模式是旧城与新城毗邻，如布达佩斯、爱丁堡，面积小一点的城市，比如布拉格，每一个都将传统都市集中于河流（或者铁路，以爱丁堡的情况）的一边，然后在彼岸造一个现代的映像**［图42，43］**。

图42　阿里斯塔·伦托勒

《莫斯科》（*Moscow*），1913年，油彩和金属箔，帆布画板

这里，圣巴西尔的重重屋顶，克里姆林宫的塔楼和角垛，以及“新”莫斯科的建筑集合成一个炫目的城市景象。伦托勒成功地创作了一幅图景，将传统莫斯科化解为线条，伴随着由巴黎和米兰发展起来的现代主义意象，这一意象在“一战”前的数年中，遍布欧美。

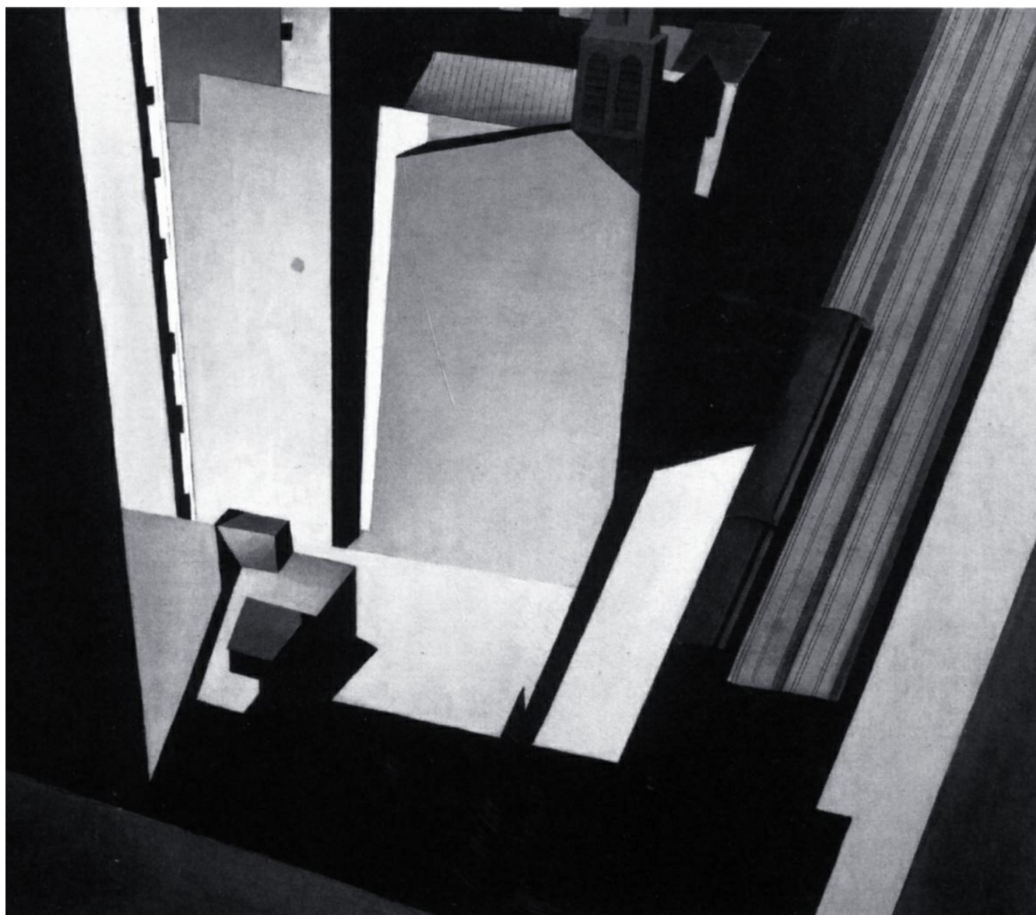


图43　查尔斯·希勒（1883—1965）

《教堂街立面图》（*Church Street El*），1920年，布面油画

这些城市中的每一个都在不可胜数的视觉艺术作品中向着它的市民、游客和竞争者来展现自我，加之又建立起艺术展览场所来诠释其特殊的文化，并连同另一种建筑体系一起展览，从而体现出展览艺术的独特魅力。确实，在几乎每个现代城市里，不论它的街道和公共铁路系统如何运作，美术馆都是城市文化的中心纪念性建筑。城市和美术馆之间的真正联系，以纽约大都会博物馆和遍布全世界的许多对其存在或有或无模仿的小翻版为典型。对纽约人来说，作为全球性都会的这一不争事实通过他们的艺术博物馆最完整地展现出来。将美术馆设想成一个全球化的机构，并尽可能地完善它，使它同时展现古老艺术和新艺术、纯艺术和应用美术、西方和非西方的艺术、艺术和考古，在某种程度上，这样就能将城市定义成全球的首都。

因此，现代主义对城市的描述演绎表面上覆盖了纪念碑式永久不朽的虚饰，在这表面之下，它实则是流动而易变的。这个具有世界性的现代世界的重要特征之一，就是通讯的高速率和多语种人口之间的交际流动，它们创造了一种新的专业社会交流合作模式，这种交流合作的状况，仅仅在**旧政治和社会体制**（ancien régime）的小规模的贵族世界中有过先例。关于这种情况的证据不计其数，可以随手拈来，毫不费周折。1913年10月，俄罗斯纺织品商人、收藏家休金（Sergei Shchukin）在写给他的朋友亨利·马蒂斯的信中说，两周前，他在莫斯科的家里接待的拜访者，有来自德国哈根的卡尔·奥斯特豪斯（Karl Osthaus）（两次），柏林来的皮特·特森（Peter Tessen）博士，其他绅士则来自纽伦堡、斯特拉斯堡、弗伦斯堡、汉堡、达姆斯塔特和哈勒，还有来自于"克里斯钦尼亚"（奥斯陆）的廷斯·蒂斯（Jens Tiis）。难以想像他们是用哪些语言交谈！所有这些人聚集在莫斯科，一道欣赏了主要出自高更、毕加索和马蒂斯之手的作品，以及少量其他人的作品。[11]这就是现代人的世界主义（cosmopolitanism）。

第二章　现代性、再现艺术与图像普及化

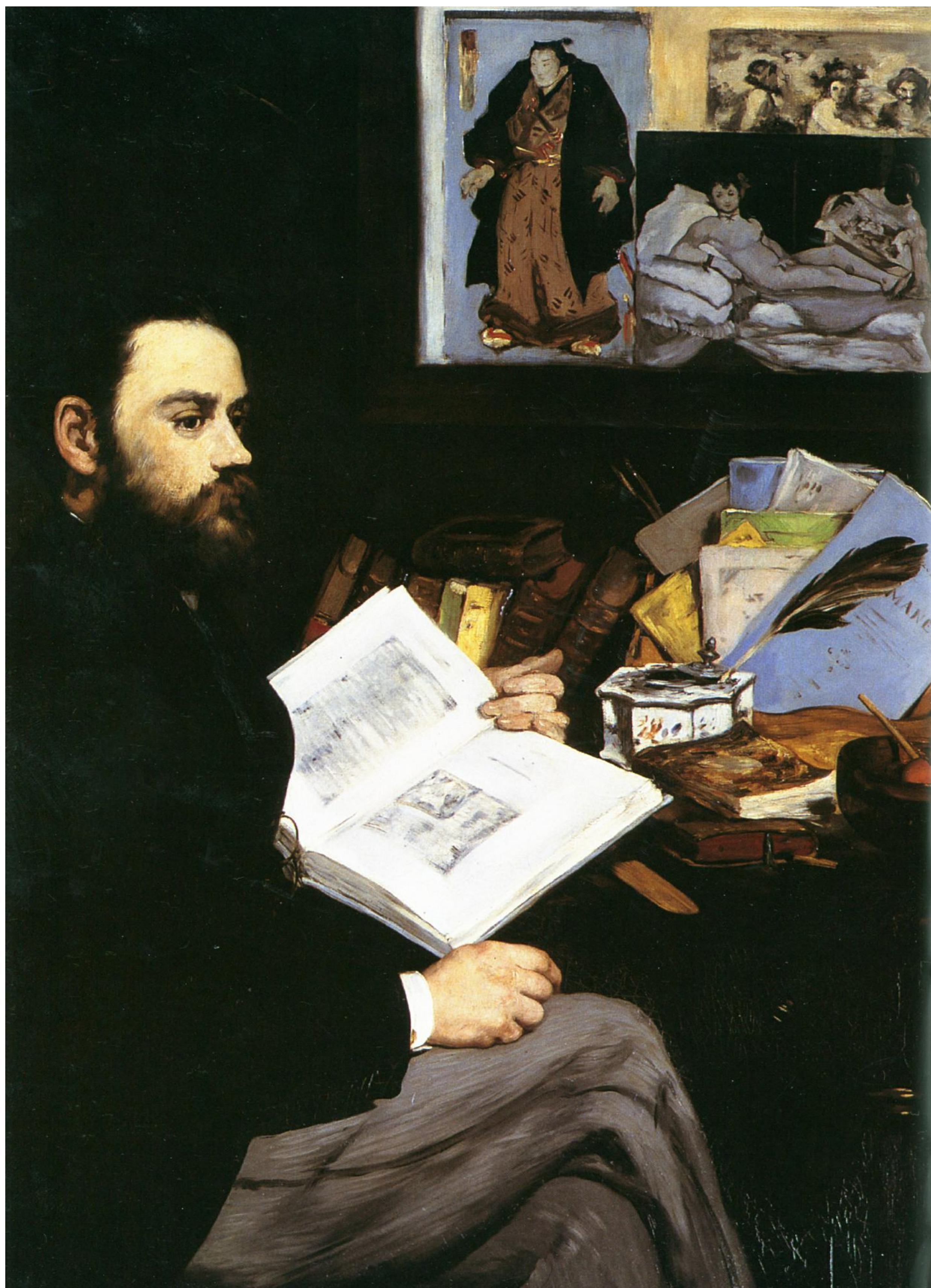


图44局部

发明于1851年之前的艺术博物馆、石版印刷术、摄影术这三样东西无疑是具有非凡影响力的，它们深刻地改变了艺术史的进程。此外，这些东西也创造了一系列与城市资本主义有着联系但又区别于它的条件。这些条件决定了再现性现代主义（representational modernism）的大部分特征。艺术博物馆与石版印刷术很大程度上是植根于西方文化之中的，18世纪晚期就已出现。但摄影术成为一种完全现代化了的媒体，将图像生产系在机器上，却出现在19世纪。1839年，画家保罗·德拉罗什向法国国民议会宣布了这一在19世纪备受争议的技术的诞生。摄影术算得上是那一小部分能对人类历史产生深远而持久影响的发明之一。而对于这些少数发明，我们始终都很有必要作一个充分了解。这三样革命性的发明深刻地影响了西方艺术观念的历史，并冲击了艺术家们之前创作时所受到的种种限制。它们或是被认为具有强大的建设性，或是被当作一种具有等同强力的"压倒性"力量。可以说，没有哪位重要的现代艺术家的职业生涯未受其影响。

早在1868年，爱德华·马奈就完成了他至今最伟大的一幅肖像画。这幅被用于正式展出的肖像画的主角，正是那时刚刚收获成功的年轻作家，埃米尔·左拉**［图44］**。马奈把他这位朋友、这位辩护者安置在一个阴暗的、摆满了书本与艺术品的房间里，让这位年轻的自然主义作家淹没在一个艺术"再现"的海洋之中，而非现实环境之中。有趣的是，当中没有一幅是欧洲绘画。在这幅画像中，左拉更像是一位中产阶级一样地坐在一把舒适的椅子上，被安置在画面的最前方。椅子背后是一扇当时时兴的日本屏风，它出现在画布的最左边。画面的右上角是一系列惹人喜爱的图像，当中有一幅日本木版印刷画，一幅法国18世纪由南特伊（Nanteuil）根据委拉斯凯兹的画作制作的铜雕版画，马奈前一年在马德里已见过这幅画的原作。最后，还有一幅马奈自己的作品，《奥林匹亚》，它或许是一幅照片，或许是一幅印刷品。他的这幅画完成于1863年，并在1865年被选入沙龙**［图82］**。在上面出现的所有图像中，除了日本屏风，或许还有那幅日本版画之外——这两样艺术品的生产者（或监督生产者）与它们的图像构想者是同一个人——其余都是虚拟的图像复制品。马奈就以这样一种方式将左拉表现为一个能够在充斥着复制品、照片以及其他东西的多元世界中评估并解释艺术作品的彻底现代化了的人。如果说那时安德烈·马尔罗还没开始构建他的图像复制品博物馆，那么马奈一定已经开始了。[1]画像中，左拉的写字台上剩余部分堆满了各种书籍，当中有一些还是配有插图

的。这堆书中有19世纪中期在法国最受欢迎也最为畅销的艺术著作，即夏尔·勃朗（Charles Blanc）的《绘画史》（*Histoires des Peintures*），也有左拉自己的用于向城市居民宣传马奈作品的小册子。对于马奈和左拉来说，与大量复制品、宣传册、杂志以及书本的接触改变并充裕了视觉艺术家与文学家们的天地。他们的这种现代主义既陷于城市资本主义之中，又陷于该社会的文化产物之中，是一种在两者间高度协调化了的状态。

图44　爱德华·马奈

《左拉像》，1868年，布面油画

这幅合乎规范平淡无奇的肖像画描绘的是声誉日隆的小说家、批评家左拉在他第一部成功的小说《特赫莎·哈昆》（Thér è se Raquin，1868）发表一年后的样子。它以视觉形式证明了复制品和外来艺术在资本主义世界的优势地位。这幅画1868年于沙龙首次展出，是在马奈被上年度的沙龙展彻底拒绝之后。

艺术博物馆

艺术博物馆深深地植根于现代城市文化之中，以致它们一下子显得和它们所保存着的艺术品一样，是无处不在的，也是经久不衰的。但极少博物馆参观者意识到这些保存着各个时代画作的公共机构也已经彻底的现代化了。博物馆独立于一定的社会意识形态之外，再加上它显著的透明度，后现代的学者与文化批评家们都极力地否定它们。

尽管文艺复兴时期就已出现了博物馆，而且在18世纪之前欧洲那些收藏有无数珍品的大家族就已经向来访者开放（不过，是那些有相应社会地位的来访者），我们还是有必要从现代文化的政治性革新中探究公共艺术博物馆的起源。从这一角度，这些艺术博物馆的使命就是让公众都能接触到各个时期的艺术。要将卢浮宫革命性地作为博物馆的最初想法十分简单：那些被皇宫与法国贵族所占有与收藏着的珍品，应当是全体国民的财富。国民们必须将这些珍品作为民族遗产的一部分保护好。这样，博物馆就象征了公众，象征了作为珍品占有者的骄傲感，也象征了已成为了国家实力一部分的艺术。

1793年，卢浮宫在大片的喝彩声中对外界开放了。要将皇家的收藏品进行有效的国有化，压力是巨大无比的。这直接催生了19世纪新建的公共博物馆在整个欧洲的发展**［图45］**。在这股发展潮流中，英国有着自己独具一格的方式，他们创立了一种私人所有的、独立于皇家收藏馆的公共博物馆——大英博物馆。在俄国，要不是凯瑟琳大帝在18世纪后期“为了自己和那些老鼠”建造了冬宫，她的继承者们也不会对自身国力有那样的错觉与妄想。她的曾孙尼古拉一世于1842 —1851年间雇用了德国著名的博物馆建筑师奥托·冯·克伦策（Otto Von Klenze）在宫殿旁边建造了一座气势宏大的公共博物馆。[2]

图45　欧仁·德拉克洛瓦

《阿波罗的凯旋》（*The Triumph of Apollo*），1850—1851年，布面油画（镶嵌在卢浮宫阿波罗艺廊的天花板上）

这幅巨大的油画被画成正好嵌进一个由卢浮宫建筑师勒沃（Le Veaux）在17世纪晚期设计的天花板中。这是一幅为古代政体机构自身从一个宫殿转变为公共艺术博物馆而作的现代作品。德拉克洛瓦艺术的历史溯源，特别是他受到的委罗内塞和鲁本斯的影响，在此都展露无遗，当漫步走过卢浮宫那些神圣的艺术家所作的大尺幅作品时，博物馆的参观者可以自己来考量和评论。

或许是由于这些博物馆里所收藏着的艺术作品并非现代的，于是我们就忘了博物馆本身却是一种现代的创造，它们的出现是出于政治性目的，而非美学上的目的。它们对于19世纪和20世纪在艺术上的欧洲全球化思想有着最为本质性的作用。像谢尔盖·休金（Shchukin）、阿尔伯特·巴恩斯（Albert Barnes）、利奥·斯泰因（Leo Stein）和格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）、塞缪尔·考陶尔德（Samuel Courtauld）以及阿伦斯伯格（Ilya Arensbergh）等人，他们能在文学艺术上有如此伟大的成就，就是得益于这些收藏。到了19世纪，那些通过经济或军事力量强行占有艺术品的统治者们，已被爱好收藏的资本家们代替了。人将自身的重要地位系于艺术品，同时，艺术也将自身的重要性系于人，这便是现代艺术观念的核心。

在本书所涉及的时期内，若将当时欧美各地的艺术博物馆一一列出来的话，它们将占满好多页，而且当中还不包括像卢浮宫、普拉多博物馆、伦敦的国家美术馆、柏林博物馆以及意大利大部分的美术馆这类比较有名的博物馆。实际上，艺术博物馆在很多方面都和百货公司、火车站这些东西一样现代化，我们可以轻而易举地把它们的历史融入到公共文化与展览这一块更大的历史范围之中。那些记述中产阶级文明兴起过程的历史学家们已对这一大块历史作了相当有趣的记载。

正是艺术家们对艺术博物馆的频繁访问以及博物馆与艺术学校在许多欧美城市的兴起，才促使了诸如马奈、毕加索和莱热这一代又一代现代艺术家们艺术价值观的成形。研究现代艺术的历史学家们肯定熟知像芝加哥艺术研究所这类艺术学校对如美国的乔治娅·奥基芙（Georgia O’Keeffe，1887 — 1986）这类经典的现代艺术家们所产生的影响（当然是些消极的影响）。现代艺术家们与所有的现代游客一样，参观博物馆成了他们旅游观光内容中的主要组成部分。通过那些19世纪晚期20世纪早期主要艺术展的参与者人数的数据，我们可以想到，在公众可以进入体育比赛现场，可以接触电影、电视、因特网之前的那段时间里，这些公共机构就是大众文化的展览场所。在1909年，超过150，000的人出钱参观了在纽约举办的西班牙现代画家巴斯蒂达（Jodquin Sorolla y Bastida，1863 — 1923）的画展，而且当中有超过20，000人买了他的画册。在本书所涉及的时期内，有关博物馆展览的类似数据仍有不少。甚至那个反叛的画家/教师卡米莱·毕沙罗，尽管据说在职业生涯早期想烧毁卢浮宫，但在生命的最后五年中，他将这座首屈一指的博物馆画了不下70遍。

博物馆作为一个社会公共机构可以为艺术家们带来什么呢？首先，也是最重要的一点，博物馆将艺术品作为人类最意义非凡也最有价值的创造摆放在了人类文明这根大柱石的基座上。而这对于那些青年艺术家就意味着，在有生之年看到自己的作品被选入博物馆的希望是极小的，因为在这段时间里，他们的艺术创作行为本身就还有着巨大的文化价值。博物馆也让那些浪漫主义者产生了这样一个时髦的观念：真正有重要地位的艺术家们必须等到死后才会被认可。博物馆是只存放过去伟大作品的永久性贮藏室，这一意识是被提倡的。因为在19世纪晚期和20世纪初期，极少会有博物馆以高价购买艺术品。正因为此，博物馆就并未被深深卷入艺术交易市场之中。的确，这种独立是由博物馆的管理层们谨慎安排的。他们并不想花钱购买藏品，而是提倡以接受赠送或政府没收这一更为多见的形式使馆藏充裕起来。这样，博物馆就与满是铜臭味的世界划清了界限。这种理念至今仍在法国、意大利、东欧的大部分国家以及俄罗斯这些地区延续着。

在现代文化中，极少有展览是能明显免受商品市场的压力的，而博物馆就属于这极少的一部分。而这样一个与众不同的地位也给博物馆带来了非凡的影响力。比如说，你可以估量一下1869年拉卡泽（La Caze）捐赠给卢浮宫的遗产对法国现代艺术所造成的令人难以置信的影响。拉卡泽所收集的一系列夏尔丹的画作都精美绝伦，可以毫不夸张地说，正是这些画催生了马奈、塞尚、德加以及摩里索的一系列主要画作。但如果没有卢浮宫，这股来自18世纪的推动力就不会出现。维亚尔将拉卡泽的捐赠看作是卢浮宫馆藏的精华所在，在1921年一战结束后卢浮宫首次恢复开放时，他展出了当中的四幅大型装饰画。

在现代艺术家们的职业生涯早期，他们主要是通过模仿博物馆里的艺术作品来充分利用博物馆。这也正是博物馆一贯不变的神话所在。至少大部分的艺术家是这样做的，这几乎毋庸置疑。这一做法成了他们充分利用博物馆的过程中最具标志性与特色的一小部分。塞尚与毕沙罗这两个例子就可以印证这一点，但我确信，只要对在欧洲各国首都的艺术家们作一个仔细的研究，就会发现他们也都是这么做的。我们都知道，塞尚和毕沙罗一辈子都在参观卢浮宫。尽管毕沙罗似乎从来不把速写本带进去，而且在其最重要的作品之中也未有幸存下来的这类复制**作品**。但从他的几封信中我们可以清楚地看到，他会在卢浮宫里观察普桑（Poussin）的构图安排，研究透纳与维罗内塞的用色风格，并向伦勃朗与夏尔丹学习如何控制颜料。确实，对卢浮宫里这几个人们最常去的角落作一次简短的参观，可以帮助他解决某个

令其困扰不已的难题，这些角落可以向他提供一些最直接的、历经时间考验的不朽先例。塞尚也是一样锲而不舍地利用着卢浮宫这一宝藏。或许是因为他大部分时间都不在巴黎，于是他就觉得去卢浮宫的时候必须得带上速写本才行。这样他就可以去仔细研究希腊雕塑上那些肌肉的褶皱，琢磨夏尔丹的画中空间与留白的相互作用，体会里戈（Hyacinthe Rigaud）的肖像画中面部特征与卷发之间的微妙关系。

卢浮宫因两次世界大战而被迫先后关闭两次。其中第一次一关就是将近五年，是其历史上关闭时间最长的一次。在那段时间里，公众都无法接触到里面的艺术收藏。于是，在1921年卢浮宫重新开放时，当时涌入馆内的艺术家与民众多得出奇。的确，事实证明，当代世界里，战争所造成的伟大艺术的缺失，在某种程度上有着和战争本身相当的毁灭性。艺术家们创作了一大批与卢浮宫为现代人珍藏着的昔日巨著相呼应的作品，以此来回应卢浮宫的重新开放。或许，卢浮宫与反现代主义意识形态一样，也在一定程度上导致了20世纪20年代再现性现代主义的保守主义倾向，也就是所谓的“**回归秩序**”（Rappel à l’ordre）。一种现代主义代替了另一种现代主义。[3]

在几乎所有的现代艺术博物馆里，许多不同的历史时期可以完全同时地并存着，展现于人们面前。在这里，历史本身就是十分多元化的，而且这些不同的时期可以被现代参观者们在同一时间触摸到。从这一意义上，这些艺术博物馆已经是完全现代化的了。在毕加索之前，没有任何一位现代艺术家可以活着看到自己的作品在大型的百科式博物馆里被展出，而且也并没有人希望如此。

现代展览

在现代艺术理念产生的过程中，展览起到了关键性作用。尽管法国在17世纪晚期就出现了沙龙展览，而且其他不少国家也进行了其他类似的尝试，但可以确信的是，19世纪与20世纪是公共展览的辉煌时期。[4]不管是那些日渐兴盛起来的用于展现现代科技制造的再现艺术还是图像的工业展览，还是那些作为政府与私营企业商业机器的世界性展销会，以及那些由个人或古董商人或几个合作的艺术家所举办的私人展览，在19世纪的后半期，一些原创作品或者印刷出来的复制品的展览机会得到了显著的增长。人们对于各种展览的态度也和展览的

内容一样迅速变换着。我们都知道沙龙式的悬挂，就是把作品以两两对称的方式排成两行，随着人们的视线沿墙往上，画作的尺寸也就越大。我们也都知道许多古董商和艺术家团体会变着法子改变规则。有的是将作品排放成单列，有的是经过设计之后让墙可以主动地将作品一一展现，有的引进了新的人工光照技术，有的发展了天窗采光技术，有的开发出了新的墙面颜色，有的改变了边框与修边的传统，有的以多种全新的组合方式排列展品。这样一来，展览会的风格因素就不仅仅只是对艺术世界显得重要了，这对商业世界而言也同样意义重大，因为那时展览技术方面的重大发展正席卷欧美各国。

莱热写出了早期有关商业橱窗展示的最好文献，马塞尔·杜尚以及其他许多重要的现代艺术家都参与了商业橱窗的设计，这些都并非偶然。[5]我们都知道现代的展览观念是将作品悬挂至视平线高度，并在作品之间留出较多的空隙。此外，再用上最为简略的外框，将作品挂在与作品色彩相搭配的墙上。这一理念是从19世纪70年代晚期到80年代早期之间的印象派展览中发展而来的。不仅是这些现代艺术作品，同时还有展出这些作品的展览会本身，都在数千张的照片中留下了记录。实际上，由于摄影技术进入了业余领域，再加上展览会本身也越来越精巧复杂、异乎寻常，人工技术的含量也越来越高，这些照片也就不值得大惊小怪了。俄罗斯的那些构成主义式的展馆建筑在好多年里都要远比这里面展出的画作更有名。同时，这里面的达达主义作品也变得比里面其他任何馆藏都意义重大。如果你读过马奈与毕沙罗之间的大量信件，以及高更与维亚尔的日记和两者间的私人交流，你就能发现这些艺术家一直都挂念着自己的作品展览所牵涉到的各项事宜。其实那些现代摄影家们在这方面亦是如此。

收录经典现代艺术家作品的第一代鉴赏目录（*catalogues raisonnés*），列出了大量在这些艺术家活着的时候展出他们这部分作品的一系列现代展览。在这一长串展览中，有的是在遥远的墨尔本和约翰内斯堡，有的是在莫斯科或巴塞罗那这样拥有丰富多样文化的城市。实际上，这对于这些现代的相当小心谨慎的、从事艺术品守护与保养工作的人来说，定是无比令人震惊的事情。他们会惊讶于这些现今的艺术作品可以被运输到那么远的地方，可以被辗转这么多次之后却未见什么明显的损坏。若在地图上圈出举办过莫奈与高更画展的城市，这些人只会愈加震惊。这些现代艺术作品在边远城市引起了巨大轰动，这让艺术家们倍感惊喜与振奋，就如一个传统艺术家刚邂逅一幅从未见过的新作品时一样。当年，斯坦利·柯西特（Stanley

Cursiter）参观了由罗杰·弗莱在苏格兰策划的展览，并在那里邂逅了塞弗里尼的一幅名为《林荫大道》（*Boulevard*，1912）的画作。1913年，在这幅画的影响下，这位苏格兰画家创作出了那幅精彩绝伦的《穿越马路的感觉——在爱丁堡最西端》（*The Sensation of Crossing the Street——West End*，*Edinburgh*）。这次展览被视为苏格兰审美保守主义的堡垒。在研究法国画家对那些远方国度的影响方面，阿尔贝蒂·克斯特涅维茨（Alberty Kostenevitz）最近的研究成果可以算是最为彻底与完整的了，他研究了塞尚在莫斯科与圣彼得堡两地所受待遇的不同（以及画家自身在两地的转变）。

石版印刷术

博物馆是一个表现艺术的海洋，现代艺术家们可以轻易在这些表现艺术作品中找到（其实更多情况下是掠取与误用）为自己所用的东西。但在更大程度上改变现代艺术历史的是那些不计其数的印刷复制品。的确，极少有现代艺术家——哪怕是那些住在边远城市的——是一辈子都未涉足博物馆的。然而，对这些像无数连珠炮般轰击着的印刷复制品，则更少艺术家没有接触过它们。这些印刷品，在19世纪和20世纪永远地改变了艺术观赏者与艺术品之间的关系。[6]从阿尔伯特·巴恩斯到瓦尔特·本雅明，一些现代学者都谴责了这些俯拾皆是的现代艺术印刷品。他们认为这些印刷品对我们亲身体验艺术真迹所造成的影响是致命性的。然而，更多的人则持乐观态度。这群人中的大部分都跟着安德烈·马尔罗将这些印刷品称为"图像博物馆"，用英语生搬硬套解释一下就是"没有墙壁的博物馆"。马尔罗认为，大部分现代人在一生中看过的艺术复制品要远多于看过的艺术品真迹，这也是现代艺术所特有的大环境。对于马尔罗来说，这一大环境的解放性潜力要大于其明显的局限性。

人们经常能考虑到复制品对于艺术史的重要性，但另一方面，却极少有人系统地尝试去衡量一下它对艺术史本身的影响。摄影技术使得现代艺术史学科遍布全球，又将艺术品带入家庭、工作室，也是艺术家更广泛的视觉经验。许多像德加、毕加索和达利这样的现代艺术家们在创作的过程中都积极地使用了复制品、照片之类的东西。这使得他们获得了一种带有明显现代气息的概念上的自由，或者说是获得了一种表象上的无界限。

我们很容易把上面这种实践想成是艺术学院里正规艺术创作系统中的一个分支，艺术印刷品则是这一系统中相当积极活跃的角色。其实，在使用复制品上，过去与现代在程度层面上和类别层面上都有不同。对于过去那些经过学院正规训练的艺术家来说，不管是在艺术技法的训练过程中，还是在向城市精英阶层宣传自己作品的过程中，复制品都是起第一位作用的。现代的艺术家们一生都在充分利用复制品，把它们作为灵感的来源以及**留住记忆的工具**。现代艺术家们所享有的视觉艺术空间远比前几个世纪的宽广，内容也更加复杂多样，而且更容易为艺术家们所得。于是，这个空间所提供的丰富视觉刺激威胁到了现代艺术家们的现实视觉世界，它有可能会被这个宽广的虚拟视觉空间所压倒。如果说17世纪和18世纪那些昂贵而且只少量印刷复制品使那时的艺术家们受到了限制，那么相反，现代的艺术家们则几乎是被淹没在包括照片在内的各种媒体所制造出来的大量复制品之中了。

最早的复制技术之一是在1798年由德国开发的。石板印刷术就是艺术史上第一种可以将原画无限复制的复印技术。石板印刷首先需要有一块表面磨得十分光滑又带有纤细纹理的石灰石。接着就用油质蜡笔、或者是蘸了油脂溶液的笔或刷子将图像画到这石面上。由于画出的画是会吸收油墨的，但石板不能，所以在上了油墨之后就可以印刷出无数张了，而且你无法察觉到任何印刷质量上的下降。印刷完成后，就可以卸下石板上的图画，准备印另一张了。仅一块石版就可以印刷上千张不同的图画，并复印出将近几百万张。这是人类历史上第一次可以通过一张原作复印几千张完全相同的作品。尽管在这里讨论这一技术问题可能会显得偏离了本书的主题，但这还是能帮助我们更好地了解这一伟大创举的真实情况。不管是大画家戈雅的原作还是施内费尔德（Senefelder）或勒梅西埃（Lemercier）这样的职业印刷匠复印出来的作品，这些图像本身就拥有着庞大的观众群。图像创作的工业化以及由此产生的巨大复制品市场形成了现代艺术家们所面临的特有环境。

视觉信息的普及度在大城市里达到了最高峰，同样，在外省地区也有很广的普及度。这些"虚拟的"印刷复制品在数量上完全压倒了艺术原作。很大程度上，这些复制品决定了现代城市居民的艺术世界。不管是在旅游、宗教、文学、科学、艺术上，还是在其他方面，图像已经渗透了整个欧洲，渗透了她那些殖民地，也渗透了她在世界各地的贸易伙伴。图像贸易将数千艺术家都卷入了图像的生产与消费之中，

于是现代艺术史与那些最为流行的图画意象开始产生了千丝万缕的联系，而当中的很大一部分就源自于那些复制品。[7]

但是，石版印刷与摄影这种媒体的不同之处并不在于它可以将图像翻倍大量生产，而在于它可以将艺术家所表达的内容最为直接地记录并复制出来。凭借油质蜡笔或者一小壶油墨，艺术家们就可以让自己的石版画和绘画作品无限地复制。石版印刷术可以把艺术家们的双手与他们作品的复制品直接联系起来，这是它最为标志性的一个特点。这一特点也确保了手工艺术品与工业复制艺术品之间的紧密联系。这一神奇的技术形成了现代大批量印刷业的最大传统。塞尚早期的印刷经历仅限于一些少量印刷的蚀刻画，然而这位缄默的艺术家也被他的作品经销人沃拉尔说服了，开始创作一些石版画。在19世纪90年代，那些优秀的石版画有过一次大复兴。那时，人们普遍认可了它的优越性。他们认为石版画不仅与艺术家的创作过程直接相关，而且相比凹雕与浮雕技术，他可以承受的印刷规模要大得多。要是没有石版印刷，像图卢兹－劳特累克、博纳尔、穆夏这些现代艺术家们的艺术生涯将是难以想像的。[8]

当时欧洲这些印刷工厂的名字在今天鲜有人知。法国第一个进行大规模印刷的工厂勒梅西埃以及一大群在欧洲各地的竞争者生产出了上亿张价格实惠的印刷品，人们在世界各地都可以买到。[9]因此，现代肖像绘画不得不有史以来第一次与庞大的视觉文化生产展开竞争。这些所谓的流行视觉文化或者说大批量生产的视觉文化对于现代图像艺术与技术有着重大意义——这一观点便是时下关于现代艺术研究的主要潮流。

摄影技术

石版印刷术以及其他一些工业化的图像媒体改变了现代艺术史，而摄影术则有着更大的影响力。在1839年的英法两国，摄影术宣告诞生，随之而来的是在接下来的1840年代中好几个国家纷纷竞争其优先使用权的状况。1850年，蛋白胶片被引进，玻板负片开始替代原先的蜡纸负片。从这时起，摄影术便开始在图像史上发挥它的强大影响力了。在19世纪的50年代与60年代，摄影技术曾引发了一阵评论热潮，他的拥护者与诋毁者都尽力地定义了他们心目中这种新技术与绘画、

印刷术这类传统媒体之间的关系。它最狂热的拥护者则开始意识到摄影术是这些零散媒体特点的集大成者。[10]

所有有关摄影术的历史记载都讲述了它在英法两国的同时发展。一个叫威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot）的英国人是一位富有的庄园主，同时也是一位摄影爱好者。他在许多朋友的帮助之下改进了纸质负片摄影术。他把这一技术命名为“卡罗摄影法”或者“美丽印刷法”。在这一方法中，先要将物体拍摄到一张感光纸上，经过定影后就得到一张明暗与实物相反的负片。之后将该负片与一张未经曝光的感光纸叠放，在太阳下进行曝光（并定影）后即可得到明暗和方向与实物相同的照片**［图46］**。福克斯·塔尔博特的这一技术实际上就成了第一个照片印刷媒介。凭借着数目可观的资产，他还在雷丁成立了第一个正规的照片冲印企业，生产并出售一些小规模发行的配以照片插图的图像与书籍。

图46　夏尔·内格尔

《漫步的扫烟囱儿童》（*Chimney-Sweeps Walking*），1851年，银盐纸工艺，纸负片

纸充满柔软的质感，在纸上形成这张相片的负片，卡罗摄影法产生出一种虚幻感。内格尔，像绝大多数卡罗式摄影师一样，他创造出一种纯粹的审美价值，而其他人却将这看成是第一次晒图过程的技术局限所致的结果。

在塔尔博特将其成果公之于众之前，法国人就已在巴黎向世人宣告了他们的最新摄影技术。这一技术根据其发明者与宣传者路易·雅克－曼德·达盖尔（Louis Jacques-Mandé Daguerre）被命名为“达盖尔摄影法”。与英国的那种方法不同，这一方法是将物体曝光在一块感光的镀银金属板上，形成独特而且不可复制的摄影图像。卡罗摄影法的过程迂回，而且采用的是纸质负片，有着颗粒度较大的局限性。相比之下，有着金属光泽的达盖尔摄影法就像是一面镜子（该技术被称为“镜子成像原理”）。该方法以其梦幻般的细节呈现以及比人眼更敏锐的视觉信息捕捉能力而立即受到了各界赞扬。于是，这种媒体就狂风暴雨般地占领了摄影图像市场。该技术的现代性，它一贯的金属媒介，它的独特性，以及它与镜子成像的相似性，都永久地变革与丰富了照片这一概念。

摄影术与现代艺术

作为一种新生的事物，再加上英法两国间有趣的竞争关系，摄影术暴风般地席卷了现代艺术世界。任何一次大型的国际展览都会争相展出照片，世界各地都纷纷成立了摄影方面的社团，创办起这方面的刊物，绝大部分的评论家与学者们也都纷纷对摄影技术的优缺点给出了自己的观点与想法。实际上，到了19世纪70年代中期，照片这种东西已经为世界各地的中产阶级所拥有了。不可避免地，在考虑到照片与传统绘画，机械与非机械图像生产之间的关系时，摄影技术也引起了部分人的极大不安**［图47］**。伦敦国家艺术馆馆长的妻子伊斯特莱克（Eastlake）女士曾在1850年宣称“从现在起，绘画艺术将灭亡”。波德莱尔和罗斯金这些作家在先前都曾赞美过摄影技术，但最终都成了这一新媒体的批判者。许多重要画廊被授权可以出售照片，其余的则将摄影看成一种科学技术而非艺术。19世纪中期，在好几百投身于摄影事业的人中，一部分成了这方面的大师。艺术家们对照片的使用也显得越来越自然与得心应手了。

图47　安德鲁·J.拉塞尔

《悬石，回声峡谷的底部，犹他州》（*Hanging Rock，foot of Echo Canyon，Utah*），1867—1868年，火棉胶玻璃底片的蛋白相片

就如1850—1880年代的许多旅行摄影师一样，拉塞尔将他的负片置于大且完全透明的玻璃片上。这种状况促进一种锐聚焦和细节压缩的美学，与柯罗式美学形成对比，就像库尔贝的绘画美学与弗里思醇和、线状的风格那样迥然有别。

在有关这一新媒体的种种早期评论中，较为积极肯定的一种便是认可了摄影技术可以精确并忠实地呈现视觉现实。早期那些最具智慧的评论作家们都承认了摄影术的人工性、守旧性以及局限性，但他们还是赞扬了其进步之处。为了避免模特的移动所造成的画面不清，摄影师们设计出了一些装置来固定。但这些装置却使那些早期的肖像照片有了一种滑稽的僵硬感。当时的画家和印刷匠们都开玩笑式地争相模仿起这种僵硬呆板之感。要在最后出来的相片中得到一组完整的色彩值需要有好几次长时间的曝光，这就使任何移动都会被记录下来，或者甚至是让人无法在相片上看清移动的物体。另外，由于太多的光线从中散发出来，相片中的大部分天空会白亮得成了一块完全的空白。为了对付这些难题，早期的风景摄影师与建筑摄影师设法将天空驱逐到画面视野的角落、边缘或顶端，并用上了几百种装置来将视野

中的移动减到最少。在他们坚持不懈的尝试下，相片终于开始呈现出一些画面感上的独特之处，当中许多相片看上去已经胜过了那些再现艺术作品。建筑物的照片变得愈加的平整起来，相片中的建筑物与相片平面做到了严格的平行（完全在同一平面上）。拍摄城市或风景的摄影师们经常站在一个较高的有利位置来俯瞰景物，他们这样做一是为了在画面布局中除去会成为模糊前景的景物（因为当时镜片所能提供的景深有限），二是为了缩小泛白的天空所占的区域。但正是摄影技术上的这些局限为"相片一般的效果"创造了条件。模糊效果、拉伸效果以及平面化处理的构景，这些都马上成了摄影再现的视觉宝库中司空见惯的东西，并且也有意无意地出现在其他形式的表现媒介中。

然而，与摄影有关的所有难题中，最有趣也最具美学挑战性的是有关画面视野的边界问题。我们都知道，任何画家都会按照他们各自的特殊视角将画面主题放在某一特定位置，以达到主题统领画面的效果。但对于在室外工作的摄影师们来说，画面视野的边缘很难界定。在城市里或者在风景区，画家们在作画时可以自由地将某些不需要的景物排除在外，但摄影师们无法这么做。那些不在预想之中的景物都会被镜头记录下来，稳稳当当地呈现在照片中，有时甚至也会出现一些原本难以捕捉到的画面。摄影师们经常会通过移动来除去它们，也就是让它们处在镜头视野的外围。确实，客观视觉世界中这些与摄影师的画面主体无关的景物成了摄影师们的最大忧虑。在他们眼中，移除这类景物或者将它们的出现减到最少对于完成一张成功的照片来说是最为关键的。但自相矛盾的是，这一原本恼人的状况逐步引领了一股新潮流，那些破坏照片画面的偶然因素开始成为一种美学新亮点。尤其对于那些将拍照作为实践的一部分的画家来说，摄影技术上的局限性已开始展现出其积极的一面。

在摄影术的众多局限性中，移动也是其中一项。对于画家和绘图员来说，他们的画面不会受到对象移动所带来的麻烦，因为他们不会被摄影术这种"瞬间性"媒体那长长的曝光时间所拖累。而实际上，正是像美国的现代主义艺术家托马斯·伊肯斯（Thomas Eakins 1844 — 1916）这类试着用镜头完整呈现身体移动过程的摄影师们，以及他们所拍下的这些颇具科研意义的照片，深深地影响了20世纪早期那些"非机器制造"的再现作品。这部分照片所传达的理念便是，机器比人眼看得更精确，他们可以十分精确地呈现出那些看不到的或者肉眼无法辨别的快速移动。在这一时期，摄影师们对物体移动瞬间的痴迷相当普遍，以至于像杜尚、梅索尼埃（Ernest Meissonier，1851 — 1891）这

类有着不同审美癖好的艺术家也一同加入了被“精确呈现”所深深吸引的队伍之中。

随着柯达公司研发出了便携手持式相机，摄影技术便真正征服了广大民众。柯达是出现在工业社会与各殖民地的第一批国际品牌之一。它成了一个几乎在所有语言中都会出现的单词（向来排外的法语也不例外）。在19世纪90年代晚期时的资本主义世界，几乎所有的中产阶级城市居民都已亲手拍过一张照片或者看到过一张由朋友或家人所拍的照片。这真的是一种颇具革命性与现代性的发展。有了柯达之后，任何人都能通过相机把各自的生活与经历展示出来，因此，职业艺术家们作品的那些表现功能潜在地受到了更大的压制。生日、婚礼、葬礼、订婚仪式、成人礼，这些场合都是最常见的拍照时刻，这些时刻也越来越成为摄影爱好者们的竞争舞台。为了回应职业艺术家，摄影发展出越来越高的精确的表现力。

总结

原作也好，复制品也好，这些图像的大面积普及是再现艺术现代化的主要条件之一。尽管艺术品的拥有权仍是要经过特许的，但在现代社会中，任何一个对再现艺术充满渴望的人都有这个权利与能力去学习、去研究它们。尽管出版物审查制度在欧洲的某些城市十分普遍，但19世纪与20世纪初期那逐渐为人们所熟知的“图像流通”在很大程度上仍是未受管制的。这就使每个人都可以尽情地在大脑中或者现实中构建起他们自己的再现艺术宝库了。随着博物馆、艺术品交易市场、现代展览、展览协会以及商业画廊这些事物的急剧增多，你只要是生活在欧洲一个人口超过250，000的国际化都市，就可以欣赏到诸多的艺术真迹。艺术家们则以千变万化的方式各自利用着他们所能接触到的艺术复制品或艺术真迹。不管怎样，从象征主义到超现实主义的各派艺术家们共同创造了一种我们可以称之为图像/现代主义的新现代主义。如果你不承认这一点，那么任何有关现代主义的研究都是不完整的。

第三部分　艺术家的回应

图62局部

第三章　再现，视觉，“真实”：观看的艺术

> 我所有的灵感皆得自于现实世界，所以我越加陷入其中，在我只是顺着街道漫步而下时……亲自察看这世界上正在发生着什么，而非观阅另一个人的描述。
>
> ——杰夫·昆斯（Jeff Koons），《一闪而过的艺术》
>
> （*Flash Art*，1997年夏季），第105页

1930年，加拿大画家埃米莉·卡尔（Emily Carr）在她的故乡维多利亚做了一场题为“新视觉”（Fresh Seeing）的演讲。[1]也许，她原本称其为“法式视觉”（French Seeing），因为，充溢她演讲中的许多观念，都牢牢根植于她对20世纪前十年法国艺术和理论的亲身考察、深切体悟。她演讲的主旨在于，成功的艺术与其说是一种再现方式，不如说是一种观看方式，在创作重要的再现性作品时，艺术家呈现给观众的，不仅是一个内在一致的成功图像，也包含了其看待世界的整个观看方式。当然，这一理念并非现代主义的惟一要旨，但在现代主义理论中它却是重要部分，它强大到足以被封典为，那推动现代主义的艺术思考的两种重要思路之一。

对全新观看的渴望，是现代艺术家的实践中至关重要的部分。我们得知，康斯泰勃尔希望自己出生时眼瞎目盲，然后突然复得视力。塞尚也期望以一个从未看过绘画的人的心智状态，来创作一幅作品。维亚尔和博纳尔通过他们的侄子、侄女的眼睛进行观看，仿佛以某种方式重新创造了视觉世界。毕加索宣称，他在12岁时能像拉斐尔一样作画，不需要去学习那些花拳绣腿般的绘画技巧，应该像孩童一样来画画。蒙德里安确信，一个人只有通过至高的努力，才能从他的思维中将艺术史芟夷殆尽，以便创造出永恒长存、切近本质的艺术。康定斯基和瑞士艺术家保罗·克利（Paul Klee，1879 — 1940）以孩童的绘画将自己从约定俗成的观看方式的桎梏中解放出来。[2]罗列一下新一先天（neo-naïve）的艺术理论便会发现，现代主义事实上对天真和幼稚钟情执着，这份执着，在早期影响力相匹的艺术理论中是无处可寻的。

法国风景画家查里 - 法兰斯瓦·杜比尼（Charles-François Daubigny，1817 — 1879）恐怕给出了这一理念的最好表述——识—见（savoir-voir）。[3]我们所有人，甚至身处在英语世界里的，都知晓它的同源词——机智（Savoir-faire），即知道如何去创造或如何去做。优雅的绅士知道该如何在到达昂贵的餐馆前已经得到其中最好的桌位，这个人看似本能直觉地要了美酒佳酿，谁知道是怎么回事呢，总之，他明白如何让世界好像是为了他而运作，这就是机智。机智是另一个问题。而我们要问的是，一个人怎样知道如何去看？然而，在一个需要经常重新定义其功能的资本主义社会里，艺术家最强大的武器就是艺术家对视觉的掌控力。假若观看就是确信，就是眼见为实，那么表现就能获得对所见世界的最终支控地位。

为了阐明这点，我们可以看看马奈的《阳台》（*The Balcony*，1868 — 1869），这幅画正好是对现代巴黎一个阳台的全尺度描绘**［图48］**。画作的底端正是阳台的下前部边沿；顶部则好似釉亮的光栅，允许内部和外部在其间交流；实际的画框则一定是为了既保护图画，同时又能替代窗户的建筑造型。我们看到三个真人大小的形象（还有第四个，一个模糊的仆人），他们都全神贯注于画外的某事或某人。坐着的黑发女人（其模特是画家贝尔特·摩里索）望向一侧，可能在看街上的情景。戴着花帽的女人注视着我们这些观众，画中惟一的绅士则看着她。画中存有一系列凝视的等级，每个层级都涉及某种渴望。然而这幅画作的终极秘意在于，当我们想像它被高高悬挂于1868年沙龙展的墙壁上时，它几乎就成了一个真实的阳台，而我们作为沙龙的观众，相对此画而言，则转变成为街上的人流。画中一位人物的凝视恍惚茫然，拒绝他人的凝视。第二位则直目观众的目光，将城市感觉穿针引线，连接起情感的神经腱。一个人能变得怎样更现代?

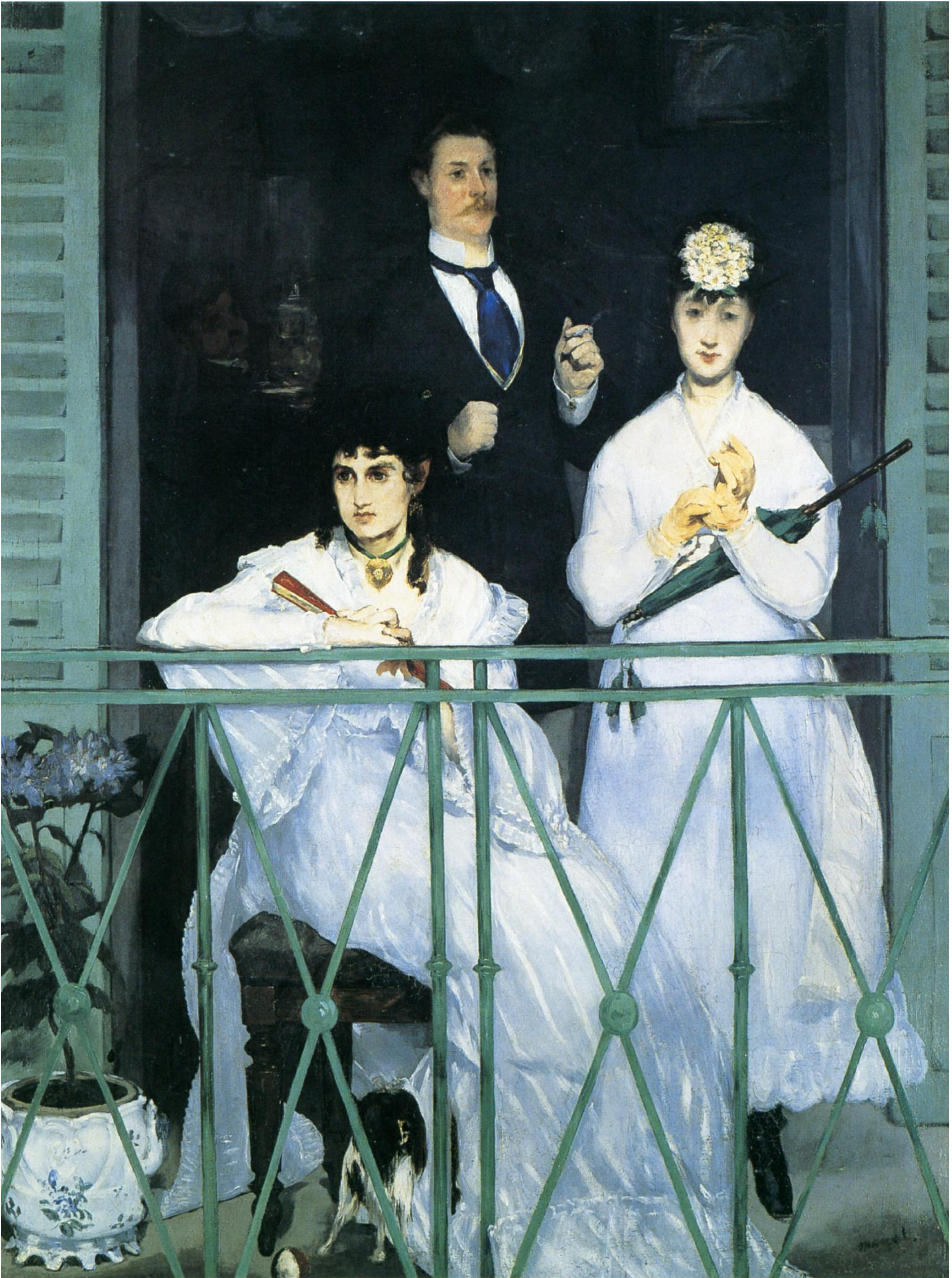


图48　爱德华·马奈

《阳台》，1868—1869年，布面油画

马奈的这幅画，也许是第一幅正式引进沙龙的描述画中城市散步者生活状况的作品。描绘观看动作本身，这种选择是全新、不同凡响的，然而纵观他在艺术史上的恩源——这次是戈雅——却并未被濡染视觉文化的巴黎人所遗忘。

观众已经长久地习惯于那种盯着我们在房间里走来走去的人物形象。而且，我们从不计其数的画廊交谈（gallery talks）和乡野别墅的探访中得知，事实上，在肖像画历史中，每个目光与观众相遇的在画作中居于次要地位的肖像实际上都是艺术家的自画像。从迈克尔·弗雷德（Micheal Fried）对18世纪艺术的批评中我们得知，他把18世纪艺术分成两种再现的模式：专注（absorption）和戏剧风格（theatricality）。[4]专注的描绘模式真正抹掉了我们的观众意识，逼迫我们沉迷于画中所绘的人或其中某个人，因为他们并没有把我们当作观众，而是无意识这样做的。方程式的另一边，戏剧风格，则需要增高的观察意识，在这种意识中，我们已经和画中的人物达成一种协定，我们每个人似乎都承认另一方的存在。马奈并不是18世纪画家，却也秉循此法。

在《阳台》中，马奈描绘了一个有关注视的图像：注视的性感、无名，以及注视的等级。就其本身而论，其画中的主题正是那个时代的城市视觉文化。他的绘画同样将画作的观众放在被画中人注视的位置，结果，绘画的传统职责，即对世界的观察和自觉的描绘，被推翻了。正是马奈对注视的作用的重视，以及他对注视本身的再现，标示了他独特的现代主义。《阳台》清楚地说明，在现代艺术中，观看者与被观注之物同样重要，观看和感知本身也成为艺术的主题。观看者是暂时的，而作品是永恒的。

人类的眼睛

现代再现艺术史与观看本身的新观念并肩发展。在19世纪和20世纪，对眼睛观看或观察的方式的研究热潮兴起，所有这些探究的成果均表明，人的感知力本身是受习惯传统束缚的而不是出于天性的，只受到人类眼睛生理和接受感觉的情感和精神的心智状态的约束。在此

领域探索的第一位科学家正是那位将美术学院定址巴黎的谢弗勒尔（Michel-Eugène Chevreul，在1839年），这绝非偶然，他向学生们讲授色彩的混合，就此发展了人类视觉生理学知识。这个时代最伟大的理论家们相信，要解答关于光和真实的疑问，最好的办法就是去研究眼睛，从中找到最佳答案。亚历山大－埃德蒙·贝克勒尔（Alexandre-Edmond Becquerel），获得诺贝尔奖的物理学家，在1867年和1868年出版了他对光的杰出研究《光线，其原因与结果》（*La Lumière*，*ses causes et ses effets*），那时适逢年轻的印象主义艺术家在创作他们第一批真诚自信的户外绘画，也正是两项关于彩色摄影的发展同时发表的前一年。对于科学家和艺术家来说，眼睛作为一个器官，分析它，就像分析记录视觉的最精密仪器。[5]

从朱尔·拉福格（Jules Laforgue）写于1883年的作品中，我们知道了印象主义的生理学源头，印象主义者紧紧地跟随着感知学、光本质和色彩学的科学观念而发展。

> 纵然一个人端注一片风景仅仅15分钟，（他告诉我们）一个人的作品也从来不可能是瞬时即逝的现实景象的真正同等物，相反，要记录一瞬间对某种独一无二的感性的回应，对于个人来说是不可能重现的，对光影绚烂的生活一瞬间的那种兴奋下，这种一瞬的感受也是绝对难以复制的……主体和客体继而在移动中不可复原，不可理解，难以捕捉。在主体和客体之间，两者的一致性遽然闪现，在这一瞬间中，天才之质得以展现。任何试图将那种闪现之色整理提炼、固定成法的努力都不过是一种学院派的训练罢了。[6]

1869年，毕沙罗在一幅画的题记中以撩人的语气写到："透过完全透明的雾气看见的一片风景，不同色彩相互混融，颤抖着。"他提及的并不是卢夫西恩（Louveciennes），而是现代主题，是自然的市郊化，或是被上一代学者勤研博论的印象派笔下题材的任何其他方面。[7]那么，当我们从这方面来思考印象派的艺术实践时，就很容易迁想到修拉和新印象主义对它进行的严密综合，以及莫奈后来在急就文中谈到的荧光（fluorescence），他认为他绘画的题材是一个"光的外壳"（envelope of light），而非明确具体的形式。

努力去达到拉福格所言的"主体和客体之间一致性的遽然闪现"，几乎成为现代艺术家广泛接受的责任。这一观念在图画上和风格上的表

现是如此多种多样，以致难以对它们分门别类。甚至在法国风景画这一领域里也是如此，如果某人要把那些精挑细选的写实主义、新印象主义、野兽派和立体主义的风景画或城市风光画放置在同一个美术馆里，难以想像它们——部分或是画作的全部——全都是画家面对一个真实的风景而创作的，画家要衡量其画作的成败，就看是不是通过违背真实风景的描绘来作画的。这一理念表明，谁人画此风景和何时画此风景，就同风景的主题和景色一样重要，在现代绘画史上，这一状况自始至终是一条真理。这样，现代图像研究中的许多高深读解将自己局限于对艺术家再现主题（桥、河、树或者一个草垛）的分析，这一途径在本质上注定是一条死胡同。

假如现代的现实景况是处于不断变动之中的，假如基于再现策略的材料、技巧和观念也同样不断在改变，那么在艺术家必须对变动作出回应的现代再现系统之中，也存在着一种内在固有的非稳定性。同样显而易见的是，艺术家们所采取的方法是各具特色、各有千秋的。

透明性和即刻现代主义

再现现代的现实状况的最显而易见的方式，就是选择那些目不能及或从未描绘过的视觉世界的方方面面作为题材。这样，现代的画家们可以像弗朗西斯·弗里思（Francis Frith）一样描绘一个火车站**［图5］**；像无数艺术家一样描绘埃菲尔铁塔；像法国艺术家詹姆斯·提索斯（James Tissot，1836 — 1902）一样描绘时髦的海域风光（sea-crossing）；以及马奈笔下全新式的咖啡馆；或马尔克的动物园。这种主题导向（subject-oriented）的再现策略，不能因其显而易见、简单直接而低估它。在很多情况下，选择这一策略的艺术家，他们对所描绘主题的纯粹现代性很有兴趣，这种兴趣的程度要远远大于对其所表现的意义的兴趣，也要大于对拉福格所唤起的那种现代派的闪现中的主观层面的趣味。这一类作品，或以画风各异、多种多样的现代主义风格来描绘，或以学院派画法精心描摹，但对艺术家和顾客而言，这些作品的主要价值在于对一个现代主题的巧妙的、清晰可辨的表现**［图49］**。

图49　玛丽·卡萨特

《蓝色沙发中的小女孩》（*Little Girl in a Blue Armchair*），1878年，布面油画

这位年轻的美国画家，玛丽·卡萨特，18世纪70年代晚期由德加引介进入印象主义者的圈子，她在美国有亲戚，并于1872年到过美国。这幅画是为1872年巴黎印象派展览的展出作品而作的，它也经常被称为德加和卡萨特的合作作品。这位美国人终其工作生涯都一直住在法国，和惠斯勒、萨金特一起成为美国移居海外的艺术家。

现代再现美学中的另一种策略包含那些得益于视觉技术进步的艺术家，这种进步的产生来自于显微镜、X射线、运动摄影和各种各样的摄影滤光模式。微观图像的广泛流行，以及望远镜对行星、太阳系令人迷醉的记录，都对绘画艺术的创作者产生了真正的冲击，在20世纪前30年尤其如此。琳达·亨德森（Linda Henderson）描述了由那些对世界机械描摹的艺术家所创造的使用，他们描绘了那只有通过放大或机械的再现模式来观察，否则目不可及的视觉畛域。[8]虽然在某些关键的方面，它和现代视觉分析的其他形式不同，但是，它的视觉性与现代性却都应该被强调。捷克先锋派画家，如库普卡的格形、棱镜般的抽象、德劳内的光谱绘画，以及其他抽象类型，都完全具体地基于视觉王国，但不仅仅依靠孤立无援、完全独立的人眼视觉。

在与现代主义相关的最为持续不断的美学观念中，其中之一便有关于艺术家的技术。不同于直接写实主义者和印象主义画家，他们几乎完全不注意他们的再现模式，许多描绘现代视觉世界的艺术家，他们对如何画就像对所画之物一样迷恋而又执着**［图50］**。在相当现代的肖像画、人像、静物、朴素的风俗场景及风景画中，大量不自然的乏味之作，试图逼迫观众远离主题本身，远离这艺术诠释的轨迹。转而，再现方式转变成了这种意义上所谓的主题，任何严肃的现代艺术研究都不能否认这一事实，这是一种十足传统的现代主义观念。从印象主义者对完全平常的场景的观看，到立体主义者和野兽派画家所选择的通常枯燥乏味的素材，现代艺术家已经深深致力于现代视觉观看（modern seeing），或者，让我们回到埃米莉·卡尔所说的"新视觉"，这种视觉可以用来观看万物，从一棵树到一个妓院。依循这种思路，题材越是平淡无奇，观众便越能从中欣赏体味到艺术家的"新视觉"。

图50　亨利·德·图卢兹-劳特累克

《红磨坊的舞蹈》（*At the Moulin Rouge：The Dance*），1890年，布面油画

图卢兹-劳特累克是法国一个古老且最重要的贵族家庭的成员，而且，不管他是如何热衷于波西米亚放荡不羁的生活方式，至死仍与其家族保持联系。在许多方面，劳特累克是个对穷困潦

倒生活的观注者，而这里对著名的巴黎舞会和啤酒花园的描绘，可以被看作是一幅直接传承了德加早期画作和杜米埃版画的美学的作品。

外观拜物主义和即刻现代主义

19世纪中叶，在和画家创作有关的许多事物中，不断普及的摄影术是其中之一。从玻璃硬片衍生发展出的拍摄达盖尔式银板相片法（daguerreotypes）和蛋白印相法（albumen print），都进行完全聚焦，高度显现事物外观的细节，它就如同新古典主义艺术家学院派的完满之作，如法国画家路易-利奥波德·布瓦利（Louis-Léopold Boilly，1761—1845）和让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres，1780—1867）的作品一样横扫画坛。也许正是摄影术惹人注目的竞争带来的后果，从库尔贝到毕加索，画家们开拓了一种色彩解放的绘画风格，其绘画本身的空间和材料本质，对于绘画艺术的含义至关重要。画家通过对所用材料油彩的拜物式的迷恋，奋力将观众揽入艺术创作的过程之中。

这种对再现材料的显而易见的崇拜（representational materialism）向观画者表明，他们所凝视的色彩斑斓的图画是纯粹手工完成的，制作过程是其意义的一部分，而且，一幅画的许多品质就像是画家独一无二的签名一样，直接来自于他操纵颜料和画面结构的个人方式。正如我们已经看到的，个中最极端的例子莫过于塞尚在18世纪60年代晚期所绘的调色刀绘画**[图51]**，而这幅画与马基亚伊奥利的现代主义绘画，甚至与美国人萨金特、瑞典人佐恩**[图52]**、意大利人博尔迪尼或俄国人阿尔希波夫的反映社会的肖像画作是那么不同，这种不同于其说是程度上，不如说是性质上的根本区别。当我们细想这些材料主义策略，细品凡·高、野兽派、纽约垃圾箱画派（Ashcan School）、帕特里克·亨利·布鲁斯、德劳内（1881—1936）和莱热这些艺术家或流派的画作，便可以看到，他们鲜明的艺术风格在单一的美学体系下的巨大差异。[9]

这幅画，连同另一批塞尚和毕沙罗的作品，将库尔贝的调色刀现实主义提高到了新的高度，在

图51　保罗·塞尚

《画家的父亲》（*The Artist’s Father*），1866年，布面油画

这幅画，连同另一批塞尚和毕沙罗的作品，将库尔贝的调色刀现实主义提高到了新的高度，在架上油画和石膏工艺、泥刀涂抹以及其他体力劳动之间建立起显著的毫不掩饰的风格关联。这

件作品创作方式的彻底粗野，与画中上流资产阶级的形象形成鲜明对照。

图52　安德斯·佐恩

《自画像》（*Self-Portrait*），1896年，布面油画

和博尔迪尼、萨金特、索罗利亚和曼奇尼一样，佐恩属于一个随意涂抹的现代主义的国际性的倡导者，这种现代主义强调天才画家的完全大胆的绘画勇气。尽管被当时许多批评家和理论家所诟病，这类绘画还是取得了极大成功。佐恩在全球办展，并在芝加哥艺术学院学校短期任教，在那里他将这种现代主义形式宣扬给充满渴求的美国中西部人们，并为芝加哥最重要的法国先锋艺术收藏家伯沙·波特·帕尔默（Bertha Potter Palmer）作了一幅重要肖像画。

对于所有这些艺术家而言，颜料的纯粹物理性，它的黏性、半透明性，以及颜色，当以画刷、画刀、刮刀多种工具将此聚合，它们赋予画家机会去成为左右采之的大师，好似一个伟大的钢琴家或歌唱

家。凭借这种方式，作画时的生硬粗糙反倒成为一种美德，现代艺术家通过努力显示出自己的作画方式，率性而为，决不遮掩，拒绝将作品描绘到传统上可以接受的那种完成程度。

的确，在现代主义理论中，构想与涂画的过程是如此紧密相联，以至于一个名副其实的现代主义画家不可能彻底完成一幅画，因为在他作画时，图画的构想从创作过程一开始便已存在，这倒让过程本身无足轻重。因而，当我们注视法国画家德加和皮耶尔 - 奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir，1841 — 1919）多种多样的涂刷刮擦，以及毕加索画作中几乎难寻的那已经被抛弃了的轮廓线，我们将这种特征看成这些艺术家作品的显著标志，我们几乎不太可能将他们的画作纯粹地解释为一个图像，而是将它看成是一个艺术家、题材和材料之间特有的创造性相互作用的过程。

埃德加·德加1880年代中期的画作《女帽店》（*The Millinery Shop*）是最体现简洁这一观点的绝佳之作。画中那年轻的女帽商缝制着帽子，正如德加描绘此画一样，是一种工作的状态，而她那未做好的帽子同样也是这幅画中按常理来看最没有画完的部分。其实，画中那个帽子的部分被德加涂抹刮刷、重新加工，他根本无意掩盖作画过程，这不仅是因为创作过程是现代主义美学的核心，同样也因为这也是题材、过程直接联系的综合表现策略的一部分。我们也可以这样来分析塞尚的那幅典范性的、令人久久迷惑的画作，《爱神石膏像》（*Still-Life with Plaster Cupid*，约1985）。在这幅奇异的纸上画作中（其毕生作品中之惟一），塞尚准许他的画纸在描画痕迹的罅隙之间显露在外，这就构建起一个凭借自我意识创作而成的画面，在这画面上他作品中的所有观看之域都被联系起来：实际雕塑与所绘雕塑；实际静物和所绘静物；孩子和成人；绘画和素描。德加和塞尚同样都被那高扬绘画真正本质的绘画视觉宣言给引为例证了，但是，在这两种例子中，与其说他们回答了再现的新形式问题，还不如说他们提升和引发了这一问题。

摄影术与即刻现代主义

19世纪那种专注于现实和再现（或主体和客体）之间关系的观念，和20世纪流行的那种不可避免地发展到抽象的图画自治观念，现

代艺术史家总是很难找到这两者之间的关联。

而19世纪和20世纪里绘画与摄影之间那具有迷人魅力的、互相缠绕的历史，在对这两种再现方式（绘画和摄影）的历史研究中却并未完全挖掘探究。确实，现代主义的基本信条之一就是，每种手法都有其独特性，并陷于无休止的自我对话之中，这一观念阻止了艺术史家去认真研究那些所有现代再现媒介都拥有的、共同的基础问题。

不管是历史建筑、景观片段，还是对精神病患犯罪的研究，照片都因为特定目的而被分类分析和研究，它们中只有一些是因为摄影家本人的名气而为人熟知**［图53，54］**。这就意味着，摄影和版画制作（print-making）都处在植根于启蒙运动精神的视觉谱系的进程之中，仰赖于现代资本主义世界里的图像爆炸，它们的观众群和发布范围相当广泛**［图55，56］**。然而，把摄影当成一种文献和表现手段来作研究、来分析这一进程，其实并不比绘画晚多少。其实，这一阶段的画家也趋向于把他们作品中的形象集中化、专一化，对相同或类似的题材进行多种多样的表现，例如图鲁兹－劳特累克对卖淫的研究，所以，他们的作品产生一种对同一题材集中性描绘（collective order）的感觉，这就与摄影记录文献的形式在概念上产生了契合。现代艺术这个方面的特征也影响了一系列画家的实践，如晚期的印象主义者，尤其是莫奈**［图57］**，他将自己的创作程序规范化，以至于他是以一种有规律的手法来画画的，这种画画的手法和一个摄影师拍照片、洗照片的方法相比是如此类似。

图53　不知名的摄影师

《一个伦敦贫民区》（*A London Slum*），1889年，明胶银版法印像

许多摄影师都参与到对城市生活的图像记录中，这幅19世纪80年代的无名作品像视觉证据般反映了英国首都城市生活的可怕状况。一些此类作品被社会正义的倡扬者们采用，以让少数权富人士体验一下城市世界真实可见部分状况。这项巨大的纪录工程延续至今，并没有连贯的计划，亦没有机构或政府的支持。

图54　雅各布·A.里斯

《闪光灯摄影，睡在地窖的四个小贩之一》（*Flashlight Photograph of One of Four Peddlers Who Slept in a Celler*），1890年版，明胶银版法印像

在亨利·詹姆斯、伊迪丝·华顿和约翰·辛格·萨金特这一代中，里斯表现了拥挤的贫民窟，在那儿是住在纽约的来到美国的新移民。他所摄相片的那种直接性，以及所表现的事实，是摄影师和拍摄对象间一拍即合的成果，而这正让它们显得格外重要。与绝大多数在大街上和公共场所拍摄的城市贫民窟不同，里斯事实上走进了贫民寓所和暂居之处，展现了成功的纽约客们看不到的城市生活的另一面。

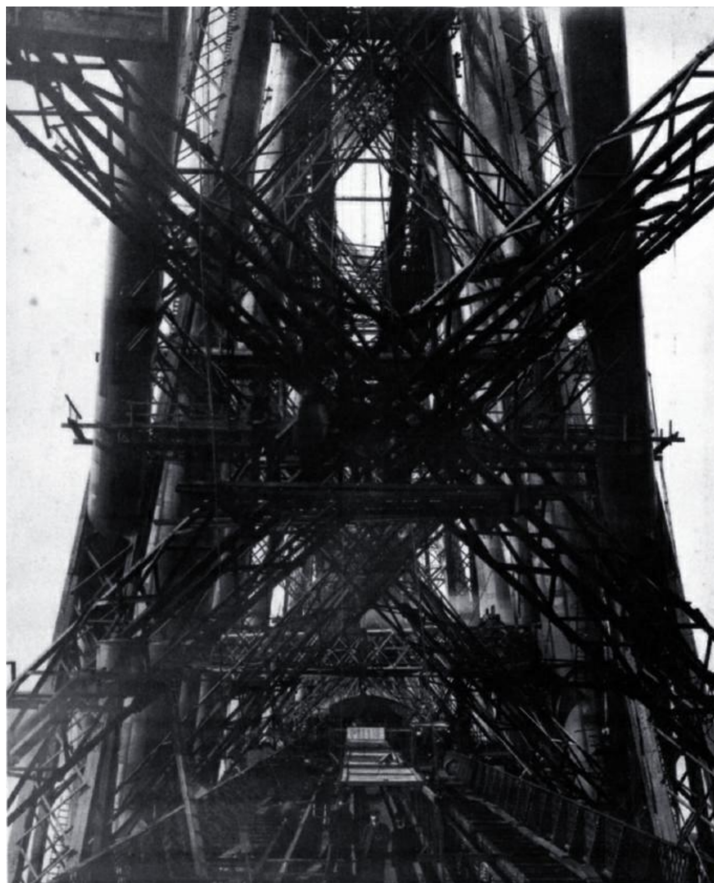


图55　伊夫林·乔治·凯里（Evelyn George Carey）

《一个悬臂塔旁边的高架桥内景，福斯桥，英国》（*View of the Internal Viaduct Near One of the Cantilever*），1888年版，明胶银版法印像，火棉胶负片

这庞大的钢铁结构就像布鲁克林大桥或埃菲尔铁塔一样屡被记录。这张相片迫使我们陷入大梁和钢铁原件的炫目的交叉之中，形成一种几乎摆脱重力的形象。这张照片，以及19世纪下半叶拍摄的许多其他钢铁结构照片，在艺术史上绝少有先例可循，保留了皮拉内西的后期蚀刻版画风格。

图56　玛格丽特·伯克-怀特

《克利夫兰高架桥》（*High-Level Bridge，Clveland*），1929年，明胶银版法印像

这是数以千计的表现新城市工业技术的现代主义照片中的一幅。铸铁和钢构架，这19世纪中期的新鲜事物在19世纪末和20世纪初变得多而普遍。摄影家竞相创作图像，将一种令人目眩的活力赋予这些结构，从而制造现代性象征。伯克-怀特的照片对于传统而言是新的，但却设法获得传统的力量。

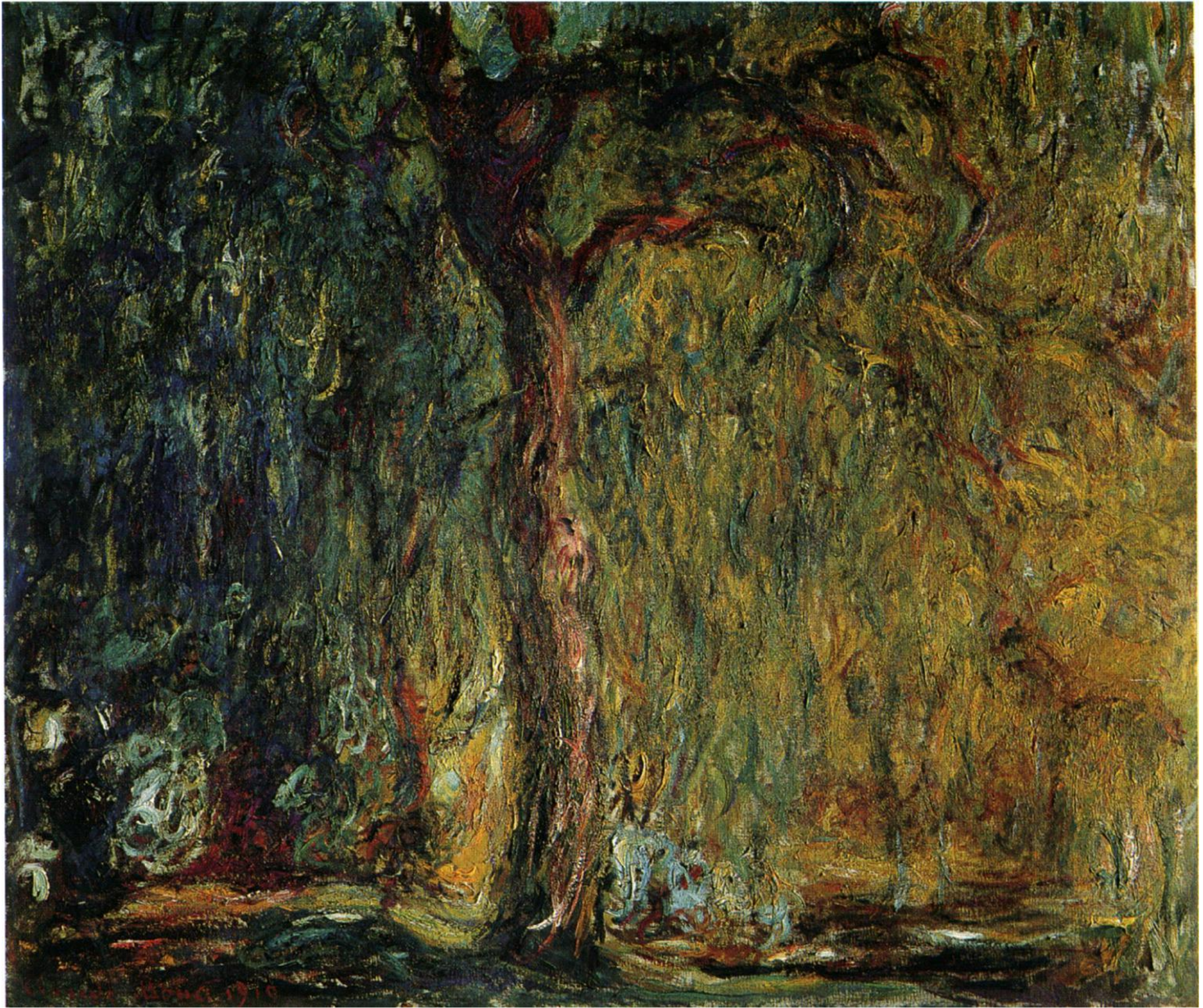


图57　克劳德·莫奈

《睡莲》（*Weeping Willow*），1919年，布面油画

对莫奈绘画技法的新近研究强调多层的、高度复杂的画面，在完成画作之前，莫奈要在这画表面上连续努力几个星期甚至几个月。这幅晚期大师之作绘制完成于一战末期，那厚稠、硬质的表面，让树干、树叶和光线本身似可触知。据说，莫奈可能是在停战纪念日那天在画上签上名字和日期的，即战争正式结束时。

19世纪里摄影术的纪录性、艺术性的发展，之中尤其令人着迷之处在于，它可以与现代绘画记录性、艺术性的发展作直接的比较。从格雷（Gustav Le Gray）对复负片（multiple negatives）的早期运用，到在英国18世纪70年代和80年代期间鲁滨逊和雷兰德复杂的图画构想，整个艺术摄影都借用了组合顺序、工序的概念，把相片影印当作高度调合且自觉（self-consciousness）构造的艺术作品。他们切切实

实地认定，摄影是一种可以修改的常规媒介，而且这种可修改性定是它所具有的实验性魅力的一部分，而这也正是现代绘画魅力的一部分**［图58］**。

图58　约翰·杜德利·约翰斯顿

《利物浦印象》（*Liverpool an Impression*），1908年，铬胶坚膜染印

如果说有时一张照片是一种对绘画图像价值的转化，那么这就是表现工业的利物浦的画意摄影卓越之作。从惠斯勒的画作（或印刷品）中得到暗示，约翰斯顿表现了一个几乎空寂无人的城区被雾笼罩的、模糊不清的景象，以及刻意营造的诗意和不存在社会问题的场景。摄影师对薄雾、蒸汽、浓雾和其他空间性的实际空气效果的着迷，在某种程度上是他们渴望将不必要的视觉域从其图像中移除、并为相片赋予美术作品般地位而选择的结果。

甚至在开始阶段，摄影实践就分为两种彻底相异的技术，达盖尔法和卡罗法，结果是，尽管它们均平等地依赖摄影机，但在美学上却相互对立。一项对现代摄影的细致研究表明，对技术发明的迷恋，与不断扩大的图像范畴和不断改变的视觉特性一起，齐头并进。摄影师和他们的观众很快就认识到，相片只能反映他们所摄主题视觉特性的部分真实。而大众对于摄影这种媒介的墨守陈规的偏见，正是摄影师们所奋力去改变的。在现代摄影的这些努力中，最为重要的人物也许就是彼得·亨利·埃默森（Peter Henry Emerson），这位才华横溢的摄影家在创作了一批杰出的、自称为“自然主义摄影”（naturalistic photography）的主题后，实际上就正式声明放弃了这门媒体，最后他甚至令人吃惊地宣称，摄影并不是一种艺术。[10]

摄影师们想要为自己正名，并努力让批评界承认他们是艺术家，这可以看成是现代画家所采取的策略的一个反向行为，因为现代画家恰恰将自己摆在了传统艺术观念的对立面。对于摄影师来说，焦距的概念就像画作完成的概念之于画家，是同样重要的，他们各自与构图的策略砥砺着，不断处理着主题或题材与容包它们的画面视野之间的平衡。在所有这些努力中，都存在着一种强烈的质疑，质疑的对象就是在资本家或消费者导向的社会中的那种艺术观念和功能。

超越油画速写

我们已习惯性地认为，油画速写是印象主义者的专享，对他们来讲，在理论上，通过涂彩上色，描绘行为自始至终与对主题的直观体验相联系**［图59］**。尽管莫奈常常在工作室里完成作品，远离被画的主体本身，而这一在室内的创作过程就允许他调整色彩和表面，以适

应展览馆的光线，并在各种画作之间创造和谐，从而让它们得以一同协调地悬挂。[11]这样做的画家当然还包括雷诺阿、西斯莱、毕沙罗、德加，等等。

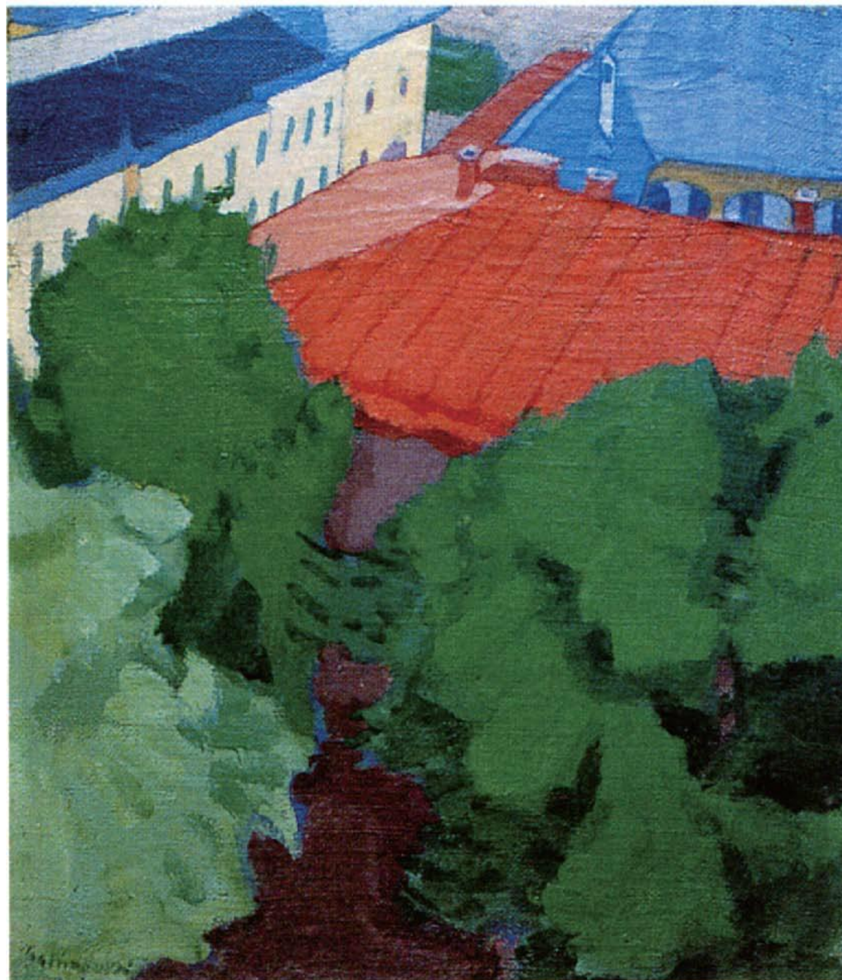


图59　桑多尔·加林贝蒂

《巴亚马雷一条街道的景色》（*View of a Street in Nagyb á nya*），1907年，布面油画

巴亚马雷，现在是罗马尼亚的一个迷人村镇，曾是19世纪末20世纪初匈牙利先锋派的“巴比松”。在这儿，从巴黎到布加勒斯特到处工作的艺术家会在夏季汇集，描绘传统乡村生活的现代写照。加林贝蒂（1883—1915）所绘的一条街道的令人眩晕的景色，强行将一种城市美学加于一个村庄。

许多最为随意描绘的油画，实际上都是面对情境直接创作的。事实上，修拉、西涅克和其他画家的所有油画速写，都表现他们对题材的直接反应，而且我们知道，19世纪80年代人为风景画中最为著名

者，法国艺术家保罗·塞吕西耶的《护符》（*Talisman*），就是在户外即兴创作的，正如莫奈创作他的印象主义风景画一般。[12]高更指导塞吕西耶在创作《护符》时要求他夸张处理色彩，结果最终的画作虽然很小，但是画中的情境通过压缩，通过色彩的激烈化、集约化，使得画面包含同样的本质张力。

那些接受了即刻现代主义理论的艺术家往往将他们的理念尽可能简单地进行实践。在经过题材选择和预备阶段后，他们站在所要描绘的事物面前，像看见它一样誊录它，期待他们的描绘能够获得艺术家的感觉与自然而来的灵感之间的神奇汇合**［图60］**。对他们来讲，其他的艺术作品，不管它们是原版还是复制品，都是一个障碍，会污染他们对真切的个人体验进行纯洁的探索，这真切的体验才是他们所要表现的。

图60　康拉德·克日扎诺夫斯基

《芬兰一景》（*The Landscape From Finland*），1908年，布面油画

外光派风景画运动遍布欧洲—全球世界，在运动中，艺术家找出有说服力的主题，直接进行描绘。这幅精彩而活泼轻快的画作由波兰画家克日扎诺夫斯基（1872—1922）在1908年夏天北在芬兰的旅行中所作。

立体主义

在20世纪第一个十年快结束的时候，与以往绘画潮流最大的决裂似乎发生在巴黎。在1909年和1910年，毕加索和勃拉克受到塞尚晚期作品的明显影响，开始以建构形式和形象的方法组成图画，他们以许许多多短小的笔触来搭建框架和轮廓，这些笔触有很多都是线状的。这些画作，被命名为立体主义，它的问世被公认为20世纪早期艺术发展中决定性的时刻，在它之后，创造一种彻底非物象绘画（non-objective painting）成为可能。然而在注视分析性立体主义作品和读解其源头之作时，它们一而再地告诉我们，立体主义画家就像印象主义者和许多后印象主义者一样，是直接面对情境（en face du motif）进行创作的。它们同样在画面中给我们多条线索，让我们得以辨认所绘事物。确实，立体主义者试图通过重新描绘来重新观看，而为他们切分的油画而作的声明也常常宣称，立体派画作是基于现实的视觉之中的。这其中最为执着不二的观点是，立体主义画家环视一个静止不动的物体，将他们观察的许多轮廓和外形压缩进一个单一的画布平面中。这样，坎魏勒（Daniel-Henri Kahnweiler）和沃拉尔的肖像就变成时光漫步中任何人的风景，以简单的感觉来说，成了一个四维的图像。

虽然早期批评将立体主义置于当时流行的印象主义的对立面，但很多立体主义理论很可能多半来自更早的艺术家。当毕加索和勃拉克进行他们革命性的实验时，一些印象主义画家（莫奈、德加和雷诺阿）仍然健在，他们都同样着迷于时间和这世界瞬息运动的观念。印象主义的目的是要描述瞬间或短暂的一刻，立体主义将这个理念转变了，他们将绘画看作是相当长时期内的一系列压缩的观察。在每种理论中，再现者的感受特性是构成图画整体必不可少的，艺术家迅速接受主题并准备让自己能够去进行描绘。然而，印象主义者沉浸于户外更广大的天地中，至少在理论上远离学院派艺术家的工作室，立体主义者在一定程度上却跟随着工作室艺术家，他们在室内耐心地观察着

静态的形式，所绘物静止不动，这些静态的题材元素为了能够被耐心地观察而被刻意地布置安排**［图61］**。

图61　佩尔·克罗格

《裸女》（*Female Nude*），1919年，布面油画

尽管，在他家乡挪威之外几乎毫无名气，克罗格（1852—1925）是一位与巴黎立体主义在理论和实践上都相似的艺术家。这幅1919年的画作采用了一位模特，在方法和过程上与马奈、雷诺阿和德加在18世纪60年代和70年代所采用的毫无二致。与其将他的作品与勃拉克、毕加索的经典立体主义相联系，一个人倒更容易想到普托立体主义者格莱兹和梅景琪。

当我们读到在立体主义滥觞的年代里对于立体主义者的有利辩护，特别是罗歇·阿拉尔（Roger Allard）的著作，我们马上就被拽入一个认为立体主义是反印象主义的批评体系之中，而且也是反综合主义和新印象主义的。[13]也许，阿拉尔无法看到立体主义理论和他所批判的那些艺术家之间非同寻常的联系，这是因为，有那么多关于印象主义的最具说服力的批评长期绝版不印，又因为，到了1910年，印象主义忠诚的卫道者们都已经是一帮垂垂老矣的法国元老了。那么，现在印象主义之与立体主义的关系，正如当时学院派绘画之于印象主义。

立体主义和未来主义画家的作品创造了一个视觉语汇库，它们对传统绘画模式的革命性影响，要远大于先前的写实主义、印象主义或众多后印象主义画家所产生的影响。确实，他们对飞速变革的城市环境迷恋不已，而这种飞速变革的城市环境又是同样飞速变革的现代绘画的主题，他们是以现代人的身份将环境与绘画联系起来的，而非以描绘者的身份将它们分离开来**［图62］**。印象主义者之间对各自不同的多样风格的宽容非常之大，事实上每个19世纪的运动都以他们成员之间的关系为自己的组织基础。

图62　莫里兹·梅泽尔

《桥—城市》（*Bridge-City*），1921—1923年，布面油画

这幅城市画作体现出的生机勃勃，暗示了一战之后、魏玛文化和金融崩溃之前具有预见性的先进画家的城市政治信仰。

再现、时间和未来主义、立体主义作品中的城市

在某种意味上，以光线和城市现实景象来赋予现代魅力以新的刺激的是奥费主义者和未来主义者。在德劳内、塞弗里尼和其他人的画里，现代城市呈现出一种剧变的力量，在印象主义和写实主义艺术家的城市作品中，这种感觉不过只是稍稍的暗示而已**［图63］**。对后来者而言，城市被包含进一个图画能量场（a pictorial energy field）之中，在此它的视觉特性的各个方面透过图画表层而被捕捉、总结和分散。因此，画作表层已不再是一片视域，而是容括了行动，或压缩了视觉观察的场所**［图64，65］**。在某种意义上，虽然，波德莱尔的“游荡者”（flaneur），一个孤独漫步穿越城市的都市鉴赏家，是以超然的姿态来观察都市，他的脸上挂着那些20世纪都市艺术家的神情。

图63　尼尔斯·冯达代尔

《穿越西伯利亚的快车》（*The Trans-Siberian Express*），1918年，布面油画

在这幅妙趣横生的地方性立体—未来主义作品中，火车自身以及它界定、控制风景的能力正是作品主题。我们离首都如此遥远，却又近在咫尺。

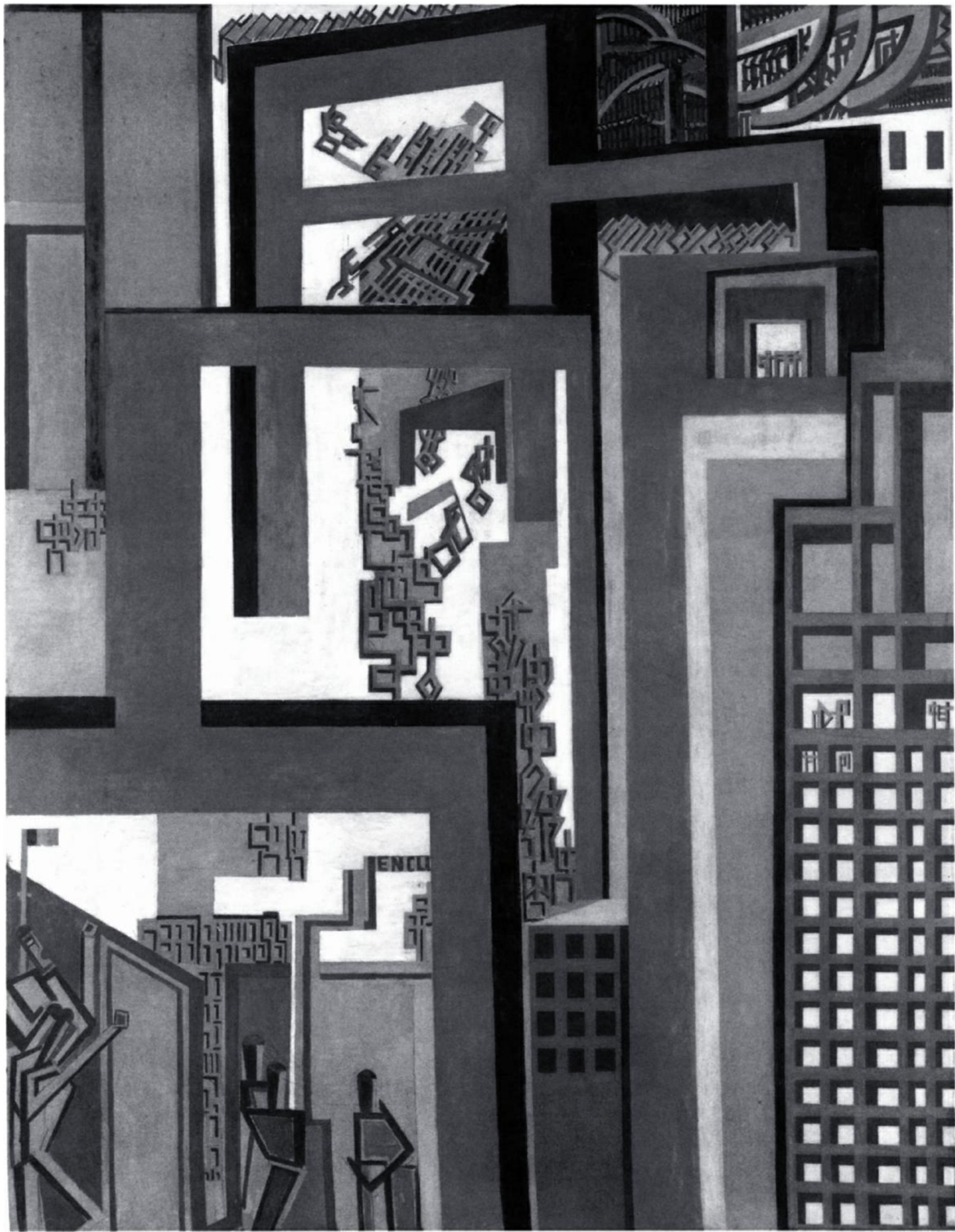


图64　温德姆·刘易斯

《人群》（*The Crowd*），1914—1915年，布面油彩和铅笔画

刘易斯在这幅完成于一战前夜的城市抽象画中传达了一种紧迫、无尺度和客观无情的感觉，这个城市图像中没有模型、没有柱子、没有令人安慰的形象譬喻。它由几何的空缺和网格所构划，其中自动机器以扭曲的节奏来来回回。

图65　乔治·格罗兹

《街道》（*The Street*），1915年，布面油画

一条无名德国街道上的大灾难，这正是格罗兹在城市现代主义中强大的表现主义绘画训练的主题。新月照耀城市，罪行和绝望无处不在，以此证明现代主义并非总是乐观的、进步的。

在马奈的《阳台》里，人物从窗门进入到街道更上方的空间，窗户的象征性仍然能够让现代画家采用疏远的策略，就像对于写实主义者和印象主义者的意义一样**［图48］**。莫奈《卡普辛斯的林荫大道》

（*Boulevard des Capucines*，1873）画面边缘颤动的形象界定了观看者的有利位置，像是通过阳台窗来观看街景，就像是通过法国画家居斯塔夫·卡耶博特将我们置身于现代都市的画作《穿过阳台格栅看到的风景》（*View through a Balcony Grill*）里的坚固的格栅一样。然而在德劳内那儿，他的窗户系列画作，已位列现代城市绘画最高成就的行列，窗户被深深地迷恋、被拜物化了，窗户成为了画的主题，它那拉回的窗帘正成为埃菲尔铁塔的轮廓，窗棂将图画分割为几何区域。而且德劳内对棱镜光谱七色的绝对痴迷，也深深植根于堪当印象主义成就核心的有关感觉与光的理论中。在许多后立体主义（post-Cubist）的城市视野中，户外和室内的交汇是非凡卓越的。

在这世界的各个角落，很少会有年轻现代艺术家没有读过、看过或听说过保罗·西涅克1899年的杰作《从德拉克洛瓦到新印象主义》。西涅克和他那极其雄辩的同仁和朋友莫里斯·丹尼斯身处于一群为艺术家界定现代艺术的艺术评论家中，这些作家创想出一种见识，即艺术家的奉献促成了非常年轻而充满生机的历史。事实是，在大多数这些文章中，印象主义被看成是现代艺术进化中的一小步，在任何意义上，不能削弱低估它约定俗成的重要性。这一点，理查德·希夫（Richard Shiff）领悟得最为清楚，他认为，印象主义不仅仅为自己埋下了死亡种子，其自身的多重潜力，被画家们系统地开发出来，一代又一代的后继者跟随着这些开掘者继续前行**［图66］**。[14]确实，到了1900年，现代主义在的历史性（historicity）及其自成的传统意识，在现代再现中的地位，就像19世纪50年代、60年代、70年代反叛性的反传统议题一样突出。

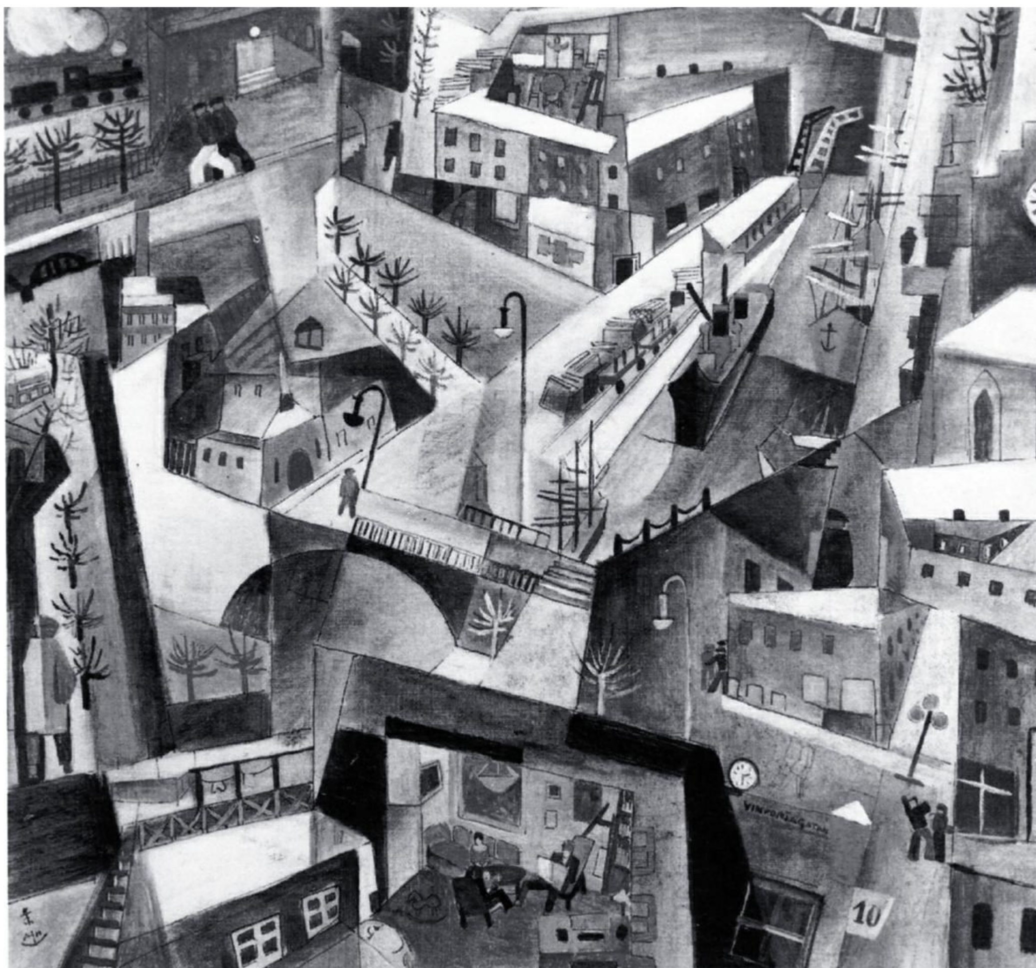


图66　约斯塔·安德里安-尼尔松

《滨海城市》（*The City by the Sea*），1919年，布面油画

这幅优雅的小型画作证明立体-未来主义的城市绘画形式的理论到19世纪20年代已远达欧洲和美国的边境。确实，因为"一战"所带来的所有惊恐，让许多欧洲人和美国人产生一种伟大的国际性意识。在注视着一个海滨省城时，安德里安—尼尔松创造了一个包罗万象的世界界性城市意象。

第四章　图像/现代主义和图像流通

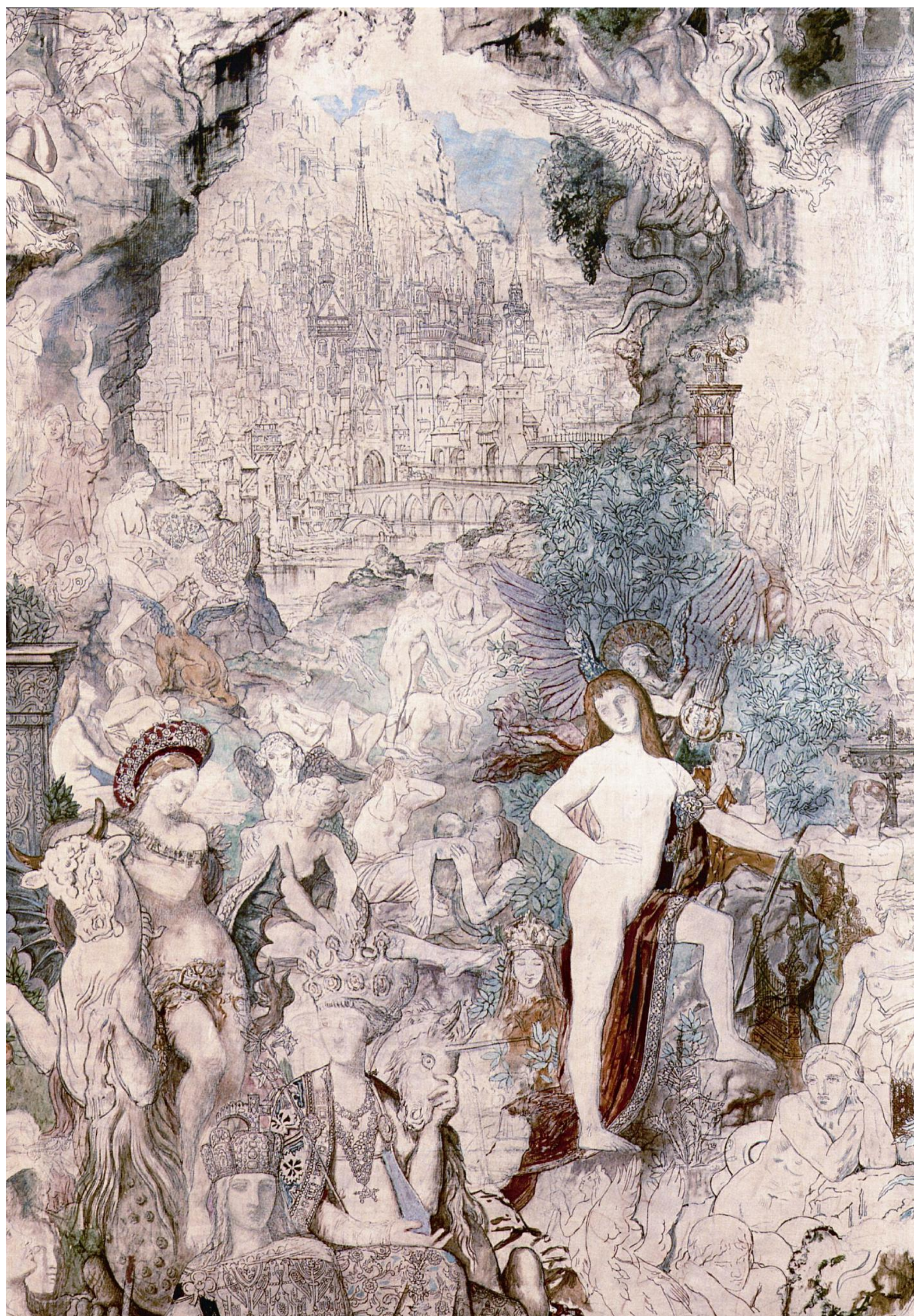


图71局部

> 当人们信步走过百老汇，他们在一霎那间发现的那些东西——连环漫画杂志、野餐桌子、男士长裤、浴帘、冰箱、可乐瓶——抽象表现主义者努力去对这些伟大的现代事物表现出不屑一顾。
>
> ——安迪·沃霍尔（Andy Warhol），《波普主义》（*POPism*，纽约，1980），第3页

1891年，保罗·高更最终还是抛弃了巴黎，开始过上了廉价而原始的生活。他来到了塔希提群的一个偏僻小岛上，开始了对可能的人间乐园的追寻。他随身携带了大量的照片，但不幸的是，如今它们均已丢失。和其他许多艺术家所收藏的照片一样，高更的这部分照片对于我们理解现代艺术恰是至关重要的。但从高更大量的画作之中的图像借用和少数几个较为具体的佐证，我们还是能够从中窥探一二的。比如，他肯定在塞德港（Port Said）的街路边买过几张色情照片；他还有很多绘画作品的照片，如马奈的《奥林匹亚》（*Olympia*）、皮埃尔-皮维·德·夏凡纳的《埃斯佩兰斯》（*L'Espérance*）、欧仁·德拉克洛瓦的《阿尔及尔的女人》（*Women of Algiers*），还有爪哇博罗巴德（Borabadour）宏伟的佛教寺庙照片，以及大量的复制品。此外，他还收藏有日本版画和印刷作品。[1]

他这种"饕餮"般的对图像收藏的借用曾一度被谴责为剽窃。高更在1896年创作一幅被某个批评家称为《黑色奥林匹亚》（*Black Olympia*）的画时，就从克拉纳赫（Lucas Cranach，一座斜卧的狄安娜像）和马奈的作品中借用了一部分形象。他的赞助人古斯塔夫·阿罗萨（Gustav Arosa）的一本画作收藏目录更是让他有机会接触和利用德拉克洛瓦和库尔贝的作品。我们当中的学院派可能会十分鄙视这种未经授权的借用，而更习惯于那种脚注式的正规、明确的引用。但高更肯定会嘲笑这种学究气的迂腐，并高声宣称他有绝对的自由在前人的艺术宝库中随意掠取，一如印象派的画家们可以在当下的视觉世界中肆意捕捉他们所需要的题材。[2]

毕沙罗曾经在一封写给儿子的信中尖刻地挖苦了高更的宗教绘画，对于那些青年画家们总是刻意地要在艺术作品中寻出寓意和晦涩（尤其是宗教方面的）的倾向，也进行了严厉抨击。[3]但若我们从长期硝烟弥漫、争吵不休的艺术战场中退出来，便能清楚地看到，那些终身都在移用别处的图像，只是将其他图像碎片"粗率"拼凑起来的艺术

家们，已经深深地植根于资本主义世界之中，一如他们那些始终坚持着把艺术和现实视觉世界紧密联系的更为“道德”的对手们。

随着各种向公众开放的博物馆在欧洲遍地出现，以及那些举目可见的艺术复制品的涌现，再加上这些艺术家们对各大城市中心那些不断更新的临时艺术展的痴迷，他们的“图像银行”得到了前所未有的扩充。如此一来，这群艺术家们只需将那些传统的意象换一种视觉方式便足够让自己的创作称得上现代了。确实，也正是这种艺术引用源的彻底多样化以及无等级化，才促使图像现代主义在资本主义现代风潮中获得了一席之地。对这一课题，至今却鲜有细致研究。尽管我们对于马奈、高更、塞尚、修拉以及其他几位公认的现代主义大师的图像引用源方面已作过一些探究，但并未系统化。当然，这一类分析是建立在肖像画家们的传统作画策略上的，而这也意味着，很多情况下，图像引用源已经成了作品分析中的重要一环，因为这类分析正是将一幅作品的涵义定位于其图像引用源之中的。相对而言，像埃斯特尔·加森（Estelle Jussim）和比阿特丽斯·法韦尔（Beatrice Farwell）那样，依照着一定的模式对当中的图像流通（graphic traffic）进行系统地研究会更有裨益。威廉·艾文斯（Willam Ivins）撰写的那本《印刷品与视觉传达》（*Prints and Visual Communications*）对于研究现代流行文化产生了巨大影响[4]，而他在这方面的研究模式正是前面提到的两位学者所依循的。我们不难发现，许多艺术史上最为著名的艺术借用者们在选择所需的图像源时并无高度的原则性。马奈对西方经典架上绘画、佚名的照片和大批量生产的图像皆随手拈来，运用自如。他在借用构图方式和裸体肖像时，就从来不考虑其来源的艺术地位。再想一想在卢浮宫中塞尚的那些作品吧，那几本幸存下来的速写本足以证明，他在绘画和雕塑方面的趣味标准和涵盖面绝对是相当广泛的。他不仅从鲁本斯和布歇等大师那些壮丽而崇高的作品中，也从克劳德·勒菲弗尔（Claude LeFèvre，1632 — 1675），克劳德 - 约瑟夫·韦尔内特（Clarude-Joseph Vernet，1714 — 1789）等人更为简单易懂的作品中借用人体形象，不一而足。[5]就这样，隐含于图像中的各种等级观念同时作用于文化之中，在人与图像之间建立起一种史无前例的特殊关系。

这种控制着图像的生产、传播和消费的体制就是所谓的现代视觉景况。事实上，现代人就活动在一个充斥着大量图像的世界中，而这些图像当中的相当一部分还持续不断地影响着这些人与现实世界之间的关系。尽管现代主义的首要方面始终是在躲避，甚至对抗着这种视

觉环境的操纵，但在另一方面，却在拥抱着或者颠覆着现实视觉环境的统治，积极地介入了与现实世界间接联系着的这一图像世界。

从象征主义的架上绘画、印刷品和照片，到新印象主义，再到表现主义，这种图像/现代主义贯穿了本书所研究的时代阶段。对于那些即刻现代主义者来说，画家与作画主题、画布的相遇，作为一种最为直接的联系，是至关重要的。但在图像/现代主义这一艺术传统中，画家们与一个可供拆分、组装的图像世界的相遇才是最为首要的。这些图像/现代主义者们并不在现实世界中寻找题材，而是从别的绘画或照片中寻取。他们就在这样一条可以无限循环并自成体系的艺术生产链中创作着自己的艺术。高更、托罗普（Jan Toroop）、但丁·加布里埃尔·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，英国人，1828 — 1882）、奥佰利·比亚兹莱（Aubrey Beardsley，英国人，1872 — 1898）、古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt，奥地利人，1862 — 1918）、马克斯·恩斯特（Max Ernst，德国人，1891 — 1976）等许多画家的作品，都可归入此类。其实，不少艺术家都曾很大程度上地介入图像/现代主义的领域，虽然他们的画作都是被当作即刻现代主义作品讨论的。库尔贝和雷诺阿，这两位伟大的感觉主义者，他们的不少油画中出现的形象与鲁本斯、伦勃朗等早先大师作品中的形象极为相似，他们就是以这种方式在自己的画作中处处与博物馆中的那些前辈大师们较量着。所以很多时候，在从事艺术创作的生涯中，艺术家们还是不得不戴着面具，而非总是想像中的那样天真无邪、心无旁骛地去创作。

另外，这些艺术家们所采用的风格丰富无比，既有前辈大师的精确细腻的风格和马格利特的照片那种接近梦境的感觉，也有莫罗的风格，那种模糊朦胧的、情注笔端、强劲有力的轮廓勾勒。在蒙克那像是被稀释过的淡淡的画面上，画布的纹理和图像融合得天衣无缝，就如水彩颜料和谐地渗入纸张，或转而变成平版画中的亮部。还有雷东和波兰艺术家斯坦尼斯瓦夫·维斯皮安斯基（Stanislaw Wyspiański）那种粗犷的硬纸板彩色蜡笔画，这些的作品的表面就和画家放置于画中的意象一般给人以强烈的视觉冲击**［图67］**。或许正是这种风格上的丰富多变，图像/现代主义的研究者们一直受到图像学的影响，对当中的象征手法研究——也即解释各种意象的代表意义——相当痴迷。这便促成了一系列魅力无穷的主题研究，比如，如客迈拉（Chimera，希腊神话形象，狮头、并身蛇尾的吐火女怪）/幻想，男性裸体的同性恋式理想化表现和神秘的基督教主题。其实，这些图像的无义性，或刻意的象征的模糊性，要比费力将当中的所有意象附上特定含义更具建设

性。然而，这一问题注定是能引起大片的探讨和辩论的。因为已有人开始发觉，其实很多的拼贴画，尤其是蒙太奇这一形式，都可以被视为图像/现代主义的一种。

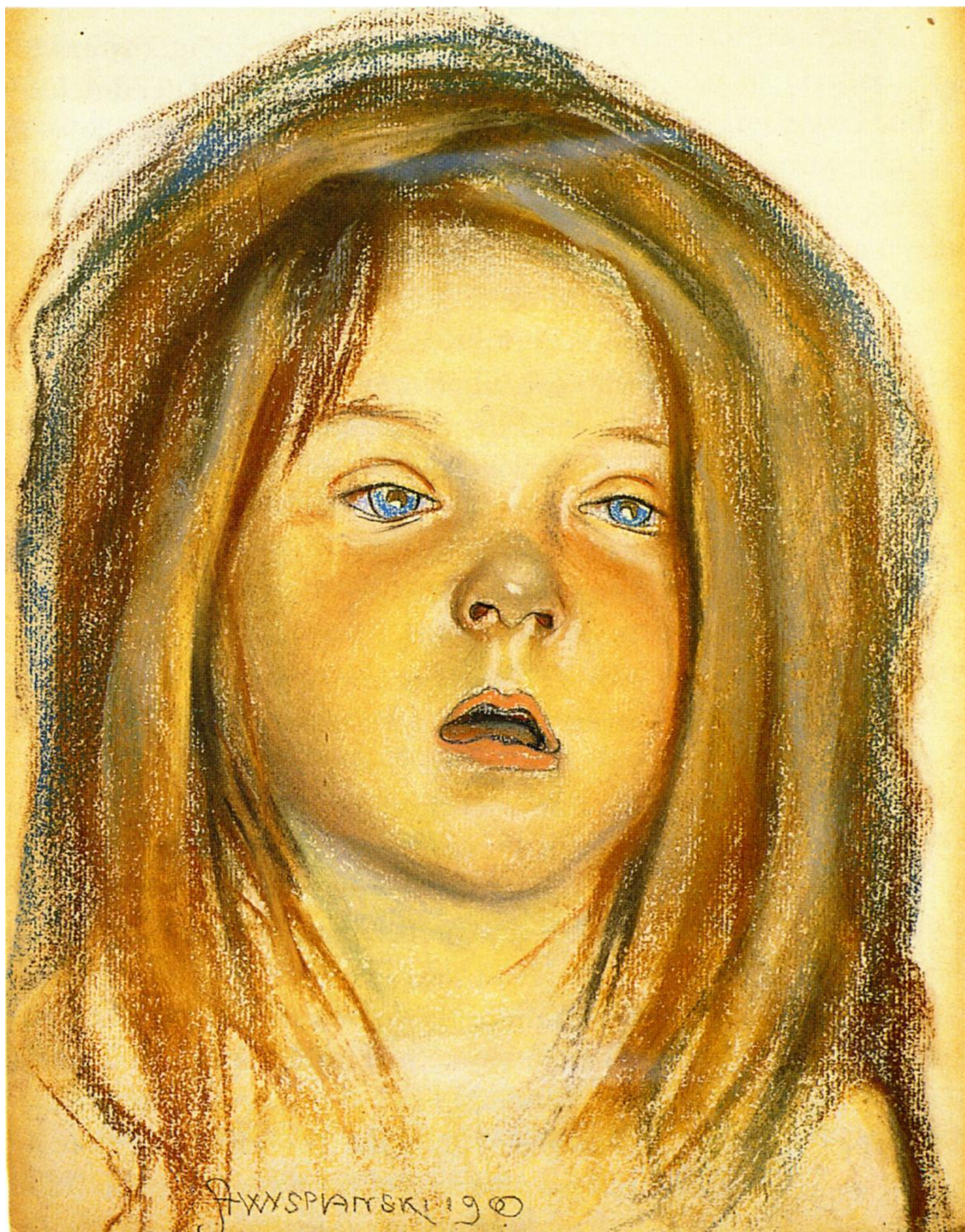


图67　尼斯瓦夫·维斯皮亚尼斯基

《格洛卡·海伦卡》（*Glowka Helenki*），1900年，粉腊，纸板

在年轻的波兰现代主义艺术家中，维斯皮亚尼斯基是最风格多样、多才多艺的一位。在巴黎接受绘画训练后，他回到克拉科夫，开始毕生的美术事业，涉及的领域包括建筑、布景、油画、插图、彩色玻璃窗设计、家具和写作。作为波兰最重要的现实主义剧作家，维斯皮亚尼斯在肖像画创作中也倾注了自己的才华。他给自己的朋友和家庭画了很多油画和蜡笔画，其数量之多，风格之多样，让人震惊。在女儿的整个童年时代，他一直不断地观察描绘她。这是众多习作中的一幅。

当某位艺术家置身于这图像世界之中，尤其是在19世纪的中后期那时候，他定会宣称，图像世界的舞台要比现实世界宽广得多，可见，当时蕴藏于图像世界之中的潜在宝藏是多么丰富。和那些死守非媒介现代主义策略的艺术家相比，这些图像/现代主义艺术家们则要幸运得多了，他们在各类指南、插图艺术史和展览中，在科普知识插图、X光片中，在海报等其他流行一时的印刷品中如饥似渴地寻觅着作画灵感。而实际上，许多投身于图像/现代主义的艺术家也逐渐意识到，想像，才是现代人最具解放力的领域。

尽管，这有着明显的逻辑漏洞，但它丝毫没有减弱人们对图像/现代主义的尝试热情。事实上，现实世界和图像世界以同样的速度膨胀和扩张。火车、快速的邮政系统、改进的航运、照明技术等，它们在物质世界里征服了越来越广阔的领地。夜晚像白昼一样明亮可见、丰富多彩，儒勒·凡尔纳（Jules Verne）和H. G.威尔斯（H. G. Wells）这样的科幻作家，可以帮助现代人到那些连以往的殖民者都无法想像的空间遨游。随着19世纪和20世纪的到来，教育成为越来越便宜的商品，它使像罗塞蒂、维亚尔、杜尚等这样的中产阶级艺术家能够从他们的阶层专业限制中解放出来，进入图像世界。

当然，人们很容易把图像/现代主义简单地看作是传统的西方艺术世界的延展。在这个世界中，艺术家们利用在老师的画室和绘画学校中习得的图像系统和技巧来进行艺术创作。其中，改革创新一般是在图像生产体系内部进行，不得越界。体系对改革创新的开放性甚广，从对东正教教堂偶像形貌的极端限制，到18世纪法国艺术世界这个由学院和艺术市场相对宽松的共同控制。费迪南德·霍德勒（Ferdinand Hodler）和法国人雅克－路易·大卫（Jacques-Louis David）是活跃于世纪之交的两位典型的寓言人物画家。若是对他们加以比较，霍德勒在领域内的影响则要大的多。**［图68］**虽然大卫具有伟大的创作力，在艺术史也拥有较重要的地位，但他画作的主题却相当狭隘，这是由于他的生活工作状况僵化，那些高贵的赞助人和沙龙这种重要的展览

场所，使他视野狭窄。一旦尖锐透视这个问题便会发现，大卫能得到的视觉原材料要比霍德勒少得多，这两位艺术家凿实是在截然不同的体系里进行创作。尽管大卫在巴黎这个艺术品和图像云集、艺术家举目皆是的城市里生活和工作（或者，至少，比较重要的艺术家），但是他的视觉资料收藏，和通晓多国语言的霍德勒比起来，着实少得可怜。霍德勒云游国外，从南部瑞士到意大利、法国、德国以及奥地利，且博览图像之源——书籍、复制品、博物馆、美术馆，这些广博的图像之源足以使大卫惊愕。从对比中可以清楚的看到，许多现代艺术家不是被资本主义图像世界解放了，而是被吓呆了。假如我们把夏凡纳、莫罗（巴黎的艺术家接受的［图像世界］）和毕沙罗与莫奈（逃脱［图像世界］魔掌的人）加以比较，便可清晰地看到后者有意识的即刻现代主义的道德论。

图68　费迪南德·霍德勒

《夜》（*The Night*），1890年，油彩，画布

《夜》，或称《睡眠》，是一幅让这位瑞士最杰出的现代画家“名誉受污”的作品。霍德勒将这幅画送往故乡日内瓦参加市政厅举办的展览时，却被禁止出展。随后，在那年的巴黎战神广场沙龙展览上，它和许多令人震惊的杰作一起闪亮登场，引起轰动。画中那个罩着黑袍的噩梦般的人，他或是在唤起裸男的激情，或正在阉割他，霍德勒讽喻性图像的令人恐惧的现实主义，牢牢吸引住感到震惊和迷惑的观看者，直接地激起了他们的反应。

事实上，图像/现代主义者的潜能几乎是无限的。它的风格、源机制和复合意象的多样性简直非同寻常。本章接下来即将介绍和分析从拉斐尔前派到超现实主义这下一代成功艺术家的创作，他们熟练地运用现成图像，几乎疯狂地创造出了新的具有权威性和原创性的图像。

拉斐尔前派社

一提到拉斐尔前派社，因为它这个拥有历史渊源的名字，我们很难想像它成立于美术馆产生之前，并在艺术史、便利的交通、复制品和艺术评论这些事物产生之前就已经存在。然而事实上，他们的历史意识，以及追溯艺术史上文艺复兴盛期前艺术的意识，却是一种现代思想。虽然，在艺术史上曾有过各式各样的复兴运动（古罗马艺术时期的希腊文艺复兴和文艺复兴本身，当然还包括新古典主义），这之间主要区别在于这些艺术家是为矫正时下艺术而推崇复古主义**[图69]**的。拉斐尔前派的理论是从由奥古斯都·普金（Augustus Pugin）领导的哥特复兴发展而来。这种哥特风在19世纪上半叶是英伦风格的重要成分，并在约翰·罗斯金的艺术历史评论中达到高潮。尽管哥特复兴所具有的道德观已经证明了它所属的政治层面，但是拉斐尔前派的艺术家们尝试了一种较为轻松的复古：他们在罗斯金的引导下，他们以14世纪和15世纪的意大利艺术作为创作标准。

图69　斯坦利·斯潘塞（Stanley Spencer）

《耶稣降临耶路撒冷》（*Christ’s Entry into Jerusalem*），约1920年，布面油画

与德国的新现实主义画家，墨西哥的壁画家以及许多巴黎学院画家一样，斯潘塞（1891—1959）竭力反对抽象主义以及将现代作品和它们的传统重新联系。在这幅画中，斯潘塞改造了一项宗教事件并将其设置于某个未知时代的英国小镇中。斯潘塞在长久的基督教艺术传统占有一席之位。在这些基督教艺术中，艺术家以现代艺术的形式来改造，重述和再现耶稣戏剧性的一生。正如凡·德·威登（Van der Weyden）将圣路加描绘成一个法兰德斯画家，斯潘塞笔下的耶稣则是一个现代英国人。

大约在19世纪中期，也就是拉斐尔前派运动的开端，平版印刷和影印复制品正铺天盖地，而他们的“复兴”事业恰与独立的阿伦德尔社团（Arundel Society）主张的复古运动在同一时期。阿伦德尔社团是一群受学校、教堂和公众中一些较为虔诚的教徒委托而制作详尽的彩色石印版复制品来发扬文艺复兴早期和盛期的意大利宗教艺术。而英国伦敦国家艺术馆馆长查理·伊斯特莱克（Charles Eastlake）则花重金收藏了同一历史时期的绘画作品。如此，到1870年时，在欧洲诸国中除了意大利本身，英国对意大利文艺复兴时期作品的收藏是最多的，并且大部分这些画的真迹都对艺术家们开放。也就在同时，伦敦取代巴黎而成为早期大师绘画作品的交易市场，越来越多的画商和拍卖行在这里交易早期意大利的一流艺术作品，这些艺术家们也才因此得以接触到这些艺术品，尽管这只是暂时的。在1857年，拉斐尔前派社成立还不到十年的时候，一场有史以来最大也最重要的早期大师作品临时展览会在曼彻斯特拉开帷幕，英国和欧洲其他各地的艺术家蜂拥而至。[6]

显然，这种图画交易和转手的系统对于增进现代艺术家和某一特定历史时期的艺术作品之间的密切关系并无帮助。实际上，现代世界所掌握的历史知识大部分都是暂时的，不完整的，只不过是吉光片羽。而让艺术家更为头痛的是图像泛滥所带来的影响，而不是陷入一幅令其困惑的作品时所感到的无助。因此，现代的学者们在分析拉斐尔前派的作品来源时困难重重，这并不仅仅是因为那些艺术家隐藏了作品的来源，而是因为他们中的很多人既从事视觉创作，也涉足文学编著，并且只有极小部分的人我们能找到相关的线索。正是因为这样，大量19世纪末20世纪初的艺术历史著作中都使用了较为模糊的“影响”一词，而不用精确的“来源”。由于出身现代大学的艺术史学家试图在他们的著作中建立一套精确，量化的衡量标准，他们往往不认真考虑“影响”这一概念。

夏凡纳和莫罗：前卫之外的图像/现代主义

19世纪后半叶的两位法国伟大画家都属于图像/现代主义者，这两者作品之间的相似性对于我们理解现代主义艺术至关重要。夏凡纳和古斯塔夫·莫罗都曾是彻头彻尾的学院派艺术家，他们在学院、官方沙龙、国家赞助的框架下创作。不过，和其他拥护官方文化的艺术家不同，这两者的作品之所以都在前卫艺术史中扮演了关键性的角色，有两个原因：第一个决定性因素就是他们在作品风格化上不寻常的成就，这一点赢得了年轻画家的尊重并影响了他们；第二个因素则是他们对早期艺术杰作的改写在很多方面与塞尚、修拉、高更对这些源头的改写相似。

夏凡纳和莫罗都出生于19世纪20年代，并都在60年代进入自己的艺术创作成熟期。两个人的作品都被认为是他们对美学至死不渝的探索的产物，而正是他们生涯中的这一个性吸引了前卫艺术家。和马奈偏向于引用早期艺术品来形成一种对比不同，夏凡纳试图将他的源材料国际化，并转型为现代主义。他的大型装饰壁画《牧羊人之歌》（*The Shepherd's Song*，1891）中，对河水和被青草覆盖的河岸用了相近得不易分辨的颜色，而几个姿态独立的人物肖像就分布在这一片色块上，这些肖像显然是从源材料中提取出来，它们就仿佛是直接从原画中剪裁下来然后粘贴到这片空地上**［图70］**。有时候，他会让一个模特摆出一个前人有过的姿势并画下来。这其中有很多转变的可能性：一个女模特可以摆出一个曾由男模特摆过的姿势，再现的角度也可以稍作改变，原画中的衣纹可以去掉或者加上，原画中不重要的外围肖像可能变成靠近焦点的人物，而且这些调整也可能被反过来运用。

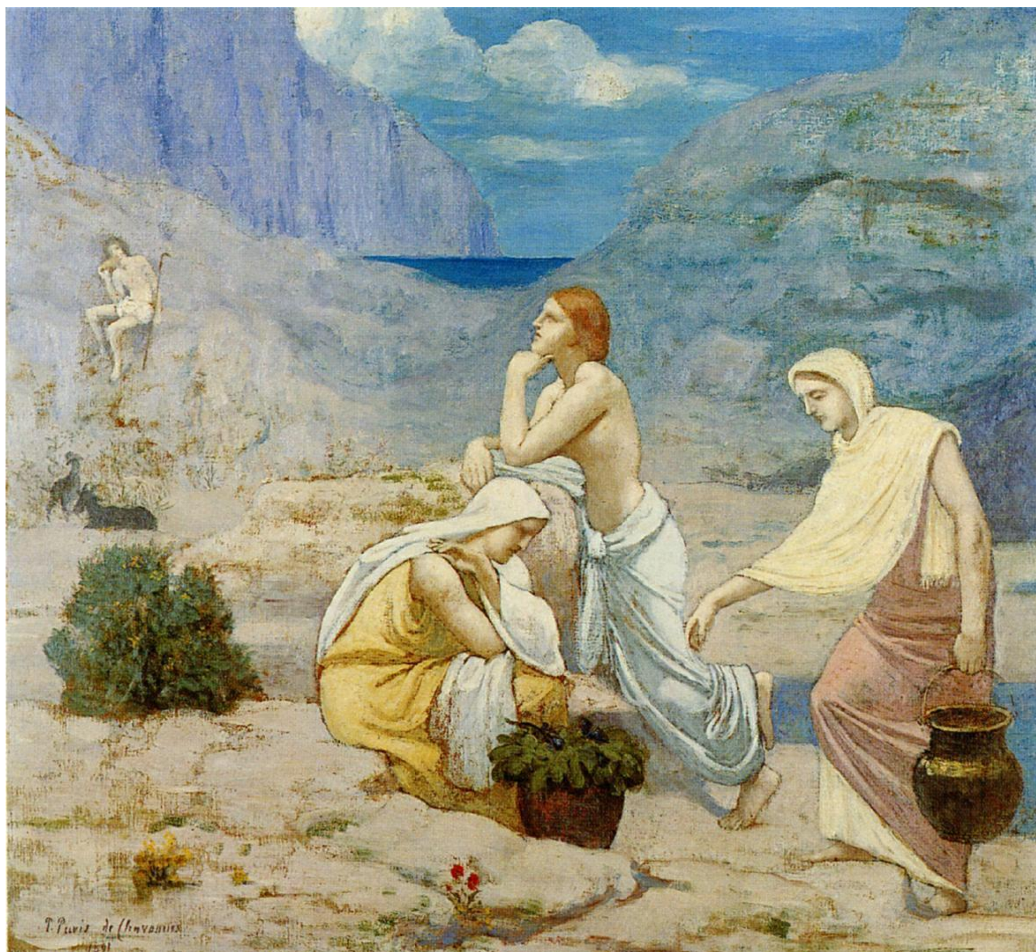


图70　皮埃尔-皮维·德·夏凡纳

《牧羊人之歌》，1891年，布面油画

皮维·德·夏凡纳几乎是从高更到毕加索所有现代主义艺术家的偶像。他庄重严谨的画风很大程度上是源自他早期曾是传统壁画家的经验。干燥的画面，相对天然的颜色，平面的构图这些都是来自壁画的特色。也许正好因为这样，相较于他的画中无情而正式的人物形象，他的创作形式更令现代艺术家着迷。

这些说法对于更具影响力的莫罗也同样成立。莫罗在美术上的观点与现代法国艺术的最伟大导师毕沙罗相对。莫罗开办了一所绘画学校，这所学校培养的画家有马蒂斯、乔治·鲁奥（Georges Rouault，1871 — 1958）、亨利·曼贾恩（Henri Manquin，1874 — 1949）和查尔斯·卡穆安（Charles Camoin，1879 — 1965），还有一些不那么有名的象征主义后期画家，比如乔治·德瓦利埃（Georges Desvallières，1861 — 1950）。据马蒂斯所述，在19世纪末期的巴黎，莫罗是一位独特的绘画老师，他坚持主张他的学生经常去卢浮宫临摹画作，“要知

道在当时官方……和眼下的艺术……，（这两者）似乎联合起来抵制艺术馆不让我们接触，莫罗在那时候却让我们去那里临摹作品，这实在是革命性的一步。”[7]但是，对莫罗而言，临摹是在试图将艺术作品的精华呈现出来而不是一成不变地、描红般地誊摹作品的细节。认识到这一点，就不难推想，要在莫罗画中找到某个肖像或构图的出处，其难度并不亚于在塞尚的画中找到源头。莫罗1884年的大型画作《喀迈拉》（*Chimera*）就仿佛是所有袭用的肖像的总和。莫罗将这些肖像从原画中搬过来，并令人晕眩地将他们神格化地呈现出来**［图71］**。

——普桑和米开朗基罗的经典雕像混合在一起，而整个画面似乎都在传达一种大都会式的图像/现代主义，这种自由形式令人眩晕。而这幅看似并未完成却是现代主主义者的另外一个论

题。和现代主义肖像大师德加和塞尚相似，莫罗坚信艺术家的创作过程和他们笔下的图像一样重要，艺术家要清晰地表达他们的意义就必须进行艺术再现并显示他们再现的技巧。

法国以外的图像/现代主义

这种对高雅艺术的自由转换并不只局限于巴黎。实际上，在每个拥有艺术馆的欧洲首都，艺术家像松露猎人一样将其视为重见天日的宝藏，他们试图用作品神秘朦胧的来源来迷惑和取悦他们的观画者**［图72］**。

图72　维托尔德·沃伊德凯维奇（Witold Wojtkiewicz）

《冬天的故事》《*Bań Zimowa*》，1908年，布面油画

沃伊德凯维奇（1879—1909）在他悲剧般短暂的一生中，他创作出了最怪诞最迷人的波兰标志性性绘画。他几乎只在华沙学习绘画（曾到圣彼得堡短期旅行）。他博览群书，因而他是以文本为指向的艺术家。他创作的一系列关于童话故事的作品总是被拿来和康定斯基早期的复古作品比较。在这幅画中，两个冻僵的孩子盯着观画者，而边上小丑在雪中正操纵着两只兔子打斗。如果想看这些画只有去波兰，这些画只在波兰展出。

这些艺术家中最伟大的几个，对最早的德国现代主义倡导者迈耶 - 格拉斐所提出的现代主义思想极为重要。但是，由于战后艺术史上反德观念的普遍存在，这一思想直到我们上一代才开始进入实践。这些艺术家中最有意思、也最神秘的就是汉斯·冯·马雷（Hansvon Marées，1837 — 1887）。一谈到他，任何国家语言的文献都显得苍白无力。几乎没有一个慕尼黑新美术馆（Neue Pinakothek）的到访者会忘记那个陈列着这位德国大师晚年的寓言式画作的展厅。男女老少的裸体肖像聚在冯·马雷笔下令人难以忘记的森林风景中。他们仅仅是被呈现在一起，挑战观画者的接受能力，并引领他们离开现代城市里的现实世界，进入他们的奇幻之境。在作品《黄金时代II》中的八个肖像，从19世纪80年初便以一种乍看之下造作但细看又自然的仪态呈现在人们面前，似乎在等候某种解释 **[图73]** 。只有两个处在最远端的男性肖像，或许还有站在他前面的婴儿，似乎和观画者相望，召唤我们进入画中慵懒却诡异的境界。冯·马雷的源头又是什么呢？肖像的体格暗示他们应该是来自文艺复兴盛期的经典雕塑。但很显然，冯·马雷是对着摆好特定姿态的模特描绘的，通过逼真地再现，冯·马雷完成了对源材料的转型，同时，甚至抹去了源材料的痕迹。

图73　汉斯·冯·马雷

《黄金时代II》，1880—1883年，布面油画

这幅画中，冯·马雷聚集了一群来自各个时代神情难以捉摸的人物，并且男女人物的构图都让人联想起自欧洲博物馆收藏的16世纪，17世纪作品。而他自己的绘画生涯则是往返来回于他的祖国德国和那不勒斯以及其他意大利城市之间。

我们知道马雷摹仿早期的大师作品，并且因为他所生活的慕尼黑和其他意大利城市对早期大师作品的收藏十分广泛，马雷的作品中具有多位大师的特性。他细心的学生就能从中找出比如提香、伦勃朗、委拉斯凯兹、佩鲁吉诺（Perugino）、鲁本斯和帕尔马·韦基奥（Palma Vecchio）这几位大师的影子。马雷去世后四年，他的大部分作品都进入了慕尼黑公共收藏，这些画为两代年轻艺术家建立起了一个创作模式。无法想像，如果没有它们，年轻的挪威画家爱德华·蒙克的创作生涯会是什么样子**［图74］**。

这幅画已经成为最广为人知的现代主义标志作品之一。有作家曾写道：呐喊的人象征了艺术家

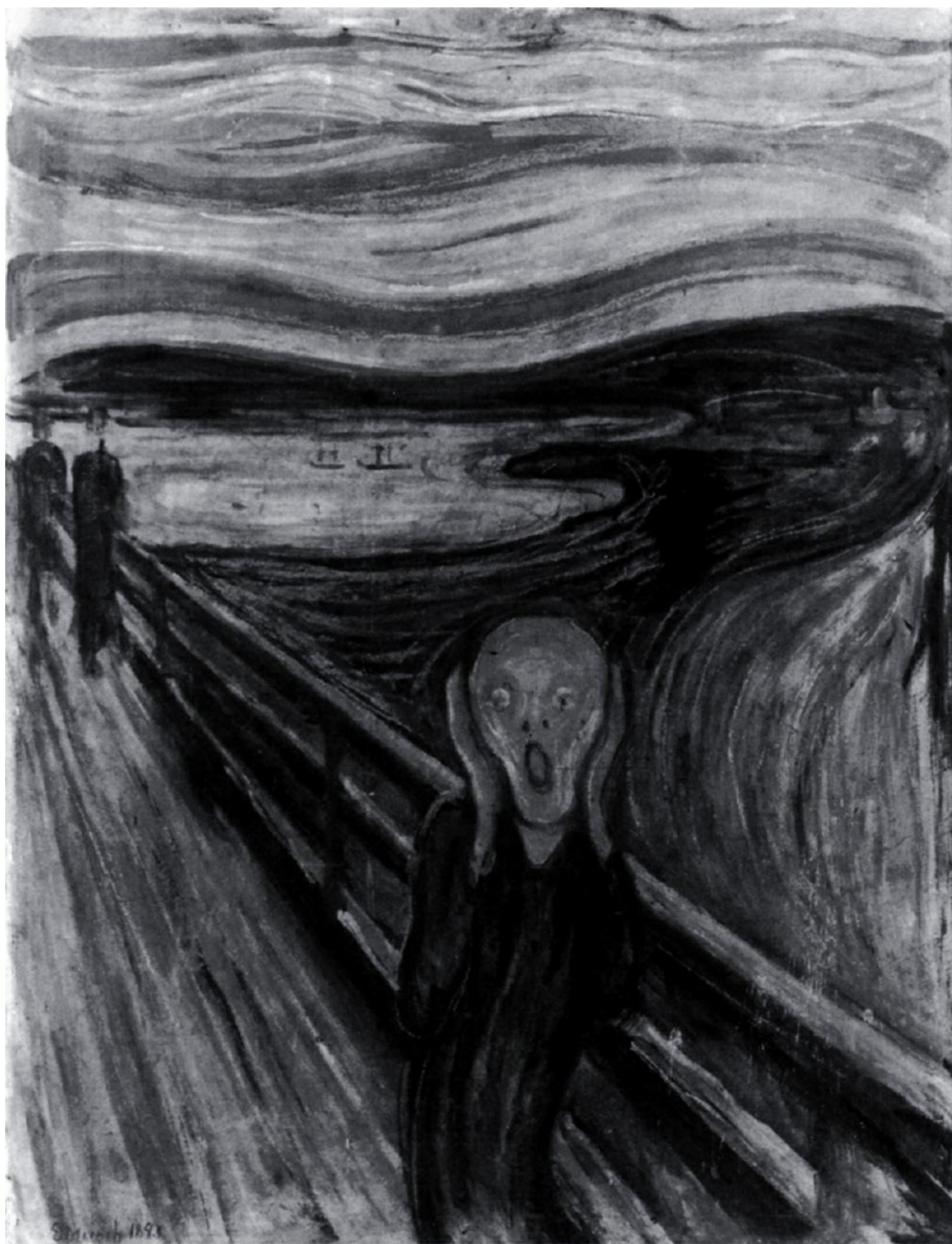


图74　爱德华·蒙克

《呐喊》（*The Scream*），1893年，版上蛋彩及油粉彩

这幅画已经成为最广为人知的现代主义标志作品之一。有作家曾写道：呐喊的人象征了艺术家本人。不过，这个抹掉性别和特征的人物，无疑具有一般性特征。他一直吸引着我们去探究那

一刻这位卓著的现代主义艺术家宣泄出的苦闷，这种苦闷具有普遍性。

图像/现代主义绘画中包含了在过去历史中搜寻灵感和画家在画室中进行的绘画实践，这些实践都建立在肖像画和画家用他们所掌握的素材所进行的试验的基础之上。而某些追随学院派图像现代主义画家（夏凡纳或冯·马雷）的艺术家们不认同这种以艺术馆和复制品为来源的美术探索。他们主张源于生活经历的绘画，以此跻身大师之列，为自己占据一席之地。蒙克、霍德勒和波兰的亚采克·马尔切夫斯基（Jacek Malczewski，1854 — 1929）便是这些大师中最重要的三位。这三位艺术家都沉浸于他们的图像世界，但同时都以对个人经历和大自然进行艺术处理的方式，将他们所沉浸其中的图像世界淋漓地呈现在我们面前。这是一种独一无二的淋漓的表现。值得一说的是，他们都是地方性画家，他们只能偶尔去参观包罗万象的艺术馆，而不是每天；并且他们通过复制品和对作品的记忆来创建起他们自己的图像库。

前卫艺术展览

许多19世纪后期公认的现代主义艺术家去世于19世纪（马奈、修拉和凡·高）或20世纪最初的20年内（高更和塞尚）。因为他们的过世，人们为他们举行了大型的生前作品展览，而这些展出的作品对20世纪最初30年的欧洲现代主义所产生的影响比这些艺术家生前所产生的影响更大。对立体主义的研究表明：1906 — 1910年间，勃拉克和毕加索正在为研究塞尚作品而在自己的画室里进行了试验创作，而这些作品便发展出了立体主义。同样的，野兽派也正是在20世纪最初十年里在巴黎举办的大型高更和凡·高作品展的影响下而产生。我们无法想像如果马蒂斯、弗拉芒克或是法国画家安德烈·德兰（André Derain）没有研究凡·高和高更的画并从中吸取他们的颜料厚涂画法和夸张的用色，他们的作品会变成什么样；而在外国画家的作品中也可以看到这种影响**［图75］**。

AERAHI METUA NO

图75　保罗·高更

《塔希提的祖先们》（*Ancestors of Tehamana*），1893年，布面油画

这幅类似肖像画作品再现了高更的波利尼西亚人结发妻子，表达出艺术家对于殖民主义和剥削问题的关注。画中，她一身朴素的传教士服饰，像一位欧洲妇女在给艺术家画老式肖像画一样坐着。不过，同在画中的还有她背后的祖先画像背景——画像上有语言和宗教信息，对于这些信息，高更和他的妻子，还有我们都不得而知。高更在画中引入塔希提语（在这里很难翻译），使这幅画变得愈加晦涩难懂。

就是这样，这种差不多是来自画室和自然经验的艺术创作经验发展成了全球性的色彩抽象主义。某种层面上讲，在将其归类为图像/现代主义时，我们需要谨慎行事。德兰和马蒂斯从凡·高的画中学到的，不是画什么而是怎么画，他们不从这些艺术家的画中提取图像。他们从中学习诸如构图方式、色彩运用和画面模糊化思想之类的元素，并将它们运用到与其类似或不同的主题创作中。在这方面，他们所要学习的是绘画技巧上的东西，这不是从临时的同一幅画的复制品上可以学到的。但我们还没有深入研究过这种从原作中习得的经验和跨代艺术家作品之间错综复杂的关系。最近举办的以凡·高、高更和修拉为主题的画展向我们展示了当年的死后画展中展出的作品，但关于这些作品接受的研究，却早已经开始。这是因为现代主义艺术学家总是相信他们的艺术家与传统艺术是对峙的，并且往往极力贬低后者的影响和来源。相反，图像学家和研究画作源材料的学者却偏爱于处理那些非艺术或是来自于复制品的源材料而不是处理具体的绘画、写生、印刷品和照片之间的视觉关系。印象派也是如此，这些印象派的艺术家被人们盛邀参加在柯罗、库尔贝、马奈和法国让-弗朗索瓦·米勒（Jean-Francois Millet，1814 — 1875）这些艺术先驱过世后举办的大型画展。而这些画展对20世纪初，举办高更、修拉、凡·高和塞尚的死后画展有着指导性的意义**［图76］**。

图76　保罗·塞尚

《手握念珠的老妇》（*Old Woman with a Rosary*）1896年，布面油画

这幅塞尚的晚年画作是他生涯中屈指可数的几幅与老年人物有关的作品之一。在这里，塞尚回归法国的传统信仰，仔细观察了一位老妇重复做着的宗教仪式。这位老妇一边用手指拨弄她的念珠，一边反复不止地念叨着虔诚的忏悔词。这幅作品映射了晚年的伦勃朗和夏尔丹，是现代主义对艺术、老年和宗教的沉思。

分散，分离和重组

也许，图像现代主义里最奇特的艺术形式就是剪贴画和蒙太奇 **[图77，78]** 。如果图像世界中含有数不尽的各种大小、类型的艺术再现，以及艺术再现和可见实物间多样的关系，还有各式的媒介，那么这种普遍性便允许艺术家不但可以收集图像材料，而且通过剪切、排版、粘贴和重排，艺术家们还可以对原画做改动。勃拉克，格里斯、塞弗里尼，德国艺术家库尔特·施维特斯（Kurt Schwitters），还有很多其他艺术家都从报纸、广告、戏票、传单和海报，或是其他由别的画家曾绘制涂抹而成的城镇快速消耗品中提取材料 **[图79]** 。虽然，长久以来，像塞尚和毕沙罗这样的现代艺术家一直都着迷于像泥水匠这样的无产阶级劳动者，但拼贴画家却将同为无产阶级行列的裱糊工手中常拿着的墙纸，或是印刷广告和海报呈现在我们面前。他们是如此乐在其中！剪刀和胶水的功用老少皆知，而它们的功能正成为艺术家的一种退化的解放。其实，他们正以一种复制商和艺术馆复制品收藏家不觉察的方式掌控了图像和印刷消费品。

在整个以欧洲为中心的全球化艺术中，空闲的人们制作剪贴册来记录他们的生活点滴作为一种消遣。早在剪切的概念成为现代主义艺术的一种手法，这幅由著名学者兼作家制作的剪切画只

图77　汉斯·克里斯蒂安·安徒生（Hans Christian Andersen）

《屏风》（*Wandschirm*），1873—1874年，亚麻布拼贴画

在整个以欧洲为中心的全球化艺术中，空闲的人们制作剪贴册来记录他们的生活点滴作为一种消遣。早在剪切的概念成为现代主义艺术的一种手法，这幅由著名学者兼作家制作的剪切画只

是19世纪成千上万相似的照片剪切画之一。虽然，它的存在早就被人知晓，这幅作品期待的是对它严肃认真的研究。在这里，这一照片剪切作品的八个版块中只有两块被复制：德国（左）和法国（右）。

图78　乔治·格罗兹和约翰·哈特菲尔德（John Heartfield）

《环球影城中午12：05的生活和活动》（*Life and Activities in Universal City at 12：05 Midday*），1920年，蒙太奇相片

这幅照片剪切画是图像/现代主义总和的典型。这幅画营造出电影般的现实性（甚至先于环球电影）和静态的美。而至于观画的我们则应与艺术家一道加入到这个视觉元素的综合体中来。作为资本主义市场的中心的富足和优胜劣汰在这幅蒙太奇照相中起了很大的作用。

Gillette
CAFE
NATIONAL
SCALA

图79　保罗·西特罗昂（Paul Citroën）

《大都市》（*Metropolis*），1923年，照片，印刷品及明信片剪切画

如果有一张大都市的写照——或是建立于想像中的城市——那就非这张剪切画莫属了。画中这样的大都市子虚乌有而又无所不在，只是出现在思绪的旅行的想像中，而事实上，这正是现代人生活的一个重要部分。西特罗昂是一群活跃的用蒙太奇手法来描绘城市的艺术家中的一员。他的同行中有豪斯曼（Hausmann）、霍希（Höch）和哈特菲尔德。

大部分对剪切画的研究都将注意力集中在艺术家对文字信息的运用：无论是毕加索和勃拉克画中的报纸文章，还是被誉为视觉诗人的施维特斯所用的零碎词语。而对于像这些早在19世纪50年代就已经被付诸实践，并由马克斯·恩斯特和德国艺术家汉纳·霍希（Hannah Höch）和1920年代的其他人将其变为最新的摄影艺术 **[图80]** ，以及那面向图像的剪切画和蒙太奇的渊源，却较少研究。这种艺术潮流将零碎的图像以各自独立的时空模型来重组成一个新的整体。在这种构造出来的图像中，不可能因素正是它们的精华之一。而作为这些原画老练的20世纪版本的观众，则是重演了19世纪匿名购画的入门者角色。"这"意味着什么？

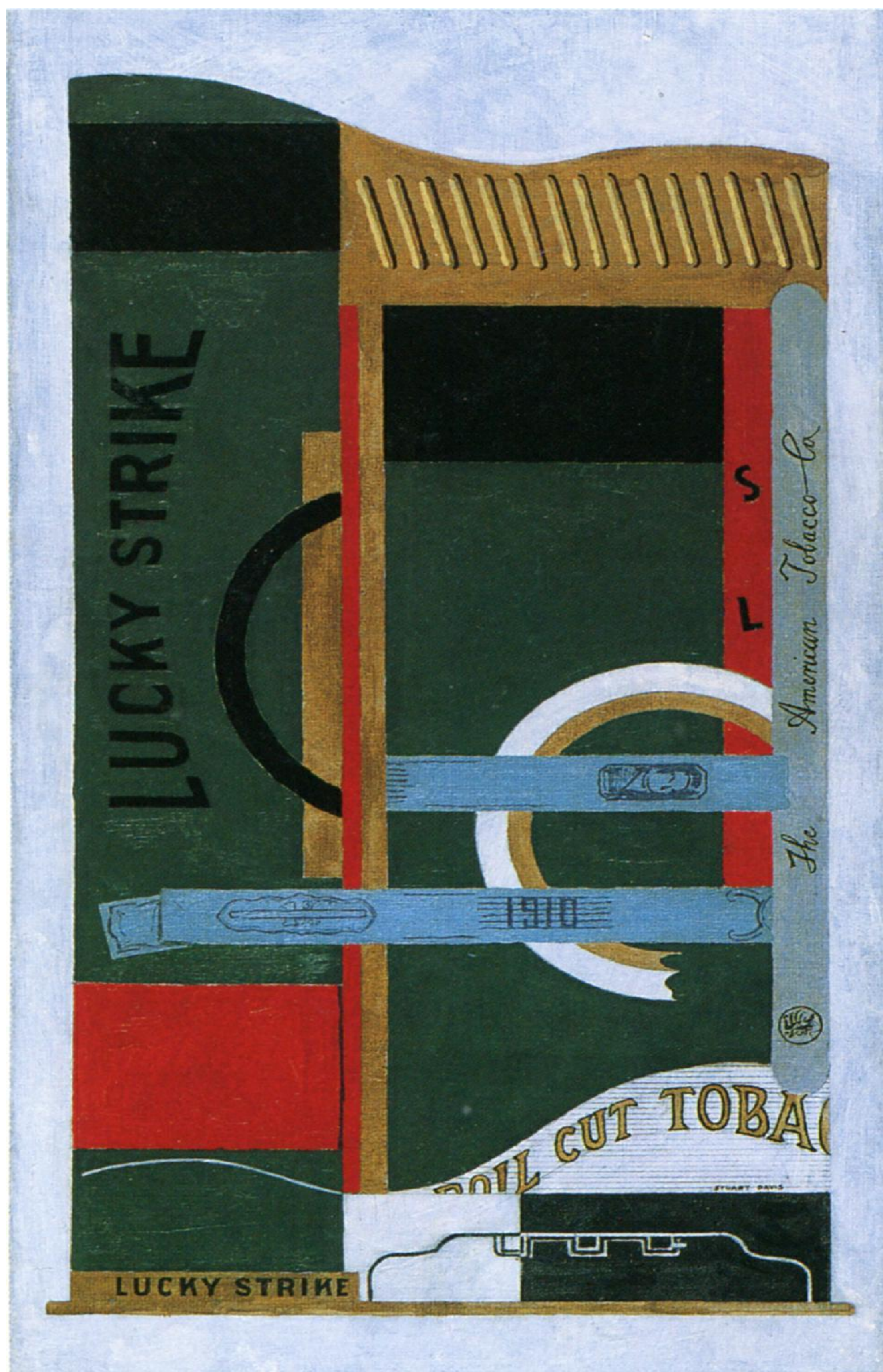

LUCKY STRIKE
S
L
The American Tobacco Co
1910
ROLL CUT TOBA
LUCKY STRIKE

图80　斯图尔特·戴维斯（Stuart Davis)

《幸运》（*Lucky Strike*），1921年，布面油画

戴维斯（1894—1964）和杰拉尔德·墨菲（Gerald Murphy，1888—1968）都是20世纪20年代的美国现代主义艺术家，他们将广告界的图像作为他们的源材料来创作中产阶级架上画。在这幅创作于他著名的巴黎之行前的画中，戴维斯将广告的规则——即时性，易于复制以及品牌重复出现运用到绘画中。巴黎的墨菲和莱热（Léger）追随了他的脚步。

即使图像/现代主义传统拘泥于条条框框中，但它的巨大影响力是不可估量的。虽然它植根于学院派的传统艺术教育，但是它从中心城发散的图像传播的能力和适合再利用的潜力，就为引入和建立新兴图像概念，以及这一概念的形成创造了条件，而艺术家们正将这种新图像华丽地呈现在我们面前。从含蓄地借鉴到公然的袭用已有的图像，图像/现代主义者从玩世不恭变为野心勃勃，而他们的作品实际上可以与和他们一样现代的近亲——纯粹的现代主义者相提并论。

图81　维克托·布劳纳（Victor Brauner）

《构造》（*Composition*），约1929年，布面油画

在自己家乡布加勒斯特，作为面向巴黎的前卫艺术中的领军人物的布劳纳曾涉足各种与现代主义有关的"主义"。直到20世纪20年代末，他才坚定地加入了超现实主义的阵营，并且在这幅描绘一条凶残的龙的画中，他将不同来源的图像整合在一起，写实主义般地来捏造一个梦魇。罗马尼亚的艺术史学家对此表现出了不安，正如他们在1930年对降临到这个国家的全球大萧条的反应，但这事实上更应与大萧条前巴黎的艺术潮流有关。

第四部分　图像学

图134局部

导论

过去一代的现代艺术史家差不多都将研究的焦点放在揭示现代艺术作品的含义之上。对作品意义的着迷产生于他们的老师——即第一代专业现代艺术史家——的两种类型的全神关注，并且，也产生于他们对他们老师这两种类型进行纠正的企图：首先是记录下现代主义对艺术世界豪迈而英雄般的征服，其二是依据架上绘画的形式品质来描述现代艺术史。几乎每位艺术史家和批评家都对形式主义的"戏剧化叙述"难以忘怀：这种叙述强调了经典现代主义艺术家对绘画本质的平面性、独立性和完全非语言的表现范畴、色彩及绘画标志的渐渐接受。对于绝大多数的研究现代主义的早期形式主义史学家和批评家而言，这些图像艺术的伟大成就，其基础扎根于马奈和印象主义者的艺术，他们被看作是看似无意义的抽象艺术的现代主义膨胀扩张的前奏，康定斯基、至上主义和新造型主义在20世纪二三十年代推动了这种抽象艺术的发展。

第二代、第三代艺术史家和批评家所反抗的，正是上述那种艺术史的完全的命定性。"等等"，他们的著作告诉我们，"这些艺术品远比我们认为的复杂，更深地嵌入他们自己的特殊时代和现代主义文明的不确定性之中。"它们不是空空如也的容器，可以简单地填充进独立于语言的绘画意义，就像早期艺术史家和现代主义批评家告诉我们的一样，这些艺术品实际上是对艺术家工作世界的高度媒介化和复杂互动关系的描绘。那些在康定斯基的抽象画中发现了的，从身体到瀑布等一切形象的艺术史家违背了整个一代学者，这一学者群从康定斯基自己开始，对于这些间或存在的隐藏形式的重要性予以有力的否认。[1]随着康定斯基绘画艺术的重新发现，学习拼贴的学生开始效仿毕加索、勃拉克、塞弗里尼和施维特斯作品中的文本出处，在拼贴中进行文字与视觉内容的创造游戏，这种游戏早就以"平面"、"故意平庸"和"无内容"这些措词进行了解释。[2]

当然，近来存在一种对所有进行内容分析的批评都背弃抵制的潮流，但是，那些最成熟最老到、精于描述现代艺术的批评家，已对我们理解图像现代主义贡献巨大。为了研究的目的，对那些批评文献中频频出现艺术内容分析的四个基本领域，我们都将分别进行各自独特

的分析。在这一论述中，确实有对1860 — 1915年间法国艺术的特殊偏重，这不仅是因为，这是相当传统的惯例，也是因为，法国艺术的研究文献既富有国际性，又在文献资料上远远胜过那些描述其他国家艺术的文献。在俄国和东欧的丰富材料（包括艺术的和文献的）等待着被印刷和研究之前，就像对于殖民地艺术或美国、澳大利亚和加拿大艺术庞大而日益增长的精细复杂的文献被融进更大的现代主义历史之前，在那些仍然困扰着我们的众多民族学派最终无痛而亡之前，我们至少要再等上一代，才能取得这些法国之外的资料。

这四个图像学剖面的主题是经过挑选的，这不仅因为它们已被最近一代期间的艺术史家大量研究过，也因为它们每一个主题都仍存有极大的发掘空间。每个剖面都将包含对重要艺术品的讨论，这些重要艺术品在上一代都被重新诠释，包括对这些作品的批评，以及对近来学者启发性研究引领的新研究领域的思索。

第五章　性与人体

图90局部

人体是人类艺术史上一个永恒而问题重重的主题。这几乎是个不言而喻的事实。我们的众多神灵，无论是阿波罗、基督、佛陀、穆罕默德还是毗湿奴，都以平面或立体的人类形象出现在艺术史中。但"现代"是个严重世俗化的年代，宗教已被置于次要地位，只作为一项人们自主选择的权利而不再是人们组织生活的重心。再加上世袭贵族显赫势力的削减，现代画家的艺术再现失去了大量的绘画主题。在这种缺少宗教和社会等级的情况下，他们被迫寻找一些能吸引住我们眼球的主题。

于是，文明的重头戏变成了生命的繁衍，尤其是这其中性别和两性之间的争斗所扮演的角色。而整个视觉再现艺术界被认为是由弗洛伊德、女权主义者、两性和同性恋或精神失常研究者们创立的新的解读思维方法的一部分。在上一代艺术家中，人体这一词的确切意义已经显著地扩大。在人体研究上取得的瞩目发展对视觉艺术有着主导性的作用。[1]

马奈画中的人体

现代主义画家为进入公众视线而首先采用的方法之一就是挑战那些表现人体的惯用套路。通过将裸体人物从寓言和宗教的范畴中移出，并将其置于一个清晰而具体的当代环境中，他们以一种强烈的表现方式达成了这一目的。在库尔贝的《画家的画室》（*The Studio of the Painter*，1855）中出现的、仿佛观画者一般站着的裸体模特，便是早期那些端庄高雅的人体的例子之一**［图3］**。她的姿态和动作间都透着羞怯，并且从她的视线中，我们知道，她被告知她不是画的主题，画家库尔贝本人才是（画中，他正在这一群人像的背景中创作一幅风景画！）。我们都知道，马奈以他在1863年和1865年的力作，将人们对于当代裸体的评论提到了一个高度。1863年，官方沙龙拒展了他的《草地上的午餐》（*Déjeuner sur l'herbe*），但这幅画却在草率举办的落选者沙龙展上出现，而这就使它的名声因为这次落选而更加臭名昭著。当然，在研究这一重大绘画行为的学者中，也有很大一部分支持马奈的。[2]实际上，为了解人们对于这幅画的早期解读，我们翻开并审阅了当时艺术评论界各派的批评资料。我们发现，较多的评

论都更关注那一时期的主流观点，尤其受到画中一位衣着年轻男子身边靠着的那个裸体女性的吸引；而较少注意到马奈对于画面主人公的平面化处理。只有个别批评家注意到，马奈并没有用严谨的描摹手法来处理他的裸体人物；也没有利用她的左腿来制造空间错觉，而选择了用毯子遮盖，因此她的脚被平面化，成为整个平面躯体的一部分。但人们却将这些绘画形式上的奇特之处，与淫秽或是不雅的主题联系在了一起：与巴黎富人在郊外（疑似布洛涅公园）一起鬼混的荡妇，也许是娼妓。

几乎没有一个早期批评家着手讨论过这幅画的素材，因为马奈很巧妙地隐藏并拆散了它的素材，使其难以辨认。其实，在马克·安东尼奥·莱蒙蒂（Marc Antonio Raimondi）复制拉斐尔湿壁画《巴黎审判》（*Judgment of Paris*）的雕刻作品中，靠右的河神与他的随从便是马奈这幅画的素材。显然，马奈意欲暗示，这幅画的素材取自于高雅艺术，但同时又不想被人辨认出来。如果说他意在让公众辨认的话，那他就会选择一些现成的材料，并对它们作较少的改动。

不，绝对不会是画的素材使它轰动一时，用克米特·尚帕（Kermit Champa）的话来说，是"画中的裸体"使它轰动一时，引来了那个时代的议论纷纷。[3]要知道，在福楼拜《包法利夫人》受到指控仅仅六年后，《午餐》便在公共艺术场馆中展出，这使它在公共道德上产生的震撼比它在戏剧和小说上产生的震撼力要小得多，因为后两者是半公开或者私人性质的消费行为。

实际上，在每一堂关于现代主义艺术的课上，授课者们都跳过两年时间，直接向底下惊讶的学生们介绍马奈的下一幅力作。马奈在1863年就完成了《奥林匹亚》，但他并没将它送往当年以及下一年的沙龙**［图82］**。[4]这一切都意味着马奈正捏着一手"平面"和"裸体"的牌赌博。但多年来，在我听过的现代主义课程或看过的书中，《奥林匹亚》从来没有和马奈为1865年沙龙所作的《基督的嘲讽》（*The Mocking of Christ*，马奈又称其为《被士兵羞辱的基督》［*Jesus Insulted by the Soldiers*］）**［图83］**放在一起展示过。两幅画中共有两个裸露的人体，一男一女，其中一个较谨慎地裹着一块腰布；一个垂直地坐着，另一个横躺着；一个是历史的，一个是时下的；一个是凡人，一个是圣者；一个是真正的神，而另一个则是伪女神。《奥林匹亚》和《基督》都对我们提出了人体形象作为消费品（consumable body）的问题，因此，作为一种传达和解释的载体，人体便是这两幅

画的主题。马奈对这两幅画的平行处理从多方面引发了人们关于人体、传统、现代性和性的问题，问题之多也是现代艺术史上前所未有的。而这并不是因为没有画家曾着手于这些题材（想想提香、米开朗基罗，或者伦勃朗），而是因为没有一个画家曾将这样两幅极端（且主题集中）的画送到同一个高级别公共展会。

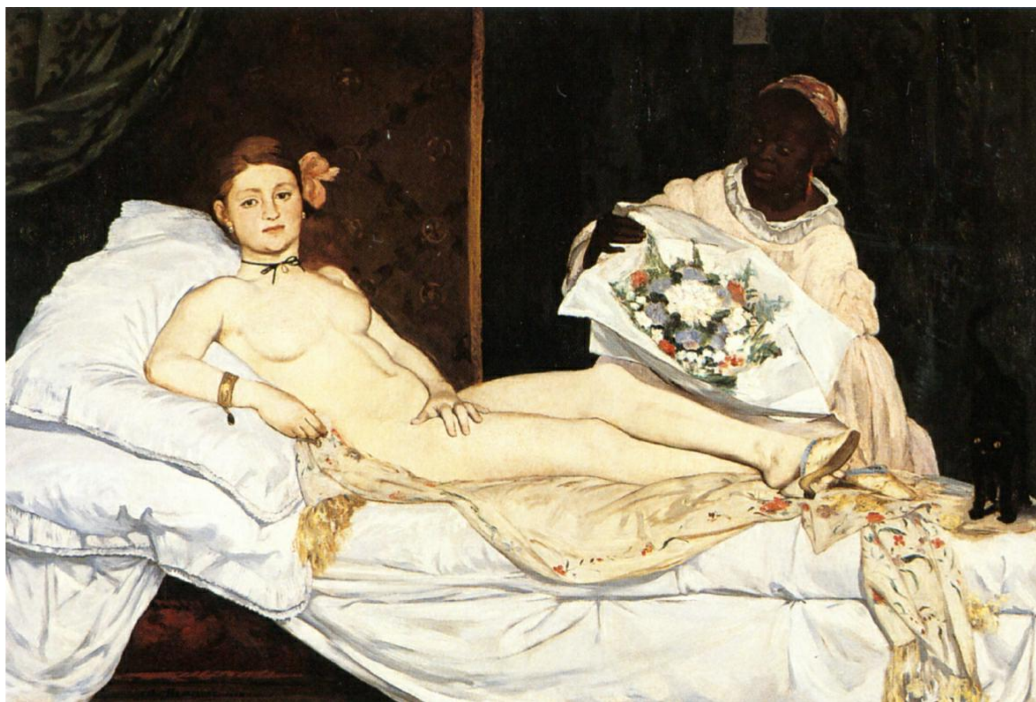


图82　爱德华·马奈

《奥林匹亚》1863年，布面油画

马奈在1863年就完成了《奥林匹亚》，却直到1865年才将其送往当年的沙龙。这幅画在当时引起的恶评只比他于1863年发布的《草地上的午餐》略微好一些。马奈对公众期望的巧妙运用，他所招来的恶评，以及他的基本艺术信念的都成为社会舆论的一部分，而这都起源于库尔贝的艺术创作生涯。

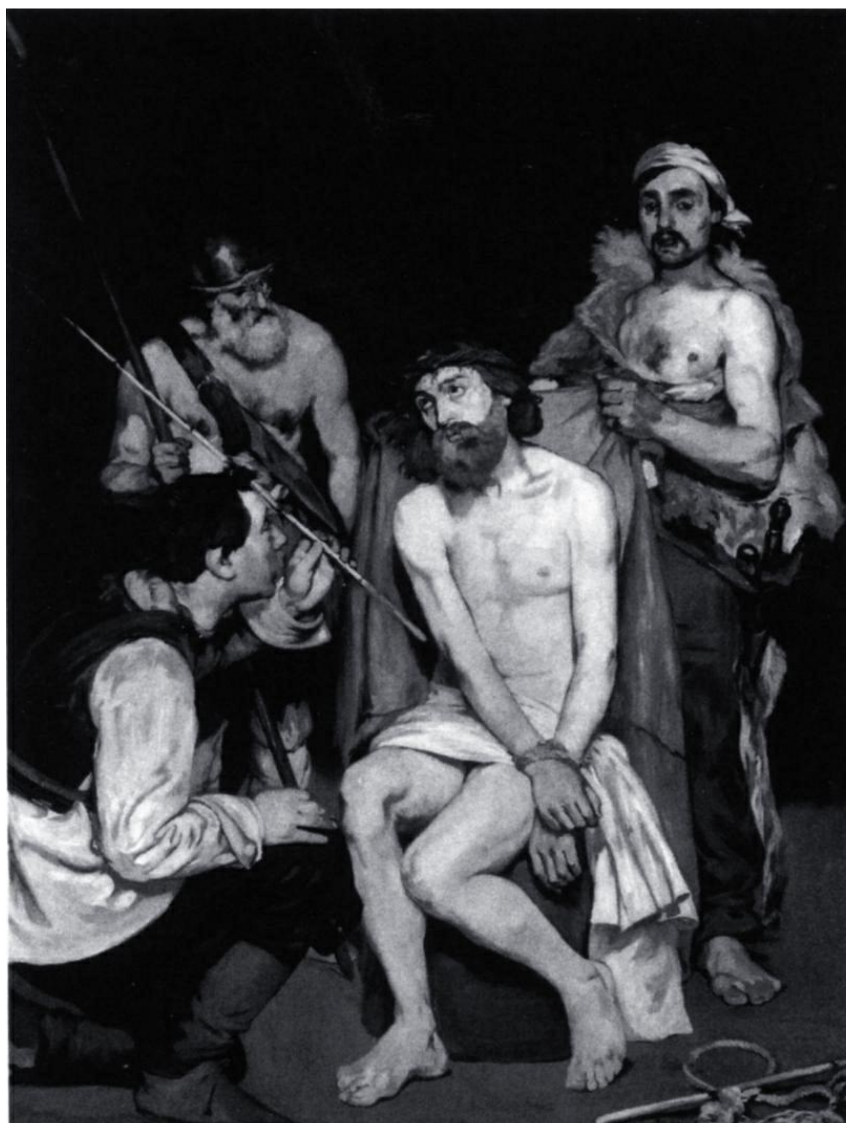


图83　爱德华·马奈

《基督的嘲讽》，1865年，布面油画

马奈的第二幅将基督教主题世俗化的艺术再现作品——《基督的嘲讽》再现了基督在他最后的失败之前受到的虚伪的加冕礼的一刻。这是一幅在理论上和实践上都有着先例的画。而它有意识地直面现代社会对宗教的焦虑却很少在那些基本世俗化的文献中得到理解。

从多方面看，借用葛内塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）精辟的话来说，马奈走出的这个第一步太强势，令人费解，并且也没有一项针对马奈画作的研究尝试对他的这两幅画作出一个假设性的理解。有趣的是，那副女性裸体肖像一直都被认为是成功之作，是一幅不折不扣的现代主义画作；而马奈的两幅宗教题材作品在他浩如烟海的作品

集以及同样浩大的人体艺术研究中却被贬为边缘作品。[5]长久以来，诸如琳达·诺克林（Linda Nochlin），T. J.克拉克（T. J. Clark）或是阿比盖尔·所罗门 - 戈多（Abigail Solomon-Godeau）这样的作者都认为《奥林匹亚》意义重大，将其视为珍宝，但却都对出现在同一沙龙上的《基督》里具有同样挑战意义的人体视而不见。[6]而本章便旨在声明现代艺术的注意力所聚焦的并不是仅仅是女性或者淫乱者的身体，而是人体本身。

在过去一代的研究中，女性身体一直是女权主义研究在现代艺术意象中的着手点。在从马奈的《草地上的午餐》到杜尚的《大玻璃》（*The Large Glass*）**[图94]** 这些经典作品中，最常出现的便是女性身体，或单独，或更具视觉冲击力的一群。这一调查结果，将存在于艺术家、艺术界和现代社会之中的性别歧视这个关键性的问题摆在了我们面前，提醒我们注意到，艺术界优先对女性身体加以运用，并将其称为男性的眼光。当我们在看"奥林匹亚"，或者大部分的斜躺女体并对她们作出第一反应时，我们别无选择，只能假设自身为男性，另外，同样别无选择地，好像是顾客一样欣赏这一身体。于是，只因为看了这幅画，我们便陷入了一个复杂的道德性的私人问题。如果正如从《奥林匹亚》的目光中所得到的暗示，假如观画者便是那些让黑暗中的仆人送花给她的人的话，我们就不能把我们心中的这一幽会期许告知给我们的妻子、未婚妻、母亲、婶娘和我们的祖母了。这不仅仅因为我们是男性观画者，并且，也因为我们有我们的地下恋情，借用男同性恋活动家的论断来说，马奈通过将这幅画置于公共画廊，从而揭发了我们的外遇。

再有，马奈通过借鉴提香的《乌比诺的维纳斯》（*Venus of Urbino*，画中，提香生命中的一个情人被塑造为维纳斯），并且带有讽刺意味地将《奥林匹亚》（诸神之山的女性化称谓）来作画的题目，而使得这一约会场景更具震撼效果。所有知晓时事的巴黎人都能会意画中所影射的，正是当时正流行的小仲马的剧作《奥兰普的婚礼》（*La Marriage d'Olympe*）。在这部剧中一名风尘女子成功地捕获了一位年轻贵族的心并与其结婚。[7]从马奈的"奥林匹亚"上，人们感觉到传统的道德、世袭的等级以及绘画的价值观已经腐败。因此，这幅画正如18世纪和19世纪普遍出现的社会不伦小说一样，似乎在通过艺术再现来向我们揭露社会的弊端。而在马奈画中最令人心惊的，便是奥林匹亚犀利的眼神，她的镇定自若，她的冷若冰霜，我们认为她是一个现实主义者，彻底地运用着自己的美貌和肉体。

那么，马奈的女性观画者们又该怎么做呢？他是否为她们而创作了《基督的嘲讽》呢？或者如一些史学家所暗示的那样，是否这件宗教绘画杰作与当时对于宗教的焦虑有关，而厄内斯特·勒南（Ernest Renan）在1864年出版的名为《耶稣的一生》（*La Vie de Jésus*）更加重了这一焦虑呢？这本书的思路相当的清晰，但它的出色却淹没于公众对其轰动一时的反应之中。通过忽略耶稣的复活，重返人间，还有其他的神迹，勒南在他的书中似乎向我们暗示基督并不是神。而当时在巴黎关于此书的辩论盛极一时，是巴黎人谈论的热点话题，这也就让我们可以确信，马奈对此必有所知。在此前，马奈就曾将另一幅宗教画作《死去的基督和天使们》（*The Dead Christ with Angels*）送往沙龙。在他1865年的画布上，耶稣还是活着的，他正被他所痛恨的人假惺惺地供奉着，而他则向天堂望去，一副寻求慰藉的样子。他的身体毫无美感可言，苍白的面色，粗糙的膝盖和健硕的脚赋予了他工人的气质。我们的目光没有接触到耶稣的眼神，却和一个黝黑而腰圆膀粗，留着络腮胡，生着一双大脚，头戴明艳的橘黄色头巾，裹着一块毛皮，腰间悬着一把剑的男人的眼神相遇。为什么我们的眼神要和他的相遇呢？他是否在拉我们加入到假模假式地供奉耶稣的人群中？那么，我们是否要顺手拿起那些在马奈画面右下角的绳索和笞鞭，然后加入到这些人的可怕行径中间去？再看《奥林匹亚》，马奈赋予观画者以柔弱的特质，但是，在这里，观画者感受到的是冷酷而不是罪恶，而这具裸体不是假的女神而是真正的神。马奈再一次将他的艺术再现，掩盖在对别人的主要作品的晦涩引用中，而这一点已经被上一代学者讨论了一个时代。

这些裸体都是与文艺复兴盛期历史中的架上绘画有联系的艺术再现，既世俗而又神圣，但的确带有对当代的关注，这便将观画者分别置于一个令人尴尬的，以及道德上极有问题的顾客和冷嘲热讽的折磨他人的角色。在这两幅画中，裸体对于作品的意义都是至关重要的：奥林匹亚的恬不知耻，她安于裸露并运用着自己的肉体，这与基督那脆弱的肉体正好形成对比，他甚至需要那个与我们眼神交流的年轻人的保护。在这两种情况中，马奈迫使我们从与画中的眼神对视下畏缩。作为观画者，我们为此感到羞愧。

而最令评论家们震惊的是马奈对于性（和宗教）的处理手段不仅仅是倚靠画面来承载他要表达的意思，而且通过当时特别的公共画展背景来传达画意。它们的尺寸，有限的色彩，强烈而清晰易懂的构图，人物的视点以及与往昔艺术和当代文学作品的联系，马奈将这些

精心糅合在一起，形成最大的轰动和效果。这些画所影射的正是1880年代中期巴黎社会风貌的一部分，而一个不了解巴黎文学和文艺生活的外省人是无法理解它们的。总之，它们便是当时巴黎都市文化的一部分。

在永久地放下宗教背景中的男性裸体前，我们必须看看第一份提交沙龙的美国画家托马斯·伊肯斯（Thomas Eakins，1844 — 1916）的作品。《耶稣受难像》（*The Crucifixion*）成画于1879年间的费城，收入1880年的巴黎沙龙。[8]作为对男性裸体的艺术再现，它是艺术史上最为轰动的作品之一，却不是因为性别的缘故。据报道，为了能逼真地再现耶稣受难的情形，伊肯斯让他的模特约翰·劳里·华莱士（John Laurie Wallace）只挂一块遮羞腰布，在费城一座楼顶摆好姿势。基督身体的逼真度，加上着重再现了耶稣的双手试图从钉子下挣扎出来的画面，让这幅画拥有了一种前所未有的重要表现力。在评论中，它常被拿来与入选1874年沙龙的法国画家莱昂·博纳（Léon Bonnat）著名的《十字架》（应该指出的是伊肯斯在此前并没有看到过这幅画）对比，并颇受评论家的偏爱。博纳纪实般地描绘了一具摆着浪漫主义艺术家所熟悉的姿态的尸体。相反，伊肯斯则着重表现暂时的黑夜就要在大地上散去之际，在基督死去的瞬间，他扭曲的身体在耀眼的黎明之光下挣扎的生命。这与1889年高更的《黄色的基督》（*The Yellow Christ*）中纤弱、中性的耶稣受难像是多么的不同，而我们也很容易认为，高更的模特不是真实的，而是艺术。

现代艺术和色情作品

裸体，尤其是女性裸体，在这一时期继续供给现代主义画家来进行艺术手法创造和实践。典型的主题有：户外的沐浴者，室内的沐浴者，或单独，或成群，或是站在梳妆台前身份不明的女人。这些作品似乎在现代主义艺术中形成了一个内在传统，一个对女性裸体的正式的图像学传统，在现代主义艺术中这一传统比在任何其他时候都要强势，并且，这种传统还带有对巴洛克风格的期望。

神奇的是，这一传统却和在1850年后在媒体界扮演被禁止但又强势角色的色情摄影业的崛起和大肆传播，绝对称得上是同等的。所有的摄影媒体都与色情有染，尤其是立体摄影，凭借他们出色的3D效果

而最令人兴奋。我们知道艺术家收集色情照片出于两个原因：第一个便是色情，而在某些情况下，也是他们性道德观念的评价的一部分；第二个则是将它们作为模特或是易于取得的真实裸体人物素材。高更曾在塞得港买过一大堆的色情照片（可能是来源于殖民地或者多民族女性的照片），并且我们知道他将它们放在他在南洋住处的卧室里。我们还怀疑现代主义画作中出现的大量裸体的姿势都源自于色情照片，而这些色情照片反过来却是一种模仿高雅艺术低级趣味的拙劣作品。

当我们在看到画作再现女性裸体的时候，我们都应该想到在其背后有一种不被官方认可的不规范的通俗图像对视觉艺术的功劳。其中有一些，比如马奈和高更笔下的女性裸体和照片就有着惹人瞩目的直接联系。马奈似乎对平涂效果的强光下的裸体比较感兴趣，这是他所绘裸体的重要形式要素。而其他的一些，比如德加和劳特累克，在画中引入了自然主义化的构图和场景，这些在人为造作摆好姿态的色情摄影中是极少出现的。实际上，他们的两个有名的色情摄影印刷制品系列——德加在1870年代和80年代初无标题的妓院单印与劳特累克石版印刷系列《她》（*Elles*）——都很快从19世纪后期欧洲立体摄影和色情影像的局限中脱离出来。

裸体与现代艺术家笔下的生命周期

如果有人想要为现代人体图像写一部历史的话，那他很快就会发现那些表现人类个体生命周期的艺术再现作品**［图84］**。虽然从刘易斯·卡罗尔（Lewis Carrol，1832 — 1898）拍摄小女孩的“准色情”照片到玛丽·卡萨特笔下发育良好的婴儿，未成年儿童裸体像并不多见，但我们还是很容易从此入手。

图84　爱德华·蒙克

《灰烬》（*Ashes*），1894年，布面油画及蛋彩

蒙克创作了一系列大型油画集《生命的饰带》，这一鸿篇巨作是现代艺术史上最雄心壮志的创作之一。虽然，事实上有着瓦格纳式的风格并且这一系列也从未完成，但还是以多种形式在德国、法国和斯堪的纳维亚展出。就像弗洛伊德的理论，这种对生命周期的解析的中心集中在男女性关系和他们在其个体生命过程中对此的觉察。罪恶、羞愧、放荡淫乱、背叛和无能这些都是这一系列的主体。

以卡罗尔的作品为例来说，我们可以观看这些女孩的身体，但在现实中这些身体却是不可触碰的（出于多层面以及伦理上的原因），这样在这里就形成了反差，并且我们可以将它与卡萨特露骨而恬不知耻的对于婴儿触感和忘年接触的探究进行对比。事实上，在西方艺术史上，还没有一个艺术家突破禁区，对圣母玛利亚与她的幼子基督之

间的神圣关系做微妙而直白地处理。“这种关系中一定存有情色成分。”——这一想法从未在卡萨特的脑海中完全消失过，而高更描绘自己睡着的孩子所画的“轻度情色”的艺术再现，使这种形式的窥阴癖好提升到一个令人局促不安，有点明目张胆的程度。

而现代艺术中对青少年性题材的视觉沉迷是最引人注目的。从高更对正值青春期男性的观察并且着力修饰美化他们，到出自一位杰出但鲜为人知的芬兰画家马努斯·恩克尔（Magnus Enckell，1870 — 1925）之手的最令人悚然的画作《惊醒》（*Awakening*）**[图85]**，艺术家们都很理所当然地像弗洛伊德和他的追随者一样对待正在发展中的青少年色情文化。恐怕有人会认为恩克尔的画作来自“外省”，而不够资格纳入我们讨论的范围，但不要忘了恩克尔在巴黎居住过三年，这幅画便是在这期间画成的，并且这幅画在1900年被送到巴黎，参展当时有史以来最大的国际画展。

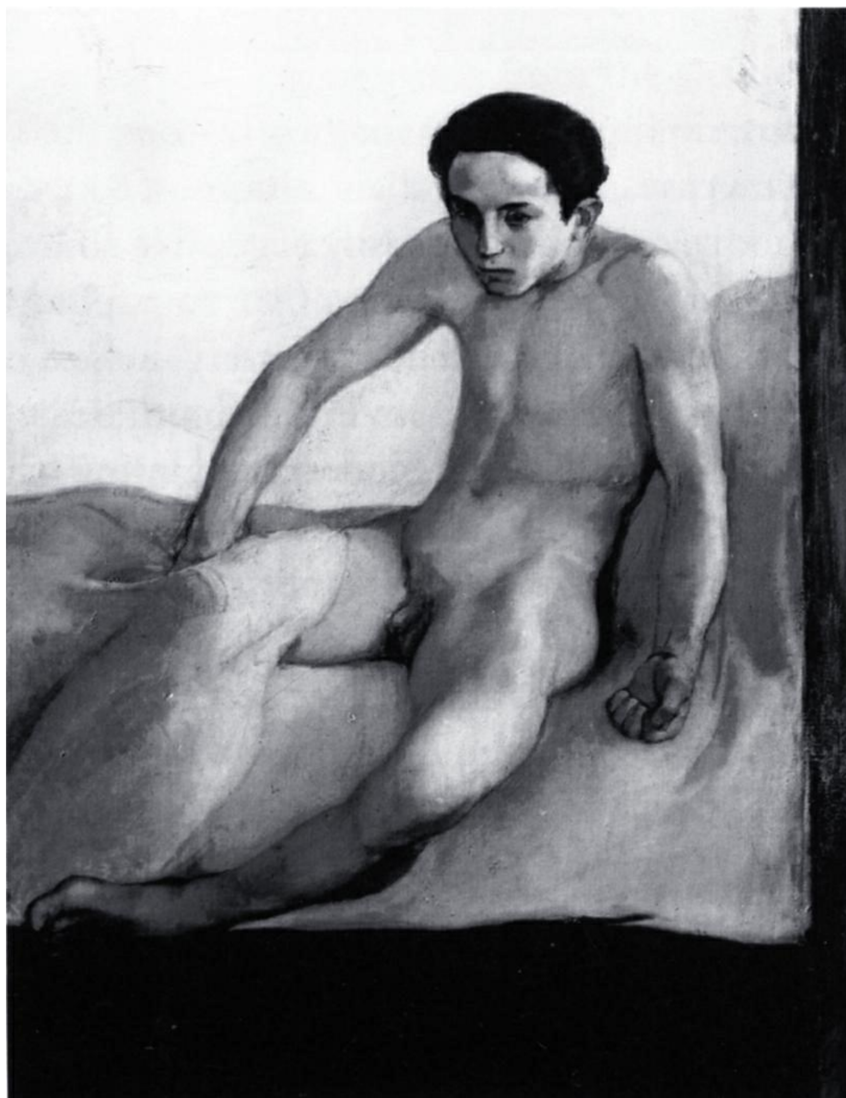


图85　马努斯·恩克尔

《惊醒》（*The Awakening*），1894年，布面油画

在现代艺术史上再现男性青年的画作中，没有比恩克尔令人过目不忘的绘画更具强烈表现力了。正如许多北欧画家，芬兰人恩克尔在巴黎接受艺术培养，而恩克尔也是在巴黎构想并完成了这幅带有夏凡纳、图卢兹-劳特累克和蒙克的风格的绘画。

毕加索也对男女青少年有着特别的敏感。他在20世纪最初十年里的作品似乎都沉迷于失去的童真和惨淡的生活之中，虽然，他的大部分家庭主题作品都可以溯源至法国画家杜米埃（Honoré Daumier，1810 — 1879，他的作品在20世纪初经历了一次低调的复兴）笔下的小丑肖像。毕加索在那些对于杜米埃来说更具政治意义的场景中，注入了一种心理上的辛酸气氛［**图86**］。正如许多学者指出的那样，正

是毕加索早年其好友西班牙画家卡洛斯·卡萨吉玛斯（Carlos Casagemas，1881 — 1901）的自杀促使他创作出一些他的最具表现力的、描绘青年向男人过渡的意象，这些意象最终以1903年的画作《生命》（*La Vie*）达到巅峰。这幅画晚于恩克尔的名作十年，画中的主人公是一位热血青年（Casagemas），他几乎全裸而只穿着一小块遮羞布，紧挨着一位年轻的裸体女子。他们站在一位怀中抱着一个熟睡婴儿，全身裹得严严实实的年长妇女面前。毕加索的这位年轻人，迷茫，费力而又疑心重重地以米开朗基罗式的庄重姿态向这位妇女伸出手，仿佛意识到人类一生所要承担起的无数责任。

图86　巴勃罗·毕加索

《江湖艺人》（*Family of Saltim-banques*），1905年，布面油画

由于现代艺术家们总是试图表现个人和其所属的社会阶层而不是个人的家庭关系，因此在现代主义中小家庭很少成为艺术再现的主题。在这幅画中，毕加索从奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier）的作品中借用了城市艺人的肖像。奥诺雷·杜米埃在19世界中期就以类似的主题创作

过版画和绘画作品。不过，毕加索将他的肖像处理得仿佛雕塑和神话人物一般，因此这一劳动人民家庭在漫长白昼的苍白日光中呈现给我们一种不属于现代的气质。

毕加索对于青年向男子过渡期的这些著名描绘，和早于或与之同时代的作品有太多的联系，我们会想到伊肯斯的青年和男子形象——阿尔卡迪亚（*Arcadia*，1883）和塞尚创作的一首关于青年的反省和脆弱的伟大视觉诗歌——《沐浴者》（*Le Grand Baigneur*，1885），还有霍德勒的《无限的视野》（*View into the Infinity*，1902 — 1903），这样的目录能列很长，限于篇章我们无法在这里对此作出总结。艺术家们并不是在风格主义者之后才开始直率而野心勃勃地处理关于青年期的性题材的。另外再有，在声名狼藉的范格勒登男爵（Baron van Gloeden）的低级同性恋色情照片或者约翰·霍兰德·戴（John Holland Day）照片中模糊的男子身体中找到与之类似的地方。在现代艺术中存在这样一种观念：年轻男子的裸体像中含有一种不同寻常的强烈的纯真气息。这一观念贯穿了整个现代艺术，与那些将注意力集中在一些娼妓和斜躺的女体，使她们成为现代主义的重心部分的前卫概念以及它们的女权主义论调分庭抗礼**［图87］**。

图87　皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿

《散步》（*The Promenade*），1870年，布面油画

在漫长的艺术生涯中，雷诺阿的这幅画作是最接近于表现欲望的潜在危险面的作品。尽管它的绘画构图不稳定，画面记录了男女间的一次调情，正如那些在左拉的小说中出现的桥段和莫泊桑的短篇故事情节一样，将在随着这两位俊美的年轻人之后的生命历程而走向分开的结果。这便是人们说的，美丽是有代价的。

实际上，这其中存在着一个与之对峙的题材，它受到了关注——在现代主义绘画中发展女性从少女期到青春期的性题材。有趣的是，这其中最具魅力的画作却跃出法国传统之外，在法国传统中，男性目光是具有统治地位的。爱德华·蒙克的画作《青春》（*Puberty*）便是一幅由男性画家构想的接近女子成年期气质的画作，给观者以强烈不安的感受，人们将画中的女性与恩克尔笔下的男孩一视同仁。这件作品画成的时间与高更写给自己女儿的书，《写给阿琳的札记》（*Cahier pour Aline*）完成的时间相近。霍德勒和蒙克都创作过关于男女生命周期的拼布油画。蒙克的组画名为《生命的饰带》，在他成熟时期，这些画就以各种形式和版本参展。[9]而在这所有的一切中，裸体肖像就是这一艺术事业的中心。霍德勒在他的《无限的交流》（*Communion with Infinity*，1892）和《山泉边的女人》（*Woman at a Mountain Stream*，1903）两幅画中，将女性裸体肖像单独置于风景之中，而其姿势却与沐浴没有任何联系。没有了特定的艺术体裁限制，艺术家赋予了她们一种基本的表现力。因为我们不能以"女人在户外做一些事情"的模式来解释，她们是女人，对其而言，年龄和她们所属的性别比阶级或社会地位更为关键。而她们独处这一情况也使她们能以"除男人之外的人类"的身份存在，而如果她们只是依偎着男性，那么她们只能从大部分的现代主义传统画作中得到极其片面而不完整的定义。

高更用他的一幅《我们来自何处？我们是什么？我们将要去何方？》（*Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*,1897）总结了生命的周期。这幅画向观画者展示了存在于时空上遥不可及的伊甸园中，带有神话色彩的生命，从孩提到死亡的周期**［图88］**。画面中央摘水果的中性男子显然暗指人类的堕落，只不过是用了怪诞的讽刺手法。我们会问：为什么一个孤单的男人要在伊甸园中摘水果？为什么在伊甸园中有这么多的女人？为什么在伊甸园中会有衰老和死亡？这里的伊甸园由哪位神灵掌管？当我们开始着手于这一生命的饰带中的视觉图像和图解时，问题便渐渐堆积起来，我们不得不问这些问题，正如这幅画的标题本身就是一串问题，而且这些问题显然没有明确的答案。

图88　保罗·高更

《我们来自何处？我们是什么？我们将要去何方？》，1897年，布面油画

这是高更在塔希提岛上创作出的两幅《神学大全》（*summea theologicae*）中的第一幅。在这幅画中，他以女人从生到死的生命周期为线索，借用来源各异，既有西方也有非西方的艺术素材来创作出这一具备自我意识的全球化图像。画中，所有的女人都围绕着一个中性化的摘水果的男性，而这个人物就象征着高更和所有欧洲人一样是在基督教人类的堕落以及地球永远失去伊甸园的概念中熏陶下成长的。

沐浴中的裸体像

绝大部分的裸体画像都存在于沐浴环境中。目前，琳达·诺克林等人正在分析这个充斥着性与社会关系的主题。[10]对大部分的艺术再现画家来说，以沐浴者为主题，清晰地再现男女裸体，这使得作品似乎纯洁而让观画者容易接受。沐浴者之所以裸体，是因为他们不得不这样，他们是在接受洗礼，在这种情况下，即使是混合沐浴也与性行为无关。与沐浴者肖像画（苏珊娜和长老们［Suzannah and the Elders］，现代的男女沐浴者）中含有的窥阴传统将观画者置于一个窥阴者的角度，但通常观者只要顺着画中一个人物的目光就能看到他们试图拒绝观者进入画面，雷诺阿和塞尚的沐浴者从不回头看我们，甚

至是德加性感迷人的沐浴者（女子似乎是在性行为之后或之前独自沐浴，或者最多旁边站着一位仆人）也对观画者的在场毫无察觉。

在引人注目的男性沐浴者肖像传统中也同样是这样的。男性沐浴肖像在现代人体画中起着重要的作用，但却鲜被认可。在巴黎，我们看到出自卡耶博特、塞尚和法国艺术家弗雷德里克·巴齐耶（Frédéric Bazille，1841 — 1870）之手的男性身体——这种传统在20世纪最初的30年的法国艺术界完全消亡，而女性裸体像则完全成为了“人体”这一话题的主体**［图89］**。不过，诸如伊肯斯、马克斯·利伯曼和蒙克**［图90，91］**的画作都对这一传统的形成有着很大的贡献。这些画几乎都没有以任何公开的方式和性牵连在一起，而是纯洁地看待裸体沐浴者在别人窥视的目光下在水中游开去。通过反复再现这样的主题，艺术家确实将一个私密主题带入到公众的视野中，并同时再次允许一种窥阴癖的表现形式进入艺术界，但这种形式并不直接触犯资产阶级所谓的传统道德观。

图89　让·弗雷德里克·巴齐耶

《夏日风景》（*Summer Scene*），1869年，布面油画

1870年，这幅作品进入了沙龙。而之后，这位年轻的艺术家便自愿投身法军，并战死沙场。这是第一幅沙龙向公众展示的巨幅男性裸体的艺术再现，而它的艺术风格便是由马奈、巴齐耶和雷诺阿在1860年代后期所创造的高光（light-filled）画风。这幅画的同性恋话题在当下的文献论述中很流行。

图90　马克斯·利伯曼

《在澡堂内》（*In the Bathhouse*），1875—1878年，布面油画

这幅由日耳曼和犹太混血的杰出印象派画家所作的早期绘画可以作为1870年代，前卫现代主义中存在的国际主义的一个证据。从阿姆斯特丹开始，画家便因考察所再现的场景而闻名，而这件画作大部分是在巴黎而成，其间他拜访了马奈并显露了他的印象主义画风。艺术家将这幅一直留在自己身边，而且画面右边优美的风景画（还有著名经典雕塑《*Thorn Picker*》的穿衣样式）完成于德国，完成不久画家便去世了。

图91　托马斯·伊肯斯

《游泳》（*Swimming*），1885年，布面油画

这幅画在一定程度上是伊肯斯受他的一个仰慕者委托而画的作品。画中对男性裸体直截了当的再现，以及画中的模特中包括画家本人和他在宾夕法尼亚学院的几个学生这些因素给伊肯斯招来了骂名并使他失去了教职。

我们当然知道，沐浴并不总是发生在户外，并且许多再现沐浴的绘画将注意力放在室内沐浴者，从而表现新一代资产阶级对身体清洁的着迷。这一体裁作品中的男性肖像非常少，而惟一一个重要的便挂在公共展馆里——卡耶博特的《浴室里的男人》（*Man at His*原因：一方面，人们考虑到德加的大师地位，认为他是专业的现代艺术家。对比之下，人们对卡耶博特持批判态度，认为他只是偶尔灵光一现，也许只是个驾船、游泳或赌博的业余爱好者。另一方面，人们认为那些过去的20年里最具智慧而激烈的人体形象和对它们的评论，都是那些将注意力集中在男性艺术家再现（从而支配控制）女性裸体这一问题上的女权主义者所造成的。无论这些学者*Bath*，1884）**[图92]**。这幅画不是用一两句话就能讲解的。画的主题是个一丝不挂的中年中产阶级男子，他的背朝向观画者，正在一个宽敞的现代浴室里擦干自己的身体。我们也许要问，这其中有什么特别的呢？这个男人太老了，

不可能是个完美或是俊俏的青年。而他呈现出来的也是一个私密的行为，在这种时候他应该不会让别人看到（可能要除了一个在画面上看不到的给他递毛巾的仆人）。我们甚至被准许，微微地看到了他的阴囊，仅仅能从他的腿间看到，直到今天依然令观画者感到震惊。他的湿漉漉的脚印在木地板上闪闪发亮。从所表现的主题来说，卡耶博特的绘画作品都是史无前例的，而当这幅画在1884年被送至前卫艺术机构（Les XX）在比利时的画展时遭到了非议，而只能被置于密室中。

图92　居斯塔夫·卡耶博特

《浴室里的男子》（*Man and His Bath*），1884年，布面油画

这幅画也许是19世纪男性裸体艺术中最轰动的一部作品。当它被送到1884年的比利时Les XX前卫艺术展时，人们将它关进了贮藏室。虽然和伊肯斯的《游泳》一样，这幅画也是按传统方法所画，但它的画面却无法融入到画架绘画的理想化环境中。卡耶博特一生都将这幅画留在身边。并且在1894年他去世时候，这幅画也没有被收入为纪念他毕生所献给法国具有丰碑般意义的印象主义作品选集中。

当我们将这个沐浴者与德加在1980年代和90年代所画的室内女性沐浴者进行对比时，他无视绘画礼节的臭名便愈加明显。虽然，德加的作品在过去的20年间也显然受到成千上万页评论的批评，然而卡耶博特的作品却在反对声中凋萎了。这其中可能有两个们将注意力放在身体的清洁、娼妓和性道德，还是仅仅是通过再现表达出来的男性窥阴幻想的行为，他们的文章都毫不手软地探究男性艺术家、画商和收藏家通过控制支配艺术表现，而获得所渴望建立和得到的东西。

由男性艺术家所画的男性裸体像相对来说还比较少见，还没有这方面的尝试。事实上，这些后期的图像在现在看来似乎属于同性恋研究中的一个新兴分支学科，带有同性恋色情的视点，或者委婉地说，具有同性恋图画的特征。

寓言裸体像或无性裸体像

想全方位地考虑人体再现艺术，我们就不能忽视在寓言和历史环境中的裸体像。在现代艺术史上，无论是德加的《年轻贫困女孩挑逗男孩》（*Young Spartan Girls Provoking the Boys*），还是高更或马蒂斯相对纯真的作品，画家们在一种无时间观念的境界中再现裸体人物肖像。这方面的作品中极少有真正的色情。确切地说，裸体肖像依然保持着非特殊化，以及普遍典型性和无时间性。不过，在一些画中，特别是马尔切夫斯基和霍德勒的作品，寓言具有一种真实的感觉，画中人向着画面走来，强烈的色彩使他们具有一种与其遥远而出自不知何年的主题相悖的直白和清晰。他们的作品甚至被称为激进寓言。在这些画中，艺术家完全处理了呈现给观画者的整个画面，没有给观画者留下回避或观后思考的空间，夏凡纳或者冯·马雷的作品便是如此。

这些作品虽然显得怪诞，但却绝对是在20世纪最初十年里轰动法国艺术的极具强烈表现力的是表现平静的沐浴主题的作品。而使塞尚在1890年代末到20世纪初所创作的大型作品《沐浴者们》（*Bathers*）

成为现代主义的，不是它们的图像更不是它们的构图，而是画中将这些强壮而有男子气概的女性裸体画成高大而体态全无的肖像的表现方式。她们既不是现代艺术中非常流行的优雅的女性化男子，也不是鲁本斯和法国艺术家布歇以及雷诺阿笔下横陈于枕边的丰腴胴体，更不是那些在安格尔时代之后充斥法国艺术史的有着曼妙曲线的女体。这些都不适用于塞尚画中魁梧的女性肖像，而我们应该发现，这其中的色情成分就在画本身中，而与观画者所处的外界无关。本质上，他们所再现的是力量和行动，而不是官能之美，它们不是因我们而存在的，而是无视我们。[11]

这些杰出的创作与在马奈以及他的大批追随者的脑中先入为主的阶级观念和性话题没有什么关系。同时，它们也很冷淡，对观画者没有兴趣。直到1907的秋季，塞尚的大型作品《沐浴者们》这系列作品中至少有两幅画得以参展秋季沙龙，它们才出现于巴黎前卫艺术行列中。而在此时，毕加索已经重画了自己的《亚威农少女》（*Les Demoiselles d’Avignon*），马蒂斯已经画出了当时他最为赤裸的裸体肖像——《蓝色裸体》（*Blue Nude*）。而就我所知的例子中，这个例子最有力地证明了现代艺术的跨代性和共通性。事实上，对于激起年轻法国艺术家勃拉克、马蒂斯和更为年轻的毕加索热情的那种艺术思想，作为前辈的塞尚同样在创作中有所回应。对绘画图像进行研究，我们很明显地看到，塞尚在远离巴黎时，借巴黎过来的气息进行艺术创作，和他身处巴黎这无名者和年轻艺术家的温床里进行艺术创作，相比较而言，在这两种情状中塞尚的创作有着不同的自由度，但他的创作力却都那么强大旺盛，这一点确凿无疑。

殖民主义和裸体肖像：令人困惑的高更

另一个主要的人体主题与有关殖民主义的庞大文化范畴有关。从繁杂而备受争议的爱德华·赛义德（Edward Said）的思想，到同等粗劣却更为狭隘的阿比盖尔·所罗门 - 戈多（Abigail Solomon-Godeau）和斯蒂芬·艾斯曼（Stephen Eisenman）的声明，当今的评论界专注于所谓的殖民期人体，正是对于后现代主义艺术话题最强有力的干涉矫正方式。最初的殖民主义画家保罗·高更就是这种评论的主要受害者。他只会说法语，这就很遗憾地限制了他的活动半径，他只能在法国的殖民地中寻求“世外桃源”。在拿到政府津贴前往塔希提岛前，保罗先在巴

拿马进行创作活动，他试着生活在法语地区；接着他去了马提尼克，之后回到法国，并考虑去马达加斯加和留尼汪岛。最后，他在另一个同为法国殖民政府管辖的希瓦瓦小岛上死于吗啡过量。没有画家比他更有力地试图抛开欧洲和现代城市文化，并且，在达成自己的目的上，也没有画家比他更失败。他最后的艺术作品集就是一间由他操刀装饰、取名为*Maison du Jouir*，也被称为快乐屋（*House of Pleasure*）的房子。房里设有现代缝纫机，大量的上好红酒，机器生产的家具（也有高更自己手工制的作品），机器印制的书本，整套的照片和印刷制品，和机器染印的纺织品等这一类的物品。而他对土著人世界的模仿其实只不过像一个镶嵌在一块完全欧式而现代的底座上的手工制品一般。

在过去十年的官方评论文献中，满是抨击高更的文章，以上所述的事实在这些文章中被反复多次地提到。[12]但是，如果我们阅读高更自己的文章，并且通观高更高度复杂多变的图像的话，事情就变得明朗起来：高更完全清楚自己的现代主义特性，而他自己从一开始就知道自己在地球上寻觅世外桃源的努力是不可能成功的。

那么，他画中的人体又是怎么样的呢？他们大部分都呈棕色，波利尼西亚人，女性，年轻而且是随处可见的平凡百姓。每位分析高更的《死者灵魂的审视》（*Manau tupapau*）和颓废派的最著名的反奥林匹亚（anti-Olympia）批评家，都会批判高更的殖民地性别歧视，而忽视了高更带有讽刺意义的反义表现手法。任何一个读过他晚期所写的大量散文的人，都知道他自己就是殖民主义最大的受害者，而且他就像一位年老的玩世不恭者一样对待这个世界，他对这个世界嗤之以鼻，他的幻想也甚至变成了一出滑稽剧。高更给《死者灵魂的审视》撰写的多个版本的幕后故事，都是创作于画成之后**［图93］**。它们主要描写了两方面的人体图像：第一种是个人的，第二种是神话中的。而从那惊恐的女主人公在午夜时分抬起头来看着他的眼神中，高更知道，他无法轻易地体会到她内心的罪感和恐惧，虽然他可以猜到其中的原因，但因为他是一个欧洲人，他不可能完全知晓她的心思。这幅画的整个结构都围绕着奥林匹亚而建立起来，这就说明高更是在用他自己，而不是她的语言来表现他的不理解。奥林匹亚向我们展示自己，是因为我们付她钱，而高更的女主人公，特哈拉，仿佛因害怕而蜷缩一样地俯卧着，在她身边有一个衣着完整但性别不明的人正掌控着她，这个人似乎是在纠缠着她，也似乎是在保护她。她是否害怕画家/观画者？或者，从画面所呈现的来看，她的恐惧是不是源于她的文

化，以及她所属文化的神秘莫测的信仰系统？如果马奈让他的观画者觉得自己是一个被曝光的嫖客的话，那么高更就将他的欧洲男性观画者（这幅画最初是被送到哥本哈根参展的）置于一个处境：他们吓到了这个美貌的年轻女子但却不明就里。这幅作品说白了就是一幅受到殖民主义思想支配的作品，因为它竭力使观画者直面这种异族统治性并去质问它。一个简单的当地人的性问题，完全属于殖民地神秘文化的一部分，在这里却被激化为对方的恐惧和我们对这种恐惧的不理解的问题。

图93　保罗·高更

《死者灵魂的审视》，1892年，布上粗麻布油画

史料显示，高更认为这幅画的价值高于所有他在1891—1893年间第一次去塔希提岛时的作品。这幅画被视为马奈著名的《奥林匹亚》的翻版。马奈的画在1891年被带到这个国家，并且高更在他启程去塔希提的前夜复制了它。这个"黑色奥林匹亚"讨论了最基本的跨文化恐惧、迷信、罪恶和死亡问题，从而也使得马奈之前的创作效果显得十分迷人。

这其实就是欧洲社会在欧洲和中东地区的宗教和文化历史上犯下的罪行，而这又正是高更最大的主题。他晚期的裸体肖像的姿势取自佛像，但是他们的意义却植根于流行在西方艺术中关于人类的堕落或者逐出伊甸园的多样的意象之中。殖民主义系统允许高更去探索欧洲以外的世界，但欧洲文化却始终与他同在。他画中的人体十分多样而

复杂，因而不会被加以"他的作品完全取自男性视角"的性别歧视的罪名。在画作《乐园》（*Nave Nave Fenua*）中，肌肉发达的夏娃的站姿便出自婆罗浮屠（Borabadur）佛像，她看上去可不是能引起男性意淫的对象，而一些评论家也提到了别的肖像中的雌雄同体性，尤其是在高更《我们来自何处？我们是什么？我们将要去何方？》里出现的那个摘水果的人。《神秘的水世界》（*Pape Moe* [*Mysterious Waters*]）中的饮水者，与高更自己的小说《诺亚诺亚》（*Noa Noa*）的同性场景有着清晰的联系，而这场景经常引用在同性恋话题和环境中，尽管高更自己的注解也经常提到"我喜欢我笔下女人的丑陋、肥胖和凶恶"（这又是一个高更极度讽刺性幽默的典型例子）。

毫无疑问，遭强奸后女子的羞耻心，正是《梦魇》（*The Nightmare*）的主题，这是一幅高更在生命结束前第二年中改画的作品，而这些出自被我们称为是高更的"哲学妓院"的手稿《现代主义精神和天主教》（L'Esprit Moderne et le Catholicisme）中的裸体肖像，又呈现着，同时否定着源于基督教和公元前艺术的教条。正如许多最具艺术表现力的现代主义人体画家一样，对于高更来说，作品表现的人体承载的正是人们的欲望，这些欲望除非被暂时地满足，否则它们就会折磨人们的心灵。这些人体同时是衰老和消亡的容器，也是人类失败和胜利的载体。在西方艺术史中，人体在本书所提到的时间段里所具有的表现力，比它们在其他任何时间段里的表现力都要强大得多，并且，在现代主义处于霸权地位时，人体肖像成为了主流。

被剥光的新娘

将裸体画视为一台机器这种思想深深植根于科学和科学解说。从列奥纳多的解剖图，直到18世纪和19世纪大量的人类身体记录，人体的内部世界一直是艺术表现的外围主题。在20世纪，人体的机理开始进入展厅，最后终于进入艺术馆。而始终致力于此的艺术家便是马塞尔·杜尚，他在1911年的一幅画中将他的妹妹"撕成碎片"，然后将其组建成一个机械的新娘，而这个形象使他这一艺术表现大受欢迎，直到他的未完成作品《大玻璃》正是被1911年的这幅画所打断）在1923年问世。这里所谈论的新娘是一个没有肉体也没有遮蔽物掩盖她的内部机理。她也没有头和手臂（没有思想和感情）。她只是一整套的管道和器官，而她的功用只是再生产，并且在《大玻璃》中，她和一群她

的对立面——单身者（九个苹果酸模具）并置在一起。画中，她的机械毫无遮掩地赤裸着，而那些单身者们没有内部构造，他们只是准备接受金属熔液的模具，熔液在其中固化，然后被取出，接着滚烫的液体再次将他们注满。

在杜尚的男性/女性、内部/外部、机械/模具、零件/整体等诸如此类的事物之间，那智慧而令人悚然的辩证法以及对性别的工业化，在西方艺术史中可以找到很多先例，但这些先例中没有一个能够预测或解释杜尚的人体肖像。正如许多学者所指出的那样，杜尚的肖像画正是他在与现代艺术的博弈中所使出的一招源于古时而在大局上极具力量的迂回包抄。毕加索的"哲学妓院"——20世纪最初十年中最著名的裸体肖像画《亚威农少女》需要一个与之对立的裸体像，而杜尚在几年后便就创造出了这个她。

在艺术史上，几乎没有一件作品比杜尚的倒数第二件（而不是最终）作品——《大玻璃》或者说《新娘，甚至被光棍们脱光了衣服》（*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*，*Even*，杜尚自己的标题）**[图94]** 更复杂，也对后世艺术发展更为关键的作品。它的众多成就之一便是古怪的现代国际主义。《大玻璃》是出自一个居住在纽约的法国人之手，并且从未被送往大西洋彼岸。从1953年起，它就被置于费城艺术馆中，并且被十分清晰地归于杜尚作品收藏中。正如它的安置所说明的那样，杜尚更乐意让自己的作品放在一起，而不是把别人的作品和自己的作品放在一起，并且他希望能亲自掌控自己作品的接受和解读。因为《大玻璃》非常大，并且杜尚故意使其易碎，而使得它不能被运送到别处，这就迫使现代艺术鉴赏家（或窥阴癖者）们只得千里迢迢到费城来仔细欣赏这块玻璃。

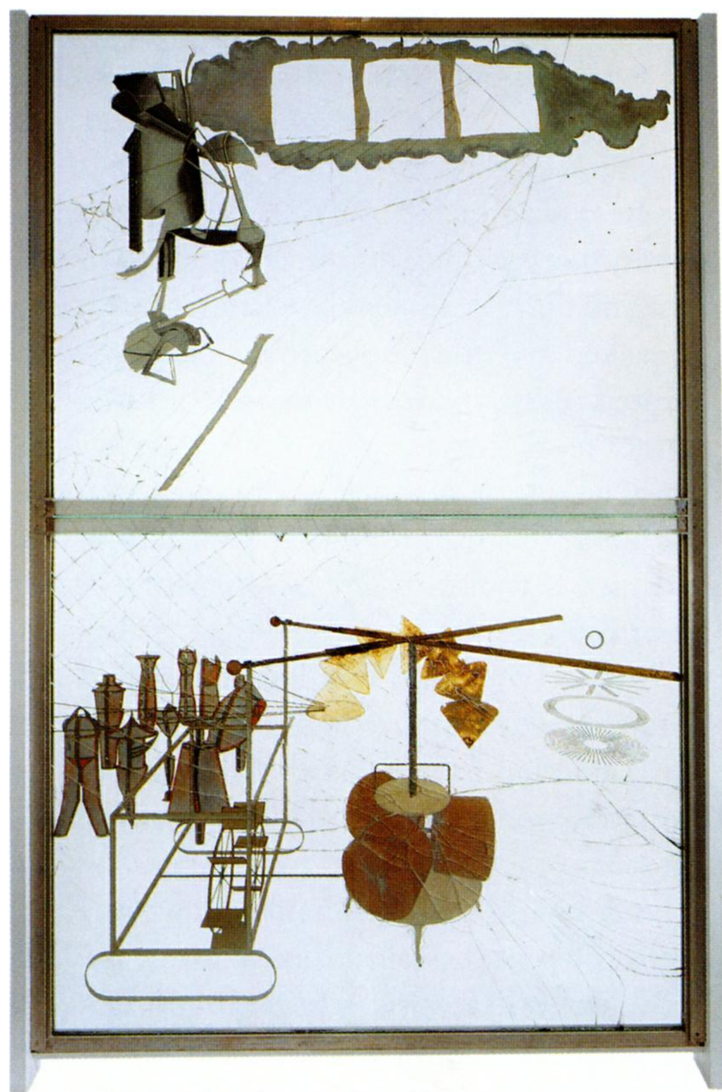


图94　马塞尔·杜尚

《新娘，甚至被光棍们脱光了衣服》（也即《大玻璃》）1915—1923年，玻璃上油画及引线

杜尚在心中构想这一视觉巨作至少两年之久，才开始着手他这一艰辛的创作。因此，要理解这一作品的话，对杜尚在思想上的准备酝酿过程有个全面的了解十分必要。和许多现代主义的作品相似，通过将新娘和单身者完全分置，并且通过形式以及语言学的方法来保证，杜尚直面着性结合的不可能性，即是说，这之间绝不会有身体接触。这是艺术史上最为复杂的性解说艺术表现。

人体零部件和碎片

到目前为止，在本文中所讨论的人体都是完整的。当我们看着他们，会假设艺术家知悉这些被表现的人体的整体。但是，有一种现代人体表现，包括摄影流派，将整个人体分割成零部件，并且将其肆意排布成不连续的碎片。这些作品中最明显的就是立体派画家的人体。这些立体派画作中，人体的整体性被切碎。在勃拉克的《我的美人》（*Ma Jolie*）中，我们无法想像我们正在抚摸这个妓女的大腿，爱抚她的乳房。不能，因为她已完全都是零部件，一簇簇或集结或松散的线条以一种连续不断的姿态营造出一个令人心悸的画面。勃拉克画中的“我的漂亮宝贝儿”是坐着而不是斜躺着任我们观看，但不是以她本来的面貌。她是勃拉克的艺术表现，是他创作了这幅观看和描绘女性裸体的画。他是这幅画的主题，而不是她。但是，称她为碎片是错误的。她并不是用零件做成的。这意味着，这些组合她身体的线条和碎片的拼接再现了它们自己，而不是她身体的某一面的某一部分。这幅画并不唤起我们去想像她本人与勃拉克所再现样子的相像，而是要我们去以勃拉克在画布上的线块去解读他和她的会面。她是一个整体，但勃拉克不能将她以完整的样子表现出来，因为他太专于对其艺术表现过程的迷恋和解析。因此，较之杜尚的机械新娘——相对而言是一幅传统艺术表现作品，因为它表现的是一个新娘，勃拉克对裸体肖像的表现更少。

在我们搜寻人体碎片时，我们必须将视线转向莱热等一大群将人体机械化的艺术家。莱热的裸体肖像由零件组装，仿佛是从工厂里出来的。用关节连接的手指和手臂就仿佛是假肢，实际上是再现身体某一部分，因此，作为人体再现，它们比创作于1910年至1911年被我们称作勃拉克和毕加索的非再现人体要简单得多。这种机械人体的概念在现代人体表现中是一个延续后世的主题，在欧美日趋工业化的前提下，这根本不意外。事实上，机械化人体作品将艺术表现以一种令人惊讶的表现形式和意想不到的方式与工业化融合在一起。

要找寻人体再现的真正革新，我们必须将视线投向达达主义和超现实主义，他们拥有任意的视角和扭曲的色彩，引入的蒙太奇手法，以及常见的暴力拆解，这对人体再现来说真是一场革命。20世纪20年代后期出现的所谓的“精美的尸体”便是最为亵渎的人体肖像，因为在这些合作而成的绘画作品中，整个人体由三部分组成，每部分都出自艺术家各自的想像，因此每个画家都在不知道另外两位艺术家所画的图像的情况下绘画自己的部分。因此，直到创作的最后这个肖像才成为一个整体，并且没有一个艺术家能认定这是他的艺术作品。本质上，

这种人体分裂法在西方艺术史上前所未有，除非将拼贴人体画视为形式上的先例。而在后者自19世纪中叶以来便由业余和职业画家所遵循的传统下，所再现的人体应是由几个独立成分来形成一个单独的人体。这些拼贴人体画经常通过将男性/女性、人类/动物、年轻人/老人，以及其他一些很明显的对立面组合到一起，以此来挑战人体本身的不可侵犯性。这些图像中的一些有着和文字中双关语和隐喻同等的作用，将两种表面不相似的东西暗示性地联系在一起。另外一些则是幽默的、颠覆性的玩笑，它们想要表达的观点并不清晰。在所有这些例子中，人体的整体协调性都被放弃、推翻甚至拒绝，它们便是艺术史上最令人头痛的图像之一。无论是波兰画家汉斯·贝尔默（Hans Bellmer，1902 — 1975）笔下的恐怖玩偶，还是马克斯·恩斯特（Max Ernst）幽默的组合式昆虫人体，或是汉纳·霍希（Hannah Höch）**[图95]**笔下怪异的身体构造，这些图像/现代主义的戏法都是为了表达对传统艺术再现的藐视，并宣布艺术表现自由登上舞台，这被早期的观画者理解为针对社会性自由的良方。因而，这些图像可以理解为一种反资本主义的产物，作为讽刺针砭资本知识阶层道德观念并消遣他们的艺术品。

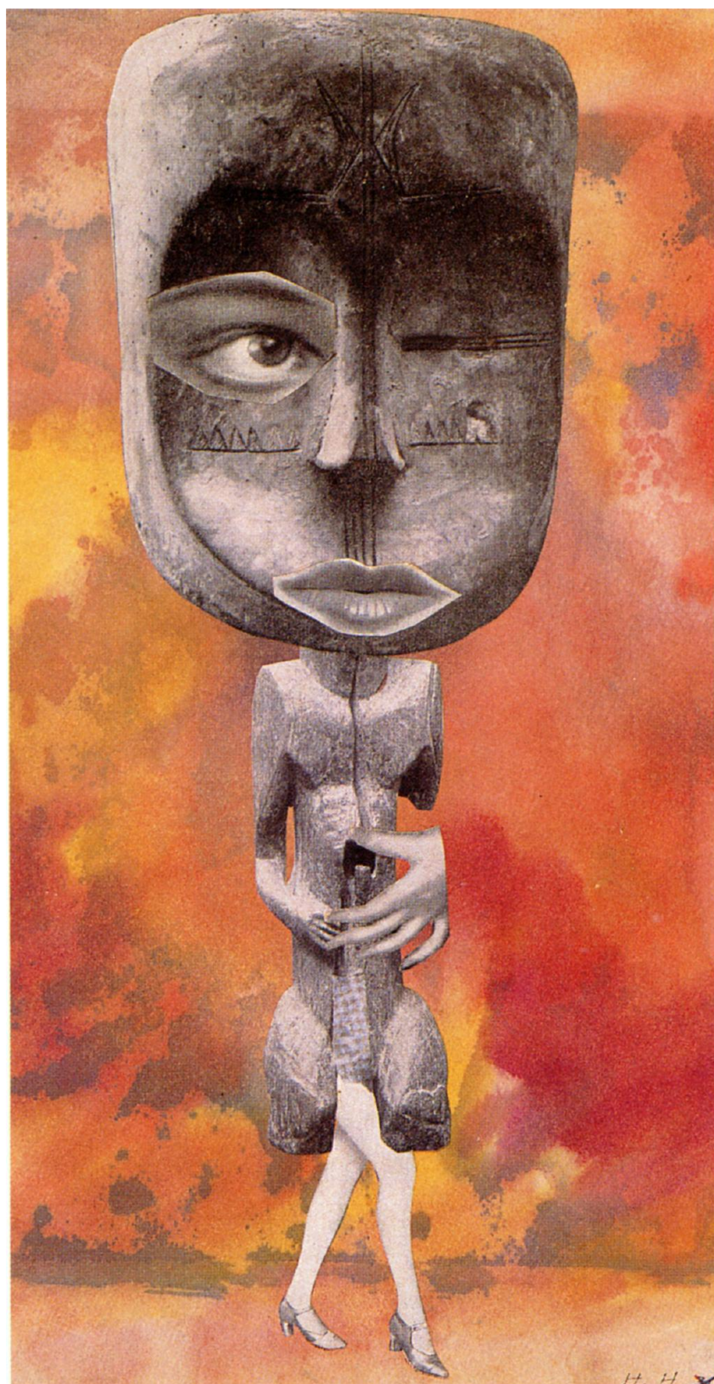


图95　汉纳·霍希

《甜心》（*Die Süsse*），来自人类学博物馆，约1926年，水彩蒙太奇叠影

霍希的蒙太奇叠影是20世纪20年代前卫艺术创作泛滥的一部分。他的这些作品是关于人体的分裂和重组。无论是像汉斯·贝尔默的玩偶一样使用替代品，还是像霍希一样参照科学或是社会人类科学手册，艺术家们肆意破坏人体的完整来创造出艺术史上新的人体肖像。在这幅画

中，人体的各部分都来自别的个体，它被人类博物馆归为研究类。霍希似乎想要通过创造这个重组的人体来质疑整个人体艺术界。

第六章　社会阶级和阶级意识

图96局部

图96局部

不止一代以来，艺术社会史一直是更宽泛的艺术史中最为活跃和自信的分支，在艺术史上，没有哪个阶段像现代艺术史这样，在社会历史方法的运用下被系统化地多次重写。毫不奇怪，在艺术社会史中，现代文明是一个庞大的新兴中产阶级和城市工人阶级的产物，城市工人阶级与传统农民或欧洲农民工的联系是复杂难析的。在欧洲现代主义滥觞时建立的马克思主义的阶级结构非常契合当时欧洲人生活的部分状况。确实，现代阶级叠生、覆盖于旧阶级之上：极小的贵族、较少的小商业资产阶级和农民工，他们在社会中制造影响各自的那种紧张。阶级那适宜的、固有的特性在整个现代时期被详细界定。而在19世纪和20世纪不计其数的回忆录、传记和小说中，同一阶级内的精神、社会的紧张状态也被记录下来。

不管我们是否读过巴尔扎克笔下男女英雄的虚构生活，还是迪斯累里、左拉、图卢兹－劳特累克或卡夫卡的回忆录或书信，其中，阶级问题都被赋予头等的重要性。我们经常被告知，美国人很难理解阶级概念，因为他们从小受到的教育都宣扬美国没有严格的社会阶级之分，一个人想成为什么人就能成为什么人。然而，现实体验告诉我们的却不尽如此，美国现代主义，特别是摄影师，垃圾箱画派（Ashcan School）画家，以及其他城市写实主义者，曾在他们大多数的作品中，表现了对社会阶级这一问题高度发展的兴趣。

修拉和《大碗岛的星期天》

1886年，修拉以其形象化的绘画理论的强大力量，和印象主义者分道扬镳。他的巨幅画作《大碗岛的星期天》成为巴黎人的话题**［图96］**。画的表面，满布了成千上万个细小的颜料笔触，有些是点状的，这种画法的出现，使得他们分裂为皈依和敌对的阵营。这幅画的创造者，虽然是一个27岁、受过传统绘画训练的艺术家，在此之前他从未与前卫团体一同展出过，但是对于此画的评论文章和议论却铺天盖地拥来，讨论之激烈与长久，堪与现代艺术史上任何美学争论相比。对于那些拥护新印象主义（修拉自称）的辩护者来说，这幅作品完全是革命性的，提出了一套相悖于以往衡量标准的新准则。

图96　乔治·修拉

《大碗岛的星期天》，1884，1884—1886年，布面油画

这幅画，是修拉创作大型现代生活场景的第二幅，差不多花了两年时间，在画家那小小的巴黎工作室里最终绘成。它在1885年中期竣工，却在1885年到1886年的秋冬用点彩法全部重画，然后参加1886年的展览。学者们在这些看似资产阶级的女人们中找到了妓女的形象，从而提出了法兰西第三共和国时期的阶级渗透性问题。

让人好奇的是，大量近来有关此画最有意思的读解对此画风格上的论战或绘画技法均毫无兴趣，却关注起它的意象来。[1]根据T. J.克拉克对其意义热情地解读，这幅画最具革命性的特征与其色彩理论和点彩法（不过是现代性的一种标志）关系不大，但却与分析法兰西第三共和国阶级状况的论著联系紧密。在克拉克看来，这幅画真正的主题正如其题：一个特定的周末，星期天，在一个特定的地点，大碗岛，位于诺伊（Neuilly）和阿涅尔（Asnières）之间，巴黎的西边，一个明确的年份，1884年（最初展出前两年）。在他那段至今闻名的分析中，克拉克着迷于位置、大小、服装、性别、年龄和画中许多人物之间的相互作用，所有这些，都是修拉或以同种方式工作的其他人在作画时，对社会阶级主题持续思考的一部分。然而，克拉克认为，

画作主题是以一种特殊的表现风格体现出来的，但却不是许多现代绘画的习作者长期学习的那种风格。

是什么成就了这幅关于社会阶级的巨制式构图？如果它是一幅沙龙作品，它就会被如此称呼——巨制式的。答案是复杂的，答案潜藏于它和修拉另一幅作品的关系之中，那就是完成于1884年（《大碗岛》中的那年）的《阿涅尔的浴者》（*Bathers at Asnières*，又名《海滨浴场》）**[图97]**。在修拉后来对《大碗岛》局部所增加的点彩及综合构架之前，这两幅作品是站在同一维度上的。两幅画各自描绘了截然不同的户外空间中的人物形象，但却分享了同样的风景。实际上，《阿涅尔的浴者》中的人物均看向右边（东边）的大碗岛，所有同时代对修拉画作的评论都注意到，有一艘帆船在两幅画中同样漂动，这暗示了两者之间的实际联系。更早的那幅画面对的是城市贫民，也许是失业者。其中所有形象都是男性，他们中没有一个穿着中产阶级剪裁精良的服装，也不会穿着那个阶级户外休闲时同样精心缝制的衣服。其中的一个形象是一个青少年，像是在对着塞纳河那边大碗岛上画中未见的居民呼喊。所有人物皆处于工业技术的背景之中，铁路桥梁和工厂的烟囱构成了风景。这幅画好似以一个伟大的神话般的生动场面来谱写，很多作者都已指出它与传统画家如夏凡纳作品的雷同（夏凡纳1882年的沙龙作品《乐土》与它有着迷人的密切联系）。它的激进主义成分与风格或色彩结构的关系，与它承载的阶级性相比，要小一些，按常规看这是不适合表现的主题。修拉所采用的元素构成和画面结构的那种古典化规则，被认为可以完美地适宜于神话和历史中的主题，但却不适合于表现修拉作品中环游塞纳河的工人和男孩这种乏味的、简直是下层阶级的主题。

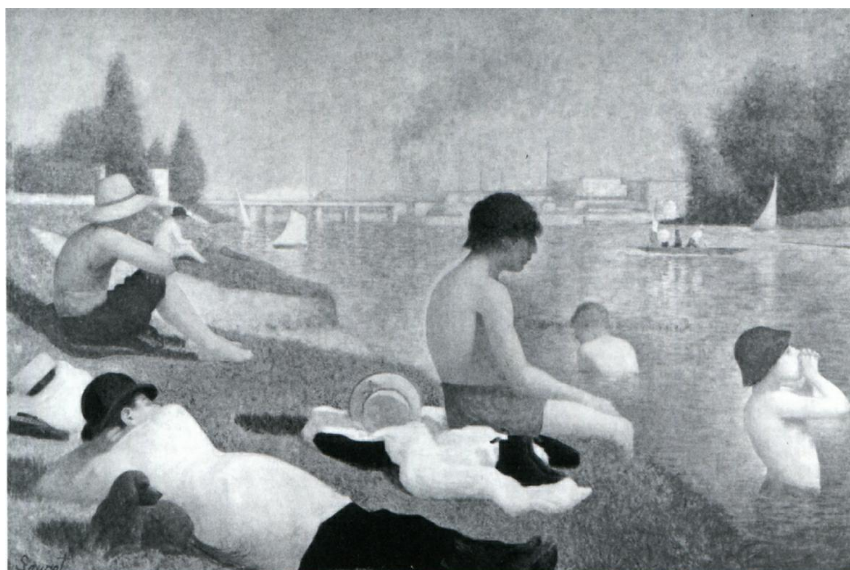


图97　乔治·修拉

《阿涅尔的浴者》，1883—1884年，布面油画

这是修拉经一幅具有自我意识的大师之作，再现了男性工人阶层以僧侣般的方式来悠闲地消暇，这种姿态好似源自于埃及雕刻、弗兰切斯卡以及夏凡纳。就像后来的《大碗岛》，图像在结构系列层面上被组织起来，其中人物形象几同于琥珀中的昆虫。在塞纳河的那边，我们看到了大碗岛，还有一场已经结束的划船比赛，它同样活跃了大碗岛的左岸。

很明显，修拉最初把《大碗岛》构想为《浴者》的对称作品，这是为了表现一个在各种意义上都站在与他早先的画作对立面的世界，这种方式与19世纪历史学家相似。[2]然而，与其去双双配置白天、黑夜或者古代、现时的对称，修拉宁可将工人与资产阶级进行对比，从而创造了一种情境，在这种观看的情境中，现代艺术家将焦点完全放置于当代的社会阶级问题，以及对它的视觉解读之上。阅读现在对这两幅画作的评论，我们马上就遭遇了现代社会中那社会阶级本质上的易变性。《大碗岛》被认为是比《浴者》更为复杂多义的画作，实际上，绝大多数《大碗岛》的评论者都强调这幅画包含的涵义，工人们戴上了资产阶级的面具，他们看起来都是体面的资产阶级。这些评论似乎说明，修拉给予工人阶级（毕竟，没人愿意想成为其中一员）的相对封闭性和资产阶级令人不安的渗透性以视觉化的具体表现。

如果像许多人所认为的一样，这个大碗岛上平静温和的星期天下午被妓女和聒噪者所污染了，他们中大多数人扮作资产阶级中的一员，修拉构建的整个社会秩序是如此优美雅致，比他起初刚硬板滞的

作品，这幅画更为稀薄、轻盈、空洞。渔妇和那个带着宠物猴的女人，她们的仪表特征显示出妓女的身份；而前景中那个青春年少却没有年长妇女陪伴的正在阅读的少女，与一位赛艇运动员和一位花花公子分享着树荫，可能是在下午结束以前，诱惑起或者接受了这个或那个男人的兴趣。[3]所有这些隐秘的行径，都在一个圣洁的下午，在一群高雅体面的女人和孩子中发生着，这就更为扰人心乱（及潜在的破坏性）。修拉似乎要给《大碗岛》中的女人绘制成长的历程，我们看到，性贯穿了她们一生。一个婴儿（车厢里也许还有另一个），一个和母亲走在一起小女孩，一个年轻女孩跑向另一个，两个年轻人（为人生情场的战斗摆出不同的准备状态），许多年轻女人，已婚的或拍拖的，还有一个老妇和她的保姆。相比之下，男人纯粹是些象棋子（像是杜尚的Malic mould），就女人而言，这些男人是依照穿着和姿态被赋予特性的。在这个看似高雅体面的场景中，女人已被、将被男人俘获玷污（或是她们俘获男人），她们的清白或者将保持下去，或者将要丢失。

现代主义文化中的阶级问题

如果说，城市社会运作的错综复杂——不论是性的还是阶级的——是他最先的两幅具有自觉意识的杰作的题材的话，那么他就不是独一无二的**［图98］**。实际上，最为现代的文学形式——小说的整个历史，随着阶级的稳定和崛起而不断发展，后继者影响着先行者，一浪推一浪。简·奥斯汀、查尔斯·狄更斯、古斯塔夫·福楼拜、F.斯科特·菲茨杰拉德，以及其他不计其数的作家。品读他们作品的读者能够列举一系列故事情节，在他们的小说中，贵族、专业人士、店主和工人们在从出生到死亡的生活变迁中优美地起舞，在种种变迁中，他们的行动规则好似被一次次地打破，但最频繁的，却是规则破坏者所带来的损坏。美丽情妇的死去，历经多年的违背道德的罪孽，或者是女人自己放弃了真正的爱，这是大众小说、戏剧和歌剧常见的特有题材。为什么和这些作家朋友们相比，画家就应该对这些戏剧不闻不问呢？

图98　卢基安·波波夫

《动员》（*Mobilized*），1904年，布面油画

系统性、规则性地进行阶级混合（及保持）的主要场所之一便是军队，在这幅有关社会控制和政府认可的农奴制的强有力的画作中，波波夫面对了政府官员和士兵们之间的社会鸿沟。在现代艺术中对政府权威进行描述的次类型中，他对军旅绘画的贡献是异乎寻常的，因为他那公然的（甚至批判性地）质问立场。

在现代绘画的地图上，欧洲的社会地理东西穿越，表现出不同的样貌**［图99］**。我们对伟大的俄国现实主义大师伊里亚·列宾（Ilya Repin，1844 — 1930）的杰作《宗教行列》（*Religious Procession in Kursk*）**［图100］**中的沙皇俄国的社会专制程度大吃一惊，他恰恰正好和修拉的社会双联画绘制于同一时期。在列宾画中荒凉的背景里，俄国社会所有秩序都密集聚集，行进的行列充满残暴，一起缓缓地移动，朝着未见的目的地。在这巨幅油画中，列宾的构想，更趋向于他的同胞托尔斯泰的那种包罗万象的雄心，而不是修拉那种看似单一阶级的、微妙的、更为小心婉约的社会戏剧。对于列宾来说，阶级问题作为一个定义、一种制约、一种社会力量，应该一起处理，于是他将千百年来的阶级发展压缩在了这个单一的神话般的虚构图像中。他的画作表现了每一阶级受另一阶级压制的特点，在单单这一幅图像中，他为俄国画了一幅肖像，这个俄国虽然不为任何一个个体所熟知，但是其实每个人都深陷其中。

图99　阿道夫·门采尔

《舞宴》（*Supper at the Ball*），1878年，布面油画

门采尔位属欧洲现代绘画最重要的大师之列。这幅画在国际先锋派运动中产生影响，是因为它在1878年巴黎展览中展出，并在那儿受到了德加的赞赏（和模仿）。这幅画描绘了一个大型官方舞会，这就好像反映了欧洲一国际化首都城市里社会生活的特质因素。这个舞会汇集了政府官员、贵族，以及在一片由光线、时装和动作织成的丰富多彩的光影中的上流社会人士，门采尔将此表现得淋漓尽致，看起来他几乎成了他所绘的官方文化的图画辩护人。

图100　伊里亚·列宾

《宗教行列》，1880—1883年，布面油画

列宾是沙皇俄国末期最负盛名的现代艺术家。他将俄国历史中的重要历史画面以大幅油画的形式呈现出来，他亦被迫为国家服务，也受委托为政府官员画像，直到逝世。在这幅画中，他集合了俄国社会的林林总总，各种各样的社会成员在一起艰难不安但却坚持不懈地在一条灰尘弥漫的小径上行走着，他们穿过光秃贫乏的风景，通向那画家也看不到的未来。

这样，我们就知道为什么那些潜心钻研、倾向于阶级模糊性和掩饰性的历史学家更着迷于修拉而非列宾了。修拉的女性在资产阶级体面的边缘上奋力地自我表现，这一些女人比另一些女人更为成功。按照理查德·汤姆森（Richard Thomson）和T. J.克拉克所坚持的方式来读解他的画作，就需要丰富而强大的研究技巧以及对社交研究的热衷，而这些东西对当代观者而言，往往是难以捉摸的。不管是他们的解读，还是其后迈克尔·齐默尔曼（Michael Zimmermann）精彩的总结，都体现出修拉本身的难解。然而这种充满神秘的研究也说明，修拉的同代人能够读懂此画中具有颠覆性的阶级交叉（class-crossing）。对于我们那些生活在重视阶级稳定的社会的人来讲，这种画法的危险是非常明显的，当所有阶级的对立性都被一言道尽时，却很少有现代人会实际上如此去抨击这种阶级对立。对优秀的女仆嫁给伯爵、最后成为一位成功女伯爵的事，我们多数会鼓掌称赞，而非

公开谴责。当一位毕生辛勤工作的商人被一个蛮横无理的、破毁他那精心照料的商店的投机者痛击时，我们大多会赶紧避开，而非拍手称快。与固定不变的死板的阶级关系比起来，图画创作者们十有八九对可渗透性的变动的阶级关系更感兴趣，就如所有印象主义画作实际上所暗示的一样。

某些艺术社会史家总是思虑着现代图像志中的资产阶级方面。从各种各样的描述印象主义作品意象中阶级题材和反贵族统治的作家那里的方方面面还有进行资产阶级家庭的研究者那里，我们都能够找到一些可供讨论的丰富素材，这些素材存在于像卡萨特、毕加索和蒙德里安那类艺术家之中。确实，在欧洲或美国的公共收藏中，很少有对现代社会的再现作品未曾以某种方式描绘社会阶级的**［图101］**。不管是厨房里的静物，河岸城郊的风景，旅游山区的景色，或者城市的风俗景象，实际上每个再现作品都承载了阶级象征，或是象征着被描绘的阶级，或是为了吸引预设的资产阶级观众。

图101　亨利·马蒂斯

《交谈》（*The Conversation*），1909年，布面油画

作为20世纪最伟大的现代主义大师之一，马蒂斯是最后的资产阶级。他倚身家庭生活，保持家长制传统，这极其显著，即使其画中毫无遮掩的色情味也适当和谐。这幅画中的家庭冲突

画面在其全部作品中都显罕见，我们看到艺术家和他的妻子正处于画家挖苦地谓之“交谈”的情景中。弗洛伊德却几乎从未能构想出父母、夫妻间复杂层面的冲突。

艺术家和阶级

同样，也有一些有关阶级的戏剧性故事在艺术中表现出来，例子不计其数，其中就包括了两个同时代人的生活，一个是印象主义者雷诺阿，他的家庭是十足的工人阶级，还有一位是法国学院派画家朱尔斯·巴斯蒂安－勒帕热（Jules Bastien-Lepage，1848 — 1884），他的双亲是富裕的农民。这些艺术家都向社会的最高阶层抛送秋波，并最终迈入其中，成为所谓的高级资产阶级（haute-bourgeoisie）。[4]雷诺阿退居于法国南部的一个农场里，与此同时，巴斯蒂安－勒帕热时而在乡村家里打发宁静的时光，时而又转居城市，与莎拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt）和时尚界夜夜笙歌尽情交际，年纪轻轻就撒手人寰。他俩都在自己的作品中处理了社会的各种阶层，尽管两人都不会刻意使自己的风格适应于他画中的主题阶级。巴斯蒂安－勒帕热的职业像是农民画家，也像是工人阶级中最坚定的成员，而雷诺阿却变为暴发者（或为了暴发者而画）中的杰出画家，就像他那许多社会画像所证实的一样。尽管他们两人都不是与生俱来的城市资产阶级，但也不能把他们安置在其他任何的阶级中。

谈及两位法国艺术家的社会出身和雄心壮志有点小小的离题，但这是为了证明，艺术家自己的基本感觉是很丰富的，在本书所涵盖的时间范围里，他们的阶级属性是模糊不清、模棱两可的。贵族中间极少有艺术家产生；我们能够信手拈数的重要艺术家，只有托尔斯泰和图卢兹－劳特累克。这些重要艺术家中大多数来自于受过教育的中产阶级，一些来自于专业人员的阶层中（如马奈），其他的则来自于商业资产阶级（如卡耶博特和塞尚）。有趣的是，很少有关于出身资产阶级的现代艺术家的出色传记。所有专著和附有传记散文或年表的展览目录都给我们烙下了一种印象，即艺术家的生活与他们的作品比起来，是较为次要的，除凡·高、高更、图卢兹－劳特累克、毕加索、达利之外，在概括性文化论述中，极少有艺术家的生活被提及。不久前面世的马奈传记和图卢兹－劳特累克、高更的现代传记都将这些法国

人写成了出身于拥有真才实干的家庭中。[5]这些艺术家，从任何一方面讲，都不是他家庭中惟一有趣而重要的人。

这样，艺术家在现代社会中，就处于一个几乎无阶级的或避阶级而不谈的位置，大多数艺术家传记坚持认为，当他们的艺术家的家族来自体面的资产阶级时，那他们就很难得到父母的支持，去从事一个根本不稳定的职业。虽然艺术家在财力和社会上的不安全感已传播广泛，并被人们普遍信服，但是大多数重要的现代艺术家都从他们的作品中获利匪浅。正如新资产阶级中的许多成员，他们在奋斗的岁月中确实生活不安定，但是，因为真正的努力和画商以及其他中间商的帮助，在我们这本书中引用他们作品的大多数艺术家，都享受着舒适的生活，至少到他们中年晚期的时候就是如此了。

肖像画

现代艺术家给谁画了肖像画，他们又是如何来描绘的呢？直到最近，肖像画艺术才在浩瀚的现代艺术的文献目录中觉得第三等级的角色。当肖像画成为一个重要的现代艺术家创作的中心时（例如，对于塞尚），它们就常被看作人物研究，画中所绘的肖像、阶级和年龄，和这些对于普通肖像画相比，重要性就更低些。当面对普通肖像画时，大多数现代艺术史家几乎会厌恶它们，因为它们是为钱而作的。然而，就像许多近来的展览和研究所表明的，肖像画处在现代艺术最主要的分支中。确实，社会历史学家、家庭历史学家、心理学家和众多其他人，在浩如烟海的现代肖像中拥有广大的素材宝库，包括摄影的和手工的。

某些艺术家将他们的此类创作设想为是在收集他们社会的众生相。如果少了马奈、伊肯斯和数不胜数的其他画家的肖像画，一个人不可能单凭想像而达到对现代社会中现代欧洲家庭或个人的彻底理解。若将其放置在当代肖像摄影的背景里，摄影作品提供了现代个人的演绎，那是一个几乎势不可挡的证据库，记录了现代的焦虑、胜利和社会压力**[图102]**。

图102　费尔南德·莱热

《玩牌的士兵》（*Soldiers Playing at Cards*），1917年，布面油画

一战期间，莱热在战壕里奋勇作战，并将其视觉印象反映为一种现代英雄主义的分解形式，在这幅画中，莱热再现了三个机器人似的士兵在战壕里玩扑克的场面。像现代艺术家和知识分子一样，莱热拥抱战争，相信它能够清洗掉那些玷污损坏现代欧洲史的贵族统治和阶级斗争的朽腐的蛛丝尘网。这幅作品构想了一个战友情深的消遣娱乐的男性世界，而且男人和机器和谐相融。作为一件艺术作品，它的理想主义与雷诺阿的《煎饼磨坊的舞会》相比毫不逊色。

伊肯斯对于费城的专业人士和商业知识分子的研究揭露了深受折磨的、深被浸淫的、忧郁的男男女女，他们皆栖居于一个阴暗的世界中。德加，现代艺术史上当仁不让的最杰出的肖像画家，勘查了婚姻中微妙的紧张和依存关系，捕捉到同胞争宠、孤独、阳痿和同性友谊的场景，也有现代城市里遭遇到的无名大众的错综复杂。美国人约翰·辛格·萨金特是那么努力地工作，去绘制那些最富有的资产阶级和看想来相似的贵族朋友的肖像画，进一步腐蚀破坏了在传统社会里显然最为牢不可破的阶级界限。他那巨幅的马尔伯勒（Marlborough）九世公爵和公爵夫人的家族画像，为媲美雷诺兹闻名的四世公爵家族画像而作，它记录下了一个正在衰落的著名英国贵族与一个暴富的美国家族的联姻，那就是范德比尔特家族（Vanderbilts）。婚姻并未维持多久：但时间也足以生育孩子，修缮布伦海姆宫（Blenheim Palace）及其花园，也足以给予康斯薇洛·范德比尔特（Consuelo Vanderbilt）一个她并不真正需要的头衔；但这幅画在布伦海姆保存下来，成为这个

社会妥协折中的、为了提升地位维持等级而进行的家族联姻的证据。当一个人在布伦海姆漫步走过，人们谈论最多就是萨金特和马尔伯勒家族，总把他们挂在嘴上。

然而，当我们将现代肖像画当作一种现象来思考时，它几乎是一种彻底的资产阶级艺术形式这点就会渐渐明晰起来。现代肖像画表现了城市人的安乐与焦虑，他们使用自己的头脑、魅力、语言和金钱来巩固和维持他们的社会地位，但很少使用身体（除非婚姻）。在艺术史上，有很多贵族肖像画，但大体上，实际上都难以辨认其身份，就像许多描绘资产阶级的作品一样**［图103，104］**。这衣服、家具以及姿势，与它们在一个伯爵夫人或一个女演员的肖像中，在任何重要的方式上都没有太大的区别。这样，阶级本身就不是现代肖像彰显的主题了。个人写真肖像中的阶级地位，多半都经由委托，这完全是事实。[6]因此，画家的角色更是要赋予个体以具象实体，而非其阶级出身（或其阶级特有的渴望）。一个女人以特别的方式坐着，穿着她的衣服，或者摆出姿势，再加上她相貌的典型特征，这才成功绘成一幅社会肖像。认识到这点时，我们也必须懂得肖像画用来界定同一阶级成员的功能，因为它们同样透露出了相貌的个人特征、穿着品位、姿态及所处的物理环境。对于一个巴黎或波士顿的实实在在的女人来说，在那里，穿着、行为、礼貌得体、姿态都有着非常严格的阶级规定，如若不遵循，便会被驱逐排斥或沾上社交污名。肖像画，往往接受和表现那些规则，把个体描绘成他那个群体或阶级的典型**［图105，106］**。

图103　卡西米尔·马列维奇

《艺术家伊万·瓦西里维奇·克柳因作为建筑者的肖像》（*Portrait of the Artist Ivan Vasilievich Klyun*），1911年，布面油画

马列维奇的肖像画看似意图以几何元素重构起他的模特的样子，其中很多元素被无序分布，从而在这图画中建立起一个在别处则被否定的三维图像。结果这幅画遭到抨击，因为马列维奇被视为具有“中产阶级”的肖像观念，试图将自己构成一个几乎完美的全才。如果没有标题，此画几乎难以被视为肖像画。

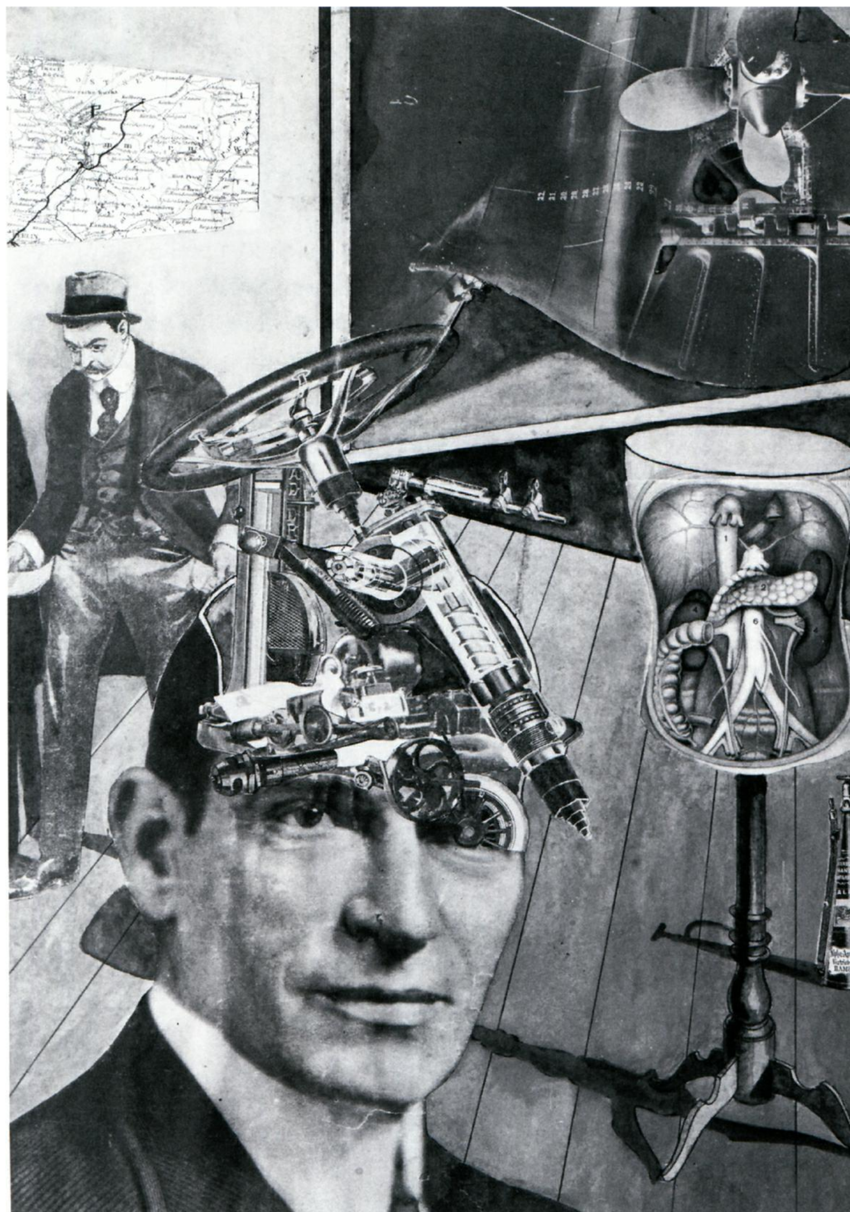


图104　拉欧尔·豪斯曼

《家中的塔特林》（*Tatlin at Home*），1920年，裱糊纸和水粉的拼贴

豪斯曼（1886—1971）和他的妻子汉娜·霍希，皆为德国摄影一蒙太奇大师。在这幅图中豪斯曼并没有从日常生活中截取杰出的苏联建筑师塔特林的画像，而是利用一张照片，并将一个脱离实际的图像与塔特林的脑袋联结，一幅机芯，动物解剖结构、旅行图、工业以及贫困的图像。这幅画与其说是描绘塔特林，不如说豪斯曼表达了他对塔特林的冥思。

图105　阿瑟·G.德夫

《祖母》（*Grandmother*），1925年，拼贴

美国抽象主义艺术家德夫（1880—1946）1924年开始创作拼贴画，到1926年为止，他一直在使用这种达达主义的技巧。在这里，他召唤了一位无名的美国祖母，也许是他自己的，但是却没有她露面的暗示。但是相反，我们从中看出，这是一位谦逊、虔诚、勤劳，献身于她的花园的祖母。我们怀疑她已经过世，而这幅画中的物件都是其死后从她所留遗物中寻找出来的，并非在她生前就得到，或者由她的子女回忆起的。

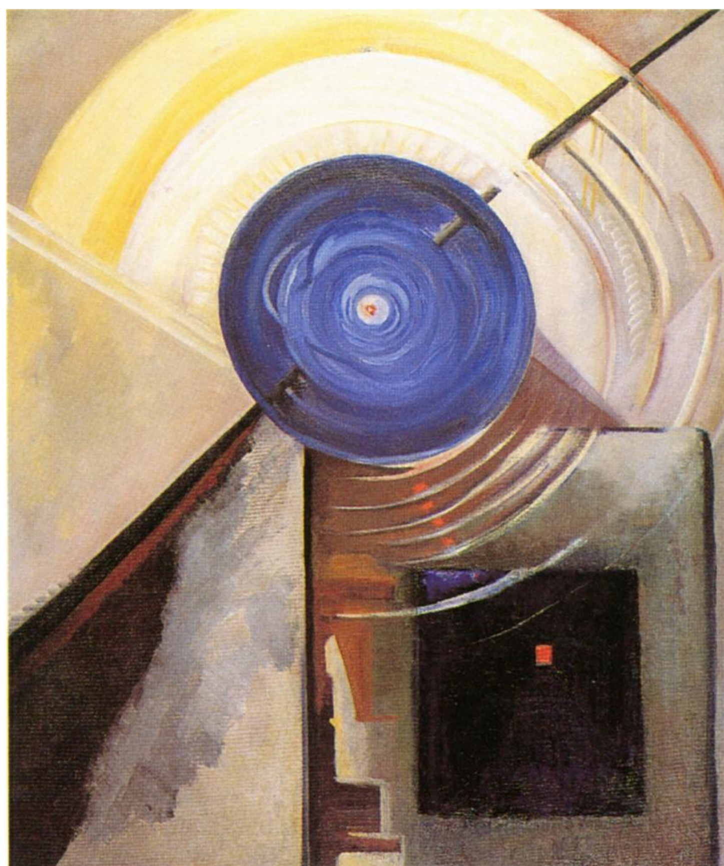


图106　凯瑟琳·德莱叶（Katherine Dreier）

《特德·肖恩的精神抽象肖像》（*Psychologila Abstract Portrait of Ted Shawn*），1929年8月，布面油画

德莱叶（1887—1952）是一战后美国收藏、买卖欧洲现代主义艺术品的最重要主力成员中的一位。在这里，她表现了一位朋友的印象，并非是他的外貌，而是他的精神本质，探进了这位知识分子资产阶级的内心深处，德叶自己也是这一阶层的一员。

现代肖像画经常在公众环境里展览，如沙龙或慕尼黑和维也纳各种各样的分离派展览，但却并不精确标识出画中人物。最著名的例子当然就数萨金特的X夫人（*Madame X*）的画像了，它在1884年沙龙里展出，造成巨大影响。实际上，当一个日益国际化的上流社会开始为展览场所里的公众注意力而奋力竞争时，识别出被展览肖像画中人物的都市游戏，便被艺术家们使用或正在使用。画中，X夫人在沙龙里公开穿着的黑丝绒晚礼服裸露了一大块可耻的雪白肌肤，这引起了彻底的公愤，结果对于画中人（某些巴黎人马上知道她是银行家皮埃尔·戈特雷奥夫的克里奥尔妻子）和年轻的美国画家都带来了直接的骂

名。作为一幅再现作品，萨金特的肖像画与任何马奈或德加的肖像画一样现代。同样和他们的肖像画一样，处于一个与肖像绘画史的清晰的、心照不宣的联系之中，尤其以萨金特为例，看到他与佛拉芒和英国肖像画的联系。就其本身而论，它是件新式的作品，因为它在现代都市奇观之中寻求公众的注意。而假如这幅图画是传统的，它以艺术史上早已设定的绘画标志、姿态和构图形式的限定来取得成功，在没有社会评判的情况下使用那些传统绘画规则来描绘一个现代人，那就很不寻常了。

许多最著名的现代肖像画对其社会阶级和阶级表现的社会约束两方面仿佛都具有批判性。德加惟一与自己的庞大家族无关的、受委托而作的肖像画被它的委托人拒绝，迪亚兹·莫宁夫人（Mme Dietz-Monin），一个巴黎人社交界的女主人，当德加正忍受经济危机时，是她的一个亲戚安排了这一委托。然而，这幅画被列于1879年印象主义展览的目录中，名为《化妆舞会后的肖像》（*Portrait after a Costume Ball*），成为德加、卡萨特和卡耶博特所绘的城市资产阶级系列肖像画中的一幅。认为现代都市阶级、资产阶级是现代画家最为重要的题材这一观点，是围绕着欧洲－全球现代主义创作的论述中的常见观点。“新绘画”（New Painting），如埃德蒙·杜兰蒂（Edmond Duranty）1876年所称，它致力于细致、谨慎地描绘现代都市居民在家里、工作中、娱乐中、白天和黑夜里的画像，卡耶博特和德加是他所认为的英雄。我们现在知道，他们远不是孤军奋战，遍及世界的艺术家趋之若鹜地描绘着现代资本主义的新财富，也描绘了在艺术、政治、文学和专业职业中有所成就的男男女女。

现代艺术史充满了来自于不同生活领域的人物的肖像画，从医生到银行经理，从咖啡馆老板到画商，还有不计其数在时间上和金钱上悠闲自在的男男女女被描绘出来。总的来说，这些令人咋舌的、丰富多彩的描绘现代资本主义社会的肖像画，尚未被社会历史学家或艺术史家来深深发掘，他们所有人都把这个工作丢给了摄影史家。[7]人像摄影的真正热潮在19世纪50年代晚期正式开始，产生了大量半工业式的商店，而他们的组织者也获得了同样不错的收成。在全世界的范围内，肖像的市场正在开发中，其中购买者并不仅仅为他自己或他的家庭的委托肖像所吸引，而是为了迈入一座富有的被男女所占据的摄影万神庙中。事实上在每个首都城市中，上流社会或文化、商业领域杰出人士的肖像被分门别类，预订出售。这种热潮最后导致英国、爱尔兰、苏格兰和美国本土肖像美术馆的蔓延传播。19世纪以前这种机构

从来就没有过，它们大多数记录下了20世纪的景象，就像记录那消失的工业世界的遗迹。结果所有这些媒介中的肖像，对于现代观众而言，就像是资本主义城市的摄影肖像美术馆一样，对它们充满了兴趣——当然这种兴趣很短暂，但却迎合了一种陈旧的对名声渴望的观念。

摄影肖像的学者告诉我们，摄影师仅仅从绘画肖像那里改变了再现策略和支撑点，从而让他们的图像显得可信而易辨。从对现代绘画肖像的研究中，我们也能领悟到很多这种情况。旋涡纹布料、插满花的瓮、云满天际的远景，以及源于古希腊一罗马雕塑的姿势——所有这些，在那时的绘画或摄影肖像中同样都很普遍**［图107，108］**。然而，在两种媒介里，学者已经指出了其中最有意义的现代肖像，它们颠覆了上面提到的那些有意增加意境的策略。不论是在希尔、亚当森、茱丽亚·玛格丽特·卡梅隆（Julia MargaretCameron）或纳达尔的肖像摄影中，还是德加、伊肯斯或维亚尔的肖像绘画中，颠覆性的或反常规的形象特征在近来研究这些作品的学者那里是个不变的主题。他们认为这些艺术家对传统肖像持批评甚至轻蔑的态度，那种传统肖像被认为是全社会的惯例，提升身份，大部分都很乏味。对肖像再现传统方法的批评就像是对阶级区分严格的社会本身的批评一样。肖像描绘中的传统并非万般如一，如若某人认为提香、鲁本斯、伦勃朗、委拉斯凯兹、哈尔斯和戈雅的作品，它们一系列的表现风格非常杰出，则实际上足以成为任何现代肖像的范例（或样本），不管是先锋派还是其他的艺术。

图107　露西亚·莫霍利（Lucia Moholy）

《弗洛朗丝·亨利》（*Florence Henri*），1926—1927年，明胶银版法印像

这幅相当直露的肖像，使模特的脸庞能够真正地填满整个画面结构。就其本身而论，这位模特不可能立刻偏转躲避镜头，奇怪地不受影响。惟独她的耳环和气质透露出了其性别和阶级，我们对她周遭的一切一无所知，对她的装束也知之甚少，对她的身体也一无所知。

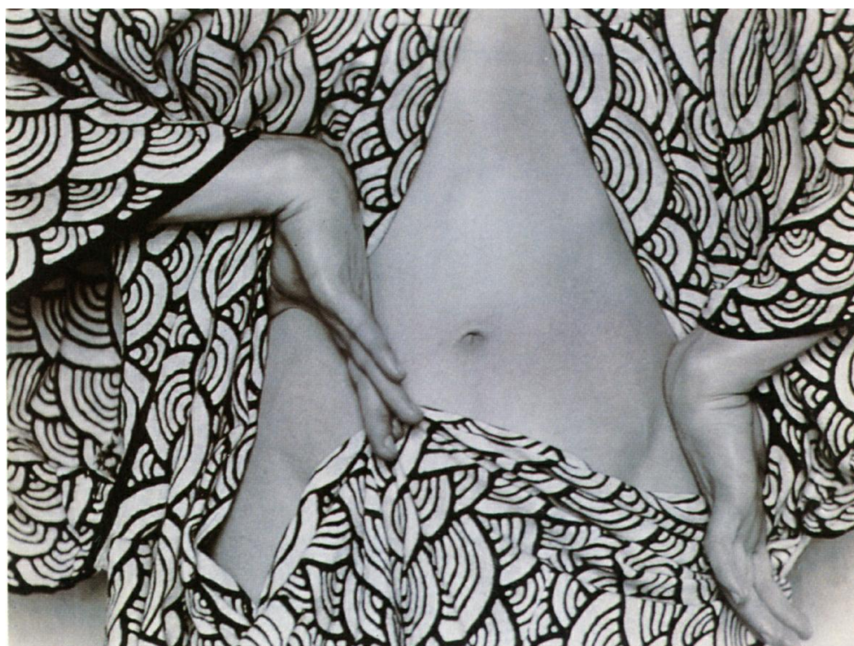


图108　玛格丽特·马瑟

《半裸》（*Semi-Nude*，穿着男式夏日和服的比丽·加斯特），1923年，明胶银版法印像

这张美丽的照片的题目将模特的性别和身份告诉了我们，并暗示这位坚决果断的女性形象实际上表现了一位穿着东方人服装的西方人。它显示了旅行、休闲、懒散和耽于声色，这无疑清晰地表现了其资产阶级和城市人的特质。

大体上，艺术史研究正好避免了统计学的或定量的方法，而这些方法对于社会历史学家、技术史家和人口历史学家来说获益夥颐。现在是时候来纠正这种不平衡，并训练艺术史家运用定量研究方法了，这是为了从那庞大体量的艺术再现中找回许多流失的文献意义。社会历史学家已经设立了一个日程表，一些艺术史家遵循着它，尤其在儿童和家庭领域，但是艺术史家对反复读解少数伟大艺术家的单独作品过分关注，这就妨碍他们捕捉更多的问题，也妨碍他们运用那些被收集和解读的最佳视觉证据。

农民的形象

尽管资产阶级可以自称他们在再现作品中占据数量上的优势，但是，无疑，他们不是独一无二的。艺术家常常个别地、分离地再现社

会阶级，更喜欢建构封闭的或阶级特定的（class-speci fi c）视觉领域。我们已经在修拉那里看见过，瓦妮莎·贝尔（Vanessa Bell）所描绘的海滨劳动者的画作也是如此**［图109］**。地球上最古老的阶级，农民，起源于人类最早的农业社会，他们在现代再现中举足轻重。实际上，在现代艺术中，没有哪一种风格的艺术作品中缺少农民的形象。[8]甚至是最超前、最都市化的艺术风格，立体主义和与之相关的未来主义，也允许农民工形象进入视觉领域，甚至非常排外的资产阶级者——印象主义艺术家也描绘农民。有一些虽短小却必不可少的文学作品描述了这些农民的形象，其中大部分都强调这些再现对于那些在工业城市里创立起来的一些文明神话的有用性：从一个堕落、败坏的城市视角来观看起源的神话，来描绘农村社会牧歌似的淳朴。从许多作家那里我们得知，农民的形象被设计为在一个城市艺术环境中工作的人们，在这个城市背景中，农民难以进入，我们也因此看到他们明显的不自然。对于许多农民图像的色情功能的分析尤其引人兴趣，这个功能早在17世纪和18世纪就已被都市居民认识到了。在某些学者的笔下，老套的农民形象的资产阶级功能已经变化为一种以某种与殖民主义同谋、同化得并无二致的再现策略，来败坏、抹黑农民形象的方式。这样，对农民的现代再现便充斥了霸权政治意味，使得现代学者能够宣称道德上的优秀，来批评这些作品及其创作者。

图109　瓦妮莎·贝尔

《斯塔德兰海滩》（*Studland Beach*），1912年，布面油画

这幅不落俗套的、给人以强烈印象的现代主义画作从高更、马蒂斯那里获益良多，借用了他们的形式上的想法，捕捉住了贝尔的故乡英格兰那里观察到的画面。标题坚定地告诉我们，这不在法国，依偎着的人、站着的人，将他们的背朝向观者，戴着帽子的形象接近画作的底边，将这一地点变成为国际性场景的一部分。

面对男女艺术家创造的各式各样的农民形象，武断而绝对的看法是不堪一击的。米勒出身于农民之中，这本身就是众所周知的，跟随着这位享誉世界的画家的指引，遍布欧美的艺术家描绘了在田野、在家和集市里劳作的农民。其中一些农民只为自己生产食物，但是市场经济并非与大多数19世纪的农民形象离得很远。虽然许多形象着重体现农民生活精神麻木的肉体性（在此，延续了将农民看成类兽蛮人的更早传统），但其他的却表现农民的悠闲，甚至乡村课堂里的教育**［图109］**。这些形象是如此异彩纷呈，他们并未试图将农民与一种特定的表现模式联系起来。清楚的是，作为通过再现来全面理解世界的艺术规划的一部分，农民占据了一个重要的位置。实际上，沙龙画廊、皇家学院，或任何德国、奥地利和俄国的重大展览对再现的社会

整合程度，要优于其在观众中的整合程度。农民收获谷物，照料他们的禽畜，搅拌黄油，在烛光中缝补衣物，俭朴地用餐，甚至为他们的描绘者在挂满王族、花花公子和将军画像的美术馆里摆姿势，这些显贵正从镀金的画框里向外看着他们。农民形象与那些资产阶级形象相比不大也不小，先锋性也或多或少。它们是为资产阶级而作，这是毋庸置疑的；毕竟，它们是现代的商品。

长期以来认为，农民形象与写实主义的视觉计划存在或多或少的联系，农民艺术家如库尔贝、米勒和达仰 - 布弗雷（Paul Adolphe Dagnan-Bouveret，1852 — 1929）经常聚在一起，研究学习。然而，把已成为主流前卫艺术中的农民形象列一份简单的表单，那将会相当长，从毕沙罗和法国艺术家马克西米利安·卢斯（Maximilian Luce）及高更、凡·高和塞尚的印象主义的和新印象主义的农民形象，演变为毕加索笔下高贵的格索尔（Gosol）农民。尽管毕沙罗和卢斯笔下的形象，是一个特殊的无政府主义政治计划的部分，也属于对现代的“农—工”（agro-industrial）世界的具象表现，而高更、凡·高、塞尚和毕沙罗笔下的形象，都表现出一种强大的人道主义，在他们的画中，城市里因为阶层而区别的格调品位和时尚潮流，在观者的思考扫除一空，为的是让艺术得以在一个普通的平等的人性水平上来进行表达。相对于这些夺人眼目的法国艺术形象而言，我们更要额外关注俄国、瑞士、意大利和中欧现实主义艺术中的农民形象**［图110］**。在俄国革命的前夜，在俄国现实主义艺术中相当突出的现象是，农奴的形象被公然进行了政治化的表现，他们被描绘成高尚的农民工。在俄国，以及随后的苏联，农民工的权利和个性和现代、城市以及任何别的东西一样，得到了艺术性的刻画。

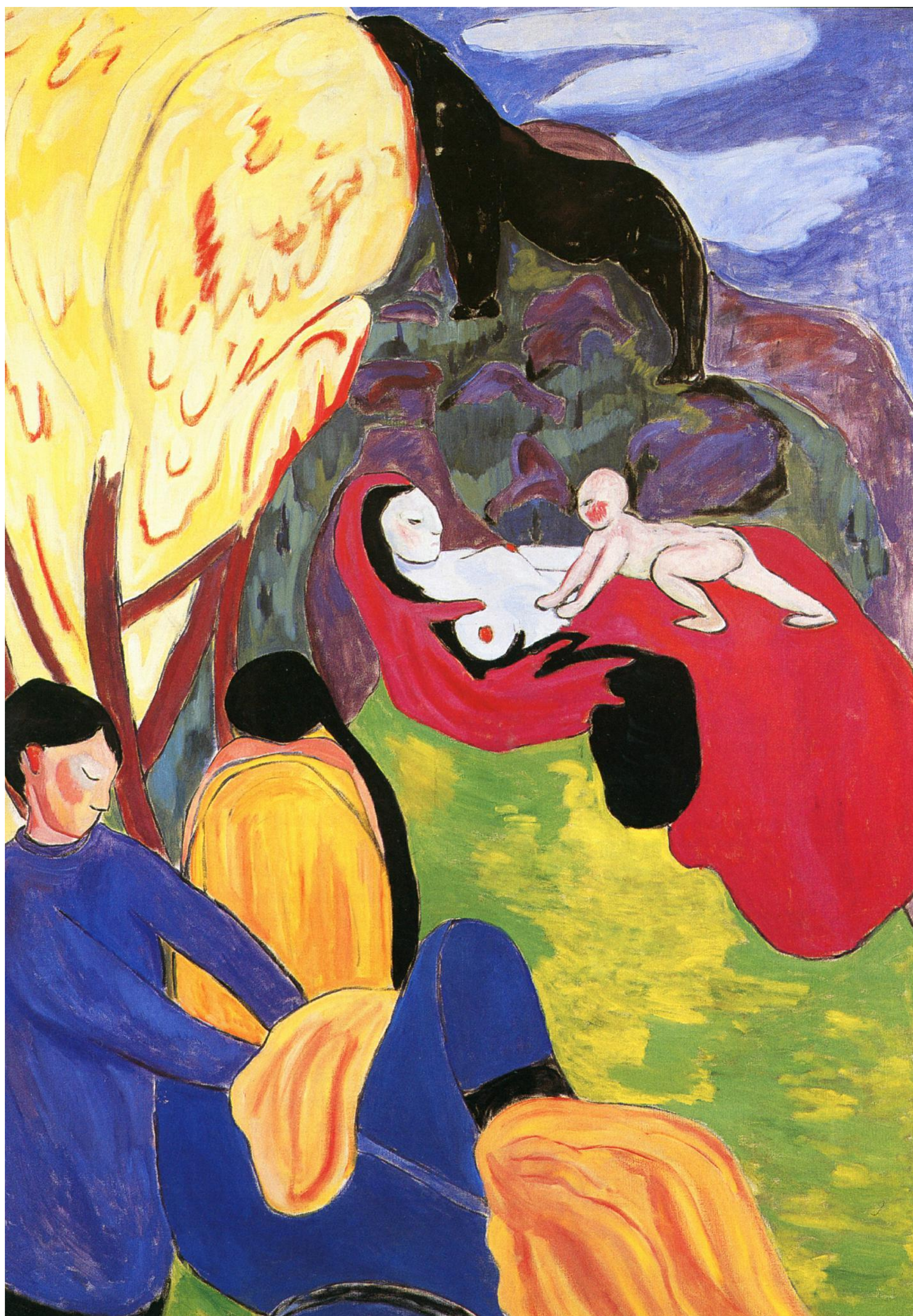


图110　鲁道夫·蒂格森（Rudolph Thygesen）

《野蛮人》（*Barbarians*），1914年，布面油画

在这幅色彩艳丽、粗野乡气的画中，一个人可能立马就能从线条和色彩的强化中感受到蔓遍欧美的野兽派和马蒂斯的那种标志。蒂格森的这幅装饰性的阿拉伯式的图画，通过那艳丽的、对比强烈的色彩，呈现出闲适的韵律。他的"野蛮人"绝对是"野兽"或"野生兽类"，这些画给1905到1908年间的巴黎艺术展览带来活泼的生气。

经过四年甚至五年在油画布上断断续续的工作，1886年，毕沙罗完成了《摘苹果的人》（*The Apple Pickers*）**［图111］**。在同年的最后的印象派展览上，它悬挂在修拉的《大碗岛》边上。在这幅画中，一组三个女农工（能够确实地称她们为农民吗？）在一个被精心照料的果园里劳作。其中一个用一根竿子敲下树上的熟苹果；另一个从地上把掉落的捡起来；第三人在品尝甜蜜的果实，同时把苹果放进篮子，很可能是准备售卖。在此处，在对丰收的场景和苹果的表现中，表现等级的少量视觉图式进入了画作。没有一个年轻女性与观众发生任何形式的联系，毕沙罗设置了一个非常高的地平线和一个方形画面，这就让我们很难以任何直接的方式与人物联系起来。在一定程度上，我们被要求在一个人造的、装饰性的再现性作品的环境中去考察她们。奇怪的是，在现代绘画中表现年轻农妇时通常被赋予性别歧视的意味，并不是想激起性的欲念，尽管摘苹果与基督教的性教谕之间存在着明显关联。必须承认，我们确实俯瞰着她们，但是毕沙罗像是更焦虑地要否定我们的在场，而非利用这些姿态和地平线来表现一种阶级优越性，我们知道毕沙罗并没有这种优越性。那么，这幅作品的阶级意义又在何处呢？

图111 卡米尔·毕沙罗

《摘苹果的人》，1884—1886年，布画油画

毕沙罗，是用那些描绘城市生活的新形式和新技巧来表现农村生活的几个坚定的现代主义画家中的一位。像左派的许多成员一样（毕沙罗是一位无政府主义者），毕沙罗尊重每一种人类劳动。他将对劳动的分析局限于农村劳动者，而将对工业劳动者的表现留给了更年轻的成员马克西米利安·卢斯。在这里，我们看到了一曲农民的实际劳动舞蹈，这一场面后来毕沙罗在1886年最后一次印象派画展上展出，在展出之前毕沙罗还重绘了多次，在展出时它挂在修拉的《大碗岛》边上。

当然，考虑到它是与另两幅作品——修拉的《大碗岛》和西涅克的《两个女帽商》——在1886年共同登场的展览画作，我们便有话要说了。同一个房间里包含了法国社会三个阶层的全体画像，农村工人、城市工人和城市资产阶级，三幅画风格相似。西涅克和毕沙罗同样都是绝对的无政府主义者，对于他们而言，现代社会中的阶级分立如同镣铐，阻碍个体进行全面而自由的个性表现。然而，在那展览中，三幅特定阶级的画作并排一起悬挂，提出了深刻的阶级问题，难

解的问题。这样，社会的形形色色并没有被调和，或者在修拉那儿，这种情况更加明显。对于官方沙龙，也可作此论。

工人与现代艺术

也许，是因为农民与偏远的乡村世界有联系，其形象与规模庞大的现代无产阶级或工人阶级的形象相比，更容易具有挽歌和牧歌的感觉。关注工人阶级的工作状况和精神生活，这是19世纪后半叶现代思想的重要组成部分，发达的通讯和图像再现，让经济上占统治地位的资产阶级更易了解工人阶级的生活。事实上，工人阶级的形象与农民形象相比是稀少的，很可能是因为他们首当其冲的否定性和批判性使然。尽管绝大部分对工人阶级形象的论述对准了马奈、德加[9]和印象主义者画作中的城市工人形象，我选择的却是无产阶级形象的两个俄国例子：尼古拉·雅洛申科（Nikolai Yaroshenko，1846 — 1898）著名的《司炉》（*The Stoker*，1878）**[图112]** 和其后阿布拉姆·阿尔希波夫（Abram Arkhipov，1862 — 1930）更为抒情的《洗衣女工》（*Laundresses*，1901）**[图113]** 。这两幅画作都在私人赞助的"巡回画派"展览上展出，巡回画派是一个前卫艺术家团体，他们想要以一种不经官方批准的方式，将艺术直接呈现在整个俄国城市观众的眼前。观看任何一幅画时，观者都被迫正视城市劳动的严酷现实。雅洛申科画中人物是一个男性产业工人，阿尔希波夫的画中则都是城市洗衣女工们在大楼的底层苦干。两幅作品的再现策略有异：雅洛申科选择克制自己陷入主题之中，在观看展览的资产阶级和一个难以忽视的某一中年工人之间建立起一种面对面的对质。比较起来，阿尔希波夫以厚重的油彩的感性笔触，使人联想到洗衣女工疲惫不堪、汗涔涔的身体，这种画法曾被萨金特、博尔迪尼（Giovanni Boldini，1842 — 1931）和瑞典艺术家安德斯·佐恩（Anders Zorn，1860 — 1920）运用过，他们以此来表现贵族和大资产阶级成员。然而，其表现风格与其表现的那一阶级在这两幅画中都没什么联系，这就让人面对一个状况，即那种基于阶级分类的研究显而易见是困难的。

图112　尼古拉·雅洛申科

《司炉》，1878年，布面油画

雅洛申科对俄国艺术的贡献，是由巡回画派和“漫游者”联盟来界定的，他是联盟的早期成员。它是欧洲最早的组织紧密的先锋派运动，其目标是通过私人组织的展览直接将艺术带给俄国人民，随后其被印象主义者吸纳。这儿，雅洛申科派给我们一个恐怖的形象，将我们引入工业的“地狱”。

图113　阿布拉姆·阿尔希波夫

《洗衣女工》，1901年，布面油画

这幅画精彩地描绘了城市洗衣工在热浪和相当黑暗的洗衣房内的工作。阿尔希波夫和肖像画家谢罗夫（Serov）一起，可以被认为是一小群用浓重画笔绘画的欧洲大师中的画家。和左恩、索罗利亚和曼奇尼一样，阿尔希波夫用萨金特和博尔迪尼描绘贵族和资产阶级上层成员的技法来描绘工人和农夫。

尽管上一代撰写了浩如烟海的艺术社会史，但对现代艺术中阶级再现的研究才刚刚开始。大多数分析局限于一个单一国家，因而很难对被描绘的阶级自身作出全局性的结论。对产业工人的现代表现的研究同样寥若晨星，中产阶级马克思主义者更乐意对画中的资产阶级进行讽刺，而不去深入广泛地分析画中的他们的及其他阶级的形象**［图114］**。个中例外，是娱乐业工人，尤其是流行歌手、服务生和妓女。这可能是因为他们的形象也许更为常见，也因为他们牵涉到很多不同阶级。一个服务生或女服务员，一个舞厅表演者或酒店歌手，所

有这些娱乐业工人的身份职责，必由他们与一个顾客或观众的关系来定义，这个人通常是资产阶级，尽管并不总是他们。这一状况为描绘者研究阶级的相互作用提供了机会，相比较而言，这一研究主题难以在对产业工人及其家庭的描绘中体现出来，因为他们是在相对而言阶级限定的地方生活和工作。

图114　卡罗利·费伦茨

《多瑙河上的男孩》（*Boys on the Danube*），1890年，布面油画

佛文西算是19世纪晚期布达佩斯最有特色、最具原创性的现代主义画家之一。在这儿，他堪与修拉媲美，修拉仅仅在六年前完成了《阿涅尔的浴者》。尽管它和修拉的杰作一样具有永恒性，但是费伦茨的画作如照片一样是单色的，而且具有动态的、非对称的空间结构。它的主题是年轻的男孩子在打发时间，他们不工作也不上学，他们面前的未来是如此模糊不清。

许多对现代艺术的最令人信服和具有道德意味的解读都涉及这种阶级的相互作用。也许，以这种眼光来解读的最经典的作品就是马奈的《女神游乐厅》（*A Bar at the Folies-Bergère*，1882）。图中仅有一个女招待，她独自站在一个摆满了各种待售货品的吧台后，啤酒、利口酒、香槟酒和水果 **[图115]** 。她身后是一面镜子，其中的反影比西方艺术史上描绘出的任何镜子都更能唤起更多思考（包括帕米贾尼诺《自画像》中的凸面镜，凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》［Arnolfini Wedding Portrait］中的镜子，或委拉斯凯兹《宫娥》［*Las Meninas*］里的镜子）。马奈的镜子令人困扰，不仅因为它并未

以一种易于理解的方法在画中（及画外）映照出现实，还因为镜子中有一个看起来类似顾客的倒影，他倚在吧台前，与女招待说着话，但马奈却并未在“现实”范围内将他描绘出来。对这幅画的镜中世界和真实世界的讨论不计其数，它们讨论了画作本身的主体性，以及这幅画对欲望的表现，以及城市工人阶级与资产阶级顾客或观者间的那种难以逾越的社会鸿沟。所有读解都引人入胜，其中许多是雄辩有力的，而它们却都将社会阶级当作这种画作众多含义中的主要部分。然而，在最近一代的讨论中，这幅画从被看作是一种平面性复杂图画错觉艺术手法的例子，变为对在一个不断膨胀的城市资本主义社会中提出的许多阶级和性的问题的写实性考查。当然，这两种观点都正确，但是基于阶级的解读依赖于对娱乐业工人的完全了解，他们如何进入资本世界，以及他们与城市资产阶级相互作用所处的环境。

图115　爱德华·马奈

《女神游乐厅的吧台》，1882年，布面油画

没有一件单一的现代主义作品，能像马奈的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》那样，拥有一堆研究文献。马奈，甚至是本书认为创就、定义了现代主义图像的画家。在这里，我们面对着一个女招待，她在等待着为我们服务，好像我们都周旋于这巴黎夜总会的吧台前面。因此，这幅画看起来更像表现一种商品购买欲望的发泄，而非一个冷静的现代旁观者视角，而且画面中那不可能存在的反影——不管是镜子还是窗户——更彰显出那种视觉或社会真实指示物的不可靠性。

研究阶级的历史再现的学术前景是辉煌灿烂的。随着现代图像的公共收藏变得数字化和触手可及，与对现代肖像和所有不同风格绘画的新探索相比，对较少数量艺术作品的解读（或许有人称为细读［over-read］）的倾向，也会变得不那么能让人信服。我想这一前景对人类学识的影响是巨大的。艺术家为现代社会中特殊个体或由个体组成的阶层画像，他们创作了那个社会的众生相，就像小说家和剧作家、心理学家或人类学家、传记作家和公开出版的书信所描绘的众生相一样，夺人眼目。他们所界定的视觉表现的范围充溢着秘密、思想，和扩大人类话语的潜力。

第七章　反图像学：无主题艺术

图118局部

图118局部

如果要在一部研究现代艺术图像的书中，对于现代艺术家试图否定图画具有意义的情况，用一个章节的篇幅来解释这种情况，应该怎么做呢？这样做的风险非常大。而最危险的，则莫过于这个论点——“某些艺术家试图避开意义”，这会被理解成是早期现代批评中形式主义的复辟。之前，我们已经看到了具象派艺术家们运用他们所有的绘画技巧来赋予现代性的焦虑、阶级冲突和民族神话以具体的形象。我们也见识了同时涉足图画/现代主义和抽象理论的艺术家们，他们以多种方式在绘画中表现某些与宗教、哲学、神秘学，甚至科学相关的概念，即使这些概念也许只有文字才能最完美地表达它们。不过，我们在研究很多现代艺术的代表作时，必须记住一点：艺术家们刻意增大了我们探究作品意义的难度。那么，他们是如何做的？

第一种方法是最明显的：再现彻底平凡的事物，在这里，也就是没有象征意义的主题。在这一方法上，现代艺术家们效法的是17世纪荷兰中产阶级一流大师（在现代学者开始教我们那些看似毫无内容的画中所隐藏的道德寓意之前）。甚至是在法国具有代表性的艺术家中，这种刻意安排的平凡主题也是相当流行的。莫里斯·郁特里洛（Maurice Utrillo，1883 — 1955）和西斯莱笔下萧条的郊外街景；从莫奈到弗拉芒克，艺术家们似乎随意选中的塞纳河某一支流；毕加索或者塞尚画中无名的园丁和侍者；塞尚、马蒂斯或者其他艺术家们所画的市场一角的苹果和梨；还有毕沙罗表现的乡镇集市场景。这样的例子可以轻易地再继续举上几页，有太多先锋的写实主义艺术家拒绝我们试图探求那些主题之所以被描绘的原因。

风景画

莫奈的《塞纳河畔》（*On the Bank of the Seine at Bennecourt*，1868）**[图116]** 自从1922年被芝加哥艺术协会收藏以来，就因为它在视觉上的通俗直白而引起了广泛的讨论。从某种意义上说，它是最早的纯正印象主义风景画之一。我们从画名便能得知作画地点（巴黎西面塞纳河边的一个小镇。它也即将成为左拉《作品》［*L'œuvre*］的故事背景。在该书中，左拉有力地塑造了一个普通现代艺术家的人物形象），但是，它到底象征着什么？前景中，色彩浓重的两棵树既无趣又不美观（不像别的画作，用类似的树木来很好地为

整个画面留出空间）。画中的女子（莫奈曾画了两个，但他将其中一个抹去了，并且抹得很粗糙，似乎有意要让看画者知道）没有正脸，神态也模糊不清。塞纳河中班库尔的倒影则经不起仔细推敲：当我们原本可以更清晰地看到乡村时，莫奈却选择用树将它掩蔽起来，这是无法解释的。比如：在画面中央偏左的地方，我们可以看到一间被隐藏的房屋的完整倒影；然而在右边，我们可以看到的房屋却都没有倒影。惟独格外晴朗的天气被呈现了出来，并且从人物的衣着以及她坐在树荫下，我们可以推测天气很热。在这里，莫奈正引领我们和他一起重温某一个夏日。但我们还是必须要问：为什么选择塞纳河的这一支流？为什么画这些建筑？为什么只有一艘空船，一个人物，却要有两棵树（其中一棵很明显是在作品大部分完成之后才添加的）？

图116　克劳德·莫奈

《班库尔的塞纳河畔》，1868年，布面油画

莫奈在这幅作品完成后十年，才署名并注明日期，并将其于1879年的印象派画家作品展览上展出。该画中大面积运用的相对模糊的色彩说明其大部分是在户外所作。但是当你站在原画前，会可以很清楚地看到莫奈将人物的同伴从画中抹去的痕迹。这个被修改过的地方却反而因此显得自然。

显然，在创作《塞纳河畔》时，莫奈对画作做了这许多改动的目的是使其直白，而不是为了深化主题和意义。莫奈没有选择在画中重现任何散文或诗歌的意境。别的艺术作品与其也没有关联，除了最根本的画家派别联系之外。甚至在莫奈自己的作品中，我们也找不到与这幅画关联的、并使我们能探求其深层意义的作品。如果试图用惯常的图像学方法去解读这幅画，那么我们就会陷入困境。那么对于这种情况，艺术史学家和批评家们从文学角度解读这幅画取得了什么成果呢？

他们将注意力放在两个主要的源头：早期现实主义文学，特别是左拉的小说，画中的房屋正是当时莫奈与左拉的住所；以及纷繁的游记文学，它们向游客描述平易近人的巴黎郊区。从这两个源头出发，我们都可以很容易地为莫奈所再现的画面铺设出一种文字背景。但是这样的背景能否在真正意义上解释它呢？回答当然是否定的。文字作品能帮助我们解读其他的艺术表现，但是莫奈的作品与它们在各方面都有着本质上的区别。导游手册里的插画与莫奈的画也并不相似。事实上，那些插画中往往都充斥着人群（我们的确可以在莫奈的画中看到一群粗俗的船夫，但这只有在仔细观察之后才能看到），赛舟、游泳者，和对建筑物、树木的详细描绘。而且，虽然在左拉的《弑夫情案》（*Thérèse Raquin*，出版于1867年）中不难找到一段与这幅画相似的文字描述，但是阅读这些文字并不能帮助我们解读莫奈所再现的画面。左拉的散文段落是立足于一部人性戏剧（在这里指一桩谋杀案），是戏剧性的叙事文字且含有丰富的意义，而不像莫奈的画仅仅是对一处独立景色的再现。

所有这些都说明：莫奈显然用了多种方法，只是为了避免与任何将会给他的艺术再现限定意义的文学或视觉艺术发生关联。事实上，对这幅画最有说服力的解读是：将其理解成纯粹为了再现而作画。通过描绘实体和倒影，莫奈尝试去体现视觉艺术最主要的模拟功能。但奇怪的是，对此他既没有给出解决的方法也没有提出任何理论。在用这样前卫的绘画手法创作这一作品的同时，莫奈也煞费苦心地向世人显示自己是这幅画的作者。在画布上，不仅有莫奈的黑粗体签名和日期（这两个可能是晚些时候加上去的），而且还有他的画标。在这样的情况下，我们就不得不把这一作品理解为是一座以特殊感官为脚手架而建造的“绘画建筑物”。因此，房屋之所以为房屋，树之所以为树，都不再重要。这幅画的主体——班库尔旁边的塞纳河畔也立刻变

得乏味。从巴黎城到那里行程不到一小时，任何一个巴黎人花费一点小钱就能到达。那么，莫奈为什么要画它呢？

当我们把这幅画与尤金·阿杰特（Eugène Atget）的摄影作品《梵伦纳的马恩河》（*The Marne at Varenne*）**[图117]**进行对比时，这个问题就变得更难以回答。阿杰特的作品与莫奈的画具有相似的基调，大约摄于1926年莫奈去世前后。在所有的艺术媒体中，摄影艺术似乎比其他的媒体更关注其所拍摄的主题。在这幅摄影作品中，主题是巴黎东面一段马恩河上废弃的游船。这段河在19世纪60年代备受毕沙罗的青睐。阿杰特不可能对景物进行重新布置（除非他移动了船，使船与船之间，船与它们所勾勒出来的水面之间都处于恰当的位置关系），并且在光效上采用逆光这一点与莫奈非常相似。在摄影中，这一表现手法远比在绘画中更具挑战性。尽管阿杰特实际上没有花很多时间在这一作品上，但较之莫奈的画，阿杰特最后得到的画面则更为静默，更难以捉摸且更具冥想意味。在分析阿杰特作品时，我们着迷于其中的人为元素和艺术表现中的创造力——对地平线的独到聚焦，画中偏左处的水雾朦胧，以及在画面左下角隐约显露的岸边轮廓丰富了构图。阿杰特重现了一处滋润人心的如画般的景致，明亮而如同我们奇思异想的梦境；而莫奈则直截了当地将情景展现在你的面前，惟有明艳的颜色和明显炎热的天气算是吸引眼球的元素。

图117　尤金·阿杰特

《梵伦纳的马恩河》，1925—1927年，着金印像纸

因为美国摄影师贝伦妮斯·阿博特（Berenice Abbott）和美国收藏协会的收藏和推广，阿杰特才以法国19世纪末20世纪初主要现代摄影艺术家的身份出现在我们视线中。和很多其他摄影艺术家一样，他的成就便是“以成套的照片来记录巴黎城市和郊外”。在他那些诗意的城市和郊外景色中，极少有人物形象出现，仿佛画中一切都被废弃而在沉默中等待。阿特热在摄影画面处理上是大师级人物，他对此有着深刻的理解并将其艺术魅力发挥到极致。

另一幅作家有意使其失去意义的风景画是塞尚的《瓦河上欧威边的房屋》（*Houses near Auvers-sur-l'Oise*，1873—1874）**[图118]**。该画藏于哈佛福格博物馆（Fogg Museum），归入由19世纪80年代最著名的法国前卫艺术收藏家乔吉姆·加斯奎特（Joachim Gasquet）所持有的塞尚作品一类。该画也曾在1904年法国秋季沙龙和1910年在伦敦格拉夫顿展馆（Grafton Galleries）举办的罗杰·弗莱名画展上展出。仅此，便足以证明它对现代再现艺术的影响之大。塞尚作画的时间比莫奈晚了五年多一点，正值他与毕沙罗进行密切艺术交流的时期。瓦河从塞尚所居住的欧威小镇和毕沙罗所在的酒庄小村中间穿过**[图119]**。塞尚则选中了沿河小路边乡村劳工居住的一对房屋。它们背靠陡峭的山坡，面朝一片河流边被冲击而成的平坦的耕地。在这方面，塞尚的主题与莫奈的主题几乎是相同的。不过，塞尚选择突出房屋本身而淡化河流，从而也省去了倒影。与莫奈相似的是，塞尚也几乎忽视了天空。天空在画的顶部被挤成带状，也没有用较占空间的云朵来点缀。人们不禁会问，为什么塞尚，或者说有谁会去描绘这样一个主题？既没有建筑看点，也没有人们感兴趣的人物形象，更没有古树，没有丰收的景象——简言之，作为一个风景画主题，它毫无趣味。

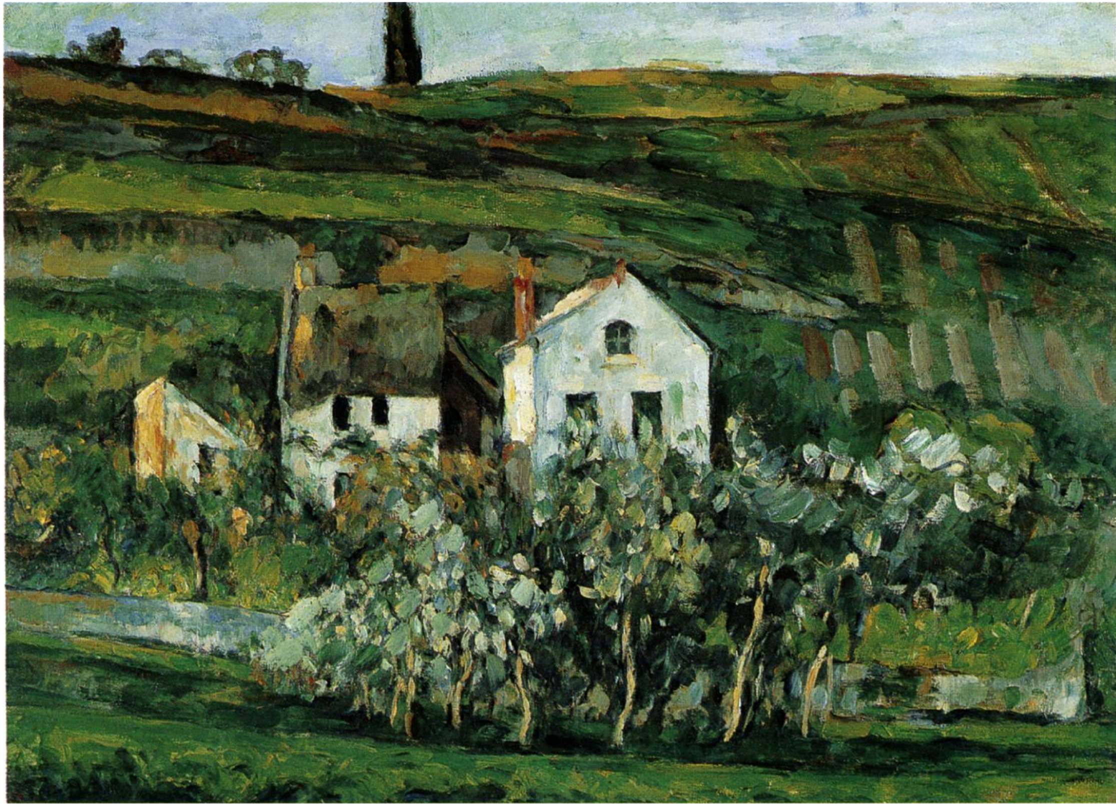


图118　保罗·塞尚

《瓦河上欧威边的房屋》（*Houses near Auvers-sur-l’oise*），1873—1874年，布面油画

这幅小作品与其他毕沙罗和维克托·维尼翁（Victor Vignon）的作品都再现了庞度瓦附近瓦河边的一片农田。在塞尚的画中，突出强调了不对称的建筑之间在空间上的相互掩映以及米灰色建筑与浓重绿色背景之间的色差平衡。不过，却是建筑物右边几笔绿色斜线使这幅小作品具有革命性的意义。

图119　卡米尔·毕沙罗

《庞度瓦的乡村酒庄》（*The Hermitage at Pontoise*），约1867年，布面油画

毕沙罗最主要的弟子认为他漫长绘画生涯中最大的成就是在19世纪80年代后期取得的。这幅油画也往往被认为是塞尚后来的《庞度瓦的乡村酒庄》的完整原型。毕沙罗与后期的塞尚成功地给最平凡的主题赋予了美学英雄主义，并在特殊与平凡之间创造了具有政治意义的平衡。

显然，正是因为它的平凡无奇，塞尚才选择了它并成功地将其进行艺术表现，以此作为对自己最大的挑战。和莫奈相似，塞尚也在画上签了名（它的第一任持有者乔吉姆·加斯奎特似乎肯定过这一点）。同样的，塞尚在创作中也运用了一些绘画手法。实际上，他的许多笔触所具有的强烈表现力已经超出它们在艺术表现中对风景进行勾勒的作用。然而在画面右边，却有几条灰绿色的线条被排列成刚硬死板的平行斜线，这从传统写实画的角度来说是很难理解的。无论如何，我们都没法将其看成农田、矮灌木丛，或者建筑物。实际上，它们不代表任何事物，只是一种绘画符号。仅凭这一点，就使它们在西方写实艺术史上拥有了不同寻常的地位。在所有已完成的展出画作中，它或许是第一笔不具有写实作用的线条。毕加索在其1910年到1911年间的分析立体主义画作中也运用了非再现意义的米黄色线条。作为绘画标志，两者如出一辙。对莫奈，尤其对塞尚来说，艺术再现也包含有抽象和非写实。这一思想如同闪电般贯穿影响了之后整整100年的绘画艺术。

我们可以轻易地从阿杰特的摄影作品，或甚至是从与塞尚同时期画家（比如阿希尔·基内［Achille Quinet］）的作品中拿出一幅来支持这一论点，但明智的做法是将时间向后推几年来看看接下来的这幅传统法国写实风景画。这幅小作品是由一位二流画家保罗·塞吕西耶（Paul Serusier，1863 — 1927）在一流大师高更的指点下完成的。画作以《魔符》（*The Talisman*）为名增添了几分神秘，这幅小木板画再现了1888年秋天阿旺桥的布列塔尼小城边上的一个小池塘。此外，主题本身依然不起眼。但这次我们知道高更对塞吕西耶说："当你看到红色，就用你调色盘里最红的红色；当看到绿色，就用最绿的绿色。"[3]因此，艺术表现就是一次对所看到的真实色彩的集中强化；这种色彩强化可能同时也在告诉我们：它所要表现更多的是艺术家本身的感受而不是风景。这一点，对莫奈来说，作品实质上要呈现的主题

就是真实风景和倒影之间的相互映衬。但和莫奈相似，塞吕西耶却以非写实的方式呈现了类似的差别。

维亚尔的《房间里的六个人》（*Large Interior with Six Figures*）的标题比艺术表现本身更突显了其主题的平凡**［图120］**。事实上，当我们知道维亚尔只是要表现一间里面有六个人的内室时，我们震惊于它竟含有如此多的绘画对象。在这幅画呈现出来的绚丽色彩中，维尔亚将他的这一出"室内剧"中的"演员"简单地称为"人"，使他们不具有人物内心的表现。尽管如此，我们依然执意尝试去解读它。为什么是六个？为什么其中五个很容易找到而第六个却难以找到？为什么一个男性五个女性？他们在做什么？然而，对于所有的这些问题，维尔亚都没有给出解答的线索。于是，在一段时间愉悦地欣赏画作之后，我们回到了那个正确恰当地描述了作品主题的标题上，因为我们已经清楚这幅画所表达的并不是主题，而是表现本身。

图120　爱德华·维亚尔

《房间里的六个人》，1897年，布面油画

纳比派画家的作品往往不是特大尺寸就是特小尺寸。这幅作品是为正式展出而作的沙龙尺寸。然而，它却是维亚尔19世纪80年代最复杂的作品之一。画面的格局由构图神秘的人物和家具交织而成，编出了一幅色彩鲜艳的城镇中产阶级生活画卷。虽然维亚尔把他的朋友，甚至他自己作为模特，但是他将人物形象嵌在一个复杂的背景中说明人物的身份并不是他真正感兴趣的。

文本和图画

这种强调“无意义”的开端，正是即刻现代主义的重要组成部分。那么，这其中的艺术手法就值得我们仔细分析。不幸的是，图像学者，甚至是当今成分复杂多样的资深后现代主义者也束手无策。视线重新回到维亚尔的作品，人们可能会想冲去剧院，或者是去看易卜生和斯特林堡的剧作，因为维亚尔本人也阅读并观看易卜生和斯特林堡的戏剧，并为它们做过多样的舞台艺术设计。不过，正如贝琳达·汤姆生（Belinda Thomson）与其他学者指出的：虽然这一想法很吸引人，富有意义且值得借鉴，但依然无济于解答《房间里的六个人》的图像学秘密。事实上，作品本身所给我们的画面暗示就比同时期戏剧中类似的场景要多得多，正如奥迪隆·雷东为马拉美的诗集所作的不太严谨的插图。图画与文字可以并行，但是两者从不轻易地对彼此进行补充解释。

事实上，我们阅读了许多印象派画家的文章，从高更和塞吕西耶到马蒂斯，我们发现，基于文字的图解或者说图解并不适用于现代绘画理论。而对这种纯视觉和非文字的特性，甚至是对艺术本身的狂热崇拜被艺术家们和他们能说会道的批评家们过分地强调了。当我们在专注于眼前所有直接或间接的现代主义绘画资料（大部分为原文材料）时，一定要牢记这一事实。本书所涉及的时期是有史以来视觉艺术最为独立于文字的时期。

然而，非常讽刺的是，最后直面并处理了这一问题的却是一个伟大的作家。在维克多·雨果去世后，便没有一个欧洲一流作家关注过视觉上的表现（虽然有很多作家描述过绘画，摄影或者印刷制品）。不过，19世纪80年代，瑞典作家奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg，1849 — 1912）在创作他的伟大剧作同时，画了一系列晦涩深奥的作品。这些作品专注于作者本人感知和非文学的视觉表现。而这其中最有意思的就是《海浪之八》（*The Wave VIII*，1892）**［图121］**。这幅引人注目的画作出于斯特林堡对他在伦敦所看到的透纳画作的兴趣。而就画中海面所表现出来的紧张和力量以及完全模糊的画面来说，它更接近于库尔贝笔下风暴中的大海。然而，即使是透纳和库尔贝也无法解释这些画（它们的垂直画幅在海景画中是绝对稀有的），并且，没有任何参照物以及陆地迹象的画面营造出一种令人恐惧的气氛。不可否认，这里含有一个强烈而充满文学气息的关于

汹涌大海的主题。然而，斯特林堡并没有在画中加入任何幻想和叙事成分来表达这一主题。这幅海景画既没有深层的涵义也没有外延的意义，仅仅只是引领观画者想像出一个险境，并仿佛置身其中。而要找与之相似的作品，我们就要等到在它之后出现的马克·罗斯科（Mark Rothko）的风景画。

图121　奥古斯特·斯特林堡

《海浪之八》，1892年，版画

斯特林堡主要是以作家而闻名的，但是他的画在瑞典现代艺术史中是最独创，也是最重要的。他认识高更，但并不认同他的画和现代艺术理论。他推崇一种源自于库尔贝和他追随者的调色刀油画这种更鼓舞人心的现代主义形式。这里，水与天空几乎画得一样。

《海浪之八》证明了：在描绘壮观的自然景象时，如果不拘泥于叙事和幻想，艺术家反而强化了他所否定的主题。大部分的反图解艺术家选择表现平凡的对象。而所谓平凡，无非就是因为它们在生活中毫不起眼，或者是因为它们已经被表现了太多次（我们一定记得安迪·沃霍尔甚至断言《最后的晚餐》已经失去了看点）。随着立体画派和野兽画派在20世纪最初的十年中的兴起，这种对于平凡的认识观念被提升到了一个新的高度。虽然德兰和马蒂斯依然继续创作印象主义的风景绘画，但是他们也避开了地中海地区著名的观光点，而更偏爱于描绘最普通的渔港和岩石峭壁。弗拉芒克更是大胆地进行了彻底的反图解：他再现了在印象派画家夏都（Chatou）和布基瓦尔（Bougival）画中出现过的一模一样的风景。他的贡献就是给这些平凡的场景在着色、表现手法和构图上注入新鲜的活力。而这些风景原本可能被上一代的雷诺阿、西斯莱或莫奈描绘过。至于勃拉克笔下野兽派意味的安特卫普港口或者康定斯基和德国艺术家盖比勒·缪特（Gabriele Münter，1877 — 1962）描绘的什锦水果冰淇淋般的摩诺（Mornau）特写，它们的艺术再现形态与其所要表现的主题完全相反。

抽象艺术

没有比立体派更不在意图解的艺术家了，他们坚持表现那些最大众的人物形象和他们身边的静物：没有对于主题的探索，也没有在苹果或橙子，男模特或女模特，肖像或风俗场景之间的犹豫不决。确切地说，他们表达那些简单主题的方式正是令人兴奋的成分。让我们再次回到"无意义主题"的形成。这一令人困惑的反图解现象有没有在艺术史上别的时间点出现呢？我们首先想到的是17世纪的荷兰现实主义，勒南兄弟（Le Nain Brothers）的乡村人物，阿尼巴尔·卡拉齐（Annibale Carracci）画中的小贩，或是夏尔丹表现的洋李和厨房女仆。不过，这些画都注重于幻想，并且其主题的大众化只是将人们的注意力转向艺术家笔下那些极其逼真的画面的引子。这一点同样适用于法国艺术家路易 - 利奥波德·布瓦利（Louis Leopold Boilly，1761 — 1845）和其他19世纪前叶的欧洲风俗画画家。事实上，甚至在风景画领域也从来没有某个时期或某一类艺术家比他们更执着于创作精美但考验观画者理解方式的作品。

当看到抽象派艺术家，比如美国画家乔治娅·奥基芙（Georgia O’Keeffe，1887 — 1986）笔下极度普通的主题时，我们就还是需要运用这种理解方式 **[图133]** 。一朵花、一只苹果或者一间谷仓本身并无看点。但当奥基夫经过长时间地对这些平凡主题观察和酝酿，并将其以艺术品的形式表现出来时，艺术表现就成为了主题。观画者不会有去摘或买这样一朵花的冲动，也不会想要去纽约北部寻觅这样一间谷仓。准确地说，这一原本在她对景物的再现中显现出来的新锐图像视点已经开始展现其自身的魅力。为了更清晰地阐明这一点，我们不妨去看看劳拉·吉尔平（Laura Gilpin） **[图122]** 、保罗·斯特兰德（Paul Strand），或玛格丽特·马瑟（Margrethe Mather）关于日常简单主题的摄影，就会发现我们实际上面对的正是奥基芙的摄影美学。在所有这样的情况下，观画者都需要达到一种近乎禅思的注意力集中度，并将其集中在某件没有特别趣味的物体上，以此来迫使我们与奥基芙一起把注意力转移到我们自身或者艺术家身上来，而这正是比作品表面的主题更引人注目的主题。

图122　劳拉·吉尔平

《一篮桃子》（*Basket of Peaches*），1912年

这幅早期的彩色摄影作品已经得到了当之无愧的名声。虽然这幅作品确实很“真实”，但其主题和构图却可以看到欧洲静物写生的影子。而当我们看着这一作品时，我们更多想到的却是夏尔丹、马奈和雷诺阿的静物写生而不是现实中的桃子。

这一美学化策略贯穿了整个现代艺术史，每个表现日常生活的艺术家都这么做，仿佛收到了一致的信息：画作本身便是艺术，因而他们本身就有了可塑的价值以及与自身非语言的联系。这一思想在整个现代绘画史中都非常清晰，因而我们不必惊讶于在画家兼理论家高更或西涅克的书中读到：在抽象艺术或非再现艺术开始发展的1910年之前，无法图解和无再现主题的艺术作品就已经存在。无论像凡·德·威尔德（Van de Velde）一样从可再现实体中抽象出来的作品，还是像蒙德里安后期以及俄罗斯艺术家卡西米尔·马列维奇和埃尔·利西茨基（El Lissitzky）艺术表现肉眼不可见的概念、思想或价值的画作，画作都是独立的，并与艺术再现这一行为无关，这一观念是这一类现代主义内在所固有的。**[图123，124]**

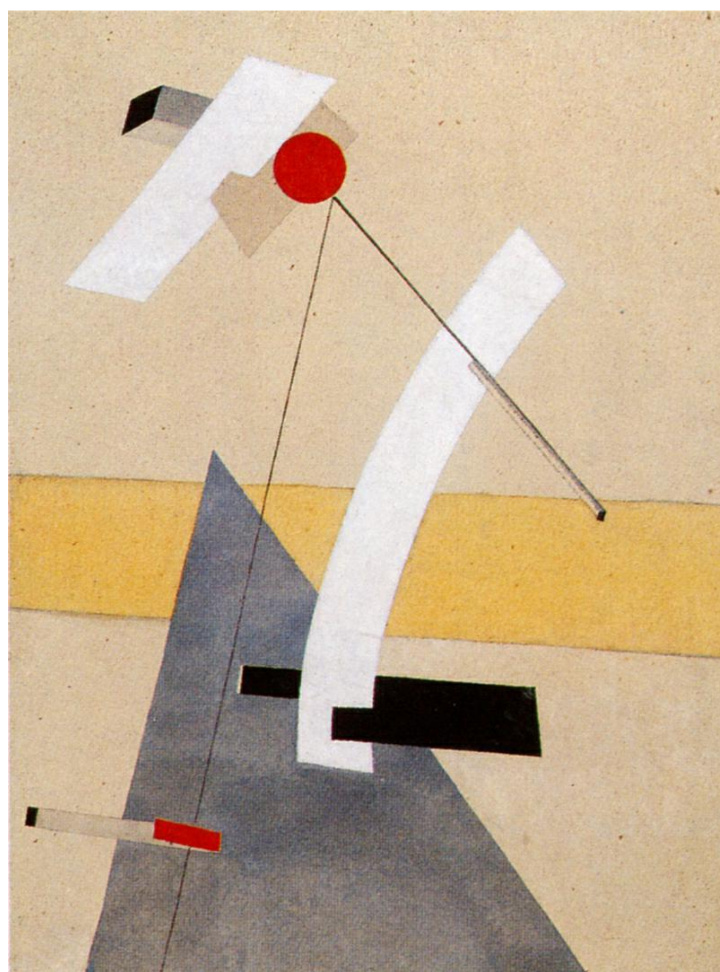


图123　拉扎尔·埃尔·利西茨基

《普朗恩12E》（*Proun 12 E*），1923年，布面油画

利西茨基的创作生涯对于欧洲艺术及理论来说是极其重要的。因为他的一生很多时间都生活在俄罗斯之外，并且他的创作很大程度上影响了德国与荷兰的现代主义。作为一个犹太人，利西茨基也被相互联系而深刻的离散文化所影响并成为国际现代主义中最重要的人物之一。

图124　卡西米尔·马列维奇

《至上主义构图：白底上的白色方块》（*Supermatist Composition：White on White*），1918年，布面油画

马列维奇晚年的抽象画可以归入艺术史上是最简约的画作。这些既独立又相互关联的图像被以近似后来的装置艺术的方式置于简单的空间中并否定了它们的完整性。在今天的博物馆，这些作品被珍藏并以幻觉派艺术家作品的身份展出。它们被挂在视平线的高度，并用特制的点光源来照亮。这样——并且它们在艺术书中一直以插画的形式出现——使这些画脱离了我们日常经验和物化的世界，而马列维奇正是为此而构思创作它们的。

有趣的是，这种图像以自己的方式表达的思想并不适用于康定斯基的作品。他是第一个真正的抽象派画家。他所画的抽象画中充满了与记忆、图像和（或者）形象化的感情的联系。如同高更晚期的波利尼西亚幻想或塞尚的游泳者一样，他的画也依托于现实世界的观念。而抽象画与装饰画概念的混淆——一个由色彩和形状组合而成的平面

图案被置于整个幻想画面的中间，也同样很值得关注；并且相对来说，现代艺术文献还没有对这一点进行深入探讨。每一个现代主义惯例都根源于本章开头所讨论的那一类被艺术家将其表现意义减至最少的写实作品。虽然从表面来看，莫奈的《午宴》（*Argentueil*，1873—1876）和库普卡的《垂直平面》（*Vertical Planes*，1912—1913）有很大差距［见图6和图27］，但是都有无意义的主题。莫奈所在意的并不是表现一次午宴，而是艺术表现本身；虽然库普卡并没有表现特别的事物，但他的画依然经过明显的组织并具有感情渲染力。它们可以被一起挂在同一个房间里。

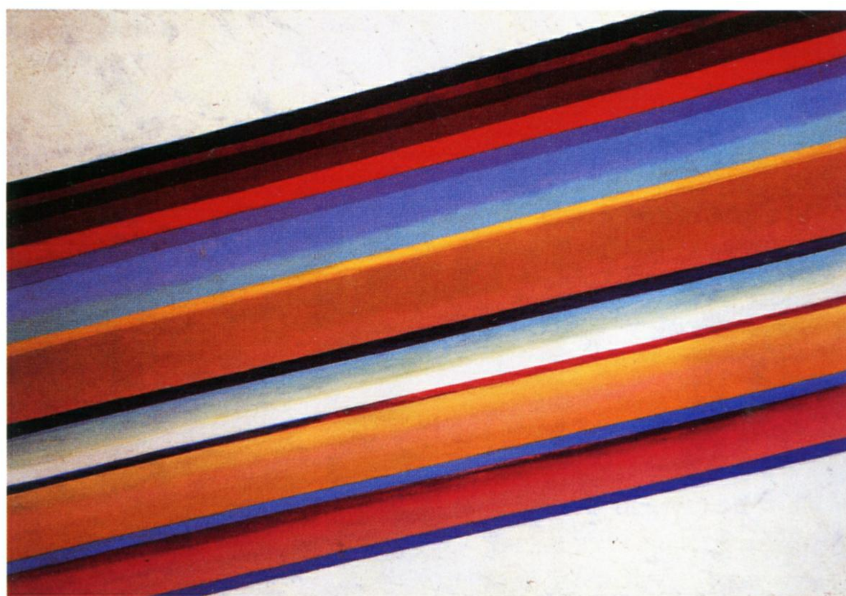


图125　米哈伊尔·马蒂乌辛（Mikhail Matiushin）

《空间中的运动》（*Movement in Space*），1917—1918年，布面油画

圣彼得堡和莫斯科的艺术家们都意识到了正在法国和欧洲新兴的艺术及理论。当它们国内的革命运动彻底改变了整个国家的社会和文化结构，很多年轻的艺术家也以艺术革命的方式加入到这一变革中来。马蒂乌辛就是那些惊艳于流动、不安定美学的艺术家。而这种美学正是欧洲乃至全球自印象主义以来的艺术本质。

图126　汉斯·马蒂斯-托伊奇（Hans Mattis-Teutsch）

《灵魂之花系列：黄色的构图》（*Composition in Yellow* from“Flowers of the soul series”），1916—1924年，布面油画。

同时被认为是罗马尼亚和匈牙利艺术家的马蒂斯-托伊奇具有德国血统，并曾居住于罗马尼亚和匈牙利共同拥有的地区。他招牌式的色彩抽象画可以与布拉格的库普卡，慕尼黑的康定斯基以及巴黎的德劳内联系起来。

图127　伯特伦·布鲁克（Bertram Brooker）

《声音的聚集》（*Sounds Assembling*），1928年，布面油画

布鲁克是少数信奉超验主义并将其运用于绘画中的美国—加拿大艺术家之一。他们中的许多逃离城市而聚居在多山的新墨西哥州北部。在那里，他们创作关于宇宙间事物的抽象画，超越所有政治和意识形态。

第八章　现代艺术中的民族主义与国际主义

图128局部

民族特征

在位于华沙的波兰国家博物馆中，穿过外国艺术展馆之后便是一排排开着天窗的展厅。这些展厅向人们展示的是波兰民族绘画史。在外国参观者看来，波兰绘画作品的特性令人难以捉摸。他们觉得：这些画之所以属于波兰是因为画所描绘的图像，而不是画家所运用的艺术表现方式。但是当走进规模最大的19世纪绘画展馆时，呈现在人们眼前的便是一幅不折不扣的史诗画作——马泰伊科（Jan Matejko）的《格隆瓦尔德战役》（*The Battle of Grunewald*，1878）**［图128］**。马泰伊科的这一杰作难以用语言来描述：不属于前卫艺术，因为它篇幅大得夸张；也不能将其归入现实主义，因为它专注于表现历史；并且因为画面非常细腻，它也就不属于那些在现代艺术史上挥洒色彩的行动绘画（又称，泼洒画）。而在19世纪，当时的各个大国中都没有产生能与这幅画相提并论的作品。事实上，在一些新兴的国家，比如瑞士和匈牙利的艺术家擅长创作巨幅的艺术纪实史诗，因为这些国家往往有着复杂而动荡的历史。他们在画中塑造出来的那些不朽的民族英雄形象在其国内有着强大的感染力。

图128　简·马泰伊科

《格隆瓦尔德战役》，1878年，布面油画

《格隆瓦尔德战役》是波兰民族主义文化在19世纪的视觉宣言。虽然创作于波兰当时处于德国控制下的地区，但它以一种巨幅的规模再现了一场波兰人为保卫祖国的广阔领土而与控制波兰北面立陶宛大部分国土的日耳曼条顿骑士团进行战斗的场面。这幅画便以这种方式用历史画面来达成现在的政治目的，并且在这一历史绘画的底下隐藏着一股强烈而又带着沮丧的民族主义精神。这幅画中蕴含的绘画能量在19世纪之前是史无前例的。

言归马泰伊科。在波兰具有自我意识的绘画界，马泰伊科是一位德高望重并深受爱戴的大师。他出生于波兰古都克拉科夫（Cracow）。在克拉科夫，受过教育的波兰人大多都会说德语，马泰伊科也不例外。早年，他曾以年轻艺术家的身份游学于慕尼黑和维也纳。当他重返波兰时，他被民族主义者们对这个处境艰难的国家的满腔热情所鼓舞，并在克拉科夫开始了他的创作。当他要展出他的作品《格隆瓦尔德战役》时，华沙的国家博物馆两年前就已闭馆，而克拉科夫的博物馆设施还没有达到国际标准。希望很渺茫，因为世界上几乎没有一个展厅能收纳这一史诗级规模的画作。因此，马泰伊科将它送到了巴黎。而就在这个世界艺术之都举办的国际展览上，它以波兰绘画作品的身份完成了处子秀。[1]

马泰伊科从波兰崎岖的历史中，抓取了一个镜头：一场发生于1410年的战斗。他逼真地再现了这一战斗，让观画者仿佛身临其境。无法用语言来解释，人们似乎可以从中闻到血腥味，感受到一股赤裸裸的敌意。在任何语言的文学中都找不到一个篇章（也许只有恺撒的《高卢战记》［*Gallic War*］）拥有这幅画的恢宏与雄壮气势。甚至是在波兰再一次独立的今天，学生们依然要坐在这幅画前，用几个小时的时间来听他们的老师指明画中的人物并阐述这个被马泰伊科重现的历史时刻的重要意义。

《格隆瓦尔德战役》怎么能说是现代主义作品呢？它的历史主义很明显，并且它的风格也让人想起从阿尔特多费尔（Altdorfer）到德拉克洛瓦时期的艺术家。不过，它所用于表现民族主义的巨幅画卷和紧张画面却都属于现代。画面中的战斗并不是由哪一位国王或将军所指挥，更不是官方为标榜“荣誉之战”而设计的一次“国家使命”。这幅画只是马泰伊科个人用于公开展出的作品。他只是希望波兰人民与其睦邻一起抵抗外来侵略的史实能给年轻的反抗军和民族主义者树立起一个榜样。马泰伊科坚信波兰将生存并延续下去，而波兰国家博物馆也会成为波兰绘画艺术的荣耀之地。几乎没有一个外国来的画家，像

马泰伊科一样在绘画方面有着如此远大的梦想，也没有人怀着如此雄心勃勃而激进的抱负。

但是，谈到画卷的壮观规模，人们总是极力想找一幅可以与之相比的画。在这里，我们最好将它和另外一幅战争画相对比。这幅画出自一位俄国画家之手。这位画家定居于慕尼黑，并且他的创作活动也都在慕尼黑进行。康定斯基的《白十字》（*White Cross*）从各个角度、各个方面来看都和马泰伊科具有自我意识的作品（也或者说是他的宣言）截然相背 **[图129]** 。虽然以现代主义架上绘画作品的标准来看这幅画是够大了，但与马泰伊科的作品相比就显得微小了。画面中有黑色的切割斜线，暗示匕首、山岭以及战斗冲突的图案——与其说他是在描绘战争不如说是在唤起人们心中的战争影像。不过，画面凌乱的色块和画的标题都更容易让人想起是一场音乐独奏。我们都能从中辨认出冲锋的战士、舰艇上的水手和景观元素，但是没有一样能让我们在看画时判断出这场战斗的一个地理位置或者一个暂时假想的定位。当我们在画家的生平中寻找线索时，发现这幅表现战斗（这一单一主题形式很容易与民族历史关联）的绘画作品出自一个旅居国外、操一口外语的人；并且更明显的是，他的创作完全面向国际收藏家和买家。这便是我们一直来所谓的“现代”。[2]

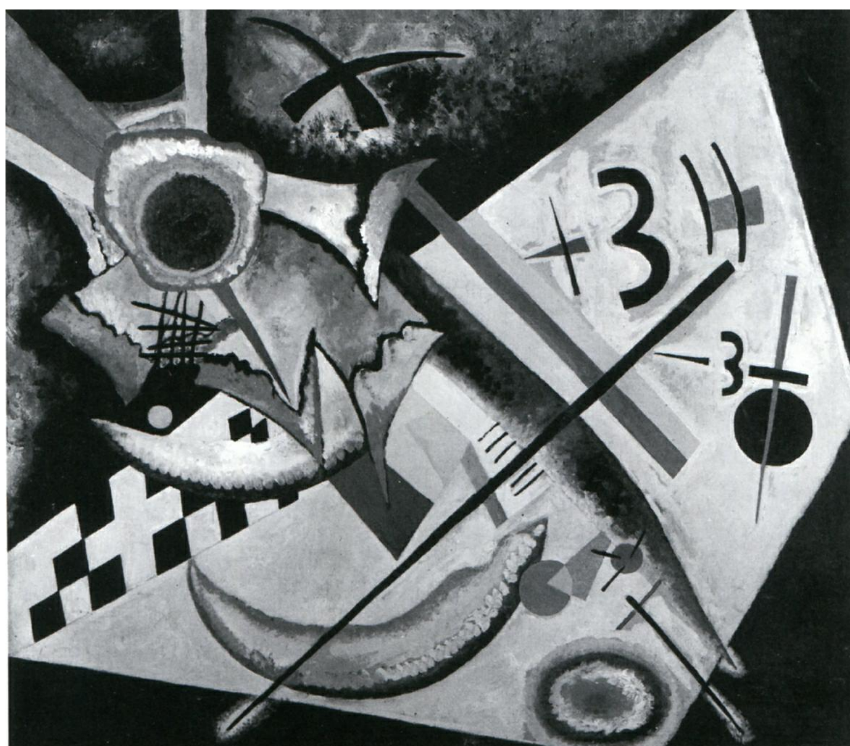


图129　瓦西里·康定斯基

《白十字》，1922年1月至6月之间，布面油画

这幅大尺寸的油画实际上是1914年到1921年间康定斯基生活在俄国时观察过以及创造的绘画元素的总和。虽然，他是在德国发展出他早期的抽象艺术风格并在1912年出版了一本重要的理论书——《论艺术的精神》，但此后他便回到俄国与克柳因、罗琴科（Rodchenko）、马列维奇等其他的共产主义理想乌托邦成员一起创作。而当大革命的棘手问题迫在眉睫的时候，康定斯基前往柏林，在那里他完成了这幅强有力的画作，之后，他便被聘为柏林包豪斯建筑学院的教授。

为什么在现代艺术中的世界主义传统就能等同于现代本身呢？我们已经知道很多现代艺术都更偏向于和当今时代关联而不是和过去关联。这些现代艺术都只是沉迷于表现一种艺术方式，或者可以称之为技术。但我们也必须说，民族主义在现代社会中拥有强大的力量。它曾是一些颠覆性的政治大事件的根源；并且，虽然现代艺术具备世界主义精神，但现代艺术史却依然是由一批大部分属于民族主义者的史学家用其本国语言所写成的。而这些史学家将艺术视为民族财产不可分割的一部分。西欧难以接受东欧各国，包括俄国在内的艺术史学家。甚至一些研究别国艺术史的史学家所编著的书籍都只是面向本国读者的。在大学课程中，甚至是在国家的和地方的博物馆，少数在"现代世界"的大环境中创作的画家也都被奉为民族文化的继承者。从早期对艺术作品的划分直到现在按照地理位置划分国家和地区归属，这一现象就一直存在**［图130］**。大部分的欧美艺术馆都将佛罗伦萨、威尼斯和罗马的绘画艺术归入意大利绘画史，但是意大利直到19世纪才以一个政治体的形式存在。同样的分类情况也发生在德国身上。

图130　列昂韦恰奥科夫斯基（Leon Wyczokowski）

U Wrót Chatubinskiego，1905年，版上粉彩画

这幅描绘波兰山岭景观的粉彩画再现了波兰当时处于德国控制地区的风景。画面的空虚感和庄严的气势营造出一种美术氛围。在这种氛围的渲染下，每一个看画的人似乎都有一股雄心要收复这一片山河，因此，这幅画也为当时基本的文化政策——“青年波兰运动”出了力。

时间与地点

每个艺术馆都向我们说明：对于艺术品来说，时间和地点是同等重要的因素。并且，馆内对画作和雕塑作品最基本的布设方式是按照国家和地区来划分，而时间则是在这些地域内推移。因此，在每个欧洲主要的艺术馆内，我们常可以看到同一地域不同时期的作品在同一个展厅里展出。但是，从来没有同一时期不同地域的作品放在一个展厅。而且，似乎惟恐这种雷打不动的按地域布设的方式在艺术馆内没有得到充分利用，一些国际博览会上的大型艺术展览，以及其他类似的会展都沿用了这一方式。在19世纪和20世纪的艺术协会，艺术品不是以时代思潮的产物或者个人作品的身份，而是作为国家的产品展出。很多现代艺术家都认同了这一状况，诸如创作《斯拉夫史诗》（*Slav Epic*）的穆夏和作品陈列在苏黎世国立博物馆（Zürich

Landesmuseum）的霍德勒，他们在艺术上取得的伟大成果直接成为了满墙的巨幅民族艺术作品。[3]

不用说，这些作品中没有一件在世界各地的现代艺术馆中展出。但事实上，那些收藏它们的艺术协会将自己构想成现代艺术协会，因此它们与民族主义基本上是隔离的（从而引起美国、前苏联、英格兰、苏格兰等地区的民族主义者对现代艺术馆普遍持怀疑态度）。现代艺术理论家认为，在传统文化中，地点比时间更重要（当时，各地交流较为困难；人口流动也较少）。而在现代环境中产生的文化里，时间取代了地点。这便是艺术品分类上的一次重大改变。简言之，对于一件艺术作品来说，他创作于1890年还是1925年比它是创作于慕尼黑还是奥斯陆要来得重要。波德莱尔的名言真正成为了召唤现代主义的号角——现代艺术家们属于他们自己的时代。

现代艺术所体现出的世界主义和始于19世纪的城市艺术系统有很大的关联。这是一个围绕一个核心城市，在其周边形成多个城镇艺术交流点的“多中心”系统。比如，以巴黎为核心，周边就有一些“附属城”：维也纳、柏林、伦敦、圣彼得堡和纽约。正因为这样，在诸如墨尔本或布加勒斯特的艺术家只需关注一个中心城市。而艺术家、评论家、商人、买家对这个中心城市的了解比对那些次要城市的了解要多得多。要知道，地方现代艺术巡回展都被安排在一个大的地理区域范围内举办。我们只要想想，19世纪末20世纪初那些在墨尔本、圣弗朗西斯科、匹兹堡、芝加哥、布宜诺斯艾利斯和哥本哈根举办的展览就能明白这个系统实际上是多么的全球化。

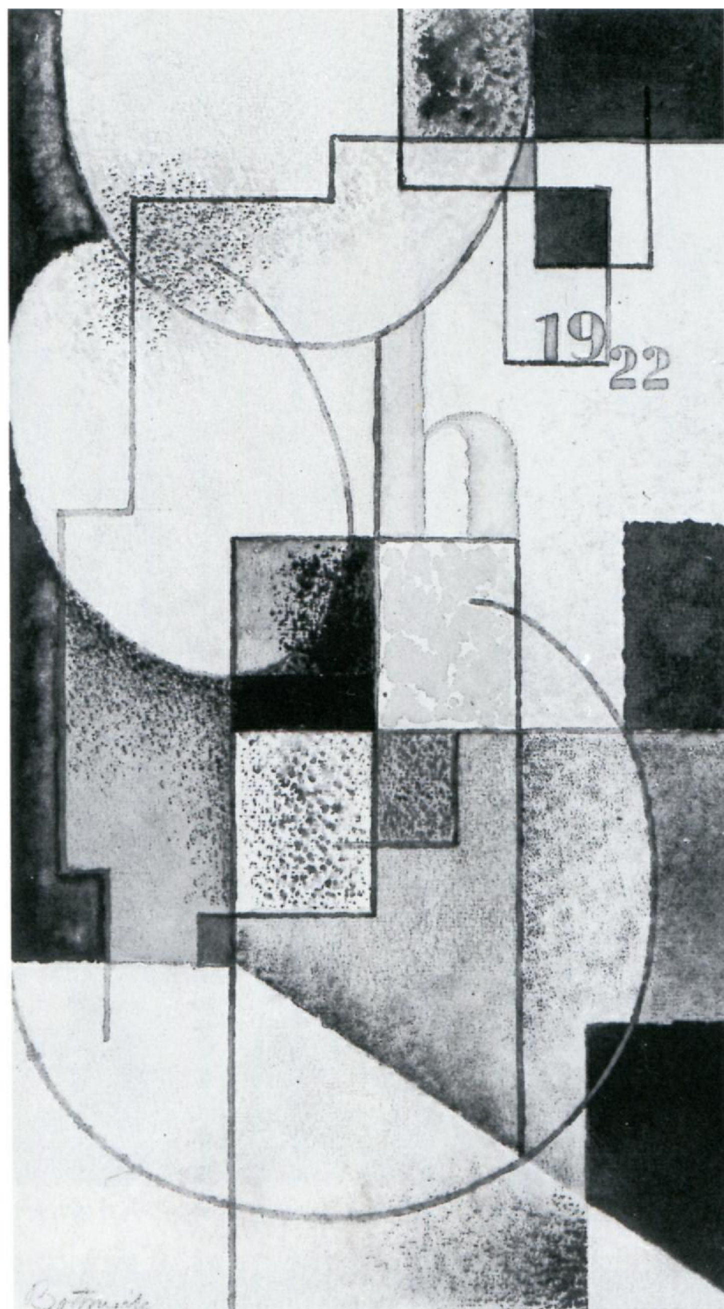


图131　山尔多·博尔特尼克（Sándor Bortnyik）

《几何构图》（*Geometric Composition*），1922年，纸上水彩画

博尔特尼克和许多世界主义现代艺术家一样，拒绝将自己约束在民族艺术狭隘的界限内。因此，他创作旨在超越语言屏障和民族历史的作品，并用一种普适的，至少是超越语言屏障的形式来表现。

在“中心城市”中，移民区、艺术区和其他各种区域比比皆是。在这里，如果人们试图定义民族艺术的特点，就不难读到关于各国艺术的评论，尤其当19世纪一些备受关注的展览中纳入了外国艺术作品，或是一些与世界博览会联办的大型展览试图以各国艺术参展的名义将展览范围涵盖全球之后。由于来自欧美主要地区的艺术家都意图将自己的作品放到世界艺术的源头，权威的巴黎沙龙也甚至开始向国际化展览靠拢。

现代艺术家的成功与否根本取决于他能否成功地融入这个“南腔北调”的艺术系统中。那些跨越国界的艺术家往往比那些局限于自己国内的艺术家更能够成功地展示自己的作品。一大批美国人或是罗马尼亚人学习法文或英文并移居法国或英国。虽然，他们中的大部分人最后还是回到了自己祖国，但是他们从国外带来的思想和艺术革命的“星星之火”使他们在各方面都走在艺术审美的前沿。在这方面，最近研究表明，海外犹太人对这一先锋文化的形成做出了贡献：海外犹太人鼓励他们的艺术家、收藏家、评论家以及知识分子越过国界和语言的屏障。这使得他们成为一个在国际主义观和世界主义观上远比别人更为现代的群体。

毫无疑问，现代艺术既然奉行世界主义，那么反民族主义必然成为它的一条鲜明主线。对于俄国和波兰的作品，人们竭力使它们无法被归入民族主义作品。我们已经知道，康定斯基在1910年起草了他真正的国际主义抽象艺术宣言《论艺术的精神》（*Concerning the Spiritual in Art*）。这已经与捷克画家库普卡在巴黎发展跨国彩色抽象艺术或者同样在巴黎的荷兰画家蒙德里安改进过的新造型主义相差不多了。我们可以找到很多证据说明至上主义的开创者确实相信：他们正在描绘的蓝图将是全人类美学的一个新进程。同时，它也是俄国人民革命斗争的一个特别的部分。假如在第一次世界大战之后的岁月里，没有杜尚和弗朗西斯·皮卡比亚（Francis Picabia，1879—1953，他们联合其他艺术家）在纽约的活动或者巴黎没有20世纪最初30年中评论家斯泰恩斯和帕特里克·亨利·布鲁斯（Patrick Henry Bruce）的成就，两地的现代主义艺术将会是怎样？还有，塞冈蒂尼的游历过程在整个欧洲的跨国现代主义中也起着关键性的作用。

抽象艺术，唯灵论和国际主义

在民族主义的背景中，抽象艺术并不起眼。事实上，很多当时的抽象派画家最低的目标和成就便是走向国际，最高的则是表现抽象的思想和普遍的真理。让我们再次回到分别由马泰伊科和康定斯基画的两幅战争画。前者中很明显地具有一个民族主义者的匠心。在看画时，我们必须了解波兰历史，了解战斗中的敌对双方，并且还要解读画中的铠甲、服饰和盾形纹章中所包含的大量信息。而在看康定斯基的抽象战争时，这些知识就毫无用处。康定斯基的战争似乎更像是来自关于童话故事的记忆。在这些故事中，英勇的骑士往往排山倒海般冲向某个虚构的城堡塔楼。我们也可以拿荷兰画家乔治·布雷特内（George Breitner）表现阿姆斯特丹的摄影和绘画作品与他的同乡蒙德里安所表现的独立的建筑立面来做类似的对比。

我们早就知道很多北欧和美国的抽象艺术理论都被认为是以跨国神秘主义的形式发展而来。这些神秘主义大多都以书面材料为基础。[4]在20世纪最初的20年里，作为国际现代艺术的一个关键艺术形式，抽象艺术的主要任务就是用视觉化的图案来表现声音、精神、自然力量和其他不为肉眼所见的事物。虽然在刚问世的几年间，抽象艺术就因其在绘画实践上的先进性而被称之为是一场彻底的革命；但是近年来，博物馆和学术界研究表明，抽象艺术的根源思想与象征主义和其他形式的神秘绘画或者现代主义绘画都有着密切的联系。人类有史以来，表现肉眼不可见的事物对艺术家来说一直是一个挑战。而至于解决的方法，早在抽象艺术形成之前，人们就已经偏向于使用抽象手法。比如讲述神话故事，表现某种纯真或是表达某个想法，呈现某位神灵或展示某种力量都在一定程度上牵涉到了抽象手法。有趣的是，大部分这些不可再现的思想会越过国界和语言的屏障并且与那些不分国界类似宗教的机构有着更紧密的联系。

现在，我们便能顺理成章地断言：奔波四海并懂得外语的跨国资本家比他们的对手更偏爱这种形式的神秘主义。也正是因为这个原因，19世纪和20世纪初神秘论的伟大人物都是行者。这些行者的日常所需物质都由别人提供（或者，至少由营运资本的成果来供养）。无论他们是在瑞典、英格兰农村、新墨西哥北部，还是特兰西瓦尼亚（Transylvania）的林区集结，这些在1880年到1930年间兴起各种自欧洲到全球的精神革命的人们从不缺乏物质。在游历中，他们也用了大量的书籍、图表、艺术作品来具体解释他们的宗教异象。艺术家与这些探索者团体的联系早为人知；并且在这些人的思维中，反民族主义的倾向是个重要的元素**[图132]**。

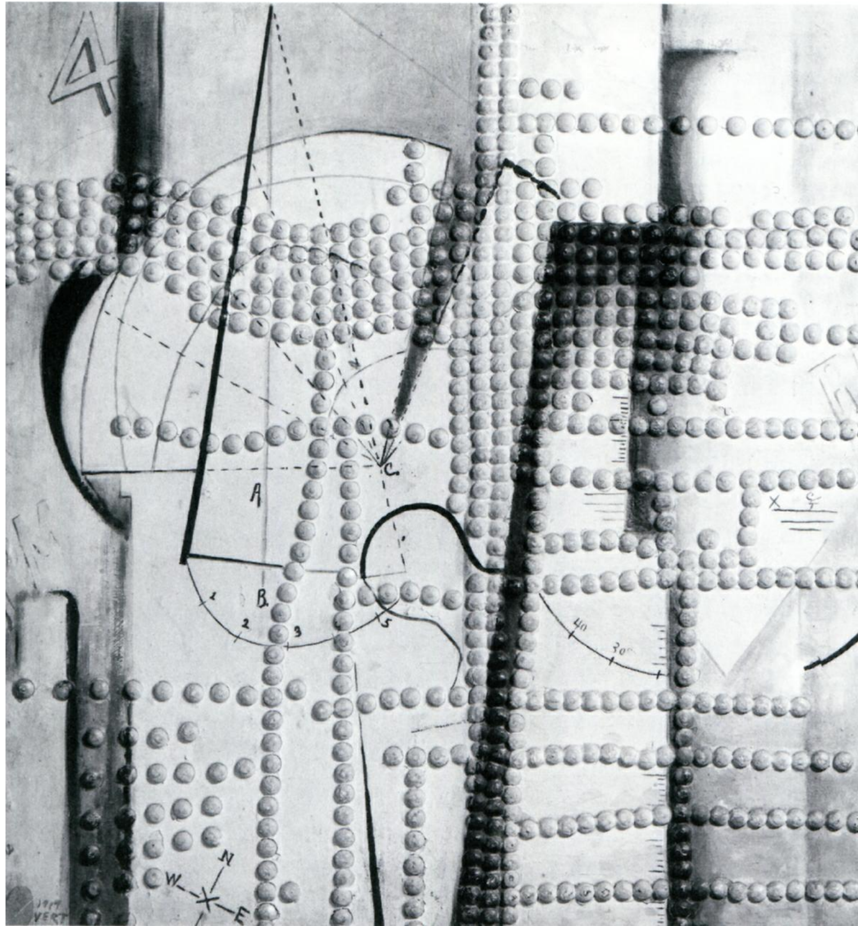


图132　约翰·科弗特（John Covert）

《时间》（*Time*），1919年，布面油画和地毯圆钉材料

科弗特的达达主义作品较稀少，但都展现出了19世纪末20世纪初美国城市艺术中所能达到的熟练度和世界主义。这幅作品的主题是难以用静态画面进行视觉再现的时间，但科弗特通过使用非正统的材料成功地再现了这一主题。画中，完全没有关于国别的任何暗示，这样这幅艺术作品在将时间呈现出来的同时也超越了空间的限制。

随着公共图书馆和便利书店的增加，艺术家能够接触到整个神秘学和科学类文献。无论是《禅学手册》（*Manual of Zen Buddihism*）、《神秘学的哲学》（*The Book of Occult Philosophy*），还是《光色原理》（*The Principles of Light and Colour*），都含有包罗万象的图片资料、图表，或者是描述一些肉眼不可见的事物。我们也从上一代学者那里了解到艺术家们是怎样勤奋地利用这些材料来进行创作的。卡罗尔·瓦什顿·朗（Carol Washton Long）在他的书中记载：康定斯基熟读《启示录》（*Book of*

Revelations）的通俗图文本；琳达·亨德森（Linda Henderson）证明了杜尚是一位以敏锐艺术嗅觉在创作中混合运用科学和伪科学材料的大师；约翰·保尔特（John Boult）验证了在俄国幅员辽阔的国土上密教运动与象征主义和抽象艺术之间存在着联系。[5]事实上，对于这种原本意图与图解隔绝的艺术形式，学者们已经综合运用图书馆和档案馆来找寻绘画的真正根源。这也是对一种超越民族主义的理想境界的追寻。在这个理想之境，艺术家将被视为社会必不可少的成分而不是为那些占社会主导地位的中产阶级服务的“绘画工作者”。

虽然，我们很乐于认为抽象主义的多种样式是在1900年到1920年间的欧洲和美国完全以世界主义或国际主义的形式发展而来，但是这一结论至少不适用于一个是案例——乔治·奥基芙的艺术样式。奥基芙结合了美国阿瑟·卫斯理·道（Arthur Wesley Dow）和康定斯基的神秘主义观点和发展了一种抽象艺术画法。虽然现在看来似乎误入歧途，但这种画法似乎是她意图探索属于美国自身艺术的一部分的努力。[6]通过出生于美国但在德国求学的斯蒂格利茨，她得以接触到勃拉克和毕加索的立体主义艺术，并阅读了康定斯基《论艺术的精神》的英文本。虽然作为一个欧洲艺术家，她并不认可立体主义，但是康定斯基的思想解开了她的束缚。她开始试图创立一种基于她自身经验的抽象艺术样式。由于奥基芙从未出国并且在创作上坚持独立，她似乎认为她在1910年代末20年代初的抽象艺术作品是源自于其自身，植根于美国的土壤，但是我们不难在欧洲现代艺术家的理论中找到这些作品的先例。实际上，只要将比利时画家亨利·凡·德·威尔德（1863—1957）一幅创作于1893年，名为《抽象》（*Abstraction*）的作品和奥基芙的《蓝与绿的音乐》（*Blue and Green Music*，1919）对比一下就能看出，这两幅画形式相似，并且创作动机也似乎大同小异**［图133］**。凡·德·威尔德是从人们熟悉的植物原型中抽象出意象，而奥基芙的标题就告诉我们她要再现音乐。在这两个例子中，艺术家们渴望我们去了解抽象的原型，然后引导我们去经历一次美的旅程。不可否认，这两幅作品分别是由来自不同国家的画家面向不同观画者所作的画。但是，正如凡·德·威尔德不算是真正的比利时人，奥基芙也不是“纯正”的美国人。

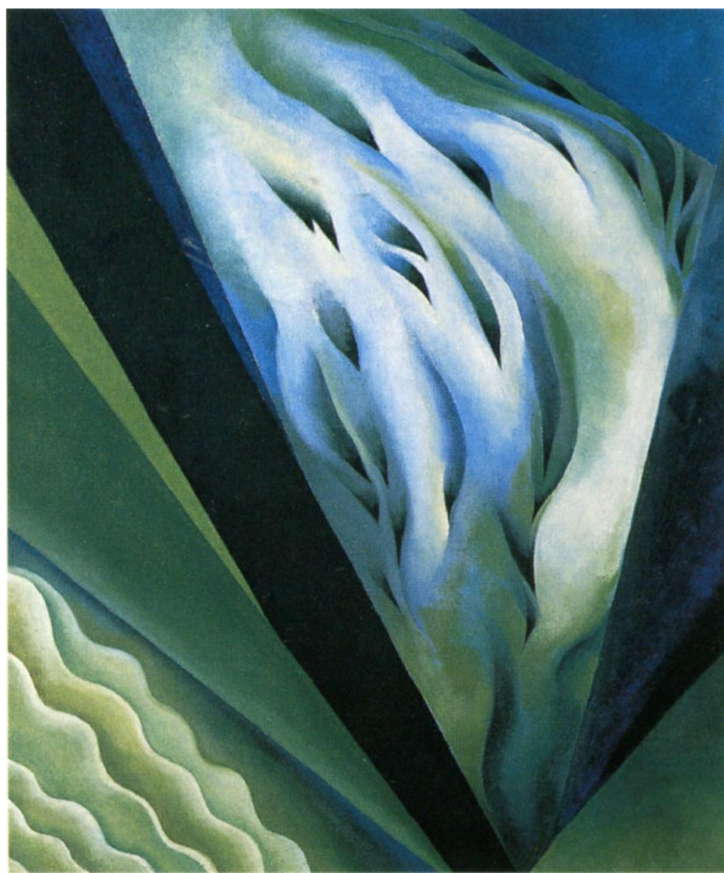


图133　乔治亚·奥基芙

《蓝与绿的音乐》，1919年，布面油画

1915年，奥基芙将自己一系列的抽象艺术画发到了纽约。他未来的丈夫，阿尔弗雷特·斯蒂格利茨看过这些画之后，立刻为这些画申请展览。在这些用木炭和墨水笔勾勒出来的具有仿生形态的画面里，奥基芙逐步形成了一种强调色彩的抽象艺术。在这种艺术中，色彩扮演了主导性的角色。她通过将抽象的主题比拟为同样抽象的音乐语言来诠释它们。她画中具有仿生形态，源自自然的抽象图案与贯穿20世纪10年代和20年代的几何抽象艺术背道而驰。

民族主义风景画

在美国、俄国以及其他国家的民族艺术试着形成一些能够传承下去的特色的过程中，现代风景画起到了引人注目的作用。风景画的创作诱导艺术家运用那些在国际舞台上发展起来的先进色彩观念和绘画技巧来描绘祖国山河。这就是艺术史上一次民族艺术和现代艺术的结合。每个国家的大收藏家都向我们证实了国内的艺术家以本土的风景

作为素材创作出面向国际的作品。汤姆·汤姆森（Tom Thomson，1877 — 1917）或劳伦·哈里斯（Lawren Harris，1885 — 1970）便是这样创立了一种大胆而新颖的加拿大国际主义绘画。这种绘画将欧洲前卫艺术的绘画成就与画家抓取的国家风景结合在一起**［图134，135］**。[7]这些画不仅仅象征着加拿大的骄傲，同时也按惯例被送到与加拿大关系密切的英国、法国和美国参加艺术展览。但也正是它们的现代性（确切说就是外来性）引来了加拿大评论家的非议。

图134　汤姆·汤姆森

《在北方》（*In Northland*），1915年，布面油画

汤姆森（1877—1917）是20世纪最初20年中加拿大第一位重要的民族主义风景画家。他的作品中，强烈的色彩和具有想像力的图案，带有野兽派画风。而到今天，除了在其加拿大国内，国外已经很少有人知晓他的作品。而1920年代时，他的作品曾在英国、法国和美国广为展览。

图135　劳伦·哈里斯（Lawren Harris）

《从苏必利尔湖北岸望》，（*From the North Shore，Lake Superior*），1923年，布面油画。

现代世界上的三个大面积陆地国家包括加拿大、美国和俄罗斯。这三个国家的艺术家都创作出了象征各自祖国的风景画。哈里斯便是加拿大这一传统艺术的大师。在遍布加拿大的博物馆、画廊和民宅中，我们都可以找到他所表现的这片广阔的国土上的山岭和湖泊的景观。对他而言，风景的基本要素比特殊性重要，他移除掉大部分景观细节以此来营造一个巨大的整体画面。

我们在整个欧洲和美国都看到了相同的趋势。我们可以选出一大堆运用国际现代绘画技巧来表现各自国家景观的作品，并且这其中有很多都是在其国内极受欢迎的名家大作。无论是奥基芙或是美国画家约翰·马里恩（John Marin，1870 — 1953）再现的美国早期神话般的新墨西哥州景观，还是蒂沃道尔·琼特瓦里·科斯塔卡（Tivardar Csontvary Kosztka）在1904年到1905间创作的那些聚焦于陶尔米纳（Taormina，位于西西里岛上）城中希腊和罗马古迹的“匈牙利”全景图**［图136］**，这些现代艺术家们的作品都被民族主义者用来修饰和宣扬自己的祖国，因为这些作品有很强的表现力，并且可以将其复制并送往国外参展。大部分精于理论的文献和专注于这一艺术运动的展览都没有重视现代艺术的这一方面。在本书所提到的年代中，这一现

象就一直存在着。近年来，美国、法国，确切地说是所有国家的民族艺术研究者都分析了现代艺术家的国家风景画创作。我们几乎不会将政府任务或干涉与这种创作联系起来，但它是一种艺术家在普遍的文化氛围的影响下而偏爱于描绘自己家乡而形成的创作。而许多伟大的美国现代艺术标志性大师都是来自于移民或是侨民（比尔施塔特、博德默、施泰肯、凯尔泰斯）这一事实却并没有使美国学生困惑，也许这是因为移民文化就是美国文化的中心。

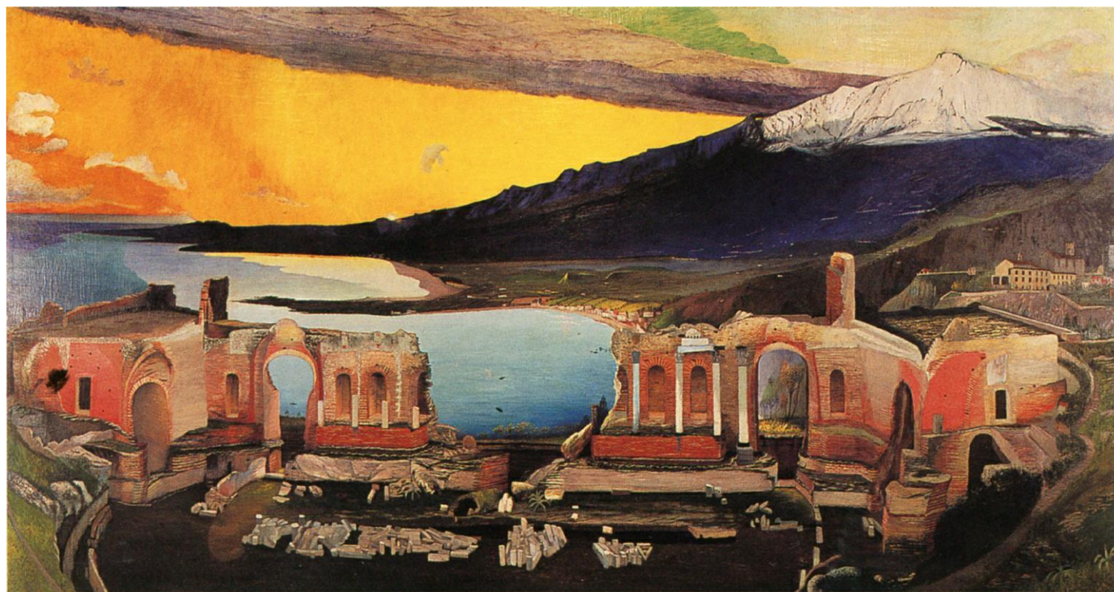


图136　蒂沃道尔·琼特瓦里·科斯塔卡

《陶尔米纳的古希腊剧院废墟》（*Ruins of the Greek Theatre at Taormina*），1904—1905年，布面油画

现代主义在中欧和东欧的风景画中也扮演了主要的角色。这里，在一幅大尺寸、色彩明亮的风景画中，科斯塔卡为现代匈牙利重现了位于西西里岛上陶尔米纳的经典的古希腊剧院废墟，同时也将地中海地区的绚烂往昔岁月与他所致力于的现代城市文化联系在一起。

毫无疑问，我们可以从国际艺术界中选出一大批现代主义风景画。当这些画被集中起来展出时，它们就向我们展示了这种艺术表现的模式实际上是多么的全球化。就艺术表现而言，瑞士画家亚历山大·卡拉姆（Alexandre Calame，1810 — 1864）在瑞典画的国家风景画和比尔施塔特在加利福尼亚画的风景画并无二致。甚至是像俄国这样地广物博的国家也被铺天盖地的国家风景画所淹没。这些风景画几乎描绘了俄国从欧洲大陆到亚洲大陆所有的森林，湖泊和乡村。而且为

满足人们对俄国风景画的需求，其中的一些画，比如尼古拉·杜博夫斯科伊（Nicolai Dubovskoy）的《风暴前的宁静》（*Calm before the Storm*，1890）还被做成多个版本。为了削弱守旧但却是现代世界政治重心的民族主义，甚至是法国布列塔尼的反民族主义的地区流派也塑造出了一批现代艺术形象。爱尔兰的第一位重要现代艺术画家，罗德里克·奥康纳（Roderic O'Conor，1860 — 1940）一生实际上都生活在巴黎绝不是一个偶然，而是因为他被布列蒂尼的"非法式"艺术所吸引并以此为范本创立了他自己的"非英伦"爱尔兰绘画。这又一次说明：现代主义艺术不仅形式自由灵活，而且还能够鲜明地表现非世界主义的主题思想。

然而，我们必须记得一点：所有从文章开头马泰伊科的《格隆瓦尔德战役》到最后芬兰画家阿克塞利·加伦 - 卡雷拉（Akseli Gallen-Kallela，1865 — 1931）的《莱明凯宁的母亲》（*Lemminkainen's Mother*）**[图137]** 的作品都是为参加在国内外举办的公共展览而创作。[8]因此，这些民族作品的创作意图就是模糊国界，并用世界级的绘画技巧和视觉观念来诉说那些地方传说。当加伦 - 卡雷拉还是一个在巴黎学画的学徒时候，就已经构想了他宏大的民族主义巨作，而当他在柏林（在这里，同样在国际上被认为是挪威艺术的代表画家爱德华·蒙克的画给他留下了深刻的印象）进行了长时间考察之后，他完善并扩充了这一构想。从这个绘画素材和绘画思想的大熔炉中，他为自己提炼出了一整套的"艺术储备"。日后，他便是运用这一"储备"来再现并重新诠释了芬兰的传奇历史。他的作品极具表现力，直至今日依然可以感染观画者。

图137　阿克塞利·加伦卡-雷拉

《莱明凯宁的母亲》，1897年，布上蛋彩画。

甚至在他的同乡让·西贝柳斯创作闻名欧洲的《芬兰颂》之前，加伦-卡雷拉就曾画过很多描绘芬兰民族神话中的场景的作品，试图将北欧神话故事带给更多的欧洲观众。因为19世纪末20世纪初的大型国际画展都以国家为单位来组织，这就迫使各地区的画家为了使作品能被这些大规模的国际文化博览会接受而去描绘并颂扬国家的风景、人民、历史和神话。这幅作品带有高更和其他后印象派艺术家的美术表现元素。

后记：现代艺术的私有化

图42局部

纽约股市崩盘后的第十天，纽约现代艺术馆便在这最糟糕的时刻成立了。不出一年，事态便失去控制而发展成为第一场真正波及全球

资本主义的经济大萧条。没有人知道要怎么应对这种状况。我们现在所实行的国家调控经济政策在当时还没有开始推行。而这一经济现象与资本家惟一擅长的技能——资本累积毫无关系，因此大资本家和他们的政客们所掌握的人脉关系，数据和所有的组织手段都无法与之抗争。资本主义蹒跚踉跄地挣扎了很久才接受，至少暂时地接受了新的系统来使经济复苏。但是，资本主义的现代艺术是怎样走出这一困境的呢？

那些在画纸上体现出来的现代艺术思想，与城镇资本主义和结构松散的市场的联系并没有被减弱。现代艺术还需要它们来走出困境**［图138］**。没有了独立的个人资金，也就可能没有了独立的小画商，也就没有了往往由他们来促成的艺术展览，因而，对于为那些最新近的对现代艺术进行的艺术历史阐释中充当利用资源的艺术评论而言，也就失去了活力。不过，大萧条只是资本主义和它所引出的形式自由的私有化艺术体制的一个暂时性衰退。在现代艺术机构决定称自己为“现代艺术馆”（MOMA）之前，“艺术现代展馆”这样别扭的候选名也曾在考虑之列。事实上，现代艺术馆之所以不到五年便成为现代主义的特色机构，正是因为它是私人经营的机构，反映着在其中工作的管理层和员工的艺术品位和思想。洛克菲勒、克拉克、古德伊尔出现在这些机构并不是偶然的。[9]

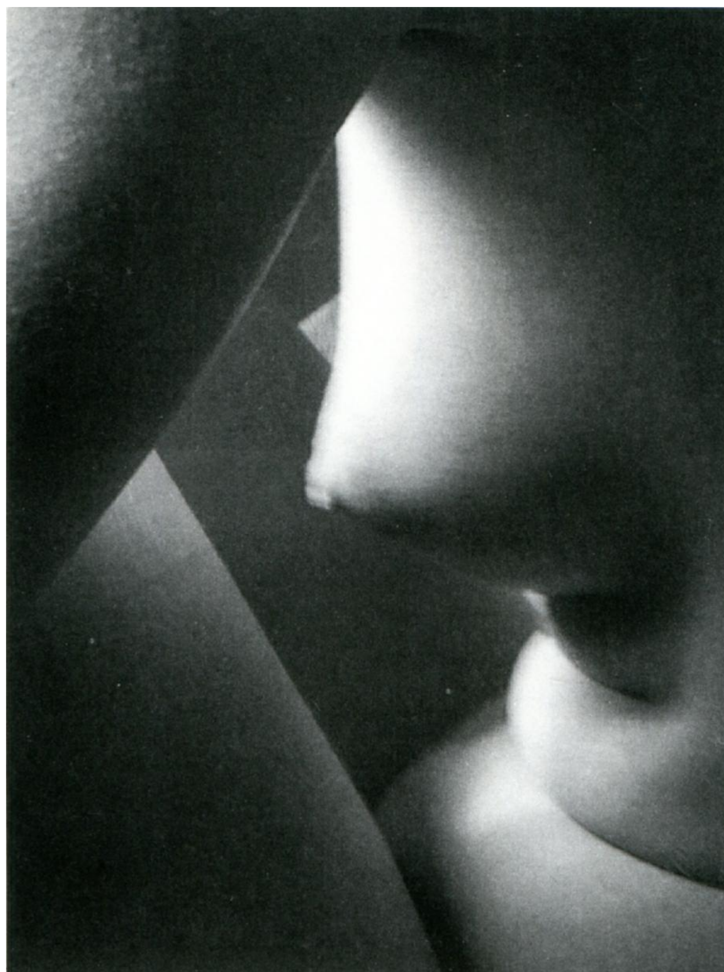


图138　伊莫金·坎宁安

《三角》（*Triangles*），1928年，明胶银版法印像。

创造一种国际化的抽象艺术表现法一直是1910年代和20年代的众多摄影艺术师魂牵梦萦的目标。这些摄影师对他们的主题精挑细选——有时，他们只拍摄一个复杂形体的一小部分，最后得到一幅难以辨认出原型的画面；而有时则只是写实地拍摄用剪纸搭起来的结构和随意无用的几何形状。这样，摄影师告诉我们可以在这个世界上找到抽象艺术元素，并且它不仅仅是来自于艺术家的想像。

一直以来，现代主义艺术品都只是私人物件（意味着自主性和资产性质）。那些来自世界各国，白手起家的实业家实际上是他们最重要的资助商。这两者在社会经济意识形态上的相同程度大于他们在地域上的差异程度。这些实业家的队伍很大，较之那些筹建起欧洲艺术根本基础的博物馆的政府官员，我们更赞赏他们对现代艺术的贡献。到1920年代中期，资本主义世界的所有主要城市的主要私人所藏中都

拥有现代艺术的标志性作品。这是一个属于像MOMA这样公私结合，使现代艺术永不褪色的收藏机构的年代。

这些富有的资助商们对于现代艺术的本质有着普遍的共识。他们中的大部分都受迈耶－格拉菲和罗杰·弗莱的影响，认为现代艺术起源于马奈，是一批印象派画家激发并组织了现代艺术。即使惟有雷诺阿真正意图在这个艺术运动的前沿中有所建树，但是在下一代的艺术家：修拉、高更、凡·高和塞尚出现之前，这批印象派画家中还缺少大师级的人物。而自这四位大师开始，以欧洲为中心的全球现代艺术似乎已经开始涌现，并且当现代艺术还没有因为毕加索和马蒂斯的绘画作品而达到它的巅峰年代时，他们这四位大师的作品就是现代艺术展的主角。应该注意的是，对现代艺术的这种观点中因为缺少了抽象主义，事实上它也遗漏了康定斯基、蒙德里安和至上主义而不可行。

对现代主义的这种隐喻出自一个发生在法国，确切地说是发生在巴黎的现象（凡·高正是因为这种现象而得到推崇和认可）。这一现象的主导者是一批野心勃勃的肖像画家，它根源于一种与之同等的对早期绘画作品的现代主义重估现象。然而，早期绘画作品的前现代观点是一个复杂的系统，在这个系统中，艺术家们以各种形式效力于他们所在国家和地区的艺术流派，而在评论家迈耶－格拉菲等人的评论中重写并在邓肯·菲利普斯、阿尔伯特·巴恩斯（Albert Barnes）和奥斯卡·莱因哈特的私人收藏体现出来的新早期绘画艺术中出现了屈指可数的几个天才。这些天才艺术家置身他们所处年代的主流艺术之外，因此，他们个人对于艺术史的影响是根本性的，也超越了时间的限制。正是这样的现代主义，成就了马萨乔（Masaccio）、委拉斯凯兹、埃尔·格列柯、伦勃朗、维米尔（Vermeer）、哈尔斯（Hals）、华托（Watteau）、贺加斯（Hogarth）、戈雅等人在19世纪和20世纪的名声大噪。这些艺术家都被视为古怪的天才，并拥有冲破由19世纪艺术馆中那些被系统化安置的收藏品所体现出来的美学局限的天分和决心。

部分现代艺术资助人

美国：霍勒斯·哈夫迈耶（Horace Havemeyer）、伯莎·波特·帕尔默（Bertha Potter Palmer）、阿尔伯特·巴恩斯（Albert Barnes）、阿瑟·杰罗姆·埃迪（Arthur Jerome Eddy）、约翰·奎因（John Quinn）、利奥和格特鲁德·斯坦因（Leo and Gertrude

Stein）、马丁·赖尔森（Martin Ryerson）、弗雷德里克·K.巴特利特（Frederick K. Bartlett）、凯瑟琳·德叶（Katherine Dreier）、邓肯·菲利普斯（Duncan Phillips）、加拉廷（Galatin）、伊利亚·阿伦斯伯格

英国：塞缪尔·考陶尔德、格温德林和马格里特·戴维斯（Gwendoline and Margaret Davies）、威廉·伯勒尔爵士（Sir William Burrell）、休·莱恩爵士（Sir Hugh Lane）

捷克：文岑茨·克拉马尔（Vincenc Kramar）

丹麦：阿尔弗雷兹·布兰德斯（Alfred Brandes）

荷兰：海伦妮·克罗勒·穆勒（Helene Kroeller-Mueller）

法国：让-巴蒂斯特·法瑞（Jean-Baptiste Faure）、亨利·鲁阿尔（Henri Rouart）、维克托·肖凯（Victor Chocquet）、埃内斯特·奥斯谢德（Ernest Hoschedé）、安德烈·丰泰内（André Fontainas）、奥古斯特·佩尔兰（August Pellerin）、雅克·杜塞（Jacques Doucet）、拉乌尔·拉罗什（Raoul la Roche）

德国：卡尔·奥斯特豪斯（Karl Osthaus）、格施泰因（Gerstein）

俄罗斯：帕维尔·特列季亚科夫（Pavel Tretyakov）、伊万·莫罗索夫（Ivan Morosov）、谢尔盖·休金（Sergei Shchukin）

瑞士：约瑟夫·缪勒（Joseph Mueller）、奥斯卡·莱因哈特（Oscar Reinhardt）、比勒（Buehrle）

现代主义产生于"艺术馆时代"并不是一个偶然。这似乎是西方艺术有史以来第一次将艺术馆的概念纳入到它自己的发展历程和推广中来。难以想像，比方说，莱因哈特，或布歇，抑或是戈雅与他们的朋友和赞助商聚在一起成立一座艺术馆以一种似乎自主的方式来向我们现在所谓的大众们展示他们的作品，以及作品中所具有的先进意识。而这正是特列季亚科夫、休金、莱恩、巴恩斯、菲利普斯、考陶尔德、巴特利特、克罗勒-穆勒、奥斯特豪斯、德赖尔和那一小圈创办MOMA的人所擅长的。这些人自视为是那些应该得到最高尊敬却被埋没的天才们的无私而慷慨的支持者。为了表达他们对这些大师的尊

敬，那些自身具有政治实力和个人纪念意义的艺术馆也开始着手推广那些有能力并且有空闲来对当今艺术作品作出最佳评价的人们的艺术观点和品位。这一切并不是说，公众还没有从艺术馆这个机构中受益。确切地说，这说明了这些富人们所描绘的前景建立在私有基础之上因而便有它的局限性。

不过，在我们美化或丑化这些个体机构之前，我们必须意识到它们并不是首次展示现代艺术品的公共场所。事实上，几乎有数不清的官方或非官方的公共场所展示过艺术品。城市中对艺术感兴趣的民众可以欣赏并评价现代艺术。这些机构中最重要的一个，应该是接待游客最多的卢森堡博物馆（Musee de Luxembourg）。博物馆始建于1820年代，作为官方收集在世艺术家作品的收藏机构。法国1848年的大革命之后，它进入良好的组织形态，并开始收藏在世艺术家（大部分为法国艺术家）所创作的被认为有必要长时间公开展览的画作。当实力雄厚的国际现代艺术收藏家们开始筹建他们自己的艺术馆时，因为在现代主义积极进取的主流中相对滞后而使这个博物馆渐渐淡出主流。而新型的个人艺术馆大都集中在那些赞助商的故乡。早在1872年，俄国首先创立了由富商出资筹办的私人艺术馆，而当1910年休金个人收藏在特鲁别茨科伊（Trubetskoy）家族的宫殿里向公众开放时，俄国私人艺术馆事业被推向了高潮**[图139]**。

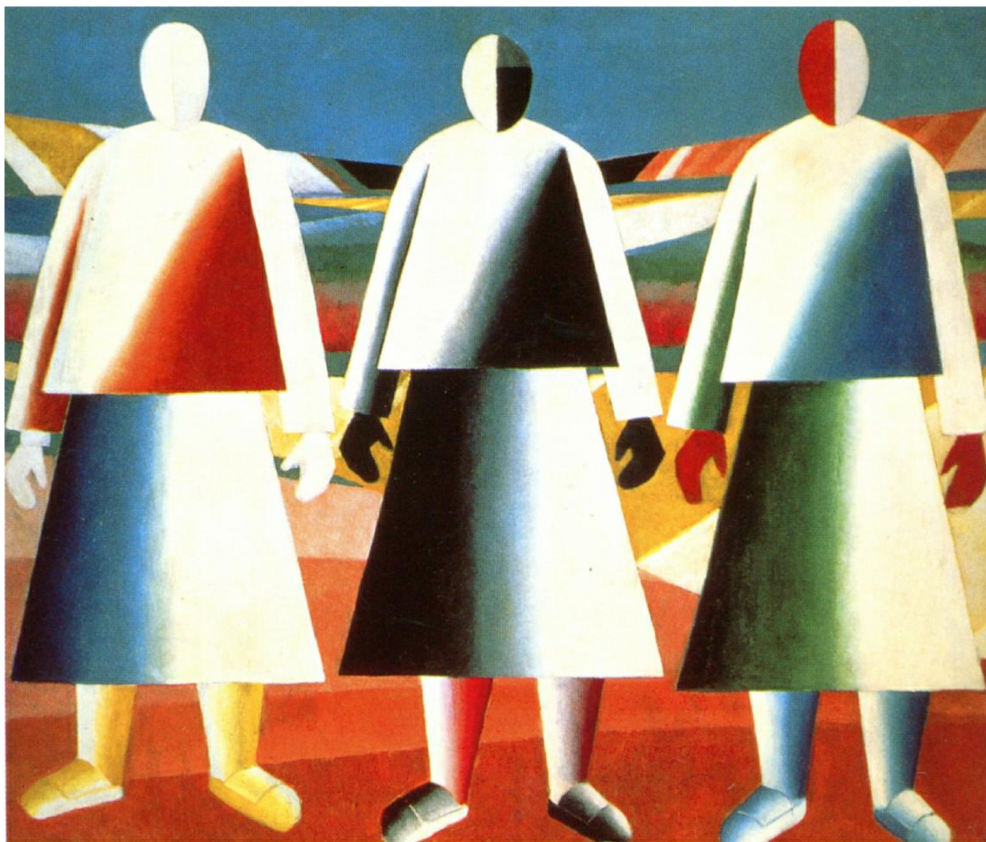


图139　卡西米尔·马列维奇

《运动场上的少女》（*Girls in a Field*），1928—1930年，布面油画。

马列维奇的生涯可以概括为：他在布尔什维克革命前后达到创作巅峰后，接着便是长时间的一路走向下坡。然而，他晚期的作品显示了他一直试图将他的作品转型以使它们能为他所忠于并且重用他的社会服务的愿望。1910年代的纯非再现和反图像思想让位于一种伟大的新式人文主义，在这幅画中，人本身就含有革命性的信息并且无产阶级的运动员成为现代生活中的男女英雄。

在搬进洛克菲勒的城区住宅之前，甚至是MOMA本身也首先在一幢私人办公楼的12层开设了画廊，而最后MOMA搬进了一幢位于洛克菲勒住宅原址专门为其而建的馆内。它的成立根本没有经过公开听证会，没有政府委员会，没有关于这类艺术与那类艺术的影响和伦理研讨，也没有公众的参与（虽然有艺术馆的律师来确保私人资助不会因为新生的“恐怖”财政现象——所得税，而被扣除）。而事实上，比起所有真正的公共（由政府经营）的艺术馆，它更像是一家定时向公众开放的私人俱乐部。但是，MOMA沿用了英国（或美国）的城市模式，它是由一群人筹建起来，但这些人的名字却不会在这一机构中。

而且因为艺术馆聘有一位出身哈佛的学者来管理馆内事务，呈现出一种其他比如巴恩斯、菲利普斯和奥斯特豪斯的较为私人的艺术馆所缺少的类似机构平衡的现象。

因为这些原因，MOMA迅速席卷了整个世界。它涵盖了建筑艺术、工艺美术、家具设计、图形设计和摄影作品，以及别的私人艺术馆所偏爱的纯美术绘画、雕塑和摄影作品。它所收藏的作品地域范围完全涵盖全球，而艺术馆的馆长和顾问感觉他们在柏林、墨西哥城或者莫斯科工作时和他们在巴黎或伦敦时一样地得心应手**［图140］**。艺术馆成立还不到两年，它的第一代受托人的其中一位，丽莱·碧利斯（Lilly Bliss）去世，并留给MOMA一批塞尚、高更、毕加索、马蒂斯以及其他经典艺术家的作品。而在当时，艺术馆不可能买得起这些收藏品。艺术馆的最初十年既有一夜成名的喜悦，也充满了不和谐的音调，而且它所促成的展览和出版物为当今的艺术历史研究提供了材料。著名的阿尔佛雷德·巴尔（Alfred Barr）抽象艺术画家编年表在1936年绘制而成。作为一份面向入门级人群的备忘录，这份年表在近年被复制了无数次，并且也因为它的狭隘性、男性的中间主义和反背景主义而备受批评。

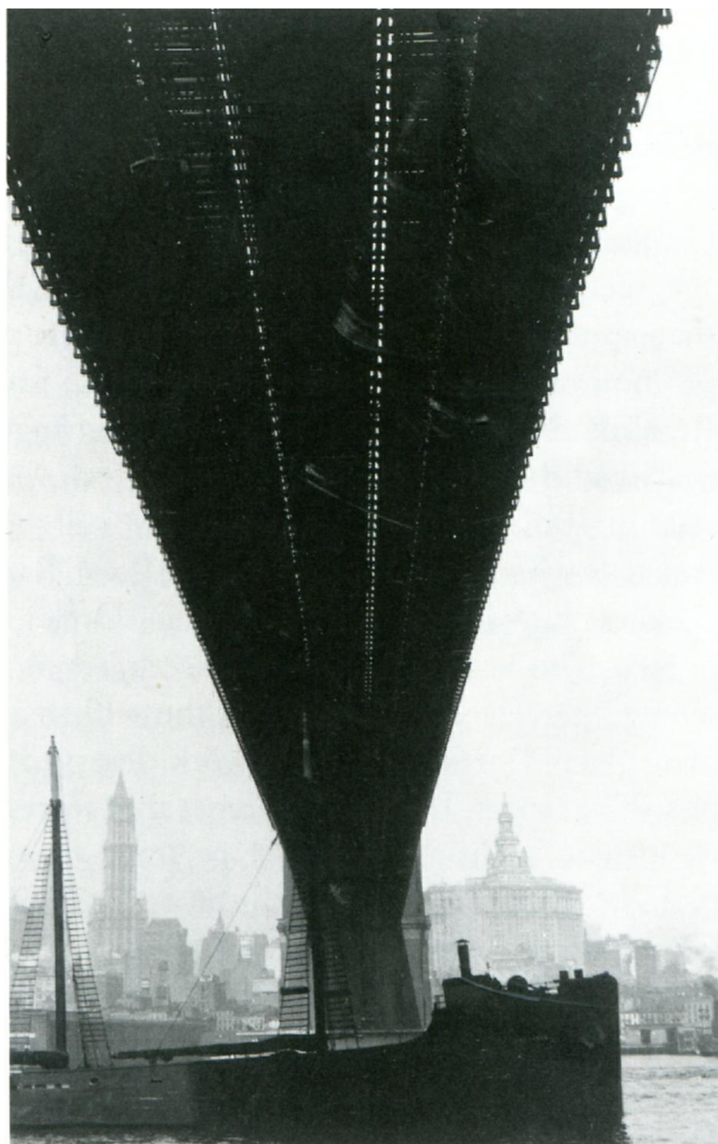


图140　沃克·埃文斯（Walker Evans）

《纽约布鲁克林大桥》（*Brooklyn Bridge，New York*），1929年明胶银版印像。

埃文斯是美国最伟大的“直接”摄影师。这件作品构图美观，摄影师以一种几乎被印刷、描绘和拍摄过上万次的方式，清晰而直截地重新再现了这一纽约现代化的标志建筑。对埃文斯，同样也对阿杰热而言，摄影师是静默的旁观者，他们从我们所置身的混乱的世界中提炼出美感和秩序。

即使是到了今天，当现代主义处于“中年危机”之时，MOMA依然迫使我们对什么才是现代主义的特点提出问题。它的“现代”依然始于1880年代的后印象派大师，塞尚、高更、修拉和凡·高。巴黎的架上画室是现代艺术的顶梁柱，但它与俄国、德国、意大利、荷兰和美国

的绘画相处融洽。它早期打入拉丁美洲的尝试却已没有了下文，而它在罗马尼亚、捷克、匈牙利、波兰和斯堪的纳维亚的现代主义中所占的份额非常小并且大部分被搁置一边。摄影艺术、工艺美术、图形设计和实用美术收藏品和一些二流画馆中选出来的样品一起展出，于是这些“杰作”就这样被一代收藏家和学者定义为经典现代主义艺术。

巴黎的状况就更奇怪了。巴黎有两所大型的艺术机构：一所主要收藏19世纪后半叶的作品，而另一所则主要收藏20世纪的作品。这两所艺术机构在这座城市的资深领域——巴黎现代主义再现艺术有着举足轻重的地位。最值得一提的地方就是它们的大胆精神：聚集了如此之多的艺术家和实业家，就算是水晶宫展览会的主办者也会为有这样的阵容而感到自豪。这个大众化的现代主义机构将学院派艺术也纳入了怀中，因为学院派艺术同样也是为现代都市而作，因此它们在各方面都和17世纪和18世纪的学院派绘画有着根本的不同。很多外国人都对这个决定感到有一点不舒服，这主要是因为我们脑中所谓的现代主义观念更多地受到来自MOMA的先入为主的影响而较少受到奥赛美术馆（Musée d’Orsay）和蓬皮杜中心（Centre Pompidou）这两所较晚出现的艺术机构的影响。新的现代艺术馆在法国、德国、日本和美国的带头下，迅速在世界范围内出现，而这其中作出重要贡献的却是其他的国家。

不用说，这些艺术馆所保护和展示的现代艺术并不都是同一种现代艺术。每个艺术机构在地域和时间上都有自身的特点。不过，来馆内参观的公众都知道现代艺术的全球性、城镇性和世界主义，并且自19世纪中期开始，它便摇身一变成为人类的作品，而不再是一种纯艺术概念。而现代艺术最重要的目标之一——再现，却从未被否定过，甚至是在抽象艺术的表现中也没有被否认过；并且人们也一直接受它与这一全球性文化之间的根本联系。现代主义艺术馆的地方色彩依然处于探讨中，比方说，捷克的现代主义有特别的分支，还有美国带有地方色彩的现代主义。但是，所有的这些艺术机构都声明接受来自各地区的作品和各种审美观。

MOMA成立的最初十年中所举办的现代艺术展览可以说是给现代艺术概念服下了使其能长盛不衰的灵药。后现代主义、反现代主义和新现代主义的最重要的特征都能在现代主义本身中找到。1929年之后的现代艺术研究是对艺术机构、商业画廊、评论家、收藏家和艺术家之间相互影响和作用的研究，而在这些角色中，艺术机构首次成为现

代主义艺术史的主角。因此，1929年之后的现代艺术史要以不同于前的方式编写。现代主义依然保持着它的两条主线：即刻现代主义和图像/现代主义，这种固执性，正如我们这本书中所指出的许多图像学拥趸一样难以变通。许多现代主义的图像学拥趸是民族主义者，他们曾经是世界性和国际性的。正如以欧美为中心的现代主义最初的三代成千上万的世界化艺术家，玛丽·卡萨特、约翰·辛格·萨金特，或帕特里克·亨利虽然名义上都是美国人，但却对创作美国式艺术不感兴趣。但是，在大萧条和"二战"后的岁月里，现代艺术的舆论和媒体界往往聚焦在有关国家成就的主题或是带有民族特色的各种现代主义艺术。

有太多的学者们都跟随了舆论媒体的导向，而忘记了资本主义城市和市场的总体规律、它的交易系统，以及国际化现代主义所需的条件。现代艺术中的民族主义往往被利用为推销工具，以此来使作品合乎那些自视为爱国者的波兰人、俄国人、法国人或美国人。只要看看那些创作于现代社会的艺术再现作品和那些买家的价值观，我们就能发现作品的通俗性比那些我们费尽心思找到的民族或地区上的差异要重要得多。正是现代再现艺术的这种开放形式、渗透力，以及可交易性使它们具有现代性，而不是它们特殊的形式和图解上的特征，更不是它们内在的观念。现代主义的这种模式也被应用于人类历史，我们从公共博物馆、大学和印刷制品中了解我们的历史。通过这些资本主义城市的公共机构，我们在复杂的历史中看到了我们的所作所为，我们的思想，和我们所再现的事物的前车之辙。这些机构使我们意识到人类世界怎样之浩瀚，我们在其间扮演各自的角色，定义自身的价值，也只有拥有了这些我们才能成为真正的自己。

注释

导言

[1] 英文第一版名为：*Modern Art*：*Being a Contribution to a New System of Aesthetics*（London and New York，1908）。迈耶-格拉斐是一个来自捷克斯洛伐克（继而在奥匈帝国的版图中）的犹太工业家，也是第一位研究现代主义艺术的重要学者。

[2] 第一个完整的西涅克著作*d'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme*的英译本（Willa Silverman译）的现代再版，见Floyd Ratliff的*Paul Signac and Color in Neo-Impressionism*（New York，1992），192—287。因其著作立足点为法国，所以，在迈耶-格拉斐更复杂、精深的著作之前，西涅克的重要篇章在现代美学的形成中具有典型意义。

[3] 关于水晶宫的研究著作甚多，其中绝大多数讨论的主要是帕克斯顿的建筑，而Patrick Beaver却着眼于展览本身以及众多文本（主要是英文作品），这些文本构成了对其本质的言语评价。参见Patrick Beaver，*The Crystal Palace*（*1851—1936*）：*A Portrait of Victorian Enterprise*（London，1970）。艺术史家很大程度上忽略了水晶宫展览，因为这个展览忽略了"艺术"，聚焦于应用美术和雕刻。然而，它为继之而来的巴黎、费城、维也纳、芝加哥等众多城市的展览确立了典范，在那些城市的展览中艺术扮演了更重要的角色。

[4] 参见John Gage，*Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*（London，1993），295，fig. 177，n. 51。

[5] 参见Tate Gallery，*The Pre-Raphaelites*（London，1984），90—92，条目由Malcolm Warner撰写。

[6] 关于这部分内容，最容易查到的波德莱尔著作的英文版是*The Painter of Modern Life*，*and Other Essays*（London，1964）。

第一部分　从写实主义到超现实主义

[1] Renato Poggioli，*The Theory of the Avant-Garde*（New York，1971）.这本书看来似乎仍未被广泛阅读，虽然这本书是为文学史家而作，但实际上它是对先锋派现象的不可不读的结构性分析。

[2] 现代主义理论中最通用且有价值的是Johanna Drucker，*Theorizing Modernity*：*Visual Art and The Critical Tradition*（New York，1994）。Drucker的作品认为有三种"现代主义"修辞——对"空间"的入迷、"客观性"的感觉，以及对主观表现语言的探索。它的简洁和直截明晓，使它成为理解现代主义艺术理论的理想入门文本。

[3] 现在仍然没有对19世纪和20世纪早期的摄影、绘画和印刷品历史的优秀阐释文本。这方面的老权威是Aaron Scharf的错名著作*Art and Photography*（London，1968），以及Van Deren，*The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*（Albuquerque，N. Mex.，1964）。对于作为反对摄影术的关于卡罗式摄影审美特征的讨论见Richard Brettell编辑的*Paper and Light: The Calotype in France and Great Britain*（Boston，1984）。

[4] 有关写实主义的文献汗牛充栋，但只有一本概要式的著作，对于每个初学者来说是必读的。Linda Nochlin的*Realism*（London and New York，1971）几乎是一本兼容并包、充满智慧的书，无出其右者。与关注法国艺术中的权威图像、由法国来界定艺术运动的焦点不同，Nochlin的知识宽度惹人注目，包括她对摄影和学院派绘画的巡礼，还包括英国、德国、西班牙和美国的主要作品。她研究的薄弱处是俄国和东欧，这部著作出版的时间解释了个中原因。

[5] 奇怪的是，对于法国印象主义没有一本好的总介书籍，虽然目前有一些学者和批评家在写作。Phoebe Poole充满智慧的巡礼*Impressionism*（Oxford，1967），在目前看来显得陈旧而不清晰，可能Maria和Godfrey Blunden，*Impressionists and Impressionism*（Geneva，1976）这本巨著读起来更舒服。Inco F. Walther编辑的令人满意的、精确的两卷本巨大尺幅的概著在

1993年出版，内容包括法国和国际的印象主义。其英文版是*Impressionist Art*，*1860—1920*，第一册*Impressionism in France*（New York，1993）由Peter H. Feist编著，第二册*Impressionism in Europre and North America*（New York，1993）则由一大群德国学者筹备。另一本令人印象深刻的关于艺术运动的全球性研究是Nora Broude编辑的*World Impressionism: The International Movement*，*1860—1920*（New York，1990），而这本书的局限是世界性的运动被想当然地拆分成国家来处理了！

[6] 秉持这种狭义的定义的最好的近期出版物是Charles Moffett编辑的*The New Painting: Impressionism*，*1874—1886*（San Francisco，1986）。对8场印象派展览的批评的汇集而成的两卷本著作，最近出版了，粗心的读者需要警惕，虽然这些介绍性的材料和学术性的组织是在英国，但这些文献的原版却是在法国。在几乎同一标题的书中可以看到这点（虽然是困难的），*The New Painting: Impressionism 1874—1886*，*Documentation*（San Francisco and Seattle，1996）。

[7] 对于象征主义的欧洲—全球性和复合媒介特点的近来最佳描述，是一本由Jean Clair构想并编辑的*Lost Paradise*：*Symbolist Europe*（Montreal，1995）的庞大的展览目录。有趣的是，对于美国对象征主义的贡献，在目录和展览中得以处理，但在题目中却未标明。

[8] 参见Jacqueline V. Falkenheim，*Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*（Ann Arbor，Mich.，1980）。

[9] 参见Griselda Pollock，*Avant-Garde Gambits*，*1888—1893*，*Gender and the Colour of Art History*（New York and London，1993）。

[10] 对修拉最佳的、最总括的专著是Michael Zimmerman的*Georges Seurat and the Art Theory of his Time*（Antwerp，1991）。详细介绍，参见Jean Sutter编辑的*The Neo-Impressionists*（Greenwich，NY，1970）。

[11] 关于高更的文献汗牛充栋，最佳的总述是Richard Brettell编辑的*The Art of Paul Gauguin*（New York，1987）。对阿旺桥画派有

许多讨论，其中大多数都强调它的多国性和多世代性这方面。最易读的是Henri Dorra的“*Gauguin's Unsympathetic Observers*”，*Gazette des Beaux Arts 6/76*（December 1970），357 — 372。

[12] 对于纳比派最唤起感情的，且图解最佳的近期研究著作是Claire Freched-Thory and Antoine Terrasse，*The Nabis: Bonnard, Vuillard, and their Circle*（New York，1990）。

[13] 关于野兽派运动的英文领域中的权威，是对1976年现代艺术博物馆所作的展览目录，这点不足为奇。这份目录由John Elderfield以*The"Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*（Oxford，1987）为题重新印刷。对于这一主题的更新更精密深奥的研究是Jody Freeman编辑的*The Fauve Landscape*（New York，1989）。

[14] 野兽派绘画的世界风行这点，像立体主义的风行一样，少有研究。也许是因为野兽派画家表现的是传统题材，他们的绘画模式强烈吸引着外省艺术家，而这些艺术家的创作与1910年代左右发展起来的巴黎现代主义的绘画理论相比是新奇陌生的。

[15] 关于表现主义绘画最为大家认可的全面评述要数Peter Selz，*German Expressionsist Painting*（Berkeley，Calif，1957）。而另一部值得称赞的综合作品要数R. Samuel和R. H. Thomas，*Expressionism in German Life, Literature, and the Theater*（1910 — 1924）（Cambridge，1924）。更新的评述是来自Barry Herbert，*German Expressionism: Die Bruecke und die Balue Reiter*（London，1983）。而一部更为完善的批判性作品是Joan Weinstein，*The End of Expressionism: Art and The November Revolution in Germany, 1918 — 1919*（Chicago 1990）。

[16] 参见Douglas Cooper and Gary Tinterow，*The Essential Cubism: Braque, Picasso, and Their Friends*（New York and London，1984）。参见William Rubin，*Picasso and Braque: Pioneering Cubism*（New York，1989），对Picasso和Braque两位主角所演绎的“优雅舞蹈”的研究，卓越、简明扼要而不主观臆断。

[17] 参见Anne Coffin Hanson的*The Futurist Imagination, Word+Image*（New Haven，1983）。

[18] 最通俗易懂的英语著作：S. A. Buckberrough的*Robert Delaunay，The Discovery of Simultaneity*（Ann Arbor，Mich.，1982）和A. A. Cohen的版本，*The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*（New York，1978）。

[19] 参见Richard Cork的*Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*（London，1976），2 vols。

[20] 构成主义文学开始浮现的时期，就是它所受的来自其他先锋运动的孤立被夸大的时期。参见C. Lodder的*Russian Constructivism*（New Haven and London，1983）和*The Great Utopia*（New York，1993）。

[21] 新造型主义这一术语是由蒙德里安在1920年提出的，作为走出风格派压力的方式。这在他本人的作品里得到了最好的诠释：*Plastic Art and Pure Plastic Art*（New York，1937）和*Other Essays*（New York，1941 — 1943）。同时参见*The Collected Writings of Mondrian*（London，1987）。

[22] 对达达主义最经典的描述可在William Rubin的展览目录中找到，*Dada，Surrealism，and their Heritage*（New York，1968）。关于这场运动的更新近作品来自D. Ades and Francis Nauman，深化了我们对达达主义的理解，更解释了达达主义与其他先驱运动的关系，尤其是在文化和表演上的。而表演艺术（和对一系列反物体图像与语言表述的连接）贯穿于现代美术历史的大型作品还有待撰写。从19世纪80年代巴黎最荒诞的咖啡馆到激浪派，再到加利福尼亚表演团体，这里有种"介入"艺术真正从艺术世界中脱离出来的倾向。

[23] 也许是因为其鲜明的保守主义，纯粹主义运动未能成功地吸引多少当代目光，也没有一部写于这一代的关于这场运动的作品。它产生于Amédée Ozenfant和Charles-Edouard Jeanneret（Le Corbusier）所发表并翻译出版的宣言。

[24] 参见André Breton的*What is Surrealism?: Selected Writings*（New York，1978）；H. N. Finkelstein的*Surrealism and the Crisis of the Object*（Ann Arbor，1979）；J. H. Matthews的*The Surrealist Mind*（London and Toronto，1991）；F. Rosemont，*André Breton and the First Principles of Surrealism*（London，

1978）和William Rubin的*Dada and Surrealist Art*（London，1968）。

[25] 不足为奇的是，摄影术史既没被写成一个从其19世纪30年代产生到当前的包罗万象的总述，也没有被写成两段独立的历史——19世纪及根源和20世纪及先锋。除了Aaron Scharf，Peter Galassi，Kirk Varnedoe还有其他少数的学者，摄影术被彻底地遗漏于现代美术史，尤其是其作为运动史被记录下来。事实上，摄影学在印象主义、纳比主义、象征主义、立体主义、达达主义以及超现实主义中扮演了不可忽视的角色，并与绘画和图像艺术携手前进。

[26] 以斯蒂格里茨和他作为欧美先锋美术的发起人的角色为对象的作品，广为接受的应该是William Innes Homer的*Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*（Boston，1977）。对于斯蒂格里茨同时作为收藏者和商人的权威解读，你只得静候一场2000年由以下机构给出的精心筹划的斯蒂格里茨藏品展览：大都会博物馆、费城博物馆和芝加哥艺术学院。

第二部分　现代艺术的条件

第一章　城市资本主义

[1] 19世纪有很多关于巴黎城市发展的研究，最经典的便是David Pinkney的*Napoleon* III *and The Reconstruction of Paris*（Princeton，1972）。值得读者翻阅的还有来自Robert L. Herbert的全面的书目，*Impressionism*，*Art*，*Leisure*，*and Parisian Society*（New Haven and London，1988）。

[2] 参见John Caldwell，*Theory of Fertility Decline*（New York，1982）。

[3] 参见Walter Benjamin，“Paris ——The Capital of the Nineteenth Century”，*New Left Review 48*（March-April 1968），77 — 88。

[4] 参见Maxime du Camp，*Paris*，*ses Organes et ses Fonctions*（Paris，1869 — 1875），6 vols。

[5] 参见Molly Nesbit，*Atget's Seven Albums*（New Haven and London，1992），荒诞却能引起共鸣。

[6] 对于"奥斯曼化"的早期认可，参见Henri Clouzot的论文，"L'Haussmannization de Paris"，*Gazette des Beaux Arts 4/4*（1910），348—366。没有人能在"环城大道"意识上超过Garl Schorske的*Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*（New York，1979）。我最喜欢的欧美都市主义的书是F. Roy Willis的*Western Civilization，An Urban Perspective: Vol.* III *From 1815 to the Contemporary Age*（New York，1973），平实易懂。

[7] 这一观点在Pierre Bourdieu的著作里有清晰的阐述，*Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*（Cambridge，Mass，1984），但是，Bourdieu并没有特别给出他对美术作品的评论，很大程度上是因为，对他而言，他们只是文化符号中等级森严的系统里的一部分。

[8] John Rewald对现代派研究的贡献，虽然现在多受贬抑，但是却有很大的历史重要性。他的印象主义和后印象主义的不同版本，最初由现代艺术博物馆出版，这些版本为现代派研究确定了界线。

[9] 现代美术的"美术接受史"占了现代美术社会史的很大一部分，以至于我们几乎无法用一篇短文来概括它。而T. J. Clark是这其中必不可少的作家，其对当代作品的细致入微的阅读意义不凡，吸引了很多追随者，如Martha Ward，Hollis Clayson等。

[10] Arnold Hauser，"Impressionism"and"The Film Age"in *The Social History of Art*（London，1951），869—979。于我，Hauser关于的印象派的论文是无法超越的。

[11] 参见B. W. Kean，*All The Empty Palaces*：*The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*（New York，1983），241—243，有着闲谈般的简练。

第二章　现代性、再现艺术与图像普及化

[1] 马尔罗图像世界的构想现在已经少有人想起了，但是这一构想值得重新思考。马尔罗算得上是"第一馆长"，他清楚博物馆受到来自复制和那些试图复制的人的压力，并得以控制这些。参见

André Malraux，*The Voices of Silence*（New York，1953，*Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*的译本。奇妙的是，马尔罗称美术史是“关于可以被拍摄之物的历史”，*Voices of Silence* [New York，1953]），645。

[2] 参见Andrew McClellan的*Inventing the Louvre*：*Art*，*Politics*，*and The Origins of the Modern Museum in Eighteeth-Century Paris*（Cambridge and New York，1994）。Germain Bazin，*The Museum Age*（New York，1967，只有三章专门讨论现代博物馆，而且其中没有参考文献），以及Nathanial Burt，*Palaces for the People: A Social History of The American Art Museum*（Boston，1977），最全面而易懂的美术博物馆作品。

[3] 两部新近的优秀作品都涉及了这一潮流，Christopher Green，*Cubism and its Enemies: Movements and Reaction in French Art*，*1916—1918*（New Haven and London，1987），以及对这一潮流把握更好的，Romy Golan，*Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*（New Haven and London，1995）。

[4] 参见Patricia Mainardi，*Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*（New Haven，1987），针对两次法国国际博览会所做的杰出研究。也许在出版关于现代展览中，最权威的成就是*Modern Art in Paris*，*1855—1900*：*Two Hundred Catalogues of Major Exhibitions*，*Reproduced in Facsimile in Forty-Seven Volumes*（New York and London，1981），由Theodore Reff挑选并组织。如果能在伦敦、维也纳、慕尼黑、柏林和圣彼得堡举行类似的展览，再将内容巧妙延伸到20世纪，美术研究史将有质一般的飞跃。

[5] 参见Fernand Léger，“The Street，Objects，Spectacles”，*Functions of Painting*（London and New York，1973）；78—80，E. F. Fry译。

[6] 参见Domenico Porzio（ed.）的*Lithography: 200 Years of History and Technique*（New York，1984），还有Wilhelm Weber，*A History of Lithography*（London，1966）；及Michael Twyman，*Lithography 1800—1850*（Oxford，1970）。

[7] 对这一现象最好的现代研究应该是Peter Marzio的*A Democratic Art: An Exhibition on the History of Chromolithography in America*（Fort Worth，Tex.，1979）。

[8] 潮流是变化的，但更多是存在于摄影和绘画的关系研究里。从高更、穆夏、毕加索、博纳尔和维亚尔的主要作品中，我们可以了解到艺术家们对照片的巧妙运用（或对照片的记忆），而对摄影术前的复制品的研究则有待进行。

[9] 参见Phillip Dennis Cate，*The Color Revolutions: Color Lithography in France，1890 — 1900*（Santa Barbara，Calif.，1978）。

[10] 参见Estelle Jussim，*Visual Communications and the Graphic Art: Photographic Technologies in the 19th Century*（New York，1983），一部开拓性的作品。美国则是，Michael L. Carlebach，*The Origins of Photojournalism in America*（Washington，1992）。

第三部分　艺术家的回应

第三章　再现，视觉，“真实”：观看的艺术

[1] 参见Doris Shadbolt的*The Art of Emily Carr*（Seattle，Wash.，1979），36。这一演讲的对象是维多利亚女子加拿大俱乐部，题目是*Fresh Seeing*，并于1972年在多伦多集结成书。

[2] 参见Jonathan Fineberg，*The Innocent Eye*：*Children’s Art and The Modern Artist*（Princeton，1997）。

[3] 关于这一理论最有趣的见解见Frederic Henriet，memoirs of 1891，*Les campagnes d’un paysagiste*（Paris，1891），69ff。

[4] 参见Michael Fried，*Absorption and Theatricality: Paintinig and Beholder in the Age of Diderot*（Berkeley，Calif.，1980）。这是毫无疑问是Fried的许多杰出论文和书中最富有启发性和实用性的一部。其中的观念在现代派学生中有相当大的影响力，他们中的很多在过去的十年间几乎沉迷于“旁观者”和“凝视”。

[5] 这些奇想被Richard Brettell用英语总结于“Pissarro in Louveciennes： An Inscription and Three Paintings”， Apollo （November 1992），315 — 319。

[6] 参见Charles Cros残缺的论文（据说他的情人烧掉了原作，只能从原稿的残片中分辨），“La Mécanique Cérébrale”， *Oeuvre Complete*（Paris，1970），据我所知并未有译本，以及Jules Laforgue翻译较好的“Inpressionism”，见Linda Nochlin的*Sources and Documents in The History of Art: Impressionism and Post Impressionism，1874 — 1994*（Englewood Cliffs，NJ，1966），14 — 21。

[7] 同上，p. 18。

[8] 参见Linda Dalrymple Henderson，*The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*（Princeton，1983）。同时，可以参考很多文学作品，跟新印象主义相关的、关于立体派间联系的，以及Poincaré这样的思想家，和有相近观点的Bergson。

[9] 许多人说过要写一部书或者做一场展览，将那些表面上看截然不同的美术家（大部分互相认识）联系起来，但这还未实现。

[10] 参见Peter Henry Emerson，*Naturalistic Photography for Students of Art and The Death of Naturalistic Photography*（New York，1973；repr. from the 1891 edn）。任何对现代美术极感兴趣的人都不会忽视这一作品。

[11] 参见Robert L. Herbert的“Method and Meaning in Monet”，*Art in America 67/5*（September 1979），90 — 108，以及John House，*Claude Monet：Nature into Art*（New Haven and London，1986）。

[12] 对于这一著名的图片的最晚近的讨论，参见Claire Freche-Tory和Antoine Terrasse，*The Nabis: Bonnard，Vuillard，and Their Circle*（New York，1991），12 — 13。“你从这棵树上看到了什么颜色？”据说高更这样问塞吕西耶。“是绿色吗？那就用绿色，你调色板中最好的绿色。影子呢？是蓝色不是吗？不要害怕，你能画成多蓝就画多蓝。”

[13] 引用了Allard的评论，且最易懂的英文总结是Lynn Gamwell，*Cubist Criticism*（Ann Arbor，Mich.，1981）。紧接着是："To react with violence against instantaneous notation，insidious anecdote，and all the substitutes for impressionism..."（p. 28）。

[14] Richard Shiff，*Cézanne and the End of Impressionism*（Chicago，1984），来源于先前为都市博物馆发表的优秀论文。在他的作品中，Shiff认识到印象主义中最为现代主义的代表性绘画手段。在这方面的认识上，他是当今现代主义理论学家中最独特的一个。

第四章　图像/现代主义和图像流通

[1] 关于这些借用的信息都分散在大量的关于高更的文献目录中，而这些书目由Richard Brettell等人概括于*The Art of Paul Gauguin*（纽约，1988）一书中。

[2] 这使我想起了一句现今流行于大学生之间的格言："从一个资源中窃取观点是抄袭，而从众多的资源中窃取就是研究了。"

[3] 参见*Camille Pissarro*，*Letters to his Son Lucien*（New York，1972，3rd edn），164—165，由John Rewald with在Lucien Pissarro协助下编辑和翻译。

[4] 关于这个现象最激烈的讨论可见于William Ivins，*Prints and Visual Communications*（Cambridge，Mass.，1953）。也可以参考Beatrice Farwell，*French Popular Lithographic Imagery*，*1815—1870*（Chicago，1981—1997），12 vols。

[5] 想了解关于塞尚作品如何剽掠卢浮宫的典范性讨论，参见Theodore Reff，Innis Howe Shoemaker和*Paul Cézanne*，*Two Sketchbooks*（Philadelphia，1989）。

[6] 1857年的曼切斯特展览会。

[7] 参见Gaston Diehl，*Henri Matisse*（Paris，1925），II。

第四部分　图像学

导论

[1] 人们对于康定斯基早期抽象派理论特别感兴趣，可参考Rose-Carol Washton Long，*Kandinsky*，*The Development of an Abstract Style*（Oxford and New York，1980）。

[2] Christine Poggi，*In Defiance of Painting: Cubism*，*Futurism*，*and The Invention of Collage*（New Haven and London，1992）。Schwitters，很好地概括并部分综合了这项研究，可参考Dorothea Dietrich精心创作的*The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*（Cambridge and New York，1993）。对于这些相同作品的另一个更具参照语境的观点可见于Annegreth Nill的“Rethinking Kurt Schwitters”，第一部分：“Hansi”的解析和第二部分：“Grunfleck”的解析*Arts Magazine 55/5*（January 1981），112 — 125。

第五章　性与人体

[1] 参考书目本身与其列出的书的字数一样多。这里为刚开始接触此书的人提供相对较易找到的资料，Linda Nead，*The Female Nude: Art*，*Obscenity*，*and Sexuality*（London，1992）；Kathleen Adler和Marcia Pointon（eds），*The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*（Cambridge and New York，1993）；*The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*（Cambridge，Mass.，1986）。还有一本，尽管有一个奇怪的名字，但确实是一本好书，Bram Dijkstra，*Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*（Oxford，1986）。

[2] 在美术史上几乎没有个人画作在研究文献的数量上可以与马奈的《草地上的午餐》和它的继承者《奥林匹亚》相媲美。大部分这些参考书目被概括于Francoise Cachin所著的语言简洁，构思精巧，并进入1984年the great Paris/New York Manet目录的作品中，*Maret*，*1832 — 1833*（New York，1983），165 — 191。关于这些画作最具有影响力和最激烈的讨论可见于T. J. Clark的*The Paintings of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*（New York，1985）。

[3] 这个短语也可以在Champa对芝加哥—巴齐耶展览的精彩解读中找到。

[4] 关于《奥林匹克》的最智慧和最为容易获取的书是*Theodore Reff*的*Manet，Olympia: Art In Context*（New York，1976）。

[5] 最容易获得的对马奈宗教主题画作分析的渠道是TMichael Driskel，*Representing Belief*，*Religion*，*Art*，*and Society in Nineteenth Century France*（University Park，Pa.，1992），188—193。

[6] 参见Peter Brooks，*Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*（Cambridge，Mass.，1993）；Abigail Solomon-Godeau，"Going Native"*Art in America*（July 1989）；Hollis Clayson 的 *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*（New Haven，1991）；Eunice Lipton，*Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her own Desire*（New York，1992）；和James H. Rubin，*Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*（Cambridge，Mass.，1994）。

[7] 参见Alexandre Dumas fils，*Theatre complet*（Paris，1870—1899），8 vols。

[8] 参见 Theodor Siegl 的 *The Thomas Eakins Collection*（Philadelphia，1978），88—90。

[9] 参见Reinholdt Heller的*Munch: His Life and Work*（Chicago，1984）。

[10] Linda Nochlin是对这块知识和它现代主义语境下的图像学研究最为持之以恒的一个学者，但还没有完整地发表她的作品。关于伊肯斯，最近发表的*Thomas Eakins and The Swimming Picture*（Fort Worth，Tex.，1996），概括了文学史以及欧洲艺术男性洗浴者的讨论。

[11] 参见Mary Louise Krumrine，*Paul Cézanne: The Bathers*（New York，1990）。

[12] 对于高更批评最尖锐的是Abigail Solomon-Godeau and Griselda Pollock，他们认为高更是性别歧视者和殖民主义者，其评论见

Avant-Garde Gambits，1888 — 1893: Gender and the Colour of Art History（New York and London，1993）。

第六章　社会阶级和阶级意识

[1] Robert L. Herbert深入地总结和讨论了Clark关于《大碗岛》一画的社会解析，参见*Georges Seurat，1859 — 1891*（New York，1991），170 — 179；详见179，n. 16。

[2] John House在*Museum Studies 14/2*（Chicago，1989，115 — 131）中的文章"Reading the *Grande Jatte*"中提出了这一观点，而Robert L. Herbert在Georges Seurat中表达了对John House观点的质疑。Herbert认为这幅画不只是作为视觉上的附属品而存在，原来的这个观点是被强加上去的。但有很多证据表明第二幅画最初是作为第一幅画的附属品，之后它才开始展现自己的价值。

[3] Richard Thomson妙趣横生的讲座和精彩绝伦的专著*Seurat*（Oxford，1985），有力地论述了自己对这些画的鉴定。

[4] 也许是因为雷诺阿将他的大部分时间都花在绘画上，所以他的传记到现在还未问世。他的儿子Jean Renoir也非常有名。Jean Renoir想弥补父亲在自传上的空缺，他写了*Renoir: My Father*（London，1962）一书，但由于他出生得比较晚，所以无法叙述其父亲的早年艺术生涯。Barbara Ehrlich White的*Renoir: His Life，Art，and Letters*（New York，1984）是关于雷诺阿生平的最好的现代资料。Colin Bailey的新书*Impressions of an Age*（New York，1997）具有很高的文学价值，它详细记录了雷诺阿生平。也许英国早期最好的传记要数André Theuriet的*Jules Bastien-Lepage and his Art*（London，1892）和Julia Cartwright的*Jules Bastien-Lepage*（London，1894）。

[5] 传记中最好的还有Beth Archer Brombert的*Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat*（Boston，1996）；David Sweetman的*Paul Gauguin: A Complete Life*（London，1995）和Julia Bloch Frey的*Toulouse-Lautrec：A Life*（London，1994）。这些传记和关于毕加索和奥基芙的传记都对现代传记的发展作出了很大的贡献。

[6] 然后，当他们不像萨金特臭名昭著的*Madame X*或*Renoir's Riding in the Bois de Boulogne*一样，显然他们不是。

[7] 在这个领域中，Elizabeth Ann McCauley的*A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*（New Haven，1985）具有典范作用。

[8] 在所有的传播媒体中，Richard和Caroline Brettell的*Painters and Peasants in the 19th Century*（Geneva，1983）全面地说明了农民的状况。

[9] 这部著作也局限于法国艺术的研究，更具体地说是局限于马奈和德加的作品对后者的研究著作规模惊人。英国学者Richard Kendall和Griselda Pollock（还有Linda Nochlin，Hollis Clayson）写了*Dealing with Degas: Representations of Women and The Politics of Vision*（New York，1992），它是最易理解的文集；Carol Armstrong的*Odd Man Out: Reading of the Work and Reputation of Edgar Degas*（Chicago，1991）也同样重要。

第七章　反图像学：无主题艺术

[1] 从近期的一些研究中可以找到这些联系：Richard Brettell，Scott Schaefer，和Sylvie Patin的 *A Day in The Country，Impressionism and The French Landscape*（Los Angeles，1984）；Paul Hayes Tucker，*Monet at Argenteuil*（New Haven，1982）；Robert L. Herbert，*Impressionism：Art，Leisure，and Parisian Society*（New Haven，1988）；还有Charles S. Moffett et al.，*Impressionists on the Seine*（Washington，D. C.，1996）。

[2] 参见John Rewald的*Cézanne: A Catalogue Raisonné*（New York，1997），和Richard R. Brettell，"Cézanne/ Pissarro，Éléve/Éléve"，*Coloque Cézanne*（Paris，1997）。

[3] 有很多关于这些极小的画的讨论，也许其中最能令英语国家的人理解的作品是Claire Freches-Thory和Antoine Terrasse的*The Nabis: Bonnard，Vuillard，and their Circle*（New York，1990），12—13，在里面可以找到高更的文字的翻译。

[4] 对于那些出于强烈的政治目的而去解读野兽派的风景主题的作品的人，参见James D. Herbert的 *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*（New Haven and London，1992）。

第八章　现代艺术中的民族主义与国际主义

[1] 关于19世纪波兰绘画的研究在波兰以外还没有得到广泛的理解，而且在英国的文献也很少。Agnieszka Morawinska在*Symbolism in Polish Painting，1890 — 1914*（Detroit，1984，16 — 20）中对马泰伊科的历史绘画作过简短的讨论。可以看一下T. Drobokowlski 的 *Polish Painting from the Enlightenment to Recent Times*（Warsaw-Cracow，1981）和用英语出版的*The National Museum in Warsaw，Painting*（Warsaw，1994）。

[2] Benedict Anderson的 *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*（London，1983）表达了现代主义者的理念，它是最民族主义的研究作品之一。又见Ernest Gellner，*Nations and Nationalism*（Ithica，1983）。

[3] 霍尔德的学生美国艺术历史学家Sharon L. Hirsch一直坚持老师的瑞士风格的主题，对这个主题有深刻的理解。她的专著*Ferdinand Hodler*（New York，1982）是最容易理解的研究作品。穆夏的儿子Jiri Mucha出色地继承了他的事业，Jiri Mucha在斯拉夫史诗*Alphonse Maris Mucha: His Life and Art*（New York，1989），240 — 267中写出了极有说服力的篇章。

[4] 对于这些认识最完美，最容易获取的介绍为Maurice Tuchman等人的*The Spiritual in Art: Abstract Painting，1890 — 1925*（Los Angeles，1987）。

[5] 所有这些讨论都概括于同上作品的165 — 184，201 — 218，and 219 — 238。

[6] Dow传授的东西概括于Arthur Wesley Dow，*Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the use of Students and Teachers*（New York，1920；first edn，1899）。

[7] 参见Charles S. Hill的 *The Group of Seven: Art for a Nation*（Ottawa，1995）。

[8] 关于芬兰绘画作品以及Akseli Gallen-Kallela生涯的最方便获取的英语研究是*Dreams of A Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century*（London，1986），104 — 121。

后记：现代艺术的私有化

[1] 据我所知，没有专门关于现代艺术博物馆的历史论著。但是有若干内部人士的研究涵盖了大量的信息。其中有Alice Goldfarb Marquis，*Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*（New York and Chicago，1989）；Russell Lynes，*Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*（New York，1973）；Sam Hunter，et al.，*The Museum of Modern Art, New York: the History and the Collection*（New York，1984）。后者更专注于藏品而非其机制史。

插图一览表

出版社应该感谢以下个人和机构，他们热心提供了下列插图。

Musées Nationaux/photo Gérard Blot.

9．埃德加·德加：《协和广场》，1874—1877，布面油画。79×118厘米。Hermitage Museum, St Petersburg/ photo Novosti（London）.

10．奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德：《两种人生》，1857年，以32张湿版底片叠印而成。The RoyalPhotographic Society, Bath.

11．爱德华·科雷·伯恩-琼斯：《命运的年轮》，1870年，布面油画。200×100厘米。Musée d’Orsay, Paris/© Reunion des Musées Nationaux.

12．亚采克·马尔切夫斯基：《忧郁症》，1894年，布面油画。139×240厘米。National Museum of Poland, Poznan.

13．约瑟夫·梅侯菲：《怪园》，1903年，布面油画。217×208厘米。National Museum of Poland, Warsaw. 14.保罗·塞尚：《弗洛斯河上的磨坊》，1881，布面油画。72.4×92.1厘米。National Gallery, Berlin/photo Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.

15．文森特·凡·高：《夜间咖啡馆》，1888，布面油画。72.4×92.1厘米。Yale University Art Gallery, New Haven, CT. Bequest of Stephen Carlton Clark, BA, 1903.

16．奥迪隆·雷东：《装饰板》，c. 1902，布面油彩和蛋彩画。183.8×254厘米。Rijksmuseum Twenthe, Enschede.

17．保罗·西涅克：《两个女帽商》，1885—1886，布面油画。116×89厘米。The Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich.© ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

18．保罗·高更：《布道后的观想》，1888年，布面油画。72×92厘米。National Gallery of Scotland, Edinburgh.

19．爱德华·维亚尔：《餐厅中的米西亚和瓦洛顿》，1899年，纸板油画。70.5× 50.8厘米。Collection William Kelly Simpson, New York. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

20．莫利斯·德·弗拉芒克：《布日瓦勒》，约1905年，布面油画。82.6×100.6厘米。Dallas Museum of Art, The Wendy and Emery Reves Collection.© ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

21．亨利·马蒂斯：《红色画室》，1911年，布面油画。181×219.1厘米。The Museum of Modern Art, New York, Mrs Simon Guggenheim Fund/photo© I999 The Museum of Modern Art, New York. © Succession H. Matisse/DACS 1999

22．恩斯特·基希纳：《梳头的裸女》，1913，布面油画。125×90厘米。Brücke-Museum, Berlin. Courtesy Dr Wolfgang Henze.

23．巴勃罗·毕加索：《安布鲁瓦兹·沃拉尔先生》，1909—1910年，布面油画。92×64.9厘米。Pushkin Museum, Moscow/photo Novosti（London）.© Succession Picasso/DACS 1999.

24．巴勃罗·毕加索：《鸟笼》，1923，布面油画。201×140厘米。Private collection© Succession Picasso/ DACS 1999.

25．翁贝特·波丘尼：《城市在上升》，1910年，布面油画。199.3×301厘米。The Museum of Modern Art, New York, Mrs Simon Guggenheim Fund/photo © 1999 The Museum of Modern Art, New York.

26．罗伯特·德劳内：《圆环形式：日月同辉I》1912—1913年，布面油画。65×100厘米。Stedelijk Museum, Amsterdam. Courtesy Jean-Louis Delaunay. © L&M Services BV Amsterdam 98095.

27．弗兰提塞克·库普卡：《垂直面III》，1912—1913，布面油画。220×118厘米。The National Gallery（Collection of Modern and Contemporary Art），Prague. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

28．大卫·邦贝里：《泥浴》，1914年，布面油画。152.4×224.2厘米。Tare Gallery, London.

29．卡西米尔·马列维奇：《绝对主义构成：黑色梯形和红色方形》，1915年后。101×61.9厘米。Stedelijk Museum, Amsterdam/photo Bridgeman Art Library, London. 30.特奥·凡·杜斯伯格（1883—1931）：《纯粹绘画》，1920年，布面油画。135.8×86.5厘米。Musée Nationale d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © DACS 1999

31．皮特·蒙德里安：《蓝色平面构成》，1921年，布面油画。60.5×50厘米。Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts

Collection, Gift of Mrs James H. Clark. © Mondrian/Holtzman Trust, c/o Beeldrecht Amsterdam, Holland and DACS, London 1999.

32. 弗朗西斯·毕卡比亚：《万国娼妓》，1916—1919年，墨水、蛋彩和金属，纸板。74.5×94.2厘米。Yale University Art Gallery, New Haven, CT. Gift of Collection Société Anonyme. © DACS 1999.

33. 阿梅蒂·奥尚方：《水壶》，1926年，布面油画。304.2×148.6厘米。Museum of Art, Rhode Island School of Design. Gift of Mrs Houghton P. Metcalf in memory of her husband, Houghton P. Metcalf/photo Erik Gould. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

34. 萨尔瓦多·达利：《小煤渣》，1927年，布面油画。64×48厘米。Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. © Salvador Dali-Foundation Gaia-Salvador Dali/DACS 1999.

35. 弗尔南德·莱热：《城市》，1919年，布面油画。230.5×297.8厘米。Philadelphia Museum of Art. A. E. Gallatin Collection.© ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

36. 詹姆斯·华莱士·布莱克：《鸟瞰波士顿》，1860年，蛋白相片。Courtesy of the Boston Public Library, Print Department.

37. 居斯塔夫·卡耶博特：《巴黎的街道；雨天》，1876—1877，布面油画。212.2×276.2厘米。Charles H. and Mary F. Worcester Collection, 1964.336/photo ©1997 The Art Institute of Chicago. All rights reserved.

38. 皮埃尔·博纳尔：《巴黎清晨》，1911年，布面油画。76×121厘米。State Hermitage Museum, St Petersburg/photo Scala, Florence. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

39. 夏尔·马维尔：《拆毁巴黎剧院大道》，1877年出版，火棉胶玻璃底片的蛋白相片。这是马维尔拍的数以百计的相片中的一张。Musée Carnavalet, Paris/Photothèque des Musées de la Ville de Paris.

40．约瑟夫·斯特拉：《纽约阐述》，1920—1922，油画和蛋彩画，五联。两边几幅223×137厘米；，251 ×137厘米。The Newark Museum, Newark, NJ/photo Art Resource, New York.

41．爱德华·斯泰肯：《烙铁》，1905年，重铬酸盐光敏树胶的明胶银版法印像。49.9× 38.9厘米。The Metropolitan Museum of Art, New York. Alfred Stieglitz Collection, 1933（33.43.44）.

42．阿里斯塔·伦托勒：《莫斯科》，1913年，油彩和金属箔，帆布画板。97×129厘米。Tretyakov Gallery, Moscow/photo Scala, Florence.

43．查尔斯·希勒（1883—1965）：《教堂街立面图》，1920年，布面油画。40.6×48.5厘米。© The Cleveland Museum of Art, 1998. Mr and Mrs William H. Marlatt Fund 1977. 43.

44．爱德华·马奈：《左拉像》，1868年，布面油画。146.5×114厘米。Musée d'Orsay, © Paris. © Reunion des Musées Nationaux/photo H. Lewandowski.

45．欧仁·德拉克洛瓦：《阿波罗的凯旋》，1850—1851年，布面油画（镶嵌在卢浮宫阿波罗艺廊的天花板上）。800×750厘米。Musée du Louvre,（Salle d'Apollon），Paris. © Réunion des Musées Nationaux.

46．夏尔·内格尔：《漫步的扫烟囱儿童》，1851年，银盐纸工艺，纸负片。15.2×19.8厘米。National Gallery of Canada, Ottawa.

47．安德鲁·拉塞尔：《悬石，回声峡谷的底部，犹他州》，1867—1868年，火棉胶玻璃底片的蛋白相片。The Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, CT.

48．爱德华·马奈：《阳台》，1868—1869，布面油画。170×125厘米。Musée d'Orsay, Paris. © Réunion des Musées Nationaux/photo H. Lewandowski.

49．玛丽·卡萨特：《蓝色沙发中的小女孩》，1878年，布面油画。89.5×129.8厘米。Collection of Mr and Mrs Paul Mellon © 1998 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, DC.

50．亨利·德·图卢兹-劳特累克：《红磨坊的舞蹈》，1890年，布面油画。115.6×149.8厘米。Philadelphia Museum of Art, Henry P. McIlhenny Collection in memory of Frances P. McIlhenny.

51．保罗·塞尚：《画家的父亲》，1866年，布面油画。198.5×119.3厘米。Collection of Mr and Mrs Paul Mellon © 1998 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, DC.

52．安德斯·佐恩：《自画像》，1896年，布面油画。117×94厘米。Nationalmuseum, Stockholm/©photo Statens Konstmuseer

53．不知名的摄影师：《一个伦敦贫民区》，1889年，明胶银版法印像。Ge tt y Images, Ltd, London.

54．雅各布·A.里斯：《闪光灯摄影，睡在地窖的四个小贩之一》，1890版，明胶银版法印像。The Jacob A. Riis Collection #203, Museum of the City of New York.

55．伊夫林·乔治·凯里：《一个悬臂塔旁边的高架桥内景，福斯桥，英国》，1888年版，明胶银版法印像，火棉胶负片。48. 3×40厘米。Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Center for Architecture, Montreal.

56．玛格丽特·伯克-怀特：《克利夫兰高架桥》，1929年，明胶银版法印像。Margaret Bourke-White Collection, Department of Special Collections, Syracuse University Library/The Estate of Margaret Bourke-White.

57．克劳德·莫奈：《睡莲》，1919年，布面油画。99.7×120厘米。Kimbell Art Museum, Fort Worth, Tx/ photo Michael Bodycomb.

58．约翰·杜德利·约翰斯顿：《利物浦印象》，1908年，铬胶坚膜染印。The Royal Photographic Society, Bath.

59．桑多尔·加林贝蒂：《巴亚马雷一条街道的景色》，1907年，布面油画。64×75厘米。The Museum of Somogy County, Rippl-Rónai Museum, Kaposvár, Hungary/photo G zsy Gáborné.

60．康拉德·克日扎诺夫斯基：《芬兰一景》，1908，布面油画。110×125厘米。National Museum of Poland, Cracow.

61．佩尔·克罗格：《裸女》，1919年，布面油画。81.5×60厘米。© Nasjonalgalleriet, Oslo/photo J. Lathion. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

62．莫里兹·梅泽尔：《桥—城市》，1921—1923年，布面油画。131×98.3 厘 米 。 Stadtmuseum Berlin/photo Hans-Joachim Bartsch, Berlin.

63．尼尔斯·冯达代尔：《穿越西伯利亚的快车》，1918年，布面油画 。 95×150 厘 米 。 Private Collection/ photo Tord Lund, Moderna Museet, Stockholm/Statens Konstmuseer © BUS.

64．温德姆·刘易斯：《人群》，1914—1915年，布面油彩和铅笔画。79×60 厘米。Tate Gallery, London. Estate of Mrs G. W. Wyndham Lewis. By permission.

65．乔治·格罗兹：《街道》，1915年，布面油画。45.5×35.5厘米。Staatsgalerie, Stutt gart.© DACS 1999.

66．约斯塔·安德里安-尼尔松：《滨海城市》，1919年，布面油画。31×33 厘 米 。 Moderna Museet Stockholm/photo Statens Konstmuseer. © DACS 1999.

67．尼斯瓦夫·维斯皮亚尼斯基：《格洛卡·海伦卡》，1900年，粉腊，纸板。34×25厘米。National Museum of Poland, Cracow.

68．费迪南德·霍德勒：《夜》，1890年，油彩，画布。116×299厘米。Kunstmuseum Berne/ photo Peter Lauri. 69.斯坦利·斯潘塞：《耶稣降临耶路撒冷》，约1920年，布面油画。47×57厘米 。 City Art Gallery/Leeds Museums and Galleries/photo Bridgeman Art Library.© Estate of Stanley Spencer 1999. All rights reserved, DACS.

70．皮埃尔-皮维·德·夏凡纳：《牧羊人之歌》，1891年，布面油画。104.5×109.9厘米。The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1906.

71．古斯塔夫·莫罗：《喀迈拉》，1884年，布面油画。236×137厘米 。 Musées Gustave-Moreau, Paris. © Réunion des Musées Nationaux/photo R. G. Ojeda.

72．维托尔德·沃伊德凯维奇：《冬天的故事》，1908年，布面油画。80×70厘米。National Museum of Poland, Poznan.

73．汉斯·冯·马雷：《黄金时代II》，1880—1883年，布面油画。185.5×149.5厘米。Neue Pinakothek, Munich/photo Kunstdia-archiv Artothek, Peissenberg.

74．爱德华·蒙克：《呐喊》，1893年，版上蛋彩及油粉彩。91×73.5厘米。© Nasjonalgalleriet, Oslo/photo J. Lathion. © The Munch Museum/The Munch-Ellingsen Group/DACS 1999.

75．保罗·高更：《塔希提的祖先们》，1893年，布面油画。76.3×54.3厘米。Gift of Mr and Mrs Charles Deering McCormick, 1980.613/ photo © 1997 The Art Institue of Chicago. All rights reserved.

76．保罗·塞尚：《手握念珠的老妇》1896年，布面油画。80.6×65.5厘米。© The National Gallery, London（NG 6195）.

77．汉斯·克里斯蒂安·安徒生：《屏风》，1873—1874年，亚麻布拼贴画。*Germany*（Left）and *France*（right）Collage on linen, 2 of 8 panels shown here, each panel, 153×62.5厘米。H. C. Andersen House/Odense Bys Museer.

78．乔治·格罗兹和约翰·哈特菲尔德：《环球影城中午12：05的生活和活动》，1920年，蒙太奇相片。Akademie der Kunste, Berlin（John Heartfield Archiv）. © DACS 1999.

79．保罗·西特罗昂：《大都市》，1923年，照片，印刷品及明信片剪切画。76.1×58.4厘米。Courtesy of Study and Documentation Centre for Photography, Leiden University, The Netherlands. © DACS 1999.

80．斯图尔特·戴维斯：《幸运》，1921年，布面油画。84.5×45.7厘米。The Museum of Modern Art, New York. Gift of the American Tobacco Company, Inc./photo © 1999 The Museum of Modern Art, New York. © Estate of Stuart Davis/DACS, London/VAGA, New York 1999.

81．维克托·布劳纳：《构造》，约1929年，布面油画。53.5×64.5厘米。National Museum of Art, Bucharest/photo Art Services

International, Alexandra, VA. © ADAGP Paris and DACS, London 1999.

82. 爱德华·马奈：《奥林匹亚》1863年，布面油画。130.5×190厘米。Musée d’Orsay, Paris/© Réunion des Musées Nationaux/photo H. Lewandowski.

83. 爱德华·马奈：《基督的嘲讽》，1865年，布面油画。190.8×148.3厘米。Gift of James Deering, 1925.703/photo © The Art Institute of Chicago. All rights reserved.

84. 爱德华·蒙克：《灰烬》，1894年，布面油画及蛋彩。120.7×141厘米.© Nasjonalgalleriet, Oslo/photo J. Lathion.© The Munch Museum/The Munch-Ellingsen Group/DACS 1999.

85. 芒努斯·恩克尔：《惊醒》，1894年，布面油画。113×86厘米。The Finnish National Gallery/Atenuem/ The Antell Collection, Helsinki/photo The Central Art Archives.

86. 巴勃罗·毕加索：《江湖艺人》，1905年，布面油画。212.8×229.6厘米。Chester Dale Collection © 1998 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington. © Succession Picasso/DACS 1999.

87. 皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿：《散步》，1870年，布面油画。81.3×65厘米。The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.

88. 保罗·高更：《我们来自何处？我们是什么？我们将要去何方？》，1897年，布面油画。139.1× 374.6厘米。Courtesy Museum of Fine Arts, Boston, Tompkins Collection.

89. 让·弗雷德里克·巴齐耶：《夏日风景》，1869年，布面油画。160×160.7厘米。Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Gift of Mr and Mrs F. Meynier de Salinelles.

90. 马克斯·利伯曼：《在澡堂内》，1875—1878年，布面油画。181×225.1厘米。Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Mrs John B. O’Hara Fund. © DACS 1999.

91．托马斯·伊肯斯：《游泳》，1885，布面油画。69.5×92.4厘米。© Amon Carter Museum, Fort Worth, Tx（1990.19.1）．

92．居斯塔夫·卡耶博特：《浴室里的男子》，1884年，布面油画。170×125厘米。Private Collection（on extended loan to The National Gallery, London）．

93．保罗·高更：《死者灵魂的审视》，1892年，布上粗麻布油画。72.4×92.4厘米。Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, A. Conger Goodyear Collection, 1965. 94.马塞尔·杜尚：《新娘，甚至被光棍们脱光了衣服》（也即《大玻璃》），1915—1923年，玻璃上油画及引线。277.5×175.6厘米。Philadelphia Museum of Art, Bequest of Katherine S. Dreier. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

95．汉纳·霍希：《甜心》，来自人类学博物馆，c，1926年，水彩蒙太奇叠影。30× 15.5厘米。Museum Folkwang Essen. © DACS 1999.

96．乔治·修拉：《大碗岛的星期天》，1884年，1884—1886年，布面油画。207×308厘米。Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926. 224/photo© 1997 The Art Institute of Chicago. All rights reserved. 97.乔治·修拉：《阿涅尔的浴者》，1883—1884年，布面油画。201×300厘米。© The National Gallery, London（NG 3908）．

98．卢基安·波波夫：《动员》，1904年，布面油画。The Russian Museum, St Petersburg.

99．阿道夫·门采尔：《舞宴》，1878，布面油画。71×90厘米。National Gallery, Berlin/photo Staatliche Museen Preussicher Kulterbesitz.

100．伊里亚·列宾：《宗教行列》，1880—1883年，布面油画。175× 280厘米。Tretyakov Gallery, Moscow/ photo Scala, Florence.

101．亨利·马蒂斯：《交谈》，1909年，布面油画。State Hermitage Museum, St Petersburg/ photo Bridgeman Art Library, London. © Succession H. Matisse/DACS 1999.

102．费尔南德·莱热：《玩牌的士兵》，1917年，布面油画。129×193厘米。Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

103．卡西米尔·马列维奇：《艺术家伊万·瓦西里维奇·克柳因作为建筑者的肖像》，1911年，布面油画。111×70厘米。State Russian Museum, St Petersburg/ photo Bridgeman Art Library, London.

104．拉欧尔·豪斯曼：《家中的塔特林》，1920年，裱糊纸和水粉的拼贴。41×28厘米。Moderna Museet, Stockholm/Statens Konstmuseer. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

105．阿瑟·G.德夫：《祖母》，1925年，拼贴。Collage 50.8×54厘米。The Museum of Modern Art, New York, Gift of Philip L. Goodwin（by exchange）/photo © 1999 The Museum of Modern Art, New York. The Estate of Arthur Dove（Terry Dintenfass Inc, New York）.

106．凯瑟琳·德莱叶：《特德·肖恩的精神抽象肖像》，1929年8月，布面油画。76.2×63.5厘米。Munson-Williams-Proctor Institute Museum of Art, Utica, New York, 96.29.

107．露西亚·莫霍利，《弗洛朗丝·亨利》，1926—1927年，明胶银版法印像。37×27.8厘米。Julien Levy Collection, gift of Jean and Julien Levy, 1975. 1141. Art Institute, Chicago.

108．玛格丽特·马瑟：《半裸》（穿着男式夏日和服的比丽·加斯特），1923年，明胶银版法印像。8.8×11.5厘米。Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ.

109．瓦妮莎·贝尔：《斯塔德兰海滩》，1912年，布面油画。76.2×101.6厘米。Tate Gallery, London. © 1961 Estate of Vanessa Bell.

110．鲁道夫·格森：《野蛮人》，1914年，布面油画。199×139.5厘米。© Nasjonalgalleriet, Oslo/photo J. Lathion. © DACS 1999.

111．卡米尔·毕沙罗：《摘苹果的人》，1884—1886年，布画油画。127×127厘米。Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan.

112．尼古拉·雅洛申科：《司炉》，1878年，布面油画。124×89厘米。Tretyakov Gallery/ photo Novosti（London）.

113．阿布拉姆·阿尔希波夫：《洗衣女工》，1901年，布面油画。97×65厘米。State Russian Museum, St Petersburg/photo Novosti（London）.

114．卡罗利·费伦茨：《多瑙河上的男孩》，1890年，布面油画。119×149厘米。Hungarian National Gallery, Budapest/photo Tibor Mester.

115．爱德华·马奈：《女神游乐厅的吧台》，1882年，布面油画。96×130厘米。The Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art, London, Gift of Samuel Courtauld, 1934.

116．克劳德·莫奈：《班库尔的塞纳河畔》，1868年，布面油画。81.5×100.7厘米。Mr and Mrs Potter Palmer Collection, 1922.427/photo©1997 The Art Institute of Chicago. All rights reserved.

117．尤金·阿杰特：《梵伦纳的马恩河》，1925—1927年，着金印像纸。18×24厘米。The Museum of Modern Art, New York. Abott-Levy Collection. Partial gift of Shirley C. Burden. Copy print © 1998 The Museum of Modern Art, New York.

118．保罗·塞尚：《瓦河上欧威边的房屋》，1873—1874年，布面油画。39.4×53.3厘米。Courtesy of the Fogg Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Annie Swan Coburn.

119．卡米尔·毕沙罗：《庞度瓦的乡村酒庄》，约1867年，布面油画。91×150.5厘米。Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

120．爱德华·维亚尔：《房间里的六个人》，1897年，布面油画。88×193厘米。Kunsthaus, Zurich. © 1999 by Kunsthaus Zurich. © All rights reserved. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

121．奥古斯特·斯特林堡：《海浪之八》，1892年，版画。99×69厘米。Nordiska Museet, Stockholm/ photo Birgit Brånvall.

122．劳拉·吉尔平：《一篮桃子》，1912年。彩色照片7.6×13厘米。© 1979 Amon Carter Museum, Fort Worth, Tx, Gift of the

Estate of Laura Gilpin（P1979.146.50）. 123.拉扎尔·埃尔·利西茨基：《普朗恩12E》，1923年，布面油画。57.2×42.5厘米。Courtesy of the Busch Reisinger Museum. Harvard University Art Museums Association Fund.© DACS 1999.

124．卡西米尔·马列维奇：《至上主义构图：白底上的白色方块》，1918年，布面油画。79.4×79.4厘米。The Museum of Modern Art, New York/photo © 1999 The Museum of Modern Art, New York/ photo Bridgeman Art Library, London.

125．米哈伊尔·马蒂乌辛：《空间中的运动》，1917—1918年，布面油画。State Russian Museum, St Petersburg.

126．汉斯·马蒂斯-托伊奇：《灵魂之花系列：黄色的构图》，1916—1924年，布面油画。80×90厘米。National Museum of Art, Bucharest.

127．伯特伦·布鲁克：《声音的聚集》，1928年，布面油画。112.3×91.7厘米。Collection of the Winnipeg Art Gallery/photo Ernest Mayer, Winnipeg Art Gallery. Courtesy Phyllis Brooker Smith.

128．简·马泰伊科：《格隆瓦尔德战役》，1878年，布面油画。426×987厘米。National Museum of Poland, Warsaw.

129．瓦西里·康定斯基：《白十字》，1922年1月至6月之间，布面油画。100.5×110.6厘米。Peggy Guggenheim Collection, Venice/ photo Robert E. Mates. © ADAGP, Paris and DACS, London 1999.

130．列昂韦恰奥科夫斯基，*U Wrót Chatubinskiego*, 1905年，版上粉彩画。80×110厘米。National Museum of Poland, Cracow.

131．山尔多·博尔特尼：《几何构图》，1922年，纸上水彩画。Paper and watercolour. 36.3×25.5厘米。Hungarian National Gallery, Budapest/photo Tibor Mester.

132．约翰·科弗特：《时间》，1919年，布面油画和地毯圆钉材料。61×61厘米。Yale University Art Gallery, New Haven, CT. Gift of Collection Société Anonyme. 133.乔治亚·奥基芙：《蓝与绿的音乐》，1919年，布面油画。58.4×48.3厘米。Alfred Stieglitz

Collection, Gift of Georgia O'Keeffe, 1969.835/photo © 1997 The Art Institute of Chicago. All rights reserved.© ARS, NewYork and DACS, London 1999.

134．汤姆·汤姆森：《在北方》，1915年，布面油画。101.7×114.5厘米。The Montreal Museum of Fine Arts, Gift of the Friends of the Montreal Museum of Fine Arts/photo the Montreal Museum of Fine Arts. © ARS, New York and DACS, London 1999.

135．劳伦·哈里斯：《从苏必利尔湖北岸望》，1923，布面油画。121.9×152.4厘米。London Regional Art & Historical Museums Ontario. Courtesy Mrs Margaret Knox.

136．蒂沃道尔·琼特瓦里·科斯塔卡：《陶尔米纳的古希腊剧院废墟》，1904—1905.布面油画。302×570厘米。Hungarian National Gallery, Budapest/photo Tibor Mester.

137．阿克塞利·加伦卡-雷拉：《莱明凯宁的母亲》，1897年，布上蛋彩画。85.5×108.5厘米。The Finnish National Gallery/Ateneum/The Antell Collection, Heksinki/photo The Central Art Archives. © Mrs Aivi Gallen-Kallela.

138．伊莫金·坎宁安：《三角》，1928年，明胶银版法印像。Photograph by Imogen Cunningham © All Rights Reserved by The Imogen Cunningham Trust, Berkeley, CA.

139．卡西米尔·马列维奇：《运动场上的少女》，1928—1930年，布面油画。106×125厘米。State Russian Museum, St Petersburg/photo Bridgeman Art Library, London.

140．沃克·埃文斯：《纽约布鲁克林大桥》，1929年，明胶银版印像。22.2×14厘米。The Museum of Modern Art, New York. Mr and Mrs John Spencer Fund. Copy print © 1999 The Museum of Modern Art, New York. Courtesy the Estate of Walker Evans（The Metropolitan Museum of Art, New York）.

以上信息若有错漏，作者和出版社将深表歉意。如有发现，请及时与我们联系，以便尽早更正。

参考文献

总论

文献学对现代主义的贡献太巨大也太复杂了，一篇这样的短文根本不可能介绍清楚。本文只是为初学者引路，是一篇包括了一些用英文写成的、在大多数大图书馆中能找到的作品的指南。本文不是为专家所作，也几乎没有那些不包括在可能被称为传统艺术史之中的作品。而正是这些作品对油画史、照片史和印刷艺术品史作出了直接的贡献。那些对理论研究和关于现代主义文化本身的研究着迷的学生就不用阅读本文了。

大多数视觉现代艺术史倾向于把19世纪和20世纪分开。其中一些则追随Alfred Barr在《现代艺术博物馆》（*Museum of Modern Art*）中的观点，把19世纪最后20年划入20世纪。在这些有关现代主义的基础性研究中，Hamilton的文章是最杰出的，也是表述思路最清晰准确同时又最富有文学性的。因此，他的著作不可或缺。另外，这本著作的最新版本包括了对新手来说最大最全的文献目录。Rosenblum的著作有关于19世纪艺术最全面的国际性调查，其中也附有很不错的文献目录。此外，他的那本与人合作编辑的、因归功于最近统计学发展的关于19世纪的著作同样有着让人大感兴趣的文献目录。

Hamilton，George Heard，*Painting and Sculpture in Europe*，*1880—1945*（New Haven and London，1993）.

Rosenblum，Robert，*Nineteenth Century Art*（New York，1984）.

Rosenblum，Robert and Eisenman，Stephen，et al.，*Nineteenth Century Art*：*A Critical History*（New York，1994）.

关于20世纪的基础调查并没有那么多、那么好。但Rosenblum那优雅而智慧的研究却依然有用。而供职于现代艺术博物馆的Rubin的著作则特别清晰准确地定义了20世纪艺术史中的各种流派和主义。

Rubin有两本著作值得在此特别推荐。

Rosenblum, Robert, *Cubism and Twentieth Century Art*（Englewood Cliffs，NJ，1976）.

Rubin, William, *Dada and Surrealism*（place, 1968）. Rubin, William，*Primitivism and Twentieth Century Art*（place，1984）.

关于艺术世界性的研究并没有像我们所想像的那么普遍。蓬皮杜中心一直致力于举办一系列的展览。这些展览以及相关的正反两方面的研究向人们展示了巴黎的文化与艺术。可惜的是，这些研究是用法语写成的。另外也有一些关于巴黎的外国艺术家的研究文章。

现代艺术的国别史数量极多，不过除了描写上的价值，其中的大多数都很平庸。在法国和美国之外，我们也可以在为德国、奥地利和英国艺术作出贡献的文字中找到那些得到最好研究的传统。而关于俄国、波兰、瑞士、丹麦、挪威以及其他一些欧洲传统的严肃的综合性研究的英文版本正让人翘首以待。值得庆幸的是，意大利现代主义已经被Norma Broude，Anne Coffin Hanson，Susan Barnes Robinson和其他一些人用英文进行了很好的研究。而直到现在也没有一本关于巴黎的外国艺术家的单独的综合性研究问世。

Centre Pompidou，*Paris/Moscow*（1979），*Paris/Berlin*（1978），and *Paris/New York*（1977）.

Weinberg，Barbara，*The Lure of Paris*（New York，1991）.

在英格兰，关于19世纪法国现代主义的研究已经非常缜密了。供职于Courtauld Institute的John House，还有汤姆森夫妇（Richard and Belinda Thomson）为此作出了主要贡献（值得注意的是，汤姆森夫妇的著作并非合著）。而Christopher Green则是专注于20世纪欧洲艺术的一位极为高产的学者。

在有关现代主义艺术的学术研究和出版物中，艺术博物馆早已成为主要的中心。其中由Charles Stuckey，John House，Douglas Druick，Paul Hayes Tucker，Judi Freeman，Gary Tinterow，Charles Moffett，Patrice Marandel，Joseph Rishel，Henri Loyrette，Francoise Cachin，Kirk Varnedoe，Joachim Pissarro，以及其他一些人所作的关于一些主要博物馆的课题研究也已成了杰出的著作。

在学院教学和学术研究中，20世纪现代主义早已和19世纪现代主义深深割裂开来。只是简单地为了满足攻读现代艺术的大量的学生，大部分学院更是将现代主义以编年史的方式划分得泾渭分明。这种做法无助于创造一种合作与交流的氛围，同时也导致了研究生教育中专业知识过窄过细的问题。

女权主义研究和对现代主义的研究

在过去的几十年里，关于文化的批评文章中女权主义的观点是人文学科最强有力的方法论力量，这一点几乎不容置疑。今天，人们再也无法严肃地对待从前那些由男性艺术史家为男性读者所作的关于男性艺术家的重要的书和文章了。于是很多受到广泛认可的文本，以及这些文本所推崇的受到广泛认可的艺术家们，被清楚而雄辩地看作是对女性存在性别歧视的。女权主义这一课题也由于它与现代主义以及视觉艺术作品的关系变得尤为重要。诸如Linda Nochlin，Griselda Pollock，Norma Broude，Hollis Clayson，Eunice Lipton，Abigail Solomon-Godeau，Anne Higgonet，Nancy Mathews，Molly Nesbitt，Carol Duncan，Rosalinad Krauss等女性艺术史学家，以及越来越多像Stephen Eisenman，Kenneth Sliver和John House这样的男性女权主义学者所著的持女权主义观点的批评文章，以其在意象性、鉴赏性、学术性和市场性上的成就，让后来者在论及现代艺术时无法忽视。

而这样的批评文章，很大一部分直接源于现代主义本身，这一点儿也不令人惊讶。事实上，离开女性，现代艺术史、收藏史、博物馆史以及艺术学术史都无从下笔。虽然之前女性一直在为她们在现代艺术中应有的地位而斗争，可一占据一定的位置，就被牢牢地保持住了，并且越来越多的女性正在被邀请加入到这一行列中来。但是大多数女性从主导着话语权的男性手中争取到了平等的地位，甚至除了家庭之外所有人类活动领域的权力。从某种程度上说，现在的女性已在数量上主导了视觉艺术。而她们对大学院校、博物馆、商业画廊这样的地方一级专业组织领域的高级职位的争取还在持续而迅速地升温。

女性学者主导了那些关于作为艺术家的女性和作为对现代主义直接贡献者的女性的研究。特别是Marry Cassatt，Berthe Morisot，Sonia Delaunay，Florine Stettheimer，Georgia O’Keeffe和Vanessa Bell等研究者所作的文献。相比之下男性研究者在这方面所做的工作显然少了

很多。这些研究，还有关于女性艺术家们的那些篇幅短小却又让人着迷的研究，已经成为了关于现代主义的文献中不可或缺的一部分。事实上，现代艺术领域获得成功的职业女性艺术家相对稀少这一现象，正意味着当她们的工作被记录下来并为人所了解时，她们身上表现出的重要性也许比她们的一些男性同行更大。

对现代主义研究作出贡献的女权主义文献的数量极大。从Pollock那富有激情与鞭策力的文字到Nochlin那观察细致的批评性文章，女权主义研究的论调多种多样。不过，关于女权主义研究的核心文本还是Pollock那本收录了充满着论战味道的研究文章的编著——*Vision and Difference*。女权主义艺术史家们当前的工作一是对艺术史以传统男性视角为中心的情况的批评，二是对gaze和other这两个概念的传播。这些研究更多地立足于人类学以及其他一些社会学科而非艺术史学。其中Broude和Gerrard的人类学研究文本为这方面的研究提供了一个多角度的基础文本。

Broude，Norma and Gerrard，Mary D.，*The Expending Discourse*，*Feminism and Art History*（New York，1992）.

Nochlin，Linda，*The Politics of Vision*（New York，1989）.

Pollock，Griselda，*Vision and Differece*：*Femininity*，*Feminism and History of Art*（London and New York，1988）.

Pollock，Griselda，*Avant-Garde Gambits1888 — 1893*：*Gender and Colour of Art History*（New York and London，1988）.

第一部分　从写实主义到超现实主义

Novotny和Hamilton两人各自关于Pelican艺术史的书是最可信的风格史。关于不同风格运动的单独研究见诸大量著作，但它们的价值一般较低，因此基本没有谁的作品是值得一提的。除了Nochlin和Cork的著作。Nochlin写了关于写实主义的书，它的内容充实，见解独到。Cork的两卷接触作品内容详实。这两部作品分别通过两种不同的形式绝妙地展现了历史著作的精华。Nochlin的作品以其多样性引领着国际现代艺术运动。Cork的作品证实了单一的地区性文化的复杂性。类似后者的书较受欢迎，因为他们的目标明确，相关材料较少且容易获得。有些人还是希望能看到更多的类似Nochlin的作品。但这类书大多数是由

大型出版商委任学者写的。出版商要求学者们在短时间内完成以获取金钱，这种做法忽视了反复思考和研究内容的重要性。很奇怪的是，尽管国家间有研究项目，可还没有一本高质量的关于国际印象派的书。

Cork，Richard，*Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*（Berkeley，1976）.

Hamilton，George Heard，*Painting and Sculpture in Europe* 1880 — 1945（New Haven and London，1993）.

Nochlin，Linda，*Realism*（London and New York，1970）.

Novotny，Fritz，*Painting and Sculpture in Europe* 1770 — 1800（Baltimore，1960）.

Poggioli的经典著作和Drucker最近发表的评论性著作都是值得一读的理论性著作。一般来说，理论性类文学文本专注于现代主义，分析现代艺术，但它没有充分利用历史分析法，也不引用理论性著作。总的来说，造型艺术史完善于19世纪，并存在各种形式的艺术史，不会以任何学者的方法和理论兴趣而改变。

Drucker，Joanna *Theorizing Modernity*：*Visual Culture and the Critical Tradition*（New York，1994）.

Poggioli，Renato，*The Theory of the Avant Garde*（New York，1971）.

第二部分　现代艺术的条件

第一章　城市资本主义

关于现代城市及其社会经济系统发展的研究，数量惊人且其成果令人惊叹。专门的历史学家简单精妙地概括了这些研究的中心论点。在Victor Hugo的书中我们可以找到这样一个观点：城市本身是现代主义形成的一个条件。Victor Hugo被流放海外时，写了一篇关于1867年在巴黎国际会展的文章，其中强烈有力地论述了个人就城市与现代主义关系的看法。du Camp Pinkney，Schorske和Oisen的作品。

du Camp， Maxime， *Paris*， *ses Organes et ses Fonctions*（Paris，1869，repr，1975）.

Oisen，Donald J.，*The City as a Work of Art*：*Paris*，*London*，*Vienna*（New York and London，1986）.

Pinkney，David，*Napoleon III and the Reconstruction of Paris*（Princeton，1972）.

Schorske，Carl，*Fin de Siecle Vienna*：*Politics and Culture*（New York，1979）.

关于欧洲现代化程度最高的国际大城市的主要研究成果现已出版。关于布拉格、布达佩斯和布加勒斯特的专著引领着对东欧城市的介绍。但不幸的是，我们无法在英国和美国的艺术图书馆中找到大部分作品，这很大程度上是因为这些作品在东欧出版，没有在西欧大范围的发行。有一部著作是由多名作者一起编写的关于*Cubist Prague*的双语导读，这是一部最令人欣喜且信息量丰富的著作（由Ceska Pojistovna出版，Pragure）。Lukacs所写的关于布达佩斯的书深受读者的喜爱。这本书很精彩，但它对于视觉艺术的分析相对较弱。我也很喜欢Boyer写的一本书，它把现代城市理解成一幅拼贴画。

Boyer，M. Christine，*The City of Collective Memory*：*Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*（Cambridge，1996）.

Lukacs，John，*Budapest 1900*：*A Historical Portrait of a City and its Culture*（New York，1988）.

第二章　现代性、再现艺术与图像普及化

研究到高阶段的现代主义学生经常会读本雅明的文章来理解城市现象。现在，有大量的英语文章和Gilloch所作的关于城市的分析来补充这一领域的材料。

Benjamin，Walter，“Paris-The Capital of the Nineteenth Century”，*New Left Review* 48（March-April 1968）77 — 88.

Benjamin，Walter，*Selected Writings*（Cambridge，Mass，1996）.

Gilloch，Graeme，*Myth and Metropolis*：*Walter Benjamin and the City*（Cambridge，1996）.

关于复制、摄影、版画经销、博物馆、临时展览、商业画廊的作品不计其数，却没有集中整理过的，也没有任何研究资本主义图像分布的核心文献。图像流通分别在复制图像艺术、摄影和平版印刷术的历史中得到了完善的解读。以下的作品都是重要的参考书目。

Jussim，Estelle，*Visual Communication and the Graphic Arts*：*Photographic Technologies in the Nineteenth Century*（New York，1983）.

Henisch，Heinz k. and Henisch，Bridget A.，*The Photegraphoc Experience* 1839 — 1914：*Images and Attitudes*（Pennsylvania，1994）.

Rosenbum，Naomie，*A World of Photography*（New York，1984）.

Twyman，Micheal，*Lithography 1800 — 1850*（Oxford，1970）.

Weber，Wilhelm，*A History of Lithography*（London，1966）.

Gordon and Breach，Amsterdam出版的*Documenting the Image*是一部出色的新系列丛书。这一丛书的主旨在于创造一段可行的图像史，而不是艺术史。Hamber的最新作品与我的论点恰好一致，该作品的第二卷也十分有用。

Hamber，Anthony J.，“*A Higher Branch of the Art*”：*Photographing the Fine Arts in England 1839 — 1880*（Amsterdam，1996）

Roberts，Helene E.，*Art History Through the Camera's Lens*（Amsterdam，1995）.

在欧洲一全球化文明中，艺术博物馆被作为广义博物馆史的一部分得到很好的诠释。除Bazin的说明概要外，在现代资本主义文明中，并无其他真实可信的艺术博物馆全史。大多有名的博物馆都在某种形式上服务于体制史，通常只侧重于早期收藏家、院长、馆长或者委托

人的丰功伟绩。就美国而言，这些已概括于Burt的*Palaces for the People*。然而，随着此书的出版，涌现出许多卓越的该类专业研究。欲大量研究研究该材料的学生，应查阅美国和欧洲大艺术博物馆的出版物。所有这些都独立于艺术史本身，更将博物馆艺术从学会艺术中边缘化，成为独立的出版社。关于早期博物馆史和展览史，可能最完备可取的资源概略要数Holt的选集了。

Bazin，Germain，*The Museum Age*（New York，1967）．Burt，Nathaniel，*Palaces for the People*：*A Social History of the American Art Museum*（Boston，1971）．

Holt，Elizabeth，Gilmore，*The Triumph of Art for the Public*：*The Merging Role of Exhibitions and Critics.*（NewYork，1979）．

其他有价值的博物馆研究包括：

Alexander，Edward P.，Museum in Motion：*An Introduction to the History and Functions of Museum*（Nashville，1979）．

Alexander，Edward P.，*Museum Masters*：*Their Museums and Their Influence*（Nashville，1983）．

Duncan，Carol，*Civilizing Rituals*：*Inside Public Art Museums*（London and New York，1995）．

Henderson，Amy and Coupler，Adrienne L.（eds），*Exhibiting Dilemmas*：*Issues of Representation at the Smithsonian*（Washington and London，1997）．

Kaplan，Flora E. S（ed.），*Museums and the Making of 'Ourselves'*：*The Role of Objects in National Identity*（London and New York，1994）．

Root，Deborah，*Cannibal Culture*：*Art*，*Appropriation*，*and the Commodification of Difference*（Boulder，Col.，and Oxford，1996）．

Weil，Stephen E.，*A Cabinet of Curiosities*：*Inquiries into Museums and Their Prospects*（Washington and London，1995）．

第三部分　艺术家的回应

第三章　再现，视觉，“真实”：观看的艺术

第四章　图像/现代主义和图像流通

目前没有任何作品像本书记提议的那样，将现代主义史分成两股。因此这两章的参考文献会极长，很难一一列举。建议读者查阅这两部分的注释。较之与拼贴艺术、照相拼贴艺术以及超现实主义联系在一起的文学，象征主义文学及其意象便显得更加丰满。Frechette和Rannou为1995年蒙特利尔美术馆展览目录编撰了详尽的艺术参考书目，即出版于1984 — 1994年的历史批评。普通读者可能希望参考Dorra关于象征艺术理论的优秀选集，以及Poggi关于美术拼贴画图像研究最好的作品概论。

Guy，Cogeval and Claire，Jean，*Lost Paradise Symbolist Europe*（Montreal，1995），533 — 552.

Dorra，Henri，*Symbolist Art Theories*：*A Critical Anthology*（Berkeley，1994）.

Poggi，Christine，*In Defiance of Painting*：*Cubism*，*Futurism and the Invention of Collage*（New Haven，1992）.

第四部分　图像学

第五章　性与人体

大西洋两岸近两代艺术史学家们总是会满怀热情地剖析现代艺术的主题。其中最富有激情的分析模式是解析人体雕塑。这种模式极为普遍，人们只能概括它最近的趋向。

很多这样的文学作品都只是风靡一时，充斥着过时的行话，这是不言而喻的。但是，几千年来人们关于性别问题的忧虑以及关于它的言论，从文艺复兴开始就产生了关于人体艺术最为久远的话题。

Brooks，Peter，*Body Work*：*Objects of Desire in Modern Narrative*（Cambridge，1993），是一位杰出的文学批评家所写的跨学科作品。

Feher， Michel and Nadaff， Ramona and Tazi Nadia （eds）， *Fragments for a History of the Human Body*（2vols， New York， 1989）.

Herdt，Gilbert（ed.），*Third Sex*，*Third Gender*：*Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*（New York，1994）.

Nead，Lynda，*The Female Nude*：*Art*，*Obscenity*，*and Sexuality*（London，1992）.

第六章　社会阶级和阶级意识

艺术社会史和性史或者性别历史一样重要。在马克思主义学者Arnold Hause和Walter Benjamin的带领下，现代艺术社会史的研究者们在分析现代主义中产阶级戏剧时十分细致。在此期间，他们会带着一种不安，对社会等级划分无意识的进行运用。毫无疑问，Timothy J. Clark是最重要的一位研究者。在哈佛大学以及伯克利任教期间，他培养了整一代规范的现代艺术的社会史学家。他最重要的作品是*The Painter of Modern Life*，引起了很大反响，特别是女权运动史学家，他们把Clark关注社会等级这一现象理解成他性别歧视的表现。但是，很多学者都追随Clark。在马奈、德加和修拉等现代主义画家以性为主题的人体雕像中，他们认为社会等级的考虑是优先重要的。对这些作品拜读最多的是Clark的学生Hollis Clayson。Eisenmann编辑的现代主义社会史的笔记和参考书目分析并概括了这些材料。

Clark，Timothy J.，*The Painter of Modern Life*：*Paris in the Art of Manet and his Followers*（New York and London，1984）.

Clayson， Hollis， *Painted love*： *Prostitution in French Art of the Impressionist Era*（New Haven，1991）.

Eisenman， Stephen （ed.）， *Nineteenth Century Art*： *A Critical History*（New York and London，1994）.

在艺术的社会史的发表以及研究生教学方面贡献仅次于Clark的是Robert L. Herbert他的学生征服了19世纪至20世纪这方面的大片领域。Kenneth Silver，Judy Freeman，James D. Herbert，Molly Nesbit等人最近发表的文章把20世纪艺术的读物中关于性别和社会的问题结

合了起来。当时的艺术注重细节，很大程度地不受"庸俗"马克思主义的限制。在他们的带领下，这完全成为了一个标准。把它放置于社会政治情境，不管是障碍标签还是附属发表刊物，它甚至是博物馆杰作展出的标准。在研究野兽派的时候，他们所确立的这一标准显得尤其正确。

Freeman et al.， *The Fauve Landscape* （New York， 1990） Herbert， James D.， *Fauve Painting*： *The making of a Culture Landscape*（New Haven，1992）.

在过去的一代人间，艺术社会史的研究在英国以及美国一样活跃。以社会等级为依据的图像分析如此普遍，以至于没有任何一篇文章能够将其概括。Hemingway的英国风景画研究是较为完整和细致的范例，以及其Thomsom作品中的"延续"也很典型。

Hemingway， Andrew， *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth Century Britain*（Cambridge，1992）.

Thomson， Richard， *Monet to Matisse*： *Landscape Painting in France 1874 — 1914*（Edinburgh，1994）.

以马克思主义方法或阶级社会艺术历史分析为媒介，涌现出大量摄影史方面的作品。Nesbit所写的关于Eugene Atget的著作思想成熟，内容极具吸引力。读者也许会向她请教关于众多跨学科文献资料的问题。同时，McCaulay的书也具有模范效应。它涵盖了详细的研究，并将社会史学的方法运用于拍摄大量逼真的意象。

McCaulay，Anne，*A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait*（New Haven，1985）.

McCaulay，Anne，*Industrial Madness*：*Commercial Photography in Paris 1848 — 1871*（New Haven，1994）. Nesbit，Molly，*Atget's Seven Albums*（New Haven，1994）.

大多数文学作品只强调资产阶级所认可的传统现代主义意象，而忽视艺术作品所代表的阶级。较少文学作品代表社会各个阶级，它在大幅描绘现代社会时局限于对城市闲散工人的分析，较少反映农民和农村工人。很多小说对于贵族或资本家的描绘也不够成熟。这些书趋向于形象概况和简短的传记的形式。Lucie-Smith的作品是最出色且书目最全的著作之一。

Bretell，Richard and Brettell，Caroline，*Painters and Peasants in the Nineteenth Century*（Geneva，1983）.

Lucie-smith，Edward，*How the Rich Lives*：*the Painter as Witness 1870 — 1914*（New York and London，1976）.

第七章　反图像学：无主题艺术

反图像学的研究尚在初始阶段。图像含义解读理论与可塑艺术的概念是紧密联系的，但它与可视世界并没有必要联系的等价性。这个研究最重要的人物可能是奥斯丁德克萨斯大学现代主义研究中心的主任Richard Shiff。他关于Cézanne的论文被补充并发表。他继续着他的工作，挑战人们的思维定势，并主张运用媒体、技术和影像的结合，以此来强调脱离口头的图像学。他最近创作了两篇图像技术的研究报告。

Shiff，Richard，*Cézanne and the End of Impression*（Chicago，1984）.

Shiff，Richard，“Cézanne’s Physicality：The Politics of Touch”in Kemal，Salim and Gaskell，Ivan（ed.），*The Language of Art History*（Cambridge，1991）.

Shiff，Richard“Corot and the Painter’s Mark Natural，Personal，Pictorial”，*Apollo*（May 1998），3 — 8.

很多的反图像研究引用的作品都是风景画，因为风景画的文学作品在19世纪占据主导。有人说，风景给画家们提供了无限需完成的作品。这个观点使画家们开始脱离语意领域。我对Champa文选中关于19世纪法国风景画理论的列出了纲要，概括了对现代风景画意义的纷繁复杂的寻找。在这本书中，Champa自己创作的令人惊叹的文章把风景画与音乐联系在一起，而与其研究的风景画的社会及文化意义脱离开来。Champa如此思想的发展并非偶然，因为他早期的作品也与美国水墨抽象作品联系在一起。到目前为止，没有人出版任何书籍来探讨19世纪非主观的风景画，静物写生和风俗画以及20世纪抽象派的理论。

Champa，Kermit，*The Rise of Landscape Painting in France，Corotto Monet*（New York，1991）.请特别注意pp. 15 — 22页关于我

的论文的内容。

第八章　现代艺术中的民族主义和国际主义

民族主义及其代表艺术作品的比较研究尚未有记载。而在欧洲和美洲各个现代国家中，研究国家历史的历史学家创作有独立的研究论文，阐述各自的国家学派或美学趋向。这样的研究贬低了外国对国内美学系统的贡献。在一些情况下，对于类似于印象主义和象征主义的国际运动的研究以国家为界限分类的。可能最具有攻击性和防御性的文学作品包括美国艺术的研究。由于很多原因，它们通常在一个成为"美国"的文化真空环境中研究美国艺术家们的作品。这样的例子如此之多，以至于很少被罗列出来，但一些文章可以作参考。Miller关于这个主题的作品就是一个特别微妙的例子。作品参考了Novak等很多美国学者的作品。Novak的文章几乎是每个美国文科生的必背作业。Novak也从关于英国风景画广泛研究得出自己很多的结论。其大部分都是集中于18世纪和19世纪早期的英国风景画。

Miller，Angela，*The Empire of the Eye*：*Landscape Representation and American Cultural Politics*（Ithaca and London，1993）.

Novak，Barbara，*Nature and Culture*：*American Landscape Painting 1825*—18*75*（Oxford and New York，1980）.

19世纪英国和美国风景画的比较研究可参考Daniel的著作。在法国，绘画所体现的民族主义的研究也限于风景画。Brettell等人的选集对其进行了概括。Hill的文章阐述了加拿大的民族主义。

Brettell，Richard et al.，*A Day in the Country*：*Impressionism and the French Landscape*（New York，1984）.

Daniel，Stephen，*Fields of Vision*：*Landscape Imagery and National Identity in England and the United State*（Princeton，1993）.

Hill，Charles S.，*The Group of Seven*：*Art for A Nation*（Ottawa，1995）.

House，John，*Landscapes of France*：*Impressionism and its Rivals*（London，1995）.

大事记（由朱莉·劳伦斯·科克伦编制）

时间

艺术

1851 乔治·西格尔，维也纳，发展了石版印刷术
库尔贝，《乡村姑娘》
霍尔曼·亨特，《瓦伦丁从普洛丢斯那里解救西尔维娅》[图 2]
洛伊茨（Leutze），《华盛顿横渡特拉华》

1852 冯·克伦茨（Van Klenze），完成爱尔米塔什博物馆，圣彼得堡杜米埃的石版印刷，《一场悲剧演出中的乐队》（*The Orchestra During the Performance of a Tragedy*）

1853 俄国批评家尼古拉·车尔尼雪夫斯基发表著名学位论文《艺术对现实的审美关系》。
波纳（Bonheur），《赛马会》（*The House Fair*）
德拉克洛瓦，《阿尔弗雷德·布鲁亚斯》（*Alfred Bruyas*）

1854 德拉克洛瓦，《基督在加利利海上》（*Christ on the Sea of Galilee*）
霍尔曼·亨特，《世界的光》（*The light of the World*）
罗塞蒂，《发现》（*Found*）

1855 库尔贝在他的“现实主义展馆”展出画作，包括那幅《艺术家画室》[图 3]
世界博览会，巴黎
丘奇（Frederil Church），《厄瓜多尔安第斯山脉》
德加，《莫尔比利女公爵画像》

1856 特列提亚科夫得到他的第一幅俄国画作
安格尔，《静坐的莫瓦特雪夫人》和《泉》
米莱斯，《盲女》

1857 丘奇，《尼亚加拉大瀑布》
米勒，《拾穗者》
雷兰德，《两种人生》[图 10]
惠斯勒，《自画像》

1858 苏格兰国立美术馆开放
米勒，《晚祷》
丘奇，《安第斯之心》
莫兰（Thomas Moran），《尼罗河之殇》
歌川広重逝世

历史

1851 法国政变
伦敦帕克斯顿的水晶宫
纽约时报成立
罗斯金，《威尼斯的石头》
李斯特，《帕格尼尼大练习曲》
威尔第，《弄臣》

1852 法兰西帝国公告
路易—拿破仑成为拿破仑三世
巴黎市区大规模重建
波德莱尔翻译的《乌鸦》在艺术家上发表
《罗热同义词词典》

1853 克里米亚战争开始
海军准将佩里访问东京，从而开放了日本
狄更斯，《荒凉山庄》
威尔第，《游吟诗人》

1854 在克里米亚战争中，英法与土耳其抵抗俄罗斯
布尔人创立阿兰治自由邦
费加罗报在巴黎发表
波德莱尔翻译的《爱伦·坡短篇小说集》在国家报上发表
斯美塔那，《凯旋交响曲》

1855 里昂到地中海的铁路开通
屠格涅夫，《俄罗斯人生活在内陆》
朗费罗，《海华沙之歌》
惠特曼，《草叶集》
柏辽兹，《特洛伊人》
肖邦，《七首波兰歌曲》

1856 巴黎和平大会
伯顿和斯皮克发现坦噶尼喀湖和维多利亚湖
英法侵略中国的天津和北京
重建的莫斯科大剧院开幕
福楼拜，《包法利夫人》

1857 加里波第创办意大利国家协会
罗林森和其他人破译楔形文字
毕昂松第一次在瑞典农村生活的故事
缪塞、格林卡去世

1858 苏伊士运河公司成立
在卢尔德的贝尔纳黛特的愿景
开始铺设横越大西洋的电缆
法国开始侵略越南
法兰克福报开始出版
维欧勒－勒－杜克，《法国建筑词典》（中世纪和哥特式）
布尔芬奇，《骑士时代》（*Age of Chijalry*）

1860

艺术

1859 马奈的《苦艾酒徒》(*Absin the Drinker*)被官方沙龙拒绝
马奈登记为卢浮宫摹写员
库尔贝在翁夫勒尔与波德莱尔、布丹和莫奈会面

1860 雷诺阿登记为卢浮宫摹写员
莫奈应征入伍，被派往阿尔及利亚服役
卡波，《胡高林枢机》

1861 德拉克洛瓦在圣叙尔皮斯完成壁画
马奈的两幅画被官方沙龙接受
英尼斯，《德拉瓦河谷》
多雷为但丁的《地狱》作插图

1862 雷诺阿进入巴黎美术学院学习，这所学院由société des aqua-fortistes 建立和展览，巴黎
马奈展出的蚀刻画得到波德莱尔的评论
阿斯特鲁克举办“落选作品沙龙”
华沙国立艺术博物馆开放
杜米埃，《三等车厢》
弗里思，《火车站》[图 5]
惠斯勒，《白色交响曲》

1863 波德莱尔，《现代生活的画家》出版
莫奈、雷诺阿、西斯莱和巴齐耶在尚蒂伊
马蒂内画廊展出大卫、库尔贝、卢梭、迪亚兹、柯罗和马奈的作品
13 位学生从艺术学院退学，在圣彼得堡建立起圣彼得堡自由美术家协会（又名合作社，St Petersburg Artists's Cooperative）(Artel)
马奈，《草地上的午餐》和《奥林匹亚》[图 82]
德拉克洛瓦逝世

1864 德拉克洛瓦回顾展，遗产被出售
芬兰美术协会成立
方丹－拉图尔，《向德拉克洛瓦致敬》
罗丹，《伤鼻的男人》
柯罗，《孟特芳丹的回忆》
卡梅隆，《艾伦·特瑞像》
希波吕忒·弗隆德罕（Hippolyte Flotndrin）逝世

历史

1859 意大利统一战争
巴黎圣米歇尔大道完工
查理·布朗（编辑）美术公报
达尔文，《物种起源》
狄更斯，《双城记》
菲茨杰拉德翻译莪默·伽亚谟的《鲁拜集》

1860 英法自由贸易条约
林肯当选美国总统
巴黎歌剧院兴建
巴黎瓦格纳音乐会
屠格涅夫，《初恋》
科林斯，《白衣女人》
奥斯特托夫斯基，《大雷雨》

1861 美国内战爆发
俄国废除农奴制
波德莱尔，《理查德·瓦格纳》
勃拉姆斯，《第一钢琴协奏曲》
穆索尔斯基，《古典风格间奏曲》
里姆斯基·科萨科夫，《第一交响曲》

1862 法国人兼并交趾支那
法国武装侵犯墨西哥
奥托·冯·俾斯麦成为德意志宰相
维罗波尔斯基成为波兰王国的平民政府领袖
伦敦世博会
维欧勒－勒－杜克著文批评法国美术学院并提议改革
雨果，《悲惨世界》

1863 抗议波兰起义的《俄普鲁士公约》
林肯的葛底斯堡演说
瑞典—挪威国王建立斯堪的纳维亚联合王国
德联邦对丹麦宣战
纳达尔于战神广场发射他的热气球
拉马丁，《政治记忆》
勒南，《耶稣的一生》

1864 巴斯德发展了疾病细菌理论
首条关于战俘的医药和一般护理的《日内瓦公约》
拉鲁斯《普世大辞典》第一卷
凡尔纳，《地心游记》
格里格，《交响曲》

艺术

1865 第一本以彩色平版印刷术复制艺术作品的书本出版
马奈,《奥林匹亚》和《基督的嘲讽》[图83]在巴黎沙龙展出
卢森堡博物馆重新开放，巴黎
库尔贝在他弥留的病榻上画蒲鲁东
霍默(Hommer),《投石手》
纳达尔,《乔治·山德像》

1866 左拉将《我的客厅》献给塞尚
纽约大都会博物馆建立
阿尔伯特·比尔斯泰特,《落基山脉暴风雨》
塞尚,《画家的父亲》[图51]

1867 蒲鲁东的 *Le Principe de l'art et sa destination sociale* 面世
安格尔回顾展，国立美术学院
毕沙罗,《庞度瓦的乡村酒庄》[图119]
卢梭、安格尔逝世

1868 塞尚和德加申请到卢浮宫临摹画作
高更应征入海军服役
马奈、雷诺阿和毕沙罗在沙龙作画
国立图书馆开馆，巴黎
西班牙皇家博物馆更名为普拉多美术馆
马奈,《左拉像》[图44]和《阳台》[图48]
维斯皮安斯基和圣高登去世

1869 巴齐耶,《夏日风景》[图89]
卡波,《舞蹈》
莫奈和雷诺阿,《青蛙潭》
Thoré(威廉·伯格)和拉卡泽(卢浮宫的收藏家和赞助者去世)

1870 巴齐耶在普法战争中被杀
波士顿美术馆建立
巡回艺术展联合会(The Wanderers)在莫斯科成立
伯恩－琼斯,《命运的年轮》[图11]
雷诺阿,《散步》[图87]

1871 库尔贝当选为公社委员和美术家联合会主席，并因被指控跟捣毁旺多姆广场拿破仑纪功柱事件有牵连而被捕
The Wanderers 的第一次旅行展

历史

1865 林肯总统被暗杀
第十三条修正案在美国废除奴隶制
托尔斯泰,《战争与和平》
卡罗尔,《爱丽丝奇境历险记》
瓦格纳,《特里斯坦和伊索尔德》
格里格,《第一小提琴鸣奏曲》
德沃夏克,《兹洛尼克的钟声》

1866 诺贝尔发明达纳炸药
斯温伯恩,《诗与歌谣》
陀思妥耶夫斯基,《罪与罚》
林姆斯基·高沙可夫,《俄罗斯主题序曲》
奥芬巴赫,《巴黎人的生活》

1867 加拿大获得领土主权
俄国把阿拉斯加州卖给美国
弗兰兹·约瑟夫一世加冕为匈牙利国王
巴黎世博会
左拉,《特赫莎·哈昆》
易卜生,《培尔·金特》
穆索尔斯基,《荒山之夜》
波德莱尔逝世

1868 弹劾美国总统约翰逊，格兰特当选总统
塞尔维亚的迈克尔王子三世被暗杀
葡萄根瘤蚜摧毁欧洲葡萄园，从纽约运来存货
陀思妥耶夫斯基,《白痴》
奥尔科特,《小妇人》
约翰·斯特劳斯,《维也纳森林的故事》
罗西尼逝世

1869 美国第一家洲际铁路建成通车
门捷列夫发明元素周期律
雷塞布完成建造苏伊士运河
吐温,《老憨出洋记》
佩蒂巴，芭蕾舞剧,《堂吉诃德》

1870 法国对普鲁士宣战
凡尔纳,《海底两万里》
基维,《七兄弟》，首部芬兰语小说
瓦格纳,《女武神》
狄更斯、大仲马、梅里美逝世

1871 普法停战
法国政府军没有打败公社，凡尔赛军进驻巴黎，公社失败
德意志帝国宣布建立
兰波,《醉舟》
艾略特,《米德尔维奇》
威尔第，为庆祝埃及苏伊士运河通航而作《阿依达》

1875

年份	艺术	历史
1872	安德里奥美术展览会成立 霍默,《抽打游戏》	格兰特再度当选美国总统 美国黄石国家公园建立 布鲁克林桥开通 施里曼发掘出特洛伊 卡罗尔,《镜中世界》 柴可夫斯基,《第二交响曲》
1873	巴黎举办新的“落选沙龙” 莫奈,雷诺阿,西斯莱和摩里索进行联合拍卖会 安德森,《屏风》[图 77] 塞尚,《瓦河上欧威边的房屋》[图 118] 莫奈,《午餐:莫奈在阿让特伊的花园》[图 6]	拿破仑三世逝世 德国结束占领法国 维也纳世博会 巴黎圣心教堂奠基石被安放 波兰克拉科夫科学与文学学院建立 托尔斯泰,《安娜·卡列尼娜》
1874	第一次无名艺术家联展(Societé anonyme des artistes peintres,sculpteurs,graveurs)在摄影师纳达尔在巴黎德卡毕于辛大道的工作室举办展览 德加,《协和广场》[图 9]	迪斯雷利当选英国首相 冰岛一百周年 卡尼尔歌剧院开幕 哈代,《远离尘嚣》 阿拉扎,《三角帽》 威尔第,《安魂曲》 圣桑,《骷髅之舞》 奥芬巴赫,《地狱里的奥菲欧》
1875	纽约艺术学生联盟成立 印象主义画在老牌拍卖行德鲁奥(Drouot)举行拍卖会 德加、莫奈、毕沙罗、雷诺阿和西斯·莱在伦敦举办展览 伊肯斯,《格罗斯诊所》[图 4] 利伯曼,《在澡堂内》[图 90] 柯罗、米勒和卡波逝世	法国国民议会解散 柏林的人口数达到一百万 詹姆斯,《爱情的礼赞和其他的故事》 吉尔伯特和沙利文,《陪审团的判决》 比才,《卡门》 比才逝世
1876	第二次印象主义展览 马奈,《马拉美像》 罗丹,《青铜时代》 惠斯勒,《孔雀厅》	贝尔发明电话 俄国取消分法院体系并把俄语介绍到波兰法庭 瓦格纳节日在拜罗伊特歌剧院举行 马奈为马拉美的《牧神的午后》画插图 吐温,《汤姆索亚历险记》 桑逝世
1877	第三次印象派展览举行,作品包括卡勒波特的《巴黎的街道;雨天》[图 37];莫奈的《圣雷札火车站》;雷诺阿的《煎饼磨坊的舞会》[图 7] 惠斯勒,《蓝色与金色的夜曲》 库尔贝逝世	爱迪生发明留声机 共和党在法国立法选举中胜利 易卜生,《社会的栋梁》 莫扎特节在萨尔茨堡举行 柴可夫斯基的《天鹅湖》在莫斯科大剧院首演
1878	迪雷(Theodore Duret)出版《印象派画家》(*Les Peintres Impressionistes*) 惠斯勒准备在法庭控告拉斯金 卡萨特,《蓝色沙发中的小女孩》[图 49] 马泰伊科,《格隆瓦尔德战役》[图 128] 门采尔,《舞宴》[图 99] 雅洛申科,《司炉》[图 112]	柏林会议 奥地利占领波斯尼亚和黑塞哥维那 世界博览会,巴黎 希腊对土耳其宣战 音乐喜剧二重唱组合吉尔伯特和苏利文的小歌剧《比纳佛》诞生 哈代,《还乡》

1880

艺术

1879 第四次印象派展览

乔治·卡宾特为一位画家举办“现代生活展览”（马奈）

杜米埃和维欧勒－勒－杜克（Viollet-le-Duc）逝世

1880 第五次印象派展览

加拿大国家美术馆和加拿大皇家学院成立

勃克林，《死之岛》

列宾，《宗教行列》[图 100]

赖德，《漂泊的荷兰人》

冯·马雷，《黄金时代Ⅱ》[图 73]

1881 第六次印象派展览

法兰西艺术家协会成立

冰岛写实主义期刊 *Veranda*

北欧艺术展，哥德堡

塞尚，《弗洛斯河上的磨坊》[图 14]

1882 第七次印象派展览

库尔贝回顾展，国立美术学院

芬兰艺术家联合会举办首次展览，以抗议美术协会

丹麦皇家视觉艺术学院在先进艺术家的反对后开始改革

马奈，《女神游乐厅的吧台》[图 115]

1883 杜兰德－鲁耶（Dur-and-Ruel）印象派收藏展在伦敦、柏林、鹿特丹和波士顿举办

莫奈、雷诺阿和西斯莱的个人展在巴黎美术馆举办

雷诺阿和莫奈访问法国南部

日本浮世绘版画展览会，乔治·普齐回廊

北欧艺术展，哥本哈根

于斯曼的《现代艺术》出版

马奈、冈萨雷斯逝世

1884 马奈生前作品展在国立美术学院举行，工作室出售

“二十人小组”成立，布鲁塞尔

“二十人”第一次展览，布鲁塞尔

冰岛国家美术馆建立

修拉，《阿涅尔的浴者》[图 97] 被沙龙拒绝，但在“独立艺术家画会”展出

卡耶博特，《浴室里的男子》[图 92]

莫罗，《喀迈拉》[图 71]

毕沙罗，《摘苹果的人》[图 111]

罗丹，《加莱义民》

萨金特，《X 夫人》

修拉，《大碗岛的星期天》[图 96]

历史

1879 爱迪生发明灯泡

阿尔塔米拉洞穴绘画被发现

易卜生，《玩偶之家》在哥本哈根首演

陀思妥耶夫斯基，《卡拉马佐夫兄弟》

斯特林堡，《红色房间》

柴可夫斯基，《第二钢琴协奏曲》

1880 法国对巴黎公社流亡人士大赦

罗兹创立戴比尔斯矿业公司

左拉，《娜娜》和新艺术批评

哈里斯（Harris），《瑞摩斯叔叔》（*Uncle Remus*）

1881 法国成为突尼斯的保护国

沙皇亚历山大二世被暗杀

布拉格国家剧院开幕

克里斯蒂娜·罗塞蒂，《庆典和其他诗》

奥芬巴赫，《霍夫曼的故事》

迪斯累里、陀斯妥耶夫斯基去世

1882 法国巴黎大联盟银行倒闭

意大利加入德奥同盟

约瑟·马蒂，《以实玛利诗篇》

莫泊桑，《菲菲小姐》

王尔德，《薇拉》

瓦格纳，《帕西法尔》

特罗洛普、爱默生、朗费罗去世

1883 英国军队在被马赫迪击溃后逃离苏丹

东方特快列车推出

高迪开始在巴塞罗那建造圣家族教堂

大都会歌剧院开幕，纽约

尼采，《查拉图斯特拉如是说》

史蒂文森，《金银岛》

瓦格纳去世

1884 末根勒特发明整行铸造排字机，巴尔的摩，美国

丹麦皇家艺术学院进行改革

艺术工作者行会成立，英国

梅尔芭在布鲁塞尔首次登台，饰演《弄臣》中的吉尔达

匈牙利国家歌剧院开幕

马克·吐温，《哈克贝里·费历险记》

契诃夫，《游猎惨剧》

易卜生，《野鸭》

德彪西，《浪子》

马斯奈，《曼侬》

艺术

1885 德拉克洛瓦回顾展在国立美术学院举办
杜兰德－鲁耶群展在布鲁塞尔举办
80 位瑞典艺术家举办了两场独立展览
曼德逊的“japansk maler-kunst”唤起了斯堪的纳维亚艺术和工艺对“日本主义”（Japonism）的兴趣
赫尔辛基官方沙龙成立
冈萨雷斯展在现代之家举办
伊肯斯，《游泳》[图 91]
西涅克，《两个女帽商》[图 17]

1886 第八次即最后一次印象派展览
克里姆特为维也纳城堡剧院作壁画
多伦多艺术家联盟成立
第二次沙龙独立艺术家画展

1887 高更起航前往马提尼克岛
阿黛浓美术馆开放，赫尔辛基
麦布里奇，《动物的运动》
雷诺阿，《沐浴者》

1888 杜兰德－鲁耶开设纽约美术馆
第一届艺术与工艺展，伦敦
法国艺术展，哥本哈根
高更到阿尔探访凡·高；萨金特在纪梵尼（Giverny）拜访莫奈
比兹塔特（Biestadt），《最后一只水牛》
恩索尔（Ensor），《耶稣进入布鲁塞尔》
高更，《布道后的观想》[图 18]
凡·高，《夜间咖啡馆》[图 15]
塞吕西耶，《护符》

1889 高更组办了“印象主义和综合主义团体绘画展”，沃尔皮尼咖啡馆
大型莫奈作品展，乔治·普齐回廊
蒙克在巴黎学习
莫奈开始创作“干草垛”系列
印象派展览在 kustforeninen 举办，哥本哈根

历史

1885 第一台内燃机面世
印度国大党成立
比利时夺得刚果
《瓦格纳杂志》（*Reveue Wagnerienne*）创办，巴黎
理查森的马歇尔菲尔德百货公司建立，芝加哥
左拉，《萌芽》
莫泊桑，《漂亮朋友》
马斯奈，《熙德》
德沃夏克，《捷克农民赞美诗》
雨果去世

1886 波兰联盟成立
横贯加拿大的铁路落成
爱尔兰自治法案提出
在塞尔维亚和保加利亚之间的布加勒斯特合约
自由女神像在纽约港揭幕
左拉，《作品》
史蒂文森，《化身博士》
圣桑，《动物狂欢节》

1887 意大利和阿比西尼亚之间的战争爆发
葡萄牙占领中国澳门
英国维多利亚女王五十周年纪念
巴黎自由剧院建立
柯南·道尔，《血字的研究》
威尔第，《奥赛罗》
布鲁克纳，《第八号交响曲》
鲍罗丁去世

1888 巴斯德研究所建立
威廉二世成为德国皇帝
马拉美翻译爱伦·坡的诗
吉卜林，《山的故事》和《三个士兵》
德彪西，《被遗忘的小咏叹调》
吉尔伯特和苏立文，《伦敦塔狱卒》
帕德雷夫斯基（Paderewski），《钢琴协奏曲》
里姆斯基－柯萨科夫（Rimsky-Korsakov），《天方夜谭》

1889 巴黎，世界博览会
埃菲尔铁塔落成
奥匈帝国皇储鲁道夫在梅耶林自杀
威廉·巴特勒·叶芝，《乌辛之浪迹及其他诗作》
吉卜林，《霸王铁金刚》
理查·施特劳斯，《唐璜》

艺术

1890 莫奈筹资买下马奈的《奥林匹亚》，此画继而被悬挂于卢森堡宫
超过 900 幅日本浮世绘的展览在国立美术学院举办
萨金特开始为波士顿公共图书馆装饰壁画
弗伦茨，《多瑙河上的男孩》[图 114]
霍德勒，《夜晚》[图 68]
图卢兹－劳特累克，《红磨坊的舞蹈》[图 50]
凡·高逝世

1891 第一次芬兰艺术家独立画展
高更前往塔西提岛
莫奈的“干草垛”系列，杜兰德－鲁耶画廊
第一次纳比派展览，Le Barc de Boutteville 画廊
France（法国人）买下了惠斯勒《灰色与黑色的研究》
皮维·德·夏凡纳，《牧羊人之歌》[图 70]
修拉、戎金（Jongkind）和夏高（Choquet）逝世

1892 玫瑰 + 十字沙龙（Salon de la Rose + Croix）第一次展览，巴黎
毕沙罗和雷诺阿的个人展，杜兰德－鲁耶画廊；摩里索画展在 Boussof&Valadon 举办
分离派展览，柏林和慕尼黑
瑞典艺术家协会第一次展览，斯德哥尔摩和哥本哈根
托卜卡帕宫，伊斯坦布尔建造了一座博物馆
高更，《死者灵魂的审视》[图 93]

1893 卡萨特为世界哥伦比亚大展画壁画
沃拉尔在巴黎开了美术馆
哥本哈根举办自由展，其中包括高更和凡·高的作品
图卢兹－劳特累克为红磨坊作海报，巴黎
博纳尔印刷出版《白色评论》（*La Revue Blanche*）
西斯莱个人作品展，Boussof & Valadon
恩克尔，《惊醒》[图 85]
高更，《塔希提的祖先们》[图 75]
蒙克，《呐喊》[图 74]

1894 大型毕沙罗作品展，杜兰德－鲁耶画廊
雷东作品展，Haagse Kunstring
瑞典艺术家展览，分离派展，慕尼黑
卡勒波特遗赠给国家，卡勒波特回顾展，杜兰德－鲁耶画廊
贝伦森，《威尼斯文艺复兴画家》
马尔切夫斯基，《忧郁症》[图 12]
迈耶－格拉斐，《爱德华·蒙克》
蒙克，《灰烬》[图 84]
卡勒波特逝世

历史

1890 第一次工人的“五一劳动节”，波兰
德国皇帝威廉二世将俾斯麦解职
王尔德，《道林·格雷的画像》
里斯，《另一半是怎样生活的》
彼季帕和柴可夫斯基，《睡美人》芭蕾舞剧在圣彼得堡首演
鲍罗丁，《伊戈尔王》
弗兰克；理查德·弗朗西斯·伯顿（探险家和作家）去世

1891 三国同盟（意大利、德国、奥地利）续订
西伯利亚大铁路施工
卡内基音乐厅建成，美国
哈代，《德伯家的苔丝》
惠特曼最后一本诗集
拉赫马尼诺夫，《第一钢琴协奏曲》
德利布、兰波、阿拉尔孔去世

1892 波兰社会党成立
纽约爱丽丝岛移民站启用
法国霍乱流行
司汤达《自我中心回忆录》出版
柴可夫斯基，《胡桃夹子》芭蕾舞剧亮相，彼得堡
西贝柳斯，《传说》和《库勒沃》
惠特曼、丁尼生、勒南去世

1893 世界哥伦比亚博览会，芝加哥
老挝国沦为法国保护国
罗塞蒂，《诗篇》
萧伯纳，《华伦夫人的职业》
王尔德，《无足轻重的女人》
普契尼，《玛侬·雷斯考特》
德沃夏克，《第九交响曲（新世界）》
里格尔，《风格问题：装饰艺术史的基础》
古诺、柴可夫斯基、莫泊桑去世

1894 美国在土耳其制造大屠杀
甘地组织了纳塔耳印度议会
甲午战争爆发
沙皇亚利山大三世去世，尼古拉二世继任
爱迪生发明活动电影
卢米埃尔兄弟发明活动电影机并拍摄第一部电影
吉卜林，《丛林故事》
高尔基，《国美克亚·帕维尔》
德彪西，《牧神午后》

1895

艺术

1895 蒙克和加伦－卡莱拉联合展，柏林
塞尚展览，沃拉尔美术馆
摩里索逝世

1896 蒙克为易卜生的《培尔·金特》设计布景
摩里索回顾展，杜兰德－鲁耶画廊
新艺术美术馆开馆，巴黎
德加展出他的摄影
塞尚，《手握念珠的老妇》[图 76]
佐恩，《自画像》[图 52]
威廉·莫里斯逝世

1897 伦敦泰特美术馆开放
分离派在维也纳成立
雷尼·麦克伦托什开始格拉斯哥艺术学派
西斯莱小型个人展
柯勒惠支开始创作《纺织工人起义》版画
高更，《我们来自何处？我们是什么？我们将要去何方？》
卢梭，《睡着的吉普赛人》

1898 拉森装饰斯德哥尔摩歌剧院
吉玛德的新艺术作品贝朗热城堡建成
罗丹，《巴尔扎克》
布丹、比亚兹莱、莫罗、伯恩－琼斯、皮维·德·夏凡纳逝世

1899 莫奈开始创作睡莲池系列
西涅克的《从德拉克洛瓦到新印象主义》
西斯莱展览在巴黎的 Berheim-Jeune 和纽约的杜兰德－鲁耶画廊举办
Choquet 庄园售出
恩索（Ensor），《被面具包围的艺术家画像》（*Portrait of the Artist surroounded by masks*）
维亚尔，《餐厅中的米西亚和瓦洛顿》[图 19]
西斯莱逝世

历史

1895 古巴独立战争，从西班牙独立出来
基尔运河通航
伦琴发现 X 射线
柏林首次公映投射式电影
韦尔斯，《时间机器》
马勒，《第二交响曲，复活》
恩格斯、巴斯德、小仲马去世

1896 第一届现代奥林匹克运动会在雅典举行
贝克勒尔发现放射性
豪斯曼，《什罗普郡一少年》
威廉·莫里斯，柯姆史考特出版社，《杰弗里·乔叟作品集》
普契尼，《波西米亚人》
斯特劳斯，《查拉图斯特拉如是说》

1897 克朗代克发生黄金大罢工
希腊和土耳其开战
契诃夫，《万尼亚舅舅》
布莱姆·斯托克，《吸血伯爵德古拉》
韦尔斯，《隐形人》
罗斯唐，《大鼻子情圣》
杜卡斯，《魔术师的徒弟》
都德、勃拉姆斯去世

1898 在普鲁士属的波兰爆发反波兰突发事件
社会民主党在俄罗斯成立
西班牙美国战争，西班牙把古巴割让给美国
皮埃尔和玛丽·居里夫妇发现镭，放射能
巴黎地铁网络开通
莫斯科艺术剧院、斯德哥尔摩皇家歌剧院落成
韦尔斯，《世界大战》
拉威尔，《舍赫拉查德》
马拉美、卡罗尔、冯塔纳去世

1899 第二次布尔战争开战
发明阿司匹林
美国－菲律宾战争爆发
A. J. 埃文斯发现克里特的米诺斯文化
吉卜林，《白人的负担》
萧伯纳，《恺撒和克莉奥佩特拉》
埃尔加，《谜语变奏曲》
J. 施特劳斯去世

1900

艺术

1900 亨特开始为大都会博物馆作外观装饰
世界博览会上，由列·萨瑞宁（Eliel Saarinen）、阿马斯·林德仁（Armas Lindgren）与赫曼·格斯柳斯（Herman Gesellius）设计、由芬兰馆展出壁画由加雷卡伦拉创制
新艺术馆在世界博览会上展出
维斯皮亚尼斯基（Wyspianski），《格洛卡·海伦卡》［图 67］
丘奇逝世

1901 毕加索的“蓝色时期”
盖勒创建指导南西派
迈步里奇《运动的人体》作品系列
阿尔希波夫，《洗衣女工》［图 113］
斯特林堡，《海浪之八》［图 121］
劳特累克、伯克林逝世

1902 迈耶－格拉斐出版了关于马奈的书
迪雷的《爱德华·马奈和他作品的历史》出版
斯蒂格利茨的摄影分离派成立
雷东，装饰板［图 16］
毕尔斯塔德、托契曼（Twachtman）逝世

1903 高更作品大型回顾展，秋季沙龙
斯蒂格利茨建立《摄影作品》杂志
康定斯基，青骑士
梅侯菲（Józef Mehoffer），《怪园》［图 13］
斯泰肯，《J. P. 摩根和埃莉诺拉·杜塞》
毕沙罗、高更、惠斯勒逝世

1904 卡萨特获得法国荣誉军团勋章（Chevalier de la Légion d’honneur，）
赖特开始建造纽约州布法罗市拉金公司办公楼（Larkin Building）
麦金开始设计纽约市宾西法尼亚车站（Pennsylvania Station）
蒂沃道尔·琼特瓦里·科斯塔卡，《陶尔米纳的古希腊剧院废墟》［图 136］
马蒂斯，《奢华、平静与快感》
波波夫，《动员》［图 98］
方丹－拉图尔、麦布里奇、巴索尔地（Bartholdi）逝世

历史

1900 巴黎世界博览会开幕
杜波斯在伦敦组织第一届泛非会议
里德发现蚊子传播“黄热病”
弗洛伊德的《梦的解析》
澳大利亚组建澳大利亚联邦
鲍姆，《绿野仙踪》
波特，《彼得兔的故事》
普契尼，《托斯卡》
罗斯金、王尔德去世

1901 维多利亚女王逝世
美国总统麦金利遇刺
马可尼首次发送出横跨大西洋的电报信息
波兰学校学生反击德国化的学校
契诃夫，《三姐妹》
埃尔加，《威风凛凛进行曲》1 号和 2 号

1902 布尔战争结束
泰晤士报开始每周增设文学副刊
梅里埃，《月球旅行记》，第一部正片长度的无声电影
康拉德，《黑暗的心》
高尔基，《底层》
左拉逝世

1903 莱特兄弟首次飞行
列宁成立俄罗斯社会民主工人党布尔什维克翼
在 1903 年条约下古巴成为美国的受保护国
巴拿马脱离哥伦比亚赢得独立
比昂松赢得诺贝尔文学奖
纽约抒情剧院、哈德逊剧院、新阿姆斯特丹剧院开放
伊巴涅斯，《大教堂的阴影》
萧伯纳，《人与超人》

1904 日俄战争
英法两国签订英法协约，又名挚诚协定
纽约，鲁贝尔发明平板胶印
西奥多·罗斯福当选为美国总统
艾比剧院开放，都柏林
雷蒙特的《农民》开始出版
普契尼，《蝴蝶夫人》
科汉，《向百老汇致敬》
契诃夫、德沃夏克逝世

1905

艺术

1905 毕加索的“玫瑰时期”
沃克塞尔创造了“野兽派”这一名称
第一次桥社（Die Brücke）展
毕加索，《江湖艺人》[图 86]
斯泰肯，《烙铁》[图 41]
弗拉芒克，《布日瓦勒》[图 20]

1906 Salon Russe 举办了第一次重要的莫斯科象征主义展览
赖特开始设计联合神殿（Unity Temple）
马蒂斯，《生活的喜悦》
里特尔，《外国艺术研究》（*Study of Foreign*）
塞尚逝世

1907 夏庞蒂埃的收藏品出售
莫劳－奈拉顿（Etienne Moreau-Nelaton）收藏品进入里昂装饰艺术博物馆（Musée des Arts Décoratifs）
勃拉克和毕加索在埃斯塔克作画
塞尚回顾展，秋季沙龙
加林贝蒂，《巴亚马雷一条街道的景色》[图 59]
毕加索，《亚威农少女》

1908 垃圾箱画派（Ashcan School）的写实主义绘画由“八人派”的作品集成
沙龙展出毕加索和勃拉克的用“小立方”作的画
康定斯基，Murneau
克里姆特，《吻》
克日扎诺夫斯基，《芬兰一景》[图 60]
马蒂斯，《红色中的和谐》
维托尔德·沃伊特凯维奇，《冬天的故事》[图 72]

1909 沃克塞尔创造了“立体主义”这个词语
马里内蒂发表《未来主义宣言》
马蒂斯，《交谈》[图 101]
莫奈，《睡莲》，杜兰德－鲁耶画廊
毕加索，《安布鲁瓦兹·沃拉尔先生》[图 23]

历史

1905 爱因斯坦，“狭义相对论”
新芬党在爱尔兰成立
挪威脱离瑞典独立
俄国革命
福斯特，《天使不敢涉足的地方》
雷哈尔，《风流寡妇》
凡尔纳逝世

1906 俄国恐怖统治时期
旧金山发生地震
尼克索，《征服者佩尔》
普罗科菲耶夫，《钢琴小曲十首》
易卜生逝世

1907 英法俄三国协约构成平衡三国同盟
俄罗斯发生饥荒
吉卜林获得诺贝尔文学奖
梅里埃电影，《海底两万里》
辛格，《西方世界的花花公子》
格里格、于斯曼斯逝世

1908 通用汽车公司成立；美国生产 63，500 辆汽车；福特创造 T 型车
在欧洲（西西里岛）史上最严重的地震中 75，000 人丧生
伊巴涅斯，《血与沙》
福斯特，《看得见风景的房间》
里姆斯基－科萨科夫逝世

1909 皮尔里和汉森北极探险
布莱里奥特架飞机飞越英吉利海峡
拉格勒夫成为获得诺贝尔文学奖的首位女性
斯特劳斯，《埃莱克特拉》
斯温伯恩、梅瑞狄、阿尔贝尼兹逝世

1910

艺术

1910 康定斯基创作抽象水彩画
美国独立艺术家展览
未来主义画家的《未来主义画派技术宣言》发表
加拿大艺术展，步行者画廊（Walker Art Gallery），利物浦
第一次现代艺术展，罗马尼亚
俄国艺术家组成“至上主义”
波丘尼，《城市在上升》[图 25]
霍默、纳达尔、马尔克逝世

历史

1910 南非联盟成立
乔治五世逝世，爱德华七世继任英国国王王位
艾略特，《普鲁弗洛克的情歌》
佳吉列夫首次公演，《舍赫拉查德》（与尼金斯基合作）与《火鸟》；普契尼，《西部女郎》（与卡鲁索合作）；马斯内，《堂·吉诃德》（与夏里亚平合作）
托尔斯泰、马克·吐温、比昂松逝世

1915

艺术

1911 蓝骑士团体组建并举办第一次展览
凡·德·罗的佩尔斯住宅，柏林
赖特的塔里埃森别墅
杜尚，《下楼梯的裸女第 1 号》
毕加索，《静物和椅子》
马列维奇，《艺术家伊万·瓦西里维奇·克柳因作为建筑者的肖像》[图 103]
马蒂斯，《红色画室》[图 21]
马尔克，《蓝马》

1912 加拿大国家美术馆（national gallery of canada）开放
爱泼斯坦设计的奥斯卡·王尔德坟墓纪念碑，巴黎
第一次较大的蓝骑士展，及《蓝骑士》年鉴出版
巴拉，《快速行驶的汽车》
贝尔，《斯塔德兰海滩》[图 109]
德劳内，《圆形系列：日月同辉Ⅰ》[图 26]
杜尚，《下楼梯的裸女第 2 号》和《被快速飞旋的裸体包围的国王和王后》
吉尔平，《一篮桃子》[图 122]
库普卡，《垂直面Ⅲ》[图 27]

1913 军械库艺术博览会（Armory Show），纽约，第一个 20 世纪艺术重要展览
冈查洛娃独展，莫斯科
康定斯基的《关于形式问题》
毕加索的第一件装配和物件雕塑
波丘尼，《空间连续的独特形体》
杜尚，《自行车轮》
基希纳，《梳头的裸女》阿里斯塔·伦托勒（Aristarkh Lentbllof），《莫斯科》

1914 塔特林的合成－静态作品向公众展示
勃格，《泥浴》[图 28]
杜尚，《停工的标准具》
刘易斯，《人群》[图 64]
蒂格森，《野蛮人》[图 110]

1915 罗丹的《法国大教堂》随笔
至上主义开创
杜尚，《大玻璃》[图 94]
格罗兹，《街道》[图 65]
马列维奇，《绝对主义构成：黑色梯形和红色方形》[图 29]
汤姆森，《在北方》[图 134]
韦伯，《繁忙时分》、《纽约》

历史

1911 孙中山就任临时总统，成立中华民国
意大利向土耳其宣战
总理斯托雷平在基辅遇刺
美国人海勒姆·宾厄姆发现马丘比丘
布鲁克出版诗集
R. 施特劳斯，《玫瑰骑士》
马勒、尼尔森逝世

1912 巴尔干战争
泰坦尼克号沉没
威尔逊就任美国总统
中国的末代皇帝爱新觉罗·溥仪退位
豪普特曼获得诺贝尔文学奖
托马斯·曼，《威尼斯之死》
瓜佐尼的无声电影史诗，《你往何处去》
贝尔格，《五首阿尔滕贝格歌曲》
勋伯格，《皮埃罗·吕奈尔》
斯特林堡、马斯奈、斯托克逝世

1913 第二次巴尔干战争爆发
罗曼诺夫王朝诞辰 300 周年
玻尔发展原子结构模型
普鲁斯特，《追忆逝水年华》
劳伦斯，《儿子和情人》
里维斯，《假日交响乐团》和《七月四日》
阿波利奈尔，《醇酒集》

1914 巴拿马运河开通
斐迪南大公在萨拉热窝遇刺，成为第一次世界大战的导火索
乔伊斯，《都柏林人》
萧伯纳，《卖花女》
普罗科菲耶夫，《讥讽语》

1915 意大利加入战争联盟
卢西塔尼亚击沉德国 U 型小康爱尔兰船
德国用毒气袭击英国，伊普尔
加利波利远征，达达尼尔海峡
德国和俄罗斯军队为争夺波兰王国而战
布鲁克，《1914 及其他诗歌》
迈多克斯·福特，《好战士》

艺术

1916 达达运动创立

马蒂斯托伊奇,《灵魂之花系列：黄色构图》

马蒂斯,《钢琴课》

奥基芙,《蓝色线条》

毕卡比亚,《万国娼妓》[图 32]

伊肯斯，切斯逝世

1917 达达展，科雷美术馆（Galerie Corray），苏黎世（后又被命名为达达美术馆）

风格派团体成立，宣扬在艺术中采用基本形式

波波瓦的绘画建筑学系列

莱热,《玩牌的士兵》[图 102]

米哈伊尔,《空间中的运动》[图 125]

蒙德里安,《蓝色平面构成》[图 31]

德加、汤姆生、莱德逝世

1918 为庆祝二战的结束，莫奈将他的《睡莲》献给法国

德加的老大师和同代画家的作品收藏进行公开拍卖

希楚金和莫洛佐夫（Morozov）的收藏收归国有

达代尔,《穿越西伯利亚的快车》[图 63]

马列维奇,《至上主义构图：白底上的白色方块》[图 124]

鲁奥,《刑罚》

克林姆特和霍德勒去世

1919 华尔特·格罗佩斯创建包豪斯

马列维奇在夏加尔创办的流行艺术学校（Popular Art School）任教，这间学院后来转变成 UNISOVA

维凯维兹（Stanislaw Ignacy Witkiewicz),《绘画中的新形式以及随之产生的变形》

布勒东,《文学杂志》(*Litterature Magazine*)

安德里安－尼尔松,《滨海城市》[图 66]

科弗特,《时间》[图 132]

约翰斯顿,《利物浦印象》[图 58]

克罗格,《裸女》[图 61]

莱热,《城市》[图 35]

莫奈,《睡莲》[图 57]

奥基芙,《蓝与绿的音乐》[图 133]

历史

1916 索姆河战役

爱尔兰志愿者和爱尔兰公民军的复活节起义失败，都柏林

爱因斯坦广义相对论

霍尔斯特,《行星组曲》

拉斯普丁逝世

1917 俄国革命

美国向德国宣战

米蕾,《新生及其他诗篇》

尤金·奥尼尔,《归途迢迢》

普罗科耶菲夫,《第一交响曲》

拉威尔,《库普兰之墓》

“水牛比尔”去世

1918 德国革命推翻了德国皇帝威廉二世

11 月 11 日，第一次世界大战结束

南斯拉夫建立

流感大流行

冰岛从丹麦王国脱离出来获取独立

塔金顿,《伟大的安伯森斯》(普利策文学奖)

1919 凡尔赛合约在巴黎和会上签署

国际联盟建立

常设国际法院建立

美国宪法第 18 号修正案即禁酒法案批准

墨索里尼建立法西斯组织

卡夫卡,《审判》

毛姆,《月亮和六便士》

纪德,《田园交响曲》

查理·卓别林、玛丽·毕克馥、道格拉斯·费尔班克斯和 D. S. 格里菲斯一起组织成立电影发行公司联美公司。

艺术

1920 七人画派（Group of Seven）第一次画展，多伦多
马蒂斯第一次个人展，布彻列斯特
蒙德里安的文章“新造型主义”
奥尚方和柯布西耶的杂志，《新精神》（*L'Espirit Nouveau*）
伽勃（Gabo，N）和帕夫斯那（Pevsner，A），构成主义的《写实主义声明》
杜斯伯格，《纯粹绘画》［图 30］
奥斯曼，《家中的塔特林》［图 104］
希勒，《教堂街萨尔瓦多》［图 43］
斯潘塞，《耶稣降临耶路撒冷》［图 69］
斯特拉《纽约阐述》（《城市之音》）［图 40］
依尔·李斯特斯基（El Lissitsky），《年鉴 1 号》

1921 在战间期间转移后，卢浮宫重新开放
菲利浦美术馆开放，华盛顿 DC
奥斯曼，莫霍利－纳吉和阿尔普，《基本艺术宣言》
杜斯伯格的达达主义文章“反哲学”（Anti-philosophy）
曼·雷和杜尚，《纽约达达主义杂志》
戴维斯，《幸运》［图 80］
梅泽尔，《桥—城市》［图 62］

1922 第一份构成主义杂志《当代人》（*Contemporary Man*）
贝尔的文章，《塞尚以来》
格罗兹为戈尔的戏剧玛士撒拉或永恒的资产阶级设计服装
博尔特尼克，《几何构图》［图 131］
康定斯基，《白十字》［图 129］

1923 包豪斯展览，魏玛
勒·柯布西耶的拉罗什别墅，巴黎
库尔特·施威特斯的第一件“莫斯堡”（Merzbau）艺术
哈瑞斯，《从苏必利尔湖北岸望》［图 135］
利西茨基，《普朗恩 12E》［图 123］
马瑟，《半裸》（*Billy Justema*）［图 108］
毕加索，《鸟笼》［图 24］
埃菲尔逝世

1924 布勒东，《超现实主义宣言》
“Contimporanul”团体的第一次展览，布加勒斯特
德加回顾展，小宫
布朗库西，《宇宙之始》
西特罗昂，《大都市》［图 79］
沙利文和巴克斯特逝世

历史

1920 美国妇女获得选取权
华沙战役后，里加条约的签署标志着波苏战争的结束
立陶宛、爱沙尼亚独立
凯末尔击败希腊军队，建立土耳其共和国
罗马尼亚作曲家协会成立
布加勒斯特
D. H. 劳伦斯，《恋爱中的女人》
萧伯纳，《伤心之家》
华顿，《纯真年代》（普利策文学奖）

1921 爱尔兰内战
艾哈迈德·沙 被推翻下台，礼萨沙赫·巴列维取得政权
毛姆，《雨》
恰佩克，《罗素姆的全能机器人》
鲁道夫·瓦伦蒂若主演电影《酋长》
葛丽泰·嘉宝主演电影《古斯塔伯林传奇》
普罗科菲耶夫，《三个橙子的爱情》
卡鲁索 、圣－桑去世

1922 墨索里尼出任总理，在意大利政府实行法西斯主义
波兰总统加布里埃尔·纳鲁托维奇被暗杀
孙中山按照苏联模式改组国民党
图坦卡蒙的墓葬被哈瓦德·卡特挖掘发现
乔伊斯，《尤利西斯》
艾略特，《荒原》
艾灵顿公爵组建了他的爵士乐队

1923 希特勒在政变失败后被捕入狱
法国和比利时以德国没有履行赔款义务为接口，侵占了鲁尔区
叶芝获得诺贝尔文学奖
博尔赫斯，《热情的布宜诺斯艾利斯》
沃恩·威廉斯，《英文民歌组曲》
哈塞克、伯恩哈特去世

1924 希特勒出版《我的奋斗》
福斯特，《印度之行》
格什温，《蓝色狂想曲》
列宁、康拉德、卡夫卡、普契尼去世

艺术

1925 现代工业装饰艺术国际博览会，巴黎
装饰艺术风格介绍
第一次超现实主义展览，巴黎
布鲁伊尔（Breuer）开发出钢管折叠椅
阿杰特，《梵伦纳的马恩河》[图 117]
德夫，《祖母》[图 105]
萨金特逝世

1926 凡·德·罗的李卜克内西—卢森堡纪念碑，柏林
格罗皮乌斯设计德绍包豪斯（Bauhaus Dessau）建筑
曼·雷和杜尚的电影，《贫血电影》（*Anemic Cinema*）
贾克梅蒂，《汤匙女》（*Spoon Woman*）
霍希，《甜心》[图 95]
莫霍利，《弗伦朗丝·亨利》[图 107]
奥尚方，《水壶》[图 33]
莫奈、卡萨特、高迪、莫兰逝世

1927 布朗库西展览，由杜尚组织，芝加哥
勒·柯布西耶的斯坦恩别墅（Villa Stein），Garches
达利，《小煤渣》
阿杰特、古劳明（Armand Guillaumin）、格里斯逝世

1928 国际抽象艺术展，柏林
纽约现代艺术博物馆开馆
布鲁克，《声音的聚集》[图 127]
夏加尔，《埃菲尔铁塔和新郎新娘》
坎宁安，《三角》[图 138]
德姆斯，《我在金色中看到形象 5》
马列维奇，《运动场上的少女》[图 139]

1929 凡·德·罗为巴塞罗那世界博览会设计了德国馆
伯克—怀特，《克利夫兰高架桥》[图 56]
布劳纳，《构造》[图 81]
德叶，《特德·肖恩的精神抽象肖像》[图 106]
伊万，《纽约布鲁克林大桥》[图 140]

历史

1925 在田纳西州试验挑战创造论
斯科特·菲茨杰拉德，《了不起的盖茨比》
爱森斯坦的电影，《淘金热》
巴兰钦成为芭蕾舞团的首席编舞
萨蒂、雷蒙特去世

1926 波兰毕苏茨基政变
戈达德发射液体推进火箭
裕仁成为日本天皇
海明威，《太阳照常升起》
贝尔纳诺斯，《在撒旦的阳光下》
福克纳，《饷》
朗的电影，《大都会》
里尔克、瓦伦提诺去世

1927 林德伯格从纽约到巴黎的单人不着陆的跨大西洋飞行
巴甫洛夫的条件反射
发现北京猿人化石
伍尔夫，《到灯塔去》
汉默斯坦二世和克恩改编的音乐剧《游览船》

1928 亚历山大·弗莱明发现青霉素
斯大林的恐怖统治开始
赫胥黎，《针锋相对》
劳伦斯，《查泰莱夫人的情人》
纳博科夫，《国王，王后，恶棍》
哈代、伊巴涅斯去世

1929 美国股灾和大萧条
尼赫鲁的印度国大党正式要求印度脱离英国独立
齐柏林伯爵环球旅行
哥伦比亚广播公司成立
雷马克，《西线无战事》
海明威，《永别了，武器》

索引

阿尔弗雷德·巴尔

Bastien-lepage，Jules

朱尔斯·巴斯蒂安-勒帕热

Baudelaire，Charles

夏尔·波德莱尔

Bazille，Jean Frédéric

让·弗雷德里克·巴齐耶

Bazin，Germaine

热尔曼·巴赞

Beardsley，Aubrey

奥佰利·比亚兹莱

Becquerel，Alexandre-Edmond

亚历山大-埃德蒙·贝克勒尔

Bell，Vanessa：*Studland Beach*

瓦妮莎·贝尔：《斯塔德兰海滩》

Bellmer，Hans

汉斯·贝尔默

Bellows，George

乔治·贝洛斯

Benjamin，Walter

瓦尔特·本雅明

Bernard，Èmile

埃米尔·伯纳德

Bernhardt，Sarah

莎拉·伯恩哈特

Henderson，Linda

琳达·亨德森

Henisch，Heinz and Bridget

亨氏和布里吉特·汉尼希

Herbert，James D.

詹姆斯·D.赫伯特

Herbert，Robert L.

罗伯特·L.赫伯特

Herdt，Gilbert

吉尔伯特·赫顿

Hill，Charles S.

查尔斯·S·黑尔

Hannah Höch

汉纳·霍希

Sweet One

《甜心》

Hodler，Ferdinand

费迪南德·霍德勒

Night

《夜》

Holt，Elizabeth Gilmore

伊丽莎白·吉尔摩摩·赫尔特

House，John

约翰翰·豪斯

Hunt，William Holman：*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*

Khnopff，Fernand

费尔南德·赫诺普夫

Kirchner，Ernst

恩斯特·基希纳

Nude Woman Combing her Hair

《梳头的裸女》

Klee，Paul

保罗·克利

Klimt，Gustave

古斯塔夫·克里姆特

Kodak

柯达

Koons，Jeff

杰夫·昆斯

Kostenevitz，Alberty

阿尔贝蒂·克斯特涅维茨

Kosztka，Tivardar Csontvary：*Ruins of Greek Theatre at Taormina*

蒂沃道尔·琼特瓦里·科斯塔卡：《陶尔米纳的古希腊剧院废墟》

Kroeller-Mueller，Helene

海伦妮·克罗勒·穆勒

Krohg，Per：*Female Nude*

佩尔·克罗格：《裸女》

Krzyźanowski Konrad：*Landscape from Finland*

康拉德·克日扎诺夫斯基：《芬兰一景》

Kupka，František

约翰·里瓦尔德

Rigaud，Hyacinthe

亚森特·里戈

Riis，Jacob A.：*Flashlight Photograph of Peddlers*

雅各布·A.里斯：《闪光灯摄影，睡在地窖的四个小贩之一》

Rippl-Ronai，József

约瑟夫·利波尔-罗奈

Rivera，Diego

迭亚哥·里维拉

Roberts，Helene

海伦尼·罗伯茨

Roberts，William

威廉·罗伯茨

Robinson

鲁滨逊

Root，Deborah

得波·鲁特

Rosenblum，Naomie

纳米耶·罗森布鲁姆

Rosenblum，Robert

Rossetti，Dante Gabriel

但丁·加布里埃尔·罗塞蒂

Rothko，Mark

马克·罗斯科

Rouault，Georges

译后记

近年来，随着西方艺术史与艺术批评史名著的大量译介，国人对于西方现代艺术史的了解，便渐渐不再局限于那简单的流派认知了。特别是“西方艺术史论名著”、“艺术理论与批评”等译丛的出版，更是扩大、深化了国人对西方现当代艺术的认识视野和深度。所以，当我们深化理论视野后，回过头来再看二三十年前那些以流派、团体来轻松介绍的西方艺术史书籍时，便觉得它们的粗略和浮浅了。

但是，作为读者的我们，与此同时又为另一件事困扰，即能否有一本书，能够既简要地概述现代艺术知识，同时又带着问题意识来书写，并引导读者进入更前沿的讨论空间。当我第一次翻读这本《现代艺术：1851 — 1929》时，我想这本已然够格了。

理查德·R.布雷特尔（Richard R. Brettell）教授是国际著名的印象主义和1830 — 1930年间法国艺术的研究权威，同时又是著名的博物馆长和策展人。他出生于纽约罗契斯特，在耶鲁大学取得了学士、硕士和艺术史博士学位，并先后在德克萨斯大学、西北大学、芝加哥大学、耶鲁大学和哈佛大学认教。而今，他在德克萨斯大学达拉斯分校（The University of Texas at Dallas）的艺术与人文跨学科研究计划项目中担任美学教授，并担任该校的玛格丽特德莫特讲席教授（The Margaret McDermott Distinguished Chair）。

除了大学教师，布雷特尔教授同时还以博物馆管理者和策展人的职业生涯享誉世界。1980 — 1988年，他在芝加哥艺术学院（The Art Institute of Chicago）担任欧洲艺术馆长，1988年，他担任了达拉斯艺术博物馆的德莫特馆长，直到1992年。此后，他参与了筹划多项博物馆计划，如孟菲斯的迪克森美术馆、波特兰艺术博物馆、萨拉·李收藏馆、澳大利亚国家美术馆、帕萨迪纳市的诺顿·西蒙博物馆，以及伦敦国家美术馆。他在全球各处的博物馆和大学作讲座，并参与到更大的文化组织和交流活动中去。他还是FRAME（美法艺术交易协会）的协调员。

布雷特尔教授著述颇丰，近年来他出版的著作有《印象主义：法国速绘，1860 — 1890》，《现代艺术：1851 — 1929，资本主义和

再现》《毕沙罗的人物》《法国印象主义者》《毕沙罗与庞杜瓦：画家与风景》、《高更与印象主义》，等等。因其在法国艺术研究与文化传播中的卓越贡献，2010年他荣获了法兰西文学与艺术勋章（French Cultural Award Honors），这是一项殊荣，T. S.艾略特、鲍勃·迪伦等都曾获得该奖。

《现代艺术：1851 — 1929》探讨的，正是西方艺术发生遽变的历史时期。这是一段远去的瑰丽史诗，是异彩纷呈的艺术景观，也是现代艺术酝酿发展、破茧成蝶的时期。尽管书中第一章便依条目简介了这一时期的各流派，但布雷特尔并未把主要精力放在这里。作者着墨更多的，是现代艺术产生的条件、艺术家的回应，图像/现代主义的发展，以及现代艺术研究中时常出现的主题：性与身体、社会阶级与阶级意识、反图像学、民族主义与世界主义，等等。布雷特尔在阐释这些主题时言简意赅、清晰深刻，同时还罗列了许多书目，方便了读者的更进一步阅读、研究，也显示了布雷特尔广阔的阅读视野和研究视域。

布雷特尔非常注意考察现代艺术产生的历史环境：经济、政治和技术的飞速变革。他承认这是一本将社会-政治力量看作现代性首要因素的书，并关注展览、博物馆等官方模式在现代艺术制度化方面的努力，以及艺术交易和传播的复杂状况，总而言之，艺术与资本主义之间的关系。"现代图像已经不可逆转地与资本主义思想绑定在一起。"布雷特尔写道。而这正是本书的副标题"资本主义和再现"所彰显的。

这就让这本现代艺术史著作避免成为枯燥浅薄的说教，而蕴藏了巨大的研究潜域，对于初次接触西方现代艺术史的读者、学生而言，定有极大的启发作用。

感谢北京世纪文景引进这本书，并给予我翻译此书的机会。在翻译过程中，林相如先生惠我甚多。最后，我要感谢我的妻子，她对我因专注翻译而对她的疏忽予以容忍，并给予了我极大的支持和鼓励。

2012年7月22日于杭州塘河

Oxford History of Art
牛津艺术史

丛书中文版主编·易英

西方当代雕塑

[英] 安德鲁·考西 / 著

易英 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Sculpture Since 1945

西方当代雕塑

[英] 安德鲁·考西 / 著

易英 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

西方当代雕塑 / （英）考西（Causey，A.）著；易英译．—上海：上海人民出版社，2014

书名原文：Sculpture since 1945

ISBN 978-7-208-12277-2

Ⅰ．①西…　Ⅱ．①考…②易…　Ⅲ．①雕塑史—西方国家—现代　Ⅳ．①J309.5

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第094819号

书　　名：西方当代雕塑

著　　者：［英］安德鲁·考西

译　　者：易英

责任编辑　苏　本

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-12277-2/J·371

文
景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景
豆瓣小站：世纪文景
Email：info@wenjingbook.cn

目 录

安德鲁·考西　Andrew Causey

曼彻斯特大学现代艺术史教授，研究领域为20世纪艺术。长期为泰特美术馆、海沃德画廊遴选展品，并担任大不列颠艺术委员会当代雕塑部分采购负责人。

导言

几个世纪以来，雕塑的某些功能——供奉、纪念、教化、装饰——已在逐渐丧失。20世纪的头几十年里，当前卫雕塑家抛弃罗丹的传统，按照立体主义绘画和浮雕的榜样重构他们的艺术时，20世纪的

雕塑便已失去了与公众的广泛接触。虽然在本书叙述的这个时期中，大多数公众与实验雕塑之间的联系不会简单地恢复，但重新定义这门艺术的功能和目的一直是这一时期雕塑家的心愿。随着第二次世界大战的结束，艺术家在问自己，在一个抽象艺术的时代，纪念性艺术应该是什么样子？公共雕塑有可能吗？广大公众的趣味在这一整体时期中是雕塑家一直在提出的问题。雕塑家宁愿不可思议地顺从一个不断受市场与娱乐影响的世界的价值。呈现雕塑所用的材料与形式的绝对多样性在这个时期愈亦明显，雕塑不再被看做是有固定边界的稳定概念，战后的重要事实早已突破了这个边界。

1945年以后，随着雕塑的瞬息万变，人们逐渐对与雕塑相抵触的其他艺术或艺术之外的其他学科产生了特别的兴趣，同时也对雕塑之于历史、记忆、风景、戏剧、建筑、博物馆、艺术市场与工业产物的态度乐此不疲。本书基本未涉及那些远离物质世界的理想主义抽象雕塑，即便看到1960年代出现的、极度排斥形象的极少主义雕塑时，也不禁会令人想到其他现代工业制品的材料和形式。这一时期的雕塑借鉴了诸多其他领域的术语，而其所获得的反响与感染力也来自许多方面。雕塑成为一门独特的开放式学科。

第一章所介绍的雕塑作品主要出自那些1945年时已然享有盛誉的雕塑家之手。其中主要探讨的问题是战后及犹太大屠杀后，西方在创作纪念性雕塑方面已欠缺热情，开始追问有何种其他方式能够实现雕塑的纪念功能。公共空间成为放置雕塑的主要场所，时而也会成为临时展厅，但这并不意味着某件作品的内涵与这个特定区域有关。此时，一些雕塑家开始意识到某些理想形式能够超越特定时刻而富有亘古不变的意义。他们预见到一种新式公共抽象雕塑的可能。这同样提出了一些有关“公共”空间性质的问题。一些公众与私人机构均对公共区域内的雕塑有所资助，但其中诸多作品都不具备被大众所接受的现实基础。书中前两章所关注的便是这些由各种现代主义艺术之间的分野，以及它们迥然不同的发展方向所衍生出的问题，范围延伸至英、美、法等国的战后实验性雕塑。第一章以概要介绍德国和意大利雕塑收尾，指出由于英美强调的交感互动现代主义的出现，在1950年代，以上国家的雕塑演变已经冲破了不同艺术之间的藩篱，或者说已然逾越了彼此之间的界限，并为60年代昭示了发展走向。

第二章则指出美英雕塑之间的相似性，以及两国年轻艺术家对以各种抽象手法创作人物塑像的迷恋。“二战”、犹太大屠杀以及原子弹

爆炸所给予人们的震惊，促使人物、动物和鸟类等变形雕塑大量出现，其处理方式在超现实主义艺术中已初露端倪。1949年，批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）撰文"新雕塑"（Te New Sculpture）。文中，他断言在美国和英国，还存有无数的空白和可能性，然而，随着经济的日益繁荣，促使这些雕塑产生的事件已逐渐退却为回忆。在战争促动力外化为艺术形式之前，原始人工制品和大众文化便延续了超现实主义的生命力，而在1950年代，雕塑相对而言已经脱离其外在影响，但在获得了可观的市场认同之后便成为学院派作品，再无生气。可以说，1950年代末是雕塑的一个临界点。"二战"以来那些声名鹊起的雕塑家能够在60年代后仍具备国际影响者寥寥无几。

第三章则着眼于日常物品雕塑，它模糊了迄今为止仍然存在的艺术与生活之间的边界，而这成为战后人们的一致共识。普通物品的运用被视为一种转变，从将艺术作为纯粹创造物——不受拘束的自由的创造者的产物，转化为注重实用物品与艺术元素之间差异的三维艺术。现实生活物品的变形具有了特定含义，在艺术家的原先意图和最终结果之间不再存有一种明晰的一致性。由于不再强调物品本身，转而强调物品所呈现的方式，因此"展示"变得意义非凡。事物本身的语境成为1960年代末和70年代批评问题的重要立足点：艺术品及其物质环境之间的相互作用如何促使我们不仅反思事物本身，并且反思其所在的环境？

日常生活图像与事物在1914年以前的拼贴立体主义艺术、杜尚战时作品、达达混合画，以及30年代的"超现实主义作品"中早有运用。在立体主义艺术中，拼贴的具象主义与"日常"特性已经逐渐淡化，因此除拼贴之外，以上这些运动在1945年以来艺术的写作中一直被边缘化。1960年前后艺术的诸多变化，使得20世纪艺术史的修订成为必然要求。

如今，"环境"（environment）、"偶然事件"（happening）、"表演"（performance）、"装置"（installation）等新的语汇开始进入雕塑语言，这足以说明创作的不可预知性。以上词汇均表明了现实空间事物的集合，也有一些显示了艺术家和观众的主动参与。主张雕塑必须是专有单独客体，并严格区分于其他非艺术事物的观念正面临着挑战。至于也被视为雕塑的"表演"与"偶然事件"，尽管其存留时间较短，但却因此与观众共处于同一时间框架内。这便进入对另外一个问

题的探讨，即雕塑能够超越和再现世俗事物之上的价值。“表演”和“偶然事件”将“低级”物质、街道环境、社会回应与政治回应纳入到了艺术之中。

具象和抽象之间的差异是辨别1960年代早期雕塑的一种方式，也是本书第三、四章所探讨的问题。第四章与前一章基本是一体的，因为其中很多雕塑既处理“整体事物”（whole things），也处理“特定物体”（specifc objects），姑且不论其具象与否，却都拒绝雕塑各基本部分之间的“组合”与关系，甚至连极少主义抽象雕塑都从现代工业产品中获取灵感。纵观本书，其关注的焦点在于雕塑本身所占据的空间，或其周围所营造出来的空间，因为雕塑的意义开始与其物质性区域（博物馆、私宅、风景）发生关联，它所在的位置或许能够暗示出它的所有者。由于此时对雕塑的评判标准，极少主义显然成为一项举步维艰的创作方式，影响不大（从核心与表面之间的差异，内在关系及各部分之间的差别等意义上来说）。这种形式上的简化提升了人们对于语境的兴趣，即雕塑与其周边环境、建筑，以及同一材料（塑料、有机玻璃和特种金属）工业产品之间的关系。从这一角度来看，极少主义艺术作品不仅是理想主义的（柏拉图式的），同时还是特定状态与特定环境的，而且与观者的实际存在之间存有一种互动关系。

第五章以“反形式”作为标题，该词出自雕塑家罗伯特·莫里斯（Robert Morris）1968年写作的一篇文章。莫里斯在文中写到，在城市建筑以及其他工业产品中，形式显然已经让位于材料。他和其他一些人试图推翻泥土等缺乏内在形式且价值不高的基本物质的优先性。与反形式相关的内容包括创作过程、即时性、临时性、材料的扩散、艺术作品的去中心化，甚至是艺术作品成品的完全缺席。在欧洲，与此最为接近的艺术运动便是意大利的贫穷艺术（Arte Povera）。

这两种艺术形式都是对政治的控诉，1945年以前从没有雕塑采用过此种方式。1968年发生的各种事件使人们对资本统治发起质疑。对许多人而言，固定、永久、中心化的事物，如城市建筑和工业产品，都是资本统治的象征物，而反形式和贫穷艺术所追求的是对这种价值的贬低。当这些艺术家提出的异议在某种程度上与资本主义生产体系达成了一致时，便又衍生出另一种异议，即对任何内在秩序的拒绝。“形式”及其相关语汇“形式主义”都是现代主义语言的一部分，其原则及其所产生的艺术作品被视为一个庞大整体。现代主义所提出的这一规则往往被认同为属于中产阶级白人男性的。反形式的扩散与去中心

化都可被视作对单一中心文化的反抗。反形式也引发出一些现实问题，其中暗示了艺术世界本身在资本主义中所扮演的角色。倘若没有艺术成品，没有东西可供销售、收藏，或者没有材料费的下降，那么商业艺术画廊、博物馆以及私人收藏又将何去何从呢？

第六章与第五章在内容上有些重叠，同样关注于"低"（low）材料。此处的"低"一方面是指现有艺术作品中那些廉价的并且没有特别优势的部分，另一方面则是接近地面，或在地面之下的意思。1960年代末之后的十年间是1945年以来风景（landscape）对新雕塑观念影响至深的唯一阶段。此前的风景艺术中往往弥漫着与自然相关的生长与丰饶寓意，但此处的风景基本与此无关，而是指沙漠或其他遥远地区的广大空间。这一章仍集中探讨了反中心化和传播的问题。许多1960年代的雕塑都接近于是一种代表着创新与当下的非雕塑主题：现代城市建筑和工业制品。大地艺术（Earth Art）与能够唤起其历史和记忆的地点相关，它与历史、地理、考古等相关领域一样，都是对往昔的研究，并探究极少主义对当下截然相反的依附。与反形式相似，大地艺术则显示出对于从极少主义的"地上"建筑隐喻，到"地下"泥土抽离物的持续关注。1960年代末，极少主义封闭立方体的出现可被视作一种沿着地面水平传播的过程，但同时又具有一条从建筑到考古的垂直轴线。

至此而言，1945年以来的诸多雕塑完全可以从一个地点移至另一地点，而不丧失其意义。而大地艺术则发展了"特定地点"的观念，将雕塑与某一或形状独特，或带有具体历史记忆的地点结合起来。这类特定地点之上的雕塑映现出第一章所暗指的纪念性。此类风格的雕塑，比如罗伯特·史密森（Robert Smithson）的《螺旋形防波堤》（*Spiral Jetty*）**[图89]**，在某种程度上就是纪念碑。它们将所在地点历史的某些方面囊括其中，以此唤起人们的集体记忆。如此看来，几乎所有雕塑都是历史与神话（比如史密森就引入了有关《螺旋形防波堤》的神话）的混杂衍生（mélange），而非对于某事或某人的回忆。因此从这层意义上来看，它们又不是纪念碑。大地艺术对于记忆和历史的回溯具有意味深长的暗示，但直到1980年代，实验雕塑才再次引入纪念性，使其成为一种公共艺术形式。

第七章所探讨的是60年代至90年代间对其周边环境采取批评态度的艺术。如前章所述，这种雕塑也位于固定地点，在此方面甚至胜过大地艺术，其内在含义完满于其所处环境。可以偏激地认为，与其说

此类雕塑带有某种意图，还不如说它能帮助我们解读出其所处地点的隐性内涵。因此，在某些情形下，我们所欣赏的艺术作品本身的视觉性并不引人入胜，而更多是一种地点标记，或令人魂牵梦萦的注目之处。艺术家所讨论的问题与风格和其艺术作品中的风格演变并不完全相关，他们真正期望的是能够引人瞩目的艺术语境。如第三章所指，对日常事物雕塑的介绍，将会引发有关其变形、其立足于艺术世界的编码与转变方式等一系列问题；而第七章所述的雕塑家已意识到所有语言都是被编码的，艺术家不再是传统意义上的原创者，而是编码的操作者。

立体主义时期的早期前卫艺术见证了工作室的演进与发展。1960年代的后前卫艺术则带有政治意识，批评性地审视其体制结构中的自我处境。艺术不再仅仅是工作室的创造物，而是一种艺术家与现状及其所处体制互动的产物。这类艺术的主题或许是建筑、各式房屋、博物馆和公共场所，但每一类都有其社会力量或含义。因此，第七章承接第五章，旨在说明1960年代末艺术的政治化是如何致使艺术家转而去质疑博物馆与公共机构所担当的角色。

第七章后半部分所述雕塑自身对于历史的态度。80年代末，发生了两件大事：西欧自由化与德国承认纳粹历史。在80年代，一种比大地艺术所涉更为具体的历史成为雕塑的创作对象。出生于社会主义现实主义创作时期的艺术家希望能够远离任何一种现实主义。生活在西方的东欧艺术家运用隐喻或者讽刺的方式暗示过去。他们的作品并不意欲明晰地指出终结，而是带有一种源自政治控制制度的讽刺性绝望。对德国纳粹历史加以反思的创作方式成为一种“反纪念碑”（count-monument）。这一术语被用来指代那些直接在公共空间中论及过去的雕塑。这是西方出现的首批战后纪念碑雕塑，其形式兼具实验性和广泛的大众吸引力。诚然，这类反纪念碑雕塑证明：1945年时的现状并无实质上的转变，却丧失了将现有观点强加于未来的自信或意愿。

第八章对80年代及90年代初的雕塑作了概述。在80年代，抽象雕塑明显消退，涌现出大批与普通事物相关的雕塑。在此期间，英国雕塑达成共识，纷纷对消费主义采取批判态度，强调腐烂与废物。几年后，美国则出现了，与里根时期的消费浪潮有关的“商品雕塑”（commodity sculpture），同时也反映出一种对于消费文化更为复杂的立场。在美国和欧洲艺术中，人物形象（处理方式广泛多样）成为

艺术对象的中心焦点，这为雕塑指引了一条出路，因为它能反映出少数人的趣味，以宽阔的边缘抵御占据主导地位的中心。

第一章　1945年以后的欧洲雕塑

大众化的现代雕塑

第二次世界大战的结束不同于1918年“一战”的结束，因为没有全面的和平条约。欧洲分裂了，原子弹成为新的威胁。重新支持俄国结构主义、荷兰风格派运动（the Dutch De Stijl movement）或1918年以后的德国包豪斯已没有意义。更早一些的短暂的理想——艺术与生活的结合，艺术对工业的利用，以及为所有社会群体的利益而创造一个乌托邦视觉环境的信念——在1945年以后不再是人们的梦想。一个旧的秩序不能再次避免战争，对旧秩序的普遍幻灭限制了纪念性公共艺术的可能性，其结果也反映了这种状况。

这种限制起到了为现代雕塑的进步铺平道路的作用。在“二战”后的15年，前卫雕塑由一种只有极少观众的实验性艺术形式发展为被广泛接受的艺术类型。卡罗拉·吉迪恩–威尔克（Carola Giedion-Welcker）在1937年首先对现代雕塑作出了历史记述，提出了一个较为简单的雕塑家名单。1952年A . C.里奇（A. C. Ritchie）把这个名单扩充至战后时期，而1956年吉迪恩–威尔克的新版本又将其扩充到了一个相当大的规模。

确定现代雕塑的发展阶段并不困难。威尼斯双年展设立了国际雕塑大奖，提升了雕塑的影响。在国际性展览声望日增的时候，雕塑在威尼斯和1955年联邦德国的卡塞尔文献展上都有上乘的表现。1959年，以“1945年以来的艺术”为题的第二届卡塞尔文献展上，还特别出版了雕塑专集。1952年至1953年的“无名政治受难者纪念碑”（Monument to the Unknown Political Prisoner）计划则是有组织的规模最大的雕塑竞选工程。

室外的展览和收藏把现代雕塑介绍给了新观众，吸引了那些不喜欢画廊的人。首届伦敦郡议会巴特西公园雕塑展1948年在伦敦举行，后来演变为三年一度的活动，也促进了欧洲其他地方举办户外雕塑展。从1949年起，荷兰阿纳姆的索斯贝克三年展提供了公园场地，安特卫普的米德汉姆雕塑公园也从1950年开始举行雕塑双年展。雕塑在不列颠节（1951年）中发挥了重要作用。之后，在50年代中期，意大利斯玻内托市的整个公共空间都成为雕塑展的场地。把周期性雕塑展览与永久收藏的建筑相联系的观念尤见于米德汉姆，而先于众多欧洲公共画廊把部分户外雕塑收藏到室内的是荷兰奥特洛（Oterlo）的克罗勒–穆勒（Kröller-Müller）博物馆。一个新的城市应该有户外雕塑的永久场地，这种意识首先在哈尔洛（Harlow）体现出来。哈尔洛是伦敦一个超速发展的地区，1954年在那儿布置了大量的战后雕塑收藏。

这种创造性把现代雕塑带到了公共领域，西欧与美国的经济发展所建立起来的健康的艺术市场在其中也起了很大作用。

但是战后现代雕塑的扩展所产生的影响并没有延续到60年代。很多在1950年代这一现代雕塑史早期阶段建立起声望的雕塑家，包括爱德华·特里尔（Eduard Trier）、米歇尔·瑟福尔（Michel Seuphor）、罗伯特·梅拉德（Robert Maillard）与赫伯特·里德（Herbert Read）等，现在都被遗忘了，而我们仍有高度评价的战后雕塑家都是在1945年之前便已成名的。显然，1960年前后标志着雕塑家难以逾越的一个界限。唯一可以确定的是战后15年构成了一个"时期"。

公共雕塑：战争记忆

由战前的专制及随后东西方新的分裂带来的雕塑方式，为雕塑的发展提供了一个政治维度。战争以及对纪念人类苦难的要求呼唤一种采用传统的三维方式，并具有广泛群众基础的公共艺术。但是，随着社会服从性和英雄在公众生活中所受尊重的下滑，19世纪对于公共雕塑的热情早已消逝了。虽然如此，野蛮人类在第一次世界大战中造成的巨大消耗仍反映出庄严的牺牲和为那些牺牲者竖立纪念碑的必要性。虽然20世纪初以来，先锋派的脱颖而出提出了公共艺术与面对它的特定人群哪一个更为长久的疑问，但具象雕塑的传统依然从19世纪传承下来，并于1918年后在众多雕塑家的作品中发扬光大：法国的阿里斯蒂德·马约尔（Aristide Maillol，1861—1944）**［图1］**、安托万·布德尔（Antoine Bourdelle，1861—1929）、查尔斯·德斯皮奥（Charles Despiau，1874—1946）；德国的格哈德·马尔库斯（Gerhard Marcks，1889—1981）和乔治·柯尔比（Georg Kolbe，1877—1947），等等。20世纪初的艺术家，在德国最有表现力的是威廉·莱姆布鲁克（Wilhelm Lehmbruck，1881—1919）、卡瑟·科尔维兹（Kathe Kollwitz，1867—1945）和恩斯特·巴拉赫（Ernst Barlach，1870—1938），他们创造了表现忧伤与其他强烈感情的雕塑。在那一刻，直接表现人类牺牲的悲情成为可能。

图1　阿里斯蒂德·马约尔

《河》（*The River*），1938—1943年。

马约尔1944年以83岁高龄去世，他被看成既是过去古典时代的英雄，又是通向新艺术的桥梁。正如卡罗拉·吉迪恩–威尔克在1937年的评论："他与古代艺术的密切关系还不是最重要的，因为我们感到他那粗壮的四肢的唯一重要意义在于非个人化的比例，非个人化使得它们转变成为半抽象元素，展现出一种新的更均衡的雕塑视觉。"

但是，1930年代，在极权主义权力宣传的支持下，滥用具象传统和错误再现人的感情的方式，造成了先锋派与学院之间的严重分裂。极权之一的苏联一直存在到1945年以后，它势力范围内的东欧官方艺术是一种强调动作与表情的风格化自然主义，其重要性是通过巨大的规模体现出来的。

公共雕塑面对着充满疑虑的观众，他们怀疑雕塑是否还可以直接表达人的感情。这样的疑虑不仅因为早期德国艺术家在专制统治下，真实感情被庸俗的艺术趣味所压制，也因为对人类状况直接、集体的表现拥有深刻而广泛的自觉。奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin，1840—1917）的《加莱义民》（*Les Bourgeois de calais*，1885—1895），其庄严感就不如竖立在荷兰边境城市恩斯赫德的荷兰雕塑家马利·安德里森（Mari Andriessen，1897—1979）为悼念大屠杀幸存

者创作的群雕**[图2]**。安德里森的群雕具有普遍性，它表现的是感情的意识而不是感情本身，一种集体责任的意识而不是集体感情。

图2　马利·安德里森

《集中营牺牲者》（*Concentration Camp Victims*），1946—1949年。

安德里森是这一代人中最关注纪念碑的荷兰雕塑家。他为靠近德国边境的恩斯赫德的人民公园设计了一系列战争纪念碑，都是为了纪念战争中的牺牲者。除图中作品之外，系列中还包括一位犹太妇女和儿童，一名士兵，一个人质，一个空袭牺牲者，以及一群抵抗战士。

奥西普·扎德金（Ossip Zadkine，1890—1967）完成于1953年的《被毁灭的城市》（*The Destroyed City*），以一种不同的方式表现了困境**［图3］**。《被毁灭的城市》是纪念鹿特丹在1940年5月14日这唯一一次空袭中遭受重创，导致荷兰在数小时内不战而降的事件。雕塑位于鹿特丹期间，它只是一个国家战争纪念碑。扎德金是出生于俄国的犹太人，主要活动在巴黎。1946年他从美国返回法国时，看到勒阿佛尔的战争废墟，就产生了创作纪念碑的想法。早在1943年他就雕刻了铁窗后的囚徒的形象，许多都成为后来“无名政治受难者”竞标的提交作品。纪念碑之所以建立在鹿特丹，只是因为扎德金的作品参加了1948年在阿姆斯特丹的一个展览，随后在1951年接受了委托。扎德金发现，这种再现模式没有力量承载感情的重负。实际上，他的意图是以具有东欧纪念性雕塑的特征来表现东西方的政治分裂，同时以沉重的感情主义掩盖其出自立体主义的形式。这件纪念性雕塑受到一些批评家和艺术史家的指责，称它混淆了感情与形式，混淆了绘画主义（pictorialism）与雕塑的本质。只有约翰·伯格（John Berger）是个显著的例外，他称这件作品为“欧洲最优秀的现代战争纪念碑”，并称扎德金是少有的能够面对广大公众的当代雕塑家。[1]纪念碑的贡献与关于“无名政治受难者”竞标的讨论正好一致，两个事件都说明在一个世故与怀疑的时代建造纪念碑的问题，公众并不赞同这种夸张的装置——为了唤起苦难、英雄主义、希望与光荣，即在传统上围绕战争所做的纪念。

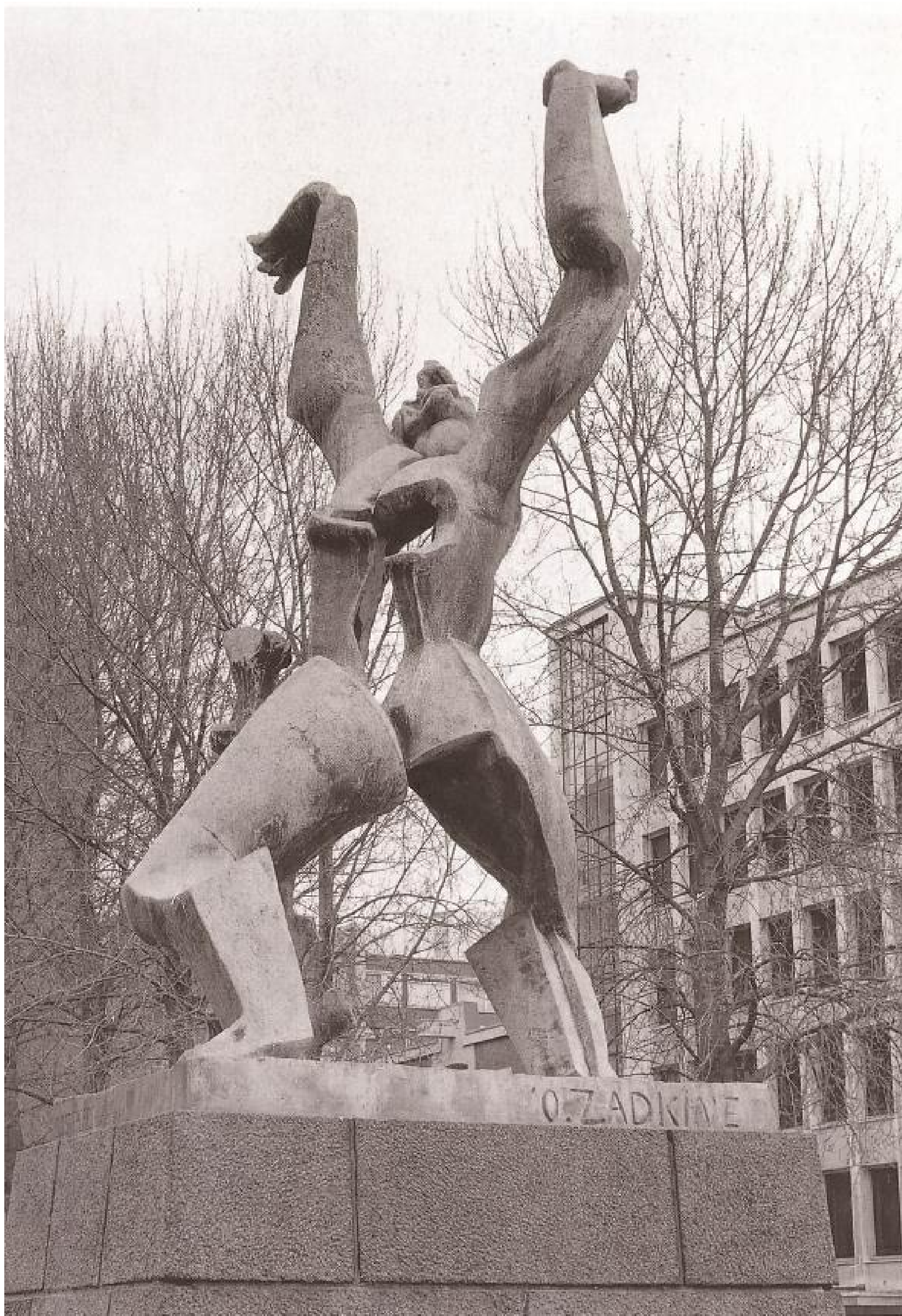


图3　奥西普·扎德金

《被毁灭的城市：纪念鹿特丹的毁灭》，1947—1953年。

扎德金，一个长期居住在巴黎的犹太人，1950年威尼斯双年展雕塑大奖获得者，非常关注公众要求与现代观念的结合。

雕塑家叶夫琴尼·乌切蒂奇（Yevgeny Vuchetich，1908—1974）和建筑师雅可夫·贝波尔斯基（Yakov Bepolsky）设计的《纪念倒下的苏联英雄》（*Memorial to the Fallen Soviet Heroes*）**[图4]**，竖立在柏林的特雷普托，它是为纪念1945年攻克柏林时牺牲的俄国士兵而修建的。这是在一个大公园里辟出的大片场地，四周绿树环绕。一端是一个悲伤的母亲，中心是俄国士兵的墓地，两边是镌刻着斯大林讲话的石板，布置得像是在一个巨大的露天公共教堂内的耶稣受难组画。顶端是怀抱着一个儿童的俄国士兵的巨大形象。其整体设计是献给牺牲的红军的，在特雷普托建造这样夸张的纪念碑是为了提醒柏林人民，是俄国人在保护他们的孩子和他们的未来。它看起来就像是对西方的殖民。但是，期望在战后的西欧发现表现集体感情的象征而做出的这种努力，因为缺乏对胜利和英雄的感情，以及东西方关系的新格局而受到抑制。

图4　雕塑家叶夫琴尼·乌切蒂奇，建筑师雅可夫·贝波尔斯基

《纪念倒下的苏联英雄》，1947—1949年，特雷普托公园，柏林。

特雷普托纪念碑是一个雕塑与建筑的结合体，是充满野心且规模巨大的苏联军人公墓。纪念碑耸立在东柏林，对西欧来说，它是苏联战争纪念碑的范例。雕塑家叶夫琴尼·乌切蒂奇，五次斯大林奖章获得者，还设计过斯大林格勒（现为伏尔加格勒）的《俄罗斯母亲》，以及莫斯科的卢比安卡的杰尔任斯基雕像（1991年移走）。

这是一个没有解决办法的问题。“无名政治受难者”面对了这个问题，但结果却是一种倒退。竞争的规定非常之多，按照主题意味着什么、主题可能形成怎样的概念来制定规则，这似乎从一开始就承认，一种具备独立思想的有力表现是不可能的。冷战构成了政治背景，在竞争中抽象雕塑的成功反映了这样的事实：虽然这是一次国际性竞争，但英美占据了主动地位，在西方国家中用雕塑来表现人的感情完全被忽视了。并不是说像这样的具象雕塑不再存在，事实上直到1950年代末，在1959年纽约现代艺术博物馆的“人的新形象”展（New Images of Man，由绘画与雕塑组成）上，某种具象类型成为其主要模式，至少在雕塑上和在战后成名的较年轻的艺术家中是这样。但是，这些雕塑家倾向于利用神话，或创作一般化的“受伤的”或“受压迫的”具象人物。无论如何，这都是借助于超历史的而不是现实的题材。罗丹在《加莱义民》中体现的超凡能力带给我们一种感觉：一个几百年前的事件是现实的，而现实里却找不到同样的当代题材。

当传统的纪念性观念不再可行时，什么才是公共雕塑？一个有稳定社会舆论的地方隐藏着可能的答案。《云霄塔》（*The Skylon*）**［图5］**是不列颠节的象征，因为它通过技术联结了当今，并以科学的许诺传达了一个更好的未来。它史无前例，也没有涉及纪念性的问题。云霄塔的设计竞争——节日组织者描述云霄塔为“垂直的样貌”，既非建筑也非雕塑——面向建筑师做了广泛征集，由工程师费利克斯·萨穆埃利（Felix Samuely）和弗兰克·纽比（Frank Newby）为顾问的鲍威尔—摩雅公司（Powell and Moya）夺了头标。在不列颠节上展示的雕塑是皇家学院会员和传统主义者的工作的缩影，其中包括较老的一代——亨利·摩尔（Henry Moore，1898—1986）和芭芭拉·赫普沃思（Barbara Hepworth，1903—1975），以及较年轻的艺术家——爱德华多·保洛齐（Eduardo Paolozzi，生于1924年）和林恩·查德威克（Lynn Chadwick，生于1914年）。查德威克的《静态雕塑（柏树）》（*Stabile* ［*Cypress*］）是一件13英尺高的垂直开放的雕塑，它用黄铜与青铜制成，与云霄塔有一脉相承的相似，但又清楚地呈现为可以独立识别的雕塑，并通过它的作品名称与树的形式联系起来。

大量的公共工程满足于各种雕塑的创造，但没有一件作品的地位能比云霄塔更重要，它证明了英国在技术与科学上的威力。比起不列颠节上的其他雕塑作品，云霄塔的技术更多预示了之后建筑传统的发展。展出的雕塑被作为装饰分配在周围的环境中，《静态雕塑（柏树）》放置在赛船餐厅的前面。云霄塔和附近的“发现圆顶”（Dome of Discovery）都是非功能性的，“发现圆顶”是不列颠节上具有教育意义的发电站，作为先进的科学研究进行展示。云霄塔有它的位置，其他雕塑却无立足之处，从这层意义上说，它们可以在任何地方，只是碰巧出现在了那个位置。作为科学与现代化的象征，云霄塔是对特雷普托的无意识的回应，是其更适度的变体。作为一个在德国竖立的俄国纪念碑，特雷普托是民族主义和殖民化的，而科学，其所有的表现至少在理论上都属于世界，都平等地属于全人类。虽然云霄塔本身不是雕塑，但对于很多在公共场所的抽象雕塑来说，尤其是在美国，它是用耐久性现代材料制造的一个模范。

《云霄塔》，不列颠节，1951年。

图5　建筑师鲍威尔与摩雅，顾问工程师费利克斯·萨穆埃利和弗兰克·纽比

《云霄塔》，不列颠节，1951年。

不同于所有的传统雕塑，云霄塔代表了前瞻的技术美学，其火箭式的形状与现代化的耐久材料直到1960年代都是美国和欧洲公共场所雕塑的先驱。

把雕塑放置在公园或放在不列颠节上的结果之一是将其与休闲联系了起来，是用公共场所的雕塑替换公共雕塑。后者可能占据与前者同样的位置，但是这两者是有所区别的，因为后者只是临时占据这个位置。但这其中尚有一个所有权的问题：公共雕塑是公众可以集体拥有的作品；而公共场所的雕塑，在某种意义上，仍为艺术家所拥有，在它确认为任何东西之前都还是艺术家的想法。从这个角度来看，艺术作品可以被看做是存在于一个特殊的经济结构中的，处在一个从公共拥有物品的社会价值到私人拥有物品的交换价值的转变所代表的资本主义阶段。这并非1945年以后的突然转变，而是自世纪之交以来就产生的趋势。新的方面在于这种个人的可移动的雕塑用于公共场所展览的方式，它似乎填补了真正的公共雕塑消亡后留下的鸿沟。

这种转变导致了现代雕塑趣味的迅速膨胀，确保了1945年以后的西方现代主义雕塑免于受到由于把纪念碑限制在雕塑范围内而引起的特雷普托和很多类似纪念碑的问题的干扰，虽然现代主义雕塑已经回答了这个问题。不过伴随着各种困难，而且总是由于折衷的因素，它仍然依赖于纪念碑在传统上所服务的公众。

政治势力的操纵不是公共雕塑的唯一问题。雕塑的公共功能比绘画更敏感，因为雕塑是一个现场，它存在于一个真实的空间，而不创作一个空间，不是像绘画那样虚构一个它自己的空间。雕塑的审鉴方式不同于绘画，它是一个占有公共空间的艺术作品，期望面对公众。但是，现代主义已经使艺术主义的个性压倒了公共功能。巴勃罗·毕加索曾接受为阿波利奈尔（Apollinaire）的墓地设计纪念碑的委托，这是在这位诗人1918年去世后拖延了好些年的冒险，最终却也无疾而终。它说明了前卫艺术与公众之间势不两立的状态。毕加索为此计划的评估人提供了设计稿——一种在他的个人情境中制造的设计，他认为这种情境适合于此项委托，但在它们成为阿波利奈尔墓地计划的一部分之前，都只属于毕加索自己的想法。

现代主义与纪念碑之间势不两立的关系的一个例外是康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi，1876—1957）在他故乡附近的特尔古日乌（Tirgu-jiu）的作品——《沉默桌》（*The Table of Silence*）**[图6]**、《吻之门》（*Gate of the Kiss*）和完成于1938年的《无尽柱》

（*Endless Column*）。这一组雕塑是为纪念那些在1916年德国对罗马尼亚领土的一次进攻中死去的罗马尼亚士兵。虽然它们绝不会轻易被本地公众所接受，但它们的形式既与布朗库西的早期作品相联系，也与本地传统生活和精神观察相关联。布朗库西在1945年后主要因其形式的纯粹性而受到赞誉。但是现在，在现代主义之后，特尔古日乌有了一种另外的意义，它表现在布朗库西的雕塑有了一个地点和一种特殊的社会功能——不同于无地点和自我参照的现代主义艺术——以及与生活的关系，正如他的雕塑呈现为某种日用物品（桌子或凳子）。当现代主义着眼于是什么使雕塑得以区别于其他艺术，特别是什么使雕塑区别于非艺术的每样东西时，布朗库西认识到这些边界是细微的。他在特尔古日乌阐明，雕塑一方面成为建筑的地点，另一方面也是实物的地点，是雕塑空间与日常生活空间之间的区别。

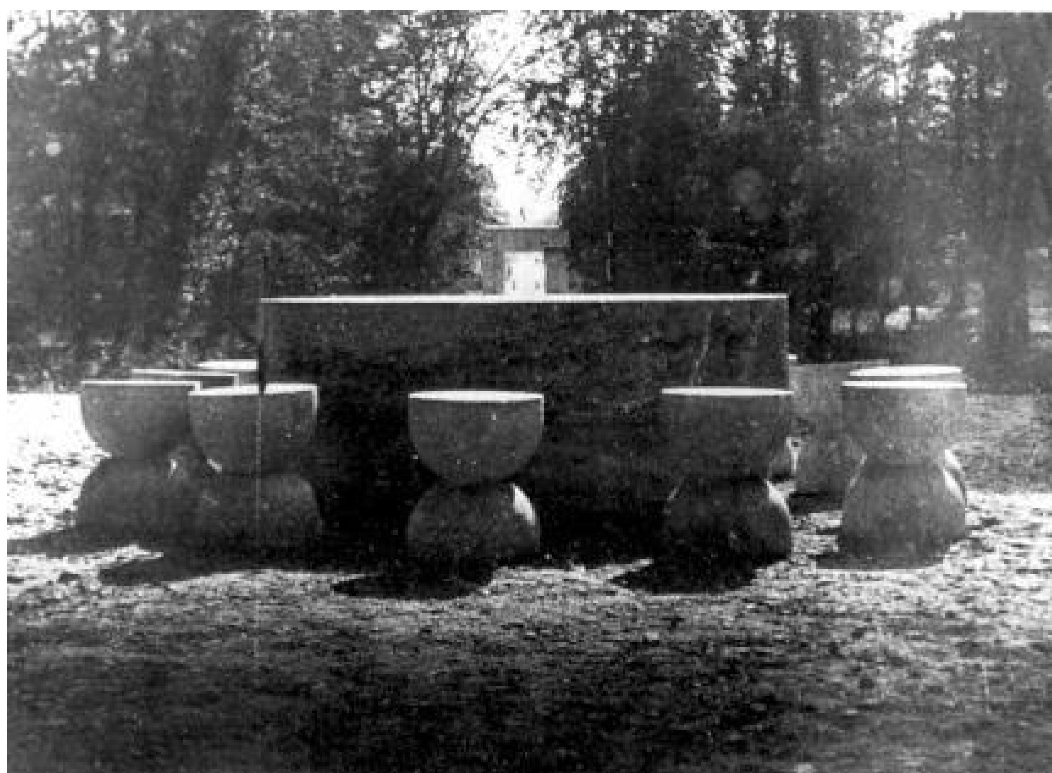


图6　康斯坦丁·布朗库西

《沉默桌》，罗马尼亚，特尔古日乌，1938年完成。

这个位于布朗库西故乡的第一次世界大战纪念碑是设计用来作为沉思场所的。现在它被视为20世纪最重要的雕塑成就之一。1945年以后它一度藏在“铁幕”后面，没有成为第二次世界大战纪念碑的榜样。

布朗库西主要的艺术活动在巴黎，但他没有失去与其家乡的前工业文化的联系，不会把艺术与生活割裂开来。他理解雕塑的根基和意义在于位置，而不是过于追求矫饰，比如特雷普托公园那种被歪曲的效果。1945年以后的几年中没有再产生过特尔古日乌那样的计划。对于其他艺术家来说，雕塑是占据（普遍的）空间而不是（特殊的）位置的。但是，如果现代主义把雕塑纳入它的范围，那么现代主义准则内的纪念性功能对雕塑家来说仍旧是绕不开的。为了避免幼稚的攻击，他们在作品中选择了用暗示的方式。

亨利·摩尔与纪念性功能

亨利·摩尔是这类雕塑家的代表，他们既拒绝表现没有批评趣味的英雄史诗，也拒绝利用现代主义来否定雕塑的纪念性功能。1946年他在纽约现代艺术博物馆举办了回顾展，1948年在战后的首届威尼斯双年展上获国际雕塑大奖，而在英国艺术节上他在泰特美术馆（Tate Gallery）的展览与特纳的展览并列，以上这些都标志着摩尔的功成名就。他是20世纪英国第一个被有意塑造为民族人物的艺术家。赫伯特·里德1944年出版了摩尔雕塑全集的第一卷，并为其中的战争制约时期设定了一个特殊的标准。泽沃斯（Zervos）的毕加索作品全集发行于1932年。这两者之间的某些比较显然是有意为之。

战争期间英国艺术的孤立促进了反省并回归文艺复兴的倾向。罗杰·弗莱（Roger Fry）和赫伯特·里德都看到了自哥特式以来英国雕塑的式微，但他们都指出了英国在墓室雕塑上的表现力，也正是这些雕塑为摩尔提供了基本的启发。此外，对意大利文艺复兴早期和古典遗迹的兴趣，也反映出他对于曾长期介入意大利文化的英国文化的认同。

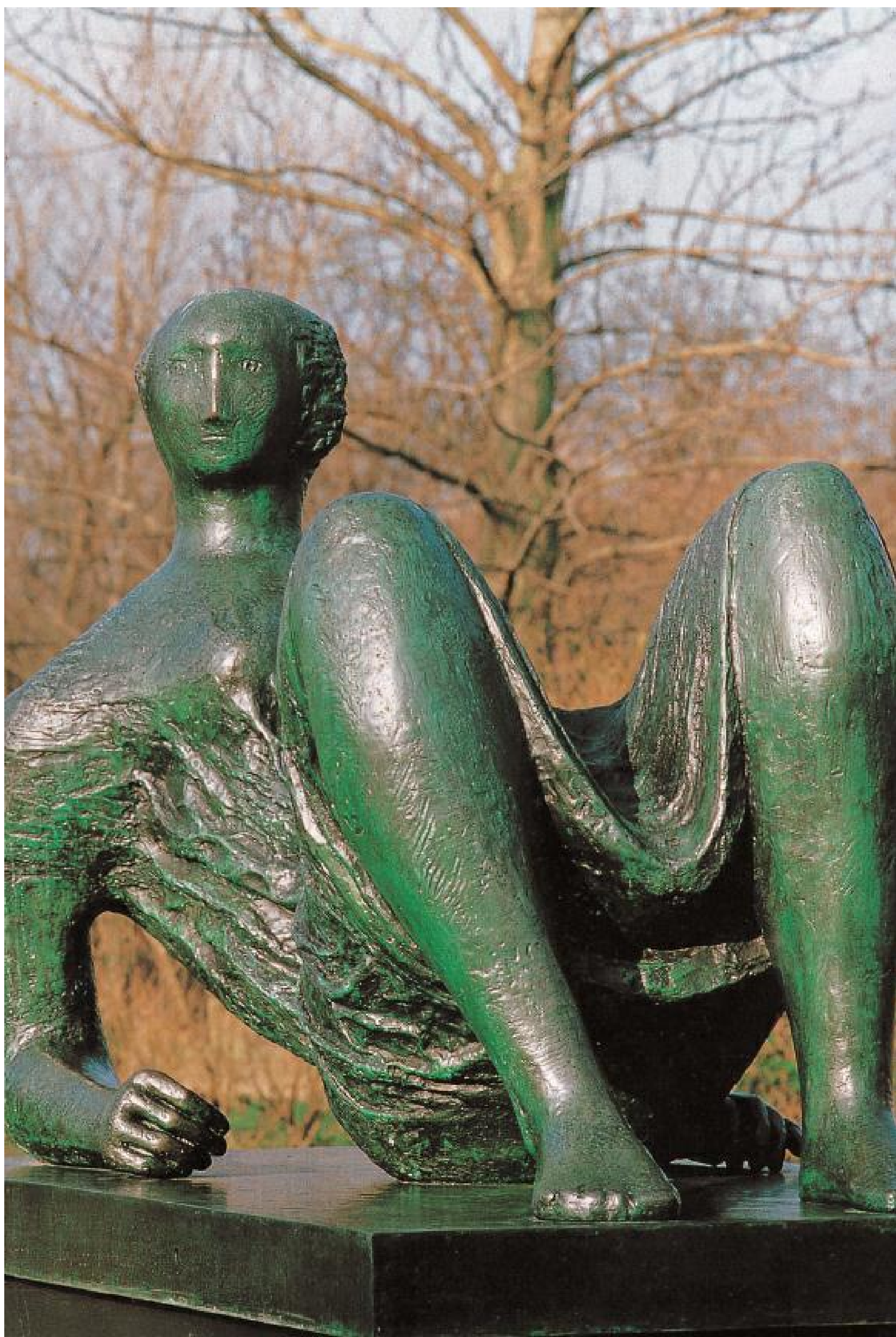
摩尔最有力的美国支持者之一，艺术史学家兼博物馆馆长W.R.沃尔伦蒂纳（W. R. Valentiner）曾指出，人民并不需要通过一般的纪念碑以及塑造士兵的英雄形象来回忆战争，而是需要通过供奉一个地方来回忆战争，这个地方可能是在一个广阔空间中的墓地或石质结构。沃尔伦蒂纳此时正好看了摩尔在纽约的回顾展，以及摩尔为纪念碑画的素描构思。纪念碑以雕塑形式立于苍茫大地，摩尔将其命名为“思想的雕塑”（ideas for sculptures）。

> 与其他当代雕塑家不同，摩尔表现出人类对与自然的基本力量紧密联系的深切渴望，这种力量存在于蛮荒的大漠、深山和森林，远离城市，远离理性而非情感动力所支配的非自然的生活……其他现代雕塑家先于摩尔创作出了户外抽象雕塑（其中他提到布朗库西），但他们的成就主要依赖于机器时代的发明和高度发达的城市生活，而不像摩尔那样，他在近来的其他雕塑家绝无仅有的风格中召唤荒无人迹的自然的精神。[2]

沃尔伦蒂纳在摩尔侧卧的雕像**［图7］**中看出了双重的意义：唤醒存在和承受衰亡。因此人物象征着生命的循环，也正好暗示了当时英国的衰败。另一个美国作家弗雷德里克·怀特（Frederick Wight）也将摩尔的侧卧雕像描述为带有

图7　亨利·摩尔

《褶皱的斜倚的人像》（*Draped Reclining Figure*），1952—1953年。



这是受伦敦时代—生活大厦委托为其屋顶平台所做，是摩尔自1951年旅行希腊之后所做的最早的斜倚雕塑，也是他从1940年代以来一直关注于欧洲传统的体现之一。他在石膏模型上使用了真正的布料来塑造褶皱。

> 一种奇异的气氛，唤醒与我们不同的生命，一种从梦幻中醒来后看到的生命。它们宁静的生命使我们震撼，省略了细枝末节。它们的衣服……是寿衣。它们有着麻风病人的面容……摩尔特别关注不变、永恒和不朽……摩尔……力求让死亡像破碎的波浪逃离他的作品。必须记住，他的石雕人像是其自身的纪念碑。它们从已被时间湮没的英国教堂墓地那种模糊而惊奇的石雕里浮现出来。[3]

摩尔在1955年说过："我宁愿将我的雕塑置于风景之中，不管什么风景，都比我见过的最漂亮的建筑要好。"[4]回想到1938年他在苏塞克斯南部低地为建筑师塞吉·切马耶夫建造的现代建筑平台上做的《侧卧的人》（*Reclining Figure*），他说："我的人物远眺辽阔的低地，她凝视着地平线。雕塑与建筑没有特殊的关系。它有自己的特性……（但）我认为它成为人性的因素，它成为现代建筑与永恒大地之间的中介。"[5]

摩尔的雕塑如同民族的标志，是不列颠民族活力的纪念。摩尔在战时画过防空洞和坍塌的矿井，把磨难与忍耐凝聚在一个象征性的母亲形象上。如果说他的人物是在不列颠意义上的，那也不是必胜主义或征服的象征，而是斯多葛主义和幸存者的暗示。摩尔的复杂性在于他浓缩意义的能力和其作品中的暗示性，正因如此，一个有争议的保守的文化观点，以及雕塑的广泛含义，才可能不依赖修饰手段而体现出来。

1950年时，一些历史学家把摩尔视为自文艺复兴以来雕塑发展的鼎峰，另一些人较为谨慎。克莱门特·格林伯格当时无疑已经是美国前卫批评家的领衔人物，他将摩尔视为古典艺术与现代艺术之间的一个中间点，他相信，那是艺术家特别关注古代艺术与原始艺术的一个阶段。他承认，摩尔的才能在于以自己的方式穿越了现代主义的复杂性（画家罗伯特·马瑟韦尔则站在批评的角度上对摩尔的折衷主义表示怀疑），他看到了摩尔的传统主义及其与马约尔之间的联系。[6]这两个雕塑家都关注厚重、葆有原始性的、侧卧的女性人像。

雕塑的中间地带

马约尔于1944年去世，他的死在当时几乎是人尽皆知。德斯皮奥随后于1946年去世，这似乎预示了一个源自古典的具象雕塑传统的结束。他们两人在纳粹占领巴黎时期与希特勒欣赏的雕塑家阿尔诺·布雷克（Arno Breker，1900—1991）关系密切，布雷克曾是德斯皮奥的学生。马约尔在1942年为布雷克在橘园（Orangerie）的雕塑展撰写了带有吹捧意味的前言，德斯皮奥于1944年在一篇论布雷克的文章上签上了自己的名字。[7]战争结束之后，这些联系使马约尔与德斯皮奥的作品都蒙上了阴影，但这也促成了一个时期的结束，随后似乎便宣告了古典一人文主义的回归。这种回归的结果之一是确定了一种雕塑类型，以摩尔的作品为首，这种类型不是古典的或人文主义的——在以人作为雕塑标准的意义上——而是以人的形状和坚实的立体形式为基础。这些因素与格林伯格定义的原始性直觉结合起来，使他把摩尔定位在"新与旧之间"。按照格林伯格的定义，这意味着在马约尔对体积的偏重之后，格林伯格看到了一种更新的线条与绘画的模式，它与坚实的体积和封闭的形式完全不同。[8]

马里诺·马里尼（Marino Marini，1901—1980）和摩尔一样，属于中间地带。马里尼最有名的作品是马与骑士系列**［图8］**。从1930年代开始一直延续到战后，在这个过程中他的作品不断简化并抽象。在后期作品中，取代自然主义的是似乎被石化和冷冻在了强健张力中的形象。作为一个采用古典主题的意大利人，马里尼是向后看的。就表现来说，马和骑士要想与马里尼喜爱的现代主义方式相调和，是一件困难的事。但是他不想追求人文主义传统，也不关心骑马雕像一般涉及的胜利主义题材。他在题材上的发展，特别是1945年以后，转向了对悲剧性主题的颂扬。马里尼把其题材的来源归结为

图8　马里诺·马里尼

《骑士》（*Rider*），1949年。

这是这一主题长系列中的一个。此系列的创作始于第二次世界大战之前，并且越来越趋于抽象和直抒胸臆。

我们时代所发生的事件。通过这种系列的变体，我的马更加不安宁；骑士的力度越来越弱，已经失去了对动物的控制……我的目的是尽可能表现一个神话消失的最后阶段，英雄与品德高尚的人的神话，人文主义里的美德（uomo di virtù）。我过去14年的努力不是追求英雄史诗，而是要把它理解为悲剧。[9]

马里尼的雕塑给人以不安定的感觉，是人与动物世界的失衡。他的马拉长和伸直的脖子以及垂死嘶叫的印象回到了毕加索的《格尔尼卡》（*Guernica*），在那幅画中马的死亡代表了人类亲密伴侣的丧失。战后，马里尼的兴趣逐渐转向对死亡的形象的描绘，特别是对在庞贝挖掘出来的炭化的尸体，那些尸体的硬度几乎与他的雕塑相同。和阿尔贝托·贾科梅蒂（Alberto Giacometi，1901—1966）一样，马里尼追求的是非自然主义的现实主义（“实质上”像什么事物，而不必是“表面上”像什么事物），如他所说，要返回到“事物的本源”。马里尼出生于托斯卡纳，目睹了20世纪对伊特鲁斯坎艺术的重新发现，这是在早期阶段曾吸引他的古典主义。拟古主义（Archaism）是战后最优秀的具象雕塑家的共同特征，格林伯格恰当地把它与马约尔联系了起来。对于一个倾向于否定人文主义价值的艺术时期来说，在艺术的循环中，不管是古代世界还是文艺复兴时代，只有前人文主义阶段是适切的。

摩尔与马里尼都不认为自己是纪念性的艺术家，而是在为其时代提供集体象征时维护了雕塑功能的艺术家。然而毕加索的意图则较难确定。西班牙内战和为1937年巴黎世界博览会西班牙展馆制作的《格尔尼卡》，仍使毕加索处于公众视线之下，虽然《格尔尼卡》只是个人意象的展示，而且最终拒绝了作为一个公开声明来作全面的展示。毕加索的大于真人尺寸的《抱羊的人》（*Man with a Sheep*，1943年）**［图9］**也是同样的情况，实际上在随后的十年里他再也没有做过立体作品。这件雕塑的比例、具象的题材、传统的雕塑材料（铸铜），以及罗丹人物雕塑的传统，都暗示出毕加索认为自己已是一个公共雕塑家，有一段时间他曾在住所附近的瓦洛里广场展出过这件作品。但这个想法并没有成为现实，毕加索后来的雕塑仍然是私人的、实验性的，不过在一个短时期内他的雕塑观念确实有着影响公共雕塑的意义。

图9　巴勃罗·毕加索

《抱羊的人》，1943年。

《抱羊的人》比毕加索的大多数雕塑都表达得更加直接，并且尺寸也更大，似乎显示了艺术家对其为战争结束而做的艺术作品所扮演的公众角色发出诉求。

毕加索的《抱羊的人》是矛盾的。就善良的牧羊人来说，它暗示了爱心与温顺，但并不清楚是人在保护着羊，还是动物实际上在挣脱人的控制。作品中的人体格强健，表情严肃，其主题更像是奴役与自由。事实是毕加索的雕塑既不能简化为一个发展的过程，也不能从理论上解释，这反映了作品与世隔绝的特征。在现代主义艺术中——摩尔与贾科梅蒂的同时代作品也可以归于此类——私下的与不可解释的因素并非不能与公共功能兼容并蓄。毕加索的老朋友，他以前的经纪人丹尼尔–亨利·坎魏勒（Daniel-Henry Kahnweiler）在1949年为毕加

索的大型雕塑画册撰写的前言中说道，毕加索的精神集聚力基本上是随意的。[10]这个时期最优秀的雕塑往往缺乏仪式感或修饰手段，但它们却带来了艺术作品与公众的结合，这一点上扎德金那样的雕塑家是做不到的。这种结合要求雕塑家赋予作品以高水平的智慧，让其作品可以接近，但无法立刻全盘接受，它们是暗示性的、实验性的、含义模糊的。

毕加索和贾科梅蒂是在1930年代对雕塑产生了深刻影响的艺术家。他们都做人物雕塑，都在超现实主义的旗帜下追求极端的变形。但毕加索也曾突然倾向于另一个极端，创造过他的年轻恋人玛丽–特蕾萨·沃尔特（Marie Térèse Walter）极富古典美的形象。1945年以后，毕加索偶尔表示要做一个雕塑家，但他任意的创造性，对一闪念间的想法的快速反应，以及他后期雕塑的反纪念性特征，使他转向了软金属和纸板这样的材料，使他能很快地完成作品，而陶瓷则使他对色彩的感觉和作为一个画家的技艺得以表达出来。毕加索直到1967年才举办了他的雕塑作品展览，这时正值美国的“反形式”（Anti-Form）和意大利的贫穷艺术时期，他纯粹的激进主义雕塑引起了极大共鸣。从那以后，与他的同代人胡安·米罗（Joan Miró，1893—1983）一样，他的雕塑一直在引起年轻艺术家们周期性的兴趣。

贾科梅蒂与战后的巴黎

阿尔贝托·贾科梅蒂一直都是超现实主义群体的成员，直到1935年他才回归到人物雕塑与他自己定义的现实主义之中去。他最终成为战后巴黎最重要的雕塑家和整个西方的灵魂人物。在长达十年没有在巴黎举办个展之后，战后岁月是他在公众领域最终成功的时期，其标志是1950年代他在巴黎和纽约的重要博物馆里举办的一系列展览。

1930年代初，贾科梅蒂创作了一系列置于类似舞台的平台上的雕塑。汉斯·（让·）阿尔普（Hans［Jean］Arp，1887—1966）和摩尔也进行过这样的尝试，他们将雕塑置于一个基座上，而基座也是作品的一部分。因此，环绕作品的空间成为作品自身世界的一部分，而不是与观众连为一体的空间。这样做的结果是使雕塑更接近于绘画——绘画就是创造出一个自身的空间。1935年以后，贾科梅蒂的雕塑没有显示出多少形式上的变化。大部分作品是瘦长的人物，站立的全身

像；女人大多是站立的，双手抱胸，男人有时是大步行走的造型。有一些半身的胸像，偶尔也有与身体分离的局部——一只手臂，或一张有大鼻子的面孔。主要的变化仍在于组合与比例——站立人物从几英寸到与真人等身的高度都有，既有单独的，也有组合的。

贾科梅蒂对于“感知”行为这一过程，以及我们怎样理解穿过空间的人很感兴趣。他并不关心特写，他认为特写不能表现完全真实的人，因为它们表现的是在特定瞬间和局部视角下的人。值得记录的真实是在某个时间点上，例如，某个人穿过街道时的场景；但这里也有一个空间的问题，因街道宽度而产生的在观者与被观者之间的隔阂必须保留下来。当时间中的一个瞬间转换为雕塑这一永恒状态时，人所存在的空间也必须同时得到表现。因此，一个人的真实是在存在主义的方式中被体现出来的，即人因他人而存在。贾科梅蒂最有力的评论支持者让–保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）写道：

> 在他之前，人们认为自己正在雕塑“存在”，但这种绝对性反而因此消解为无数表象。他选择雕塑某种处境下的表象，并发现这才是通向绝对性的方式。他向我们揭示已被看到的男人和女人，但不是只被他本人看到……其中的每一个人物都向我们显示出，他是被看到的人，是被他人看到的人，是在他人环境中呈现的人……其中的每个人物都证明了，人首先不是为了被看，而是作为存在，其本质是他因他人而存在。[11]

虽然贾科梅蒂刻画的人物是瘦长的，但他们有鲜明的面孔和眼睛，贾科梅蒂因此将观众纳入进来，他——雕塑家的模特们已经证明了这一点——要求眼神的交流。在一种意义上，人物的瘦长反映了感受上的真实（记住他们是在一定距离外被看到的人），在另一种意义上，以贾科梅蒂深邃的目光来说，眼睛是灵魂的入口，而身体变得无足轻重。在艺术家不再直接受原始艺术影响之后很久，他还曾以面具的力量集中在眼睛为由，来解释为什么他喜欢新赫布里底群岛（New Hebrides）的面具，而不喜欢18世纪法国雕塑家让–安托万·乌东（Jean-Antoine Houdon，1741—1828）的作品。[12]

贾科梅蒂试图避免瞬间的印象，追求本质的现实主义。这可能会导致一个矛盾，例如，当他指出《基座上的四个人》（*Four Figurines on a Base*）**[图10]** 的女模特是夜总会演员时，他是穿越了一个似乎不可逾越的场地而在舞台上看到她们的。那些似乎是被安放在某种

陵墓之上的静止人物离我们无限遥远。她们僵硬的躯体使人联想到古代伊特鲁斯坎人的风格，这种风格将她们与一种文化联系起来，而在这种文化中雕塑具有重要的纪念性功能。自相矛盾的是，贾科梅蒂的雕塑是置于日常生活之中的，但又与墓室雕塑和死亡形象紧密联系。直立的长腿人物的展示和托起他们的盒子式基座造成了与观众的距离感——犹如面对博物馆里置于基座上的考古学器物。

图10　阿尔贝托·贾科梅蒂

《基座上的四个人》，1950—1965年。

它涉及如何使雕塑看起来像是很遥远的感知问题。雕塑作品中的俱乐部演员是穿过空间被看到的，这个空间被艺术家描述为“不能逾越”。

一个行走的人似乎确证了自然主义，而否定了死亡的僵硬与终结。坎魏勒对毕加索的评论也解释了贾科梅蒂在这方面的意义，特别是他提出的勿将符号与模仿相混淆的警示。坎魏勒在谈到毕加索的一件自由漂浮的手臂雕塑时，指出那不是一个手臂，而是体现为“手臂状态”（armness）。[13]贾科梅蒂的人物不是在行走，人们或许会说就像希腊早期的《青年雕像》（*Kouros*）那样，他是在表现人的行走能力。用波伏娃的话来说，贾科梅蒂的雕塑超越了“主观的理想主义和虚假的客观性错误”。[14]最初她的意思是一个理想的形象应该建立在艺术家的直接经验之上，而贾科梅蒂为了避免这之中隐含的冒险，拒绝任何特写，并且坚持与模特保持一个固定距离。

与摩尔雕塑人物的忧伤不同，贾科梅蒂雕塑的人物紧张而急迫，生活在当下，又像是存在于世间的某种事物。贾科梅蒂不像摩尔那样偏向于将人物塑成原型，也不像马里尼那样为支持特定主题而向古风看齐。摩尔的人物具有跨越历史的本质，它们生活在现时，但背负着历史的参照，目的是为了呈现出连续性。而贾科梅蒂的人物身上所出现的任何参考了过往艺术的地方，决不是为这种目的而存在的。贾科梅蒂表现了群体中个体的孤绝，他的作品是城市味道的，这与摩尔的作品刚好相反。贾科梅蒂关心存活于世的那种感觉，他是现实主义之父，将人视为荒凉而冷漠的世界中的栖居者。

战后艺术对待原始艺术和历史都有一种特别的态度。说到原始时不再必须指涉来自非洲或南太平洋地区的人工制品——那主要是以前第一批现代主义者的理解——而是也包括儿童的、未经训练的、疯狂恣意的艺术形式。原始可以意味着最初，暗指历史的开端或历史循环的早期阶段。1948年，纽约的皮耶·马蒂斯画廊（Pierre Matisse Gallery）举办了一场贾科梅蒂的作品展，萨特在对展览的介绍中以历史的开端和终结作出了比喻。他并不是在说如同摩尔作品中呈现出的衰退和更新，而是在讨论一个更加极端的概念，是指一个有着突然而又暴力的大规模死亡的时代。战争、大屠杀，以及原子时代，是转向原初、前文明和前理性的原因；但是这一概念在不同的国家有着不同的意味。英国虽遭包围但未被击败，这对身为雕塑家的摩尔产生的影响是令他更关心持久性和连续性；而法国却不得不在外国侵占下妥协生存，社会分裂，彼此勾结。在摩尔的艺术中，体现出的是生存虽然

受威胁，但终归有保证；而在贾科梅蒂的艺术中，生机则是一片渺茫。

贾科梅蒂的简化、极少体量、明显的濒临瓦解状，可以被理解为是在反映某一时刻的焦虑状态。但是在他早期超现实主义雕塑中表现的被扯裂的躯体，显示出他的作品一直都是一种阴冷的面貌。超现实主义让无理性状态得以生效。对于贾科梅蒂，法国战时岁月的影响令他调转方向，从现实逃进内在世界已不再可能，事实上，在这种情况下唯有人像才有艺术价值。

贾科梅蒂在战争后期一直生活在他的祖国瑞士，而战争期间一直住在巴黎的让·福特里埃（Jean Fautrier，1898—1964）雕塑的人物形象就不同于贾科梅蒂的人物。他的《大悲剧人头》（*Large Tragic Head*）**［图11］**就是来自直接的经验，从巴黎郊外他住所附近的疗养院里传出的纳粹牺牲者的惨叫深深地震撼了他。作品形象表现了异常的残暴，头像的一侧被垂直划痕破坏，这是艺术家用手指在泥稿上划出来的。这一侧没留下任何面部特征，就像一堆烂肉。福特里埃塑造的终极形象也是一个被毁容的人头，可以解读成——只有按照以前对雕塑的认识才能识别——一个被剥了皮的人头。剥皮是对一个人能做出的极端残暴的行为。从它改变了面部的外表而言，它也抹去了所有的伪装，它是原初的形态，是在面对一种内在的真实。

图11　让·福特里埃

《大悲剧人头》，1942年。

福特里埃以使人震撼的直率表现了战时巴黎的暴力气氛与行为，他在1942—1944年间创作了一系列严重变形的头像。从这批作品到1944年的形态不明的石膏浮雕《人质》，他似乎要说明，在那个时代塑造一个完整的人物形象是不可能的。

贾科梅蒂和福特里埃对材料的不懈探索也以不同的方式体现在了热尔梅娜·里希埃（Germaine Richier，1904—1959）的作品中。里希埃是布德尔的学生，一个传统的人物与肖像雕塑家，她为《狂怒的

人》（*Storm Man*）**［图12］**使用的模特是以罗丹《巴尔扎克》（Balzac）的裸体版为原型的。里希埃的早期雕塑和马里尼一样，在1939年以前似乎满足于古典主义，但若想回应现实环境，就需要去稳固化。《狂怒的人》是一种自然的力量，一个伸张着手指感觉其存在的瞎眼巨人，和毕加索的《抱羊的人》一样大于真人尺寸，但不像后者那样稳固地站立着。

图12　热尔梅娜·里希埃

《狂怒的人》，1947—1948年。

这是一个幸存者的形象。虽然有被毁损的无面孔的头部和伤痕累累的躯体，但躯体本身仍是完整的。

从1945年开始，里希埃的雕塑元素就直接来源于自然，例如树干或树叶，创造出的人物部分是人类，部分是树之魂。在更激进的转变中，她将人这种理性的存在表现为允许自己受动物本能的诱惑，并且变形为低级的生命形式——昆虫或蝙蝠。和贾科梅蒂一样，里希埃对法国年轻一代雕塑家和英国艺术家都产生了影响，赫伯特·里德在1952年把这群艺术家所组成的群体命名为“恐怖几何形”（geometry offear）。里希埃把现成的材料引进她的雕塑，重燃了超现实主义对现成品的兴趣，以及将先在事物融合进（或者作为）艺术的兴趣。在法国当代雕塑中，对于来自日常生活的碎片的使用，构成了对“高级”（high）艺术的全面挑战中的一部分，并促生了杜布菲在1945年称为“原始艺术”（Art Brut），而他的朋友兼批评家米歇尔·塔皮耶（Michel Tapié）在1952年界定为“另类艺术”（Un Art autre）的作品。让·杜布菲（Jean Dubufet，1901—1985）只是一个边缘的雕塑家，他用海绵、煤块和软木塞来做人物和头像，有时还把一些蔬菜之类的东西附加在上面，他的作品反映了这个时期在三维艺术上的一个极端**［图13］**。杜布菲的朋友、匈牙利出生的佐尔塔·凯梅尼（Zoltan Kemeny，1907—1965）是另一个采用意想不到的材料的艺术家，其方式也在传统雕塑的边界之外。在《城市资产阶级》（*Les Bourgeois de toutes les rilles*）中**［图14］**，凯梅尼似乎采用了罗丹《加莱义民》的作品名称，却塑造出一组散乱的非英雄人物，他将这些用碎布缠铁块做出的人物东倒西歪地插在木头基座表面的泥土上。

图13　让·杜布菲

《约登夫人》（*Madame J'ordonne*），1954年。

"我总是喜欢……在我的作品中采用最普通的材料。人们一开始都想象不到这些材料，它们太粗俗了，就在眼皮底下，似乎不适合做任何东西。我愿意说，我的艺术就是一项恢复被贬低的价值的事业。"（杜布菲，引自威廉·塞泽《集合艺术》，1961年）。他用的材料包括焦炭、海绵和水泥。

图14　佐尔塔·凯梅尼

《城市资产阶级》，1950年。

凯梅尼的兴趣在其祖国匈牙利的通俗与民间艺术。1940年代后期，他在巴黎与朋友杜布菲一起探索了不常用的低级材料——铁和旧绳子——与旧木头和生泥基座结合在一起的效果，就像这件作品。

一般认为，巴黎画派在纳粹占领时期就已消亡，艺术家在战争初期均逃往美国。但是他们在美国并没有很快赢得声誉，尽管在战后时期美国与欧洲的艺术之间——绘画与雕塑——有着一致性，但实际的联系并不多，要将他们的权威移植到新世界并非易事。战争及其结果对巴黎带来的消极影响，直到1950年代中期才显示出来，其在绘画上首先表现为美国艺术对欧洲的冲击，大量制造的美国艺术与过时的欧洲在此时相遇了。

非具象传统

摩尔、马里尼和贾科梅蒂不断发展的人物雕塑，与后1918时期的非具象雕塑的实验及乌托邦，两者在1945年以后基本没有产生重叠。俄国结构主义、风格派运动和包豪斯都在德国与苏联的政治压力下转向了巴黎，它们通过“具体艺术”（Art Concret）、“抽象创造”（Abstraction Création）和“非具象艺术”（Art Non-Figuratif）这些艺术团体给1930年代的巴黎带来了活力。这些团体中的雕塑家们直到1945年时也仍在活动，包括：俄国出生的瑙姆·加博（Naum Gabo，1890—1977）和他的兄弟安托万·佩夫斯纳（Antoine Pevsner，1886—1962）；拉兹洛·莫霍利–纳吉（László Moholy-Nagy，1895—1946），原籍匈牙利，包豪斯主管沃尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）1922年将他带进包豪斯，以重新开设现代工业设计的基础课程；风格派的比利时成员乔治斯·范顿格鲁（Georges Vantongerloo，1886—1965）；以及更为年轻的瑞士人，包豪斯毕业的马克斯·比尔（Max Bill，1908—1994）等。前达达主义和超现实主义者汉斯·阿尔普也是“抽象创造”的成员，并且与纯抽象艺术家联系密切，1945年他们在巴黎重新组织了一个展览团体“新现实主义沙龙”（the Salon des Réalités Nouvelles）。阿尔普的雕塑中那种春芽般的形状所包含的生机意涵，是团体中的其他成员都没有采用过的。美国人亚历山大·卡尔德（Alexander Calder，1898—1976）是团体的边缘成员，将自己的时间分配在美国与巴黎，其大众化的可移动雕塑使他与更年轻一代的活跃艺术家联系在一起。

1920年代的纯粹主义运动的影响已经国际化，其中在东欧的影响最大，特别是1930年代的波兰，1945年以后开始扩展到阿根廷的马蒂画派（Madi group），而后至其他拉美国家。一种国际性的艺术语言是一个动人的景观，但在不同时间的艺术作品之间的视觉相似性并不必然意味着同样的意图或意义。“结构主义”一词的使用是一个特别的问题：在不同条件下产生的艺术显示出俄罗斯艺术与早期苏联之间的连续性。

莫霍利–纳吉虽然在1946年去世，但他仍然通过其著作，通过理性主义和在科学旗下的进步信念产生着影响。莫霍利–纳吉认为，在这个活力比立体形式更能体现真实的时代，体积与团块不再适应于雕塑，光线与运动比静止的物体更接近现代的核心。在一本有影响的包豪斯著作——1946年在美国再版的《新视觉》（*The New Vision*）中，莫霍利–纳吉强调了进步。他把雕塑的发展描述为始于经验的对体块与触觉的模式，到实心的或空心的体块，再到穿孔的体块，随后

是他所谓的“平衡雕塑”（sculpture in equipoise），最后是动态雕塑（kinetic sculpture）。

通过触觉来体验的体块以摩尔为代表，穿孔的雕塑可以参考加博围绕空间构成的作品。至于“平衡雕塑”，莫霍利–纳吉认为对其尚无探索，因为这其中关系到要与地面减少接触，如果一件雕塑仍像传统上的那些庞然大物一样受到重力的明显支配，那么它其中所包含的平衡元素就会被消解。一旦雕塑通过狭隘的基座而与地面分离，它便不再是外向地面对着世界了。因此，一件雕塑的意义不再是“在什么地方”，而在于它自身“表现了什么”，它怎样通过其自身的结构发挥作用。这种“没有固定位置”（placelessness）的理论成为现代主义的一个重要组成部分。莫霍利–纳吉的最后阶段是动态雕塑，虽仍处于初期阶段，但他和加博已经把电力引入了雕塑，为雕塑带来了运动。和实际运动一样，动态雕塑也包括光线带来的虚拟运动，莫霍利–纳吉的《双环》（*Double Loop*）**[图15]** 预示了60年代雕塑对声与光的关注。

图15　拉兹洛·莫霍利–纳吉

《双环》，1946年。

莫霍利–纳吉出生于匈牙利，1946年去世，留下一笔作为艺术家、教师和作家的遗产，对于非具象、动态和光艺术家有重要意义。他将技术与现代材料的价值置于个人风格之上。

非具象雕塑的批评家，包括雕塑家本身，都依赖于科学的分析，特别是物理和生物方面的。赫伯特·里德为科学到艺术的转换带来了革命性的理论。他以加博为例，与生物学家兰斯洛特·劳·怀特（Lancelot Law Whyte）在《形式问题》（*Aspects of Form*）一书中所涉及的自然作出对照。按照怀特的理论，自然的生长总是追求最简单的形式。里德说，对比自然，艺术家发现越是要强调有机生命的活力感，其表现形式就越简单。里德和加博都没有断言艺术与科学或数学的精确等效，但都意识到艺术的直觉本能及诗意形式，并且认为这与在表现活力时的简单形式有根本上的一致性。

卡罗拉·吉迪恩–威尔克运用与物理学相似的方法拒绝作为体积的雕塑，她认为20世纪科学对于真实的观念在于空间、时间和运动方面，而不在于体积。虽然她的著作是按当时的理解平铺直述了20世纪的前卫雕塑，但她的真实意图是呈现现代雕塑从立体主义到非具象的发展。她对达达主义和超现实主义这样的运动定位相当低，因为它们缺乏标准化和客观性。吉迪恩–威尔克相信，她在充满标准化、工业材料和客观的社会表象中看到的时代精神（Zeitgeist）的驱动力，取代了她所指出的19世纪的感情与感伤的个人主义。现代科学、工业技术、社会进步，这些都是1918年以后最早的非具象艺术家和理论家曾要求集合在一起的事物。吉迪恩–威尔克的著作是1920年代的非具象雕塑与1940及1950年代非具象雕塑的复兴之间的关键联系。她的观点强调了自立体主义以来的现代主义与格林伯格的现代主义是平行的，但格林伯格的理论排除了较早的社会理想主义。新艺术的社会效益不再是雕塑的问题，在莫霍利–纳吉的观念中，雕塑开始转向内在。

1920年，加博与安托万·佩夫斯纳在莫斯科发表了《现实主义宣言》（*Realistic Manifesto*），这是三维艺术历史上的重要文献。他们在宣言中宣称，在现代世界里，雕塑的活力不是由体积或紧密的形状来表现的，而是通过穿越空间的线条来表现的。加博1936—1946年间居住在英国时的朋友摩尔曾引用过更老一辈的雕塑家亨利·高迪尔–布尔泽斯卡（Henri Gaudier-Brzeska，1891—1915）的话，“雕塑的活力在于大山”。[15]但受过工程训练并具有现代物理学知识的加博的看法正好相反，认为雕塑的活力与生命力不是体积的产物，对于体积来说，大山可能是合适的隐喻，但无形的活力元素是穿越空间的，线条才是它的视觉对应物。和莫霍利–纳吉及其他运用科学类比的艺术家一样，加博称艺术与科学一样，和生活是无关的，因为它们受自身规律所支配。因此，他们不同于人物雕塑家，不认为他们的作品应服从

于生活特定条件下的题材。加博在战争期间告诉里德，人们不会在他的作品中看到与生活环境相关的东西，但这其中却并不缺乏联系。“我怎样才能告诉他们那些他们所不知道的痛苦与恐惧？”[16]加博认为，他的艺术是以反对恶来表现善，因为他的作品在与历史的连续中向人们展示了一个不同的世界。

加博与结构主义

加博拒绝把他的艺术固定于特定事件上，这暗示出结构主义对他来说更多是他和佩夫斯纳在1920年所称的现实主义，它关乎雕塑自身的属性，而不是与政治或社会的联系。对加博来说，严格的区分是不存在的。他在离开俄国前后做了一批作品，包括为广播电台和飞机场做的设计。这些作品都指向了雕塑与建筑的联系，探索了重构建筑与社会的关系的模式，也是早期俄国结构主义的特征。但这些兴趣并不属于加博后来思想或作品的一部分，因此最好视为其对1920年的“现实主义”概念的延续。现实主义中所具有的纯粹主义特征，导致其反对在结构主义中表现出的艺术与社会之间的复杂关系，这也是加博和佩夫斯纳离开俄国的原因。里德是早期冷战政治的受害者，他在1948年为加博和佩夫斯纳参加现代艺术博物馆展览而写的前言中说，俄国的政治气候使得加博兄弟不可能留在莫斯科，反倒是他们的同伴，真正的结构主义艺术家，不相信为艺术而艺术的观念。加博在1937年出版的《环绕》（*Circle*）中证实了他与结构主义的关系，虽然较早期的作家如艾尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr）和吉迪恩–威尔克，还有后来的美术史家都认为加博不是与弗拉基米尔·塔特林（Vladimir Tatlin，1885—1953）或亚历山大·罗德琴科（Alexander Rodchenko，1891—1956）同一意义上的结构主义。而直到最近，人们才开始认识到加博对主题的挪用在多大程度上改写了俄罗斯艺术的历史，以及战时与战后政治在多大程度上影响了意义的转换。[17]

加博在离开俄国以后的作品不再是结构主义原初意义上的实验品或工作室模型，而是具有了彻底的客观性。里德错误地认为加博作品的含义在于重构艺术与建筑之间失落的统一性——这是里德的罗斯金梦想（Ruskinian dream）的一部分，一种自中世纪便产生却无人知其为何物的统一性。[18]加博感到他在战后被忽视了，他以为自己会赢得

1953年的"无名政治受害者"纪念碑的竞标，他希望他的结构主义成为战后公共艺术的语言。他成功地获得了一些合同，从纽约的埃索大厦前厅雕塑（1949年）到鹿特丹的德比容科夫规划（De Bijenkorf project，1957年），但这些都不在他最成功的作品之列。加博的作品基本上都是小型的和手工的，他最优秀的雕塑毫无疑问都产生于英国——工艺美术运动（the Arts and Crafs Movement）的故乡，以摩尔和赫普沃思为首的圈子，注重材料的真实。他们三位雕塑家的区别不在于技艺的价值，而在于加博采用了更现代的材料。

格林伯格在1948年的展览评论中谈到加博时说："加博的作品形制很小，过于局限在精致的观念里。"[19]格林伯格的判断所受的影响来自他对更有力量的戴维·史密斯（David Smith，1906—1965）的高度评价，但在这一点上是正确的，加博最好的作品的确都是较小规模的**［图16］**。他的雕塑符合伯克（Burke）在18世纪时对优美的定义——小巧、精致、光滑，而不是崇高。里德1944年曾问加博是怎样实现他的形式的，加博说是参照外面的世界，主要是风景（"山上裸露的石头和山间小路……海面上波浪的曲线"[20]），可以想象，当时他住在圣艾夫斯（St Ives），康沃尔海岸的景象反映在他的作品中是极有可能的。这也能够解释，为什么尽管加博与赫普沃思的材料不同，但他在1940年代与赫普沃思的关系很近。

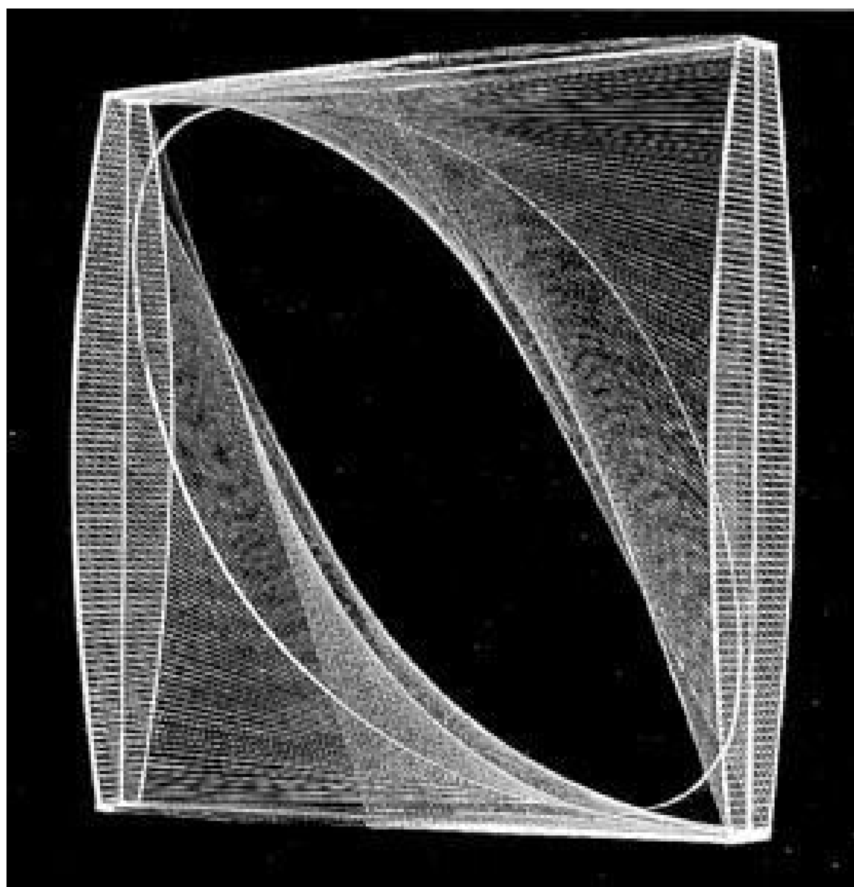


图16　瑙姆·加博

《空间中的线结构1号》（*Linear Construction in Space, No.1*），1942—1943年。

加博1946年离开英国到了美国，1950年代时他的抱负是将自己的结构主义原则运用于大型公共艺术。

加博的作品和很多战后非具象雕塑家一样，已被描述为“结构”，并以此来判断他的技巧，但这个词不能用来取代雕塑。如果在现代主义意义上，用雕塑来确定一种只属于艺术范畴的实体类型，那么雕塑就是加博作品所体现的事物——他的作品的确是20世纪最有感情最动人的雕塑实体。戴维·汤普逊在1966年评论泰特美术馆的展览时，特意提到了加博的作品“有着结构主义本应避免的精致、纤弱和优美——属于鉴赏家的艺术品”[21]。

芭芭拉·赫普沃思（Barbara Hepworth）出生于1903年，比加博小13岁，战争期间她和加博都居住在康沃尔，两人关系非常密切。加博关心作品的通透性，赫普沃思则是用木头和石头来制作坚硬的雕

塑。康沃尔海岸给赫普沃思带来灵感，明亮清澈的光线进入了她的作品，比如着色的雕塑《海》（*Pelagos*）**［图17］**，与坚硬闪光的木头形成对比。加博、赫普沃思和卡尔德的作品**［图18］**都有一种共同的气质，卡尔德的雕塑也是非具象的，但是更加热情奔放，并对感性印象作出回应。赫普沃思在1952年曾说，她从圣艾夫斯的工作室看出去，窗外的海岸在她的视野中犹如伸开的双臂环抱着海湾，这种拥抱的想法影响了《海》的造型。[22]赫普沃思写过也谈过风景，但她的作品不属于英国地志风景画的传统。她吸收了风景的典型特征——那些开放的、封闭的、环绕的、拥抱的形状——或被自然中的线条或轮廓所引导。赫普沃思是“抽象创造”（Abstraction Création）的成员，但同时代的其他艺术家团体都不是很适合她，比如马克斯·比尔，他的作品更严格，更接近于数学。

图17　芭芭拉·赫普沃思

《海》，1946年。

《海》是内面着色的系列硬质雕塑之一，既可视为抽象的，也可视为寓意的，暗示了辽阔的陆地与海洋体验。

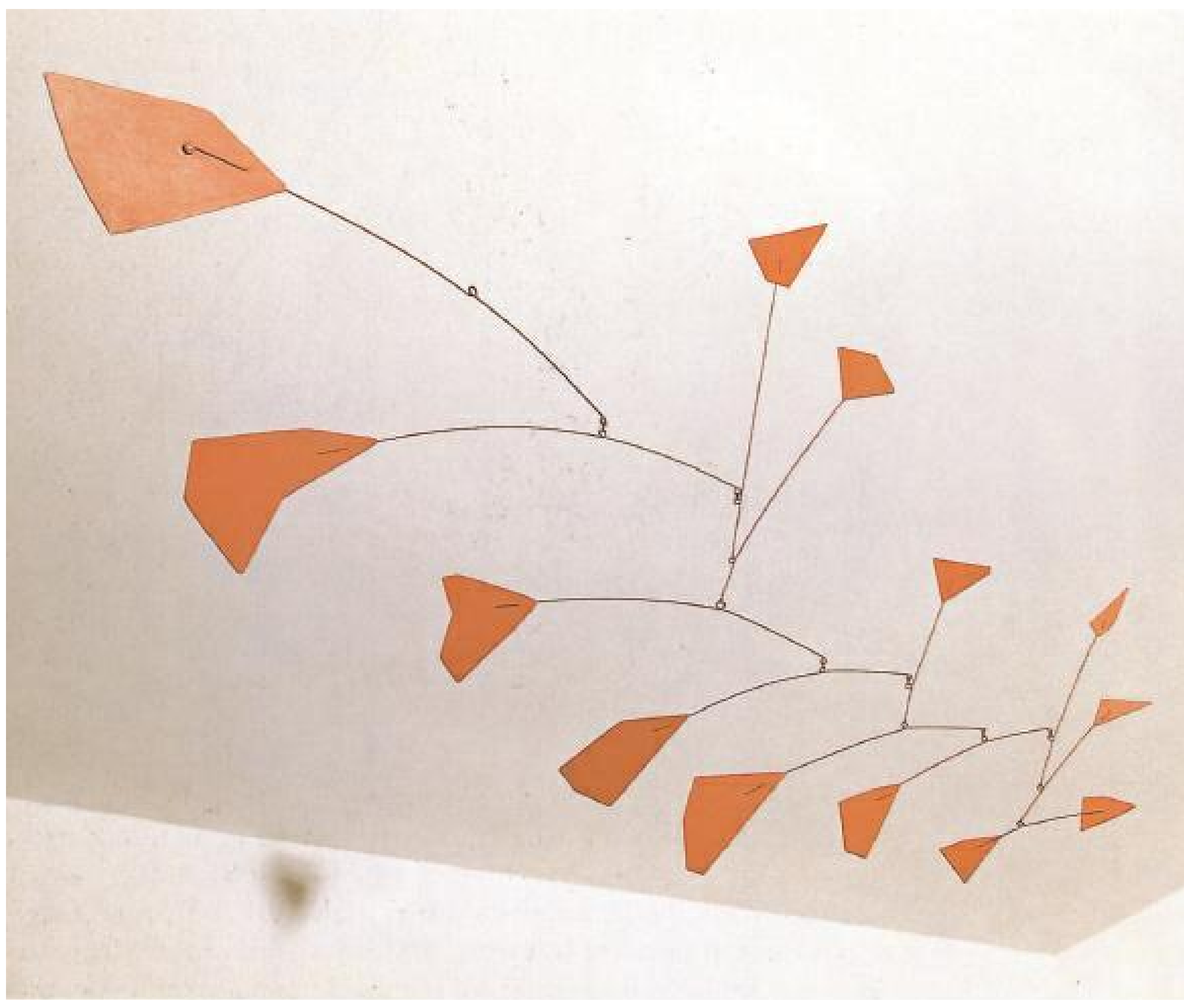


图18　亚历山大·卡尔德

《红色多边形》（*Red Polygons*），约1949—1950年。

1927年以后，卡尔德一半时间在美国，一半时间在巴黎。在巴黎时，他与很多重要艺术家来往密切，比如莱热（Léger）、蒙德里安（Mondrian）和米罗，并在1932年加入了“抽象创造”。卡尔德从1931年开始制作活动雕塑，他通过将长杆连结悬挂在一个支点上制造出树干与树枝的效果，将着色的金属片作为树叶置于顶端。1943年他在纽约现代艺术博物馆举办了第一次回顾展（很快在1951年举办了第二次回顾展，这说明卡尔德在欧洲的声望对于美国多么重要），展览的副标题是“雕塑、结构、珠宝、玩具和素描”（Sculpture，

Constructions，Jewelry，Toys and Drawings）。卡尔德的早期作品包括动物、杂耍演员和用铁丝做的模型，这类作品鲜为人知。1945年以后，他的作品更接近于雕塑，并且更限定于"艺术"范畴。起初只是实验且多种多样的一批作品，根据卡尔德的要求逐渐变得更加精致优美，有些则通过放大而变得粗糙，再通过调节为规模适度的作品，从而进入公共的、都市的环境中。

雕塑、建筑与纪念碑

加博的兄长、《现实主义宣言》的合著者安托万·佩夫斯纳1945年在巴黎帮助建立了"新现实主义沙龙"。佩夫斯纳60岁时在德鲁因画廊（Galerie Drouin）举办首次个人展览，联合了著名的抽象艺术批评家米歇尔·瑟福尔，试图重建巴黎在1930年代初作为非具象艺术中心的权威地位。佩夫斯纳通过铜丝焊接构成弯曲、折叠的平面或表面，或反过来构成具有开放与封闭、扭曲与交叉效果的抽象结构，有时还暗示出植物或鸟的形状，基本上脱离了那种完全非具象的表现。不同角度的光线反射在条杆构成的表面，增加了结构的复杂性。佩夫斯纳仍坚持一种"造型艺术的综合：绘画、雕塑和建筑"，相信世界正在迎接一个集合艺术的新时代，这种艺术将带来置于宏大空间中的巨型纪念碑。他保留了早先有关雕塑功能的理想主义元素，相信他的作品是可以放大的模型，正如《可发展的胜利纪念柱》（*Developable Column for Victory*，1946年）和《和平纪念柱》（*Peace Column*）所证明的那样。 **[图19]**

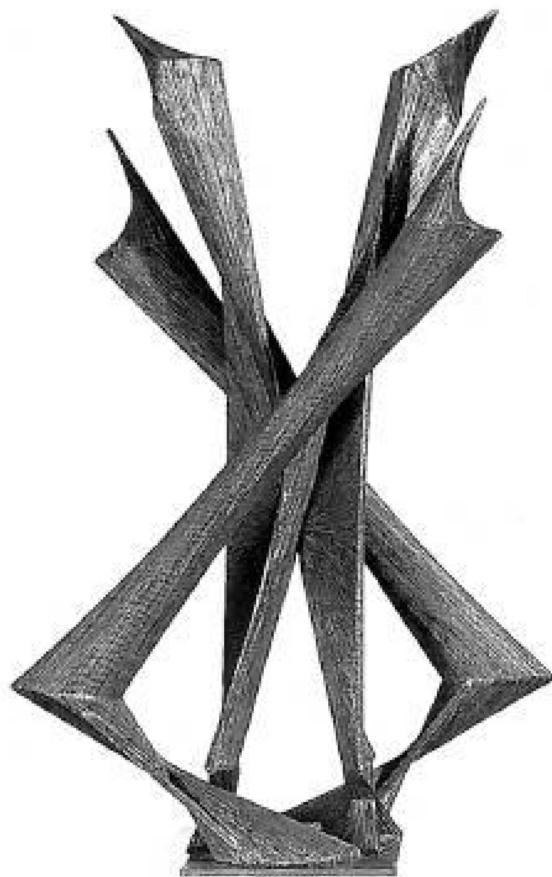


图19　安托万·佩夫斯纳

《和平纪念柱》，1954年。

这是引起了对非具象艺术作为公共艺术的可能性的争议的作品之一。

那些在1920年代具有理想主义的现代主义艺术家所追求的是艺术的综合。马克斯·比尔在1927年作为学生进入包豪斯，是第一批生活并工作在由格罗皮乌斯于德绍设计的这个历史性现代主义建筑群里的人。比尔期望包豪斯和特奥·凡·杜斯堡（Teo van Doesburg，风格派的前领导人，也是“抽象创造”的创始人）提供一个艺术的理想，即艺术应建立在否定自然而依赖于精神的直觉创造之上。比尔追随杜斯堡，称他的艺术为“具体”艺术，因为他感觉“抽象”暗示出存在着一种“抽象的来源”，使自然得以通过其他途径进入，而具体则意味其来自精神。

比尔为竞争“无名政治受难者纪念碑”所提供的方案与众不同，如同蒙太奇的展示，却以建筑的形式来呈现 **[图20]** 。这是一个由三个有台阶的空心立方体连续放置的结构，比尔的这一设计是可以进入的，而大多数其他设计是只能观看的物体。比尔设计的纪念碑不是表现囚禁，而是自由与个人选择，不同的入口可供自由选择，象征自由人的中心圆柱面对着各个方向，可被进入大厦的参观者辨识。比尔设计的结构具有神庙的特征，他把这个结构视为建筑、雕塑和绘画（基于对色彩的使用——外面是黑色的花岗岩，里面是白色的大理石）的融合。

图20　马克斯·比尔

《无名政治受难者纪念碑》，1952—1953年。

受过包豪斯训练的马克斯·比尔既是建筑师也是雕塑家，并正构想着他将在竞争中做出的贡献。与其他参与者作品不同，他的作品与其说是让人看的，不如说是让人进入的。

比尔提出的问题是，在雕塑与物体、与某些更多被视为存在而非经验的东西紧密结合的时代，雕塑是否仍能构成纪念碑？他认为建筑由于其与体积的关系，以及其可以进入并包围的特性，是纪念碑最好的形式。比尔将立方体的内径特定为189厘米，比一个身材高大的人略高。他认为，把现代的纪念碑性等同于巨大是错误的（这可能是受

到他所赞赏的勒·柯布西耶［Le Corbusier］对建筑中人体比例的研究的影响），也就是说应以人的尺度来定义纪念碑性。与卡尔德或加博富于感性的非具象雕塑相比较，比尔的作品有一种冷峻严肃的特性，这使得他的作品相对被忽视了。比尔对于优雅、精致，通常是做成小规模的50英寸的抽象雕塑没有兴趣，在这方面他避开了现代主义雕塑的商业性，以及雕塑家有意无意使自己的作品在规模和特征上适合于市场的需要。

可能有点矛盾的是，比尔还是一个敏锐的收藏家，虽然他的艺术显得比较狭窄，但他的知识却很全面。他的收藏多来自其他文化和大陆（埃及、墨西哥、早期希腊和非洲），他认为它们是"来自文化起源的东西，来自一件物品的意义没有被可质疑的商业生产所遮蔽的时代，那个时代物品的实用性与象征性是紧密结合的"。[23]比尔将雕塑的稳固性视为一个单独的类型，是脱离了精神或社会功能的，如果将它暴露成为商品会是一种危机，因为商品的存在理由（raison d'être）就是购买与销售。比尔比他的同代人更清楚地认识到1945年以后现代主义雕塑的根本问题，即追求商业与市场的倾向，而他要按自己的方式来反抗这种倾向。

比尔要夺回雕塑被财富贬损之前所演进出的形式。他作为建筑师去实践，也作为雕塑建筑家而抵受着雕塑与人类活动及存在之间的隔绝。比尔认识到各门艺术之间的边界是弹性的，他比加博或佩夫斯纳更接近真正的结构主义，更接近那些苏俄早期的雕塑建筑家，他们通过设计街头报亭和讲演台使雕塑进入公共空间。比尔也预见了1960年代那些拒绝现代主义技巧性构成的极少主义。

像比尔这样对在建筑名义下实现艺术的综合的关注，在1920年代是一个热门话题，但那个年代的乐观主义如今却不再有了，重新联结艺术的可能性显得非常遥远。赫伯特·里德在《雕塑艺术》（*The Art of Sculpture*）中提出了这样的思想：只有在纪念碑衰败的时候，雕塑才会成为一种独立的表现方式——因为纪念碑是建筑与雕塑融为一体（现在已失去了）的典型表现。里德认为现代主义的影响是片断的，而中世纪艺术所证明的统一性是不可归复的（涉及有关雕塑与建筑的这种争论的现代主义可以涵盖文艺复兴以来的所有事情）。他的意思是，只要那种统一性不存在，纪念碑就无法被制作。"无名政治受难者"计划的失败——就最终没有建造出任何纪念碑而言——证明了里德的观点。

建筑师对雕塑家的邀请显然是希望雕塑作为建筑的一个补充，事实上雕塑也是从属性的，雕塑对建筑的装饰作用导致了雕塑的弱化。雅克·里普希茨（Jacques Lipchitz，1891—1973）为里约热内卢的教育部大楼做的雕塑（1944年），阿尔普、亨利·劳伦斯（Henri Laurens，1885—1954）和佩夫斯纳为加拉加斯大学做的雕塑（1954年），以及加博在鹿特丹的德·本杰科夫所做的雕塑（1957年），它们不论是依附于建筑还是立于建筑前端，像吉迪恩–威尔克这样的支持者认为，它们都是作为装饰性元素而给予了建筑与空间以生命，提升了雕塑的趣味。[24]摩尔早在1928年就在他为伦敦客运总部制作的作品中体会到了这种“辅助性”作用，因此1938年时他拒绝了为类似建筑——伦敦大学参议大楼——设计墙面浮雕的邀请。摩尔的经验以及他所认为的雕塑取自于、又贡献于其物质环境的观念，使他不常考虑雕塑的辅助性问题。但是在他接受开发商的邀请，为伦敦时代—生活大楼（1952—1953年）和鹿特丹的波夫辛特鲁大楼（1955年）做雕塑与建筑的融合形式作品时，就又回到了雕塑作为建筑的装饰的问题。尽管如此，但这些并不是摩尔最成功的作品。如果“现代主义”适用于战后雕塑是意指其对纯雕塑问题的关注，那么“功能主义”（Functionalism）适用于战后建筑也有与之相同的意义。功能主义既泛指建筑的作用，也可能狭义地指人的需求，在这个定义上雕塑变得毫无立席之地。

这不是说二者缺少对话都是建筑师的错，这是两个学科分属独立的、设限的不同门类而产生的结果。1960年代，自极少主义以来，雕塑开始对观众提出要求，之前雕塑的存在与观众之间并没有特殊的空间关系，而此时雕塑将观众纳入了布景，成为有影响的物质环境。这意味着门类之间的严格界限被打破，雕塑空间与个人空间真正融为一体，从而使雕塑也可以按照建筑的方式来制作。艺术与生活的分离受到了挑战，从长远的观点看，雕塑能够反映社会生活，并面向社会空间表达其批评立场。

赫伯特·里德对雕塑与建筑相分离的问题可能有最清醒的认识，因为他对纪念碑思想葆有兴趣，并认识到中世纪以来的文化统一性可能已不存在。里德并不是孤立的，吉迪恩–威尔克、特里尔、瑟福尔在试图概括战后雕塑的发展时都触及了这个问题，但他们都小心地回避了。吉迪恩–威尔克看到的问题最少。对她和其他一些人来说，雕塑家和建筑师在加拉加斯和里约热内卢一起工作的机会是相当重要的，因为这些国家被视为是有远见并迅速发展的国家，其意义类似于动态

艺术总是与那些经济高速发展的国家联系在一起，并从中吸取现代性。这些作品在加拉加斯和里约热内卢的商业性工程中展现了价值，而这事实上也是广场艺术的早期范例——将开发者的文化附加于功能主义建筑上。

特里尔在《形式与空间：20世纪雕塑》（*Form and Space:The Sculpture of the Twentieth Century*）的第三章"目的问题"中承认建筑与雕塑的分离，指出"呼吁两种艺术的综合是近年来最有力的声音，但事实上，除了相互凑合与彼此误解的状况之外并没有多少进展"。[25]瑟福尔在其"建筑与雕塑"（Architecture and Sculpture）一文中进行了更为深入的分析：

> 我们欣赏艺术作品，并为其支付了很高的价钱，对它们分外珍惜，因为它们总是与我们有一种亲密。它们是室内的物品，家庭的珍藏。我们走过它们面前，前后观看它们，而它们并没有包围我们。即使它们试图与建筑结合，但今天的绘画与雕塑仍然保持了强烈的自主性。融合并没有发生。[26]

特里尔和瑟福尔都提供了可以称为环境雕塑的实例。德国出生的马塞厄斯·格里茨（Mathias Goeritz，1915—　）设计的《五塔广场》（*The Square of the Five Towers*，1957年）建在墨西哥城外一个卫星城的入口。它由五个坚固的混凝土"摩天大楼"构成，其中两个被涂上了明亮的红色和黄色，高达58米。这个雄心勃勃的计划实际上是非功能建筑，只是作为雕塑来呈现。与之相对应的则是东欧那些从英雄人物转变为准建筑的巨型雕塑。格里茨的作品放在这个地方就像某些动态艺术一样，可以作为新时代的象征。尽管格里茨所建的高塔之间有公共环道，但它们仍表现出瑟福尔界定的那种限制，诚如他所说的："走过它们面前，前后观看它们，而它们并没有包围我们。"[27]后来的雕塑，特别是美国的某些大地艺术，虽然采用了纪念碑式的尺寸，但同时也使人身在其中，尺寸在与人的关系中仍是有意义的。但格里茨之塔没有。

特里尔提到的雕塑—建筑问题的另一方面的实例是荷兰艺术家康斯坦特（Constant，1920—　）设计的《阿姆斯特丹纪念碑》（*Monument for Amsterdam*，1955年）。康斯坦特是1948年成立于巴黎的国际性的眼镜蛇画派（Cobra group）创始人之一。和杜布菲与"原始艺术"一样，眼镜蛇画派与五彩缤纷的都市大众文化关系密切。

当战后重建就在他身边进行的时候，他却感到艺术家在远离这个进程，因为随着艺术的分化，艺术家的任务被解释得越来越狭窄。康斯坦特的《阿姆斯特丹纪念碑》类似于一个巨大的转轮，但只停留在草稿阶段。同与之竞争的鹿特丹纪念碑相比较，其设计更接近加博以技术为基础的德·本杰科夫计划的特征，而不是扎德金的《被毁灭的城市》。

1958年康斯坦特参加了由居伊·德波（Guy Debord）在1957年发起的"情境主义"（Situationäst）运动。德波认为后期资本主义害怕创新，把一切事物都孤立起来，压制所有的社会批评，导致被动的公众依赖于娱乐，封闭在个人生活之中。德波针对这种现象写了《景观社会》（*Society of the Spectacle*）。康斯坦特不像德波那样对政治感兴趣。他看到艺术家被排斥到社会与建筑重建进程的边缘，只被邀请来做一些锦上添花的工作。他认为这种无价值的状况源出于一种对工作场所的限制，比如工作室。1958年，康斯坦特发表了《城市规划的统一性》（*Urbanisme Unitaire*），提出了他的未来主义和反自然主义观点。他相信德波所说的"整体艺术"（integral art）只能在都市主义的层面上实现，但无法再与任何传统美学类型相符。康斯坦特感兴趣于喧嚣的都市环境、露天市场和释放压抑的场所，以及与情境主义相联系的精神地理学（psycho-geography）思想。康斯坦特的新都市主义体现在所谓的"新巴比伦"计划中，该计划的第一批模型于1959年在阿姆斯特丹的市立博物馆（Stedelijk Museum）展出。康斯坦特的《新巴比伦结构》（*New Babylonian Construction*）**[图21]**结合了雕塑与建筑。一方面，它继承了三维结构主义艺术的传统，使用了塑料及其他现代形式和材料，在这点上康斯坦特的作品在当时无疑是相当传统的；但另一方面，《新巴比伦结构》并不等同于任何特殊的建筑空间，它可以被解读为"偏离"（*dérive*）情境主义观念的一个模型，也是一个多彩而陌生的城市空间的创造品，刺激想象力的释放，让感觉和动作在其中自由游弋。

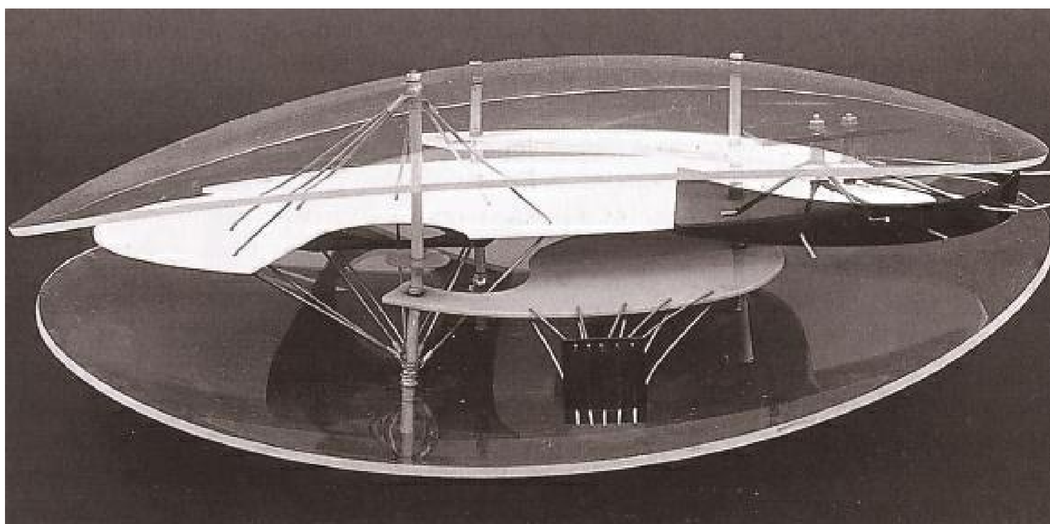


图21　康斯坦特

《新巴比伦结构》，1959年。

这是一件雕塑，但同时也反映了康斯坦特对于结合了休闲与景观的未来主义流动城市中心的构想。

康斯坦特是战后艺术家的一个代表，他们从眼镜蛇画派那种流行、多彩、原始的世界离开，进入模型制作的简朴形式。他们与1950年代那批艺术家的气质相反，试图建立视觉艺术家的贡献，以使现代主义的区隔倾向无法达成。战后艺术家急切寻求一个超越自己实践范畴的社会角色。作为这一现象的范例，建筑家卢西亚诺·巴尔代萨里（Luciano Baldessari，1896—1982）与画家兼雕塑家卢西奥·丰塔纳（Lucio Fontana，1899—1968）的合作显得格外有趣。他们的合作有着良好基础，可追溯到他们均为严格非具象的“抽象创造”成员时的经历，这一经历看上去显得有些反常，因为他们二人都有强烈的未来主义倾向。吉迪恩–威尔克在她1956年出版的《当代雕塑》（*Contemporary Sculpture*）一书中，将卢西亚诺·巴尔代萨里的混凝土结构作品呈现出的雕刻般的缎带状——这一作品是1952年米兰工业博览会上布雷达工程作品展区的一部分 **[图22]** ——视为一个典范，它显示出一位建筑家如何利用结构的暂时性任凭想象力来驰骋。贸易展览会对于战后欧洲的重建非常重要，临时建筑的设计者需要营造出一种直观的吸引力，这为建筑家与艺术家之间的合作开辟出了空间。英国雕塑家林恩·查德威克和雷吉·巴特勒（Reg Butler，1913—1981）都有着多学科经验，他们在1940年代时从事过商业展台的工

作。而在英国接下来的几年中，想要认同单一实践——对于这两位而言即雕塑创作——的强烈需求是被抑制的。

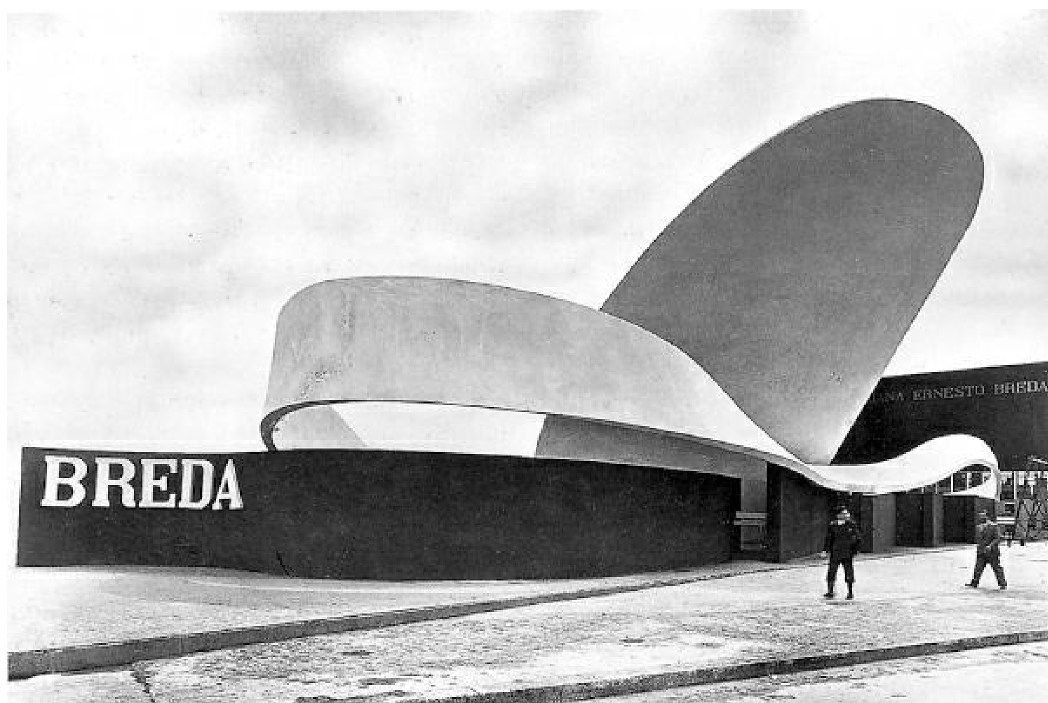


图22　卢西亚诺·巴尔代萨里

为米兰工业博览会布雷达作品展区入口设计的建筑结构，1952年。

建筑师巴尔代萨里是画家兼雕塑家卢西奥·丰塔纳的常年合作者，专门为贸易博览会制作临时性结构，其强烈的雕塑感摆脱了建筑的束缚。

丰塔纳视自己为处理光与空间概念的探索者，而非致力于某种特殊媒介的艺术家。他在1930年代的创作既有具象的也有抽象的，吉迪恩–威尔克在自己1937年出版的书中对他有过一番介绍，但是在战后那一版中将他删去了，大概在吉迪恩–威尔克看来，他已不再能被定义为雕塑家了。1940年代，丰塔纳做了一个洛可可风格的小型具象陶瓷制品，强调的是表面的运动。他最知名的是1950年代的“切痕”作品，即将油画布切开露出后面黑色的空隙。而他的自然雕塑作品——比如巨大的裂开的豆荚——的创作则是始于大约1960年。

丰塔纳的艺术无法被分类，因为他的作品并非单纯的绘画、雕塑或者设计，并且他的雕塑不局限于单一材质。从翁贝托·波乔尼（Umberto Boccioni，1882—1916）开始的意大利雕塑家们已经意识到，意大利的艺术积淀既是一种荣耀同时也是一种负担，也意识到意

大利在20世纪里只能屈居二流，位列巴黎、纽约之后。波乔尼曾做过一件表现他母亲的人物雕塑，其中掺入了一些真材实料的窗框。他最先在意大利的雕塑创作上打破规则，反对过去和过去的传统，尤其表现在他拒绝将高雅艺术与日常生活分界。而无论马里尼多么想修正雕塑与过往的关系，他仍旧代表着战后意大利的趋势，即承认意大利艺术是一个荣耀。不过在另一方面，福斯托·梅洛蒂（Fausto Meloti，1901—1986，另一位"抽象创造"的前成员）**[图23]**和丰塔纳一样，在雕塑材料与创作的不同形式之间跨越边界，表现出惊人的创造力，并且他也像丰塔纳一样轻视对自身历史的因袭，因为他的作品中从未出现过在风格上前后一致的作品。

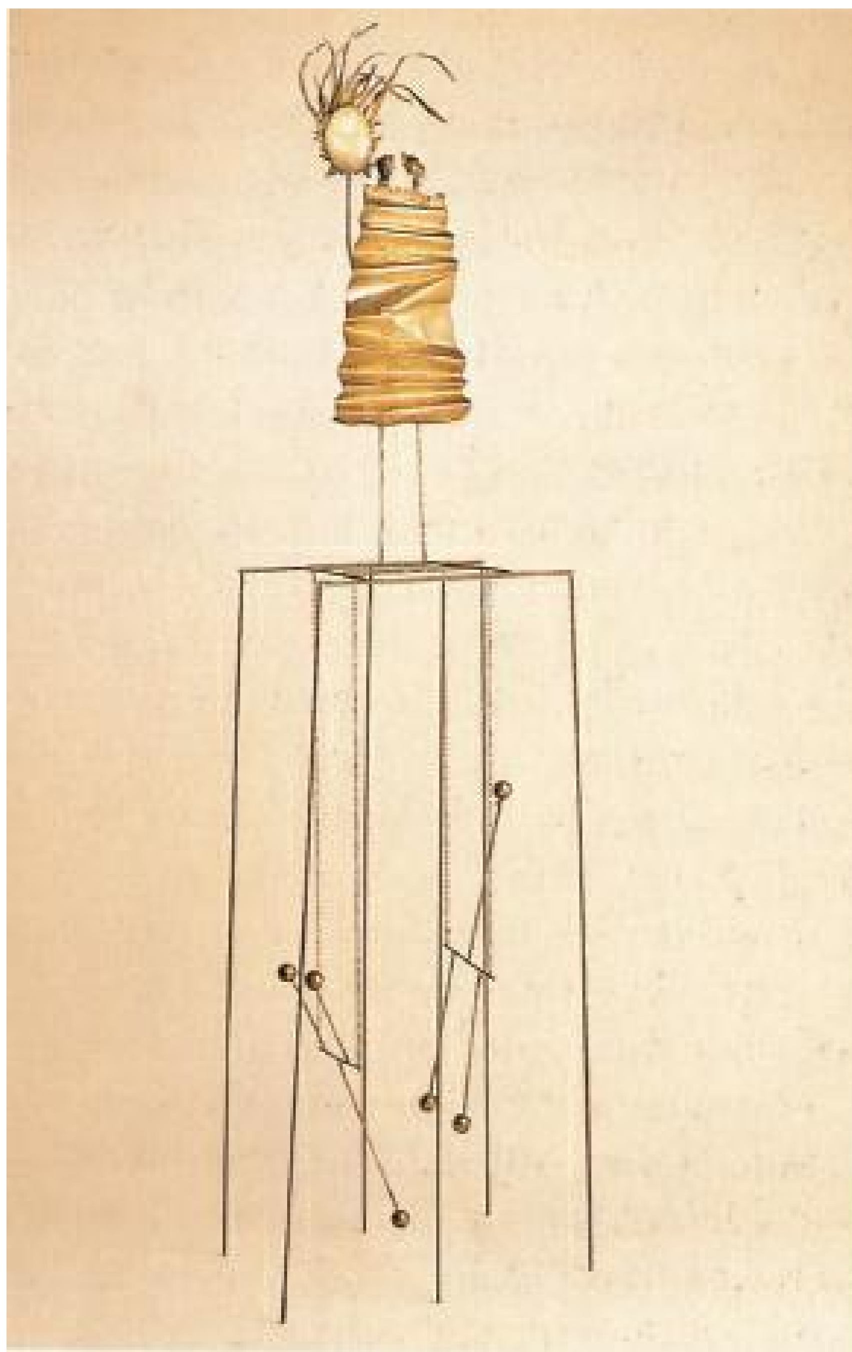


图23　福斯托·梅洛蒂

《走钢丝的人》（*Tightrope Walker*），1968年。

梅洛蒂致力于一种沉静而又幽默的结构，以一种经验主义的方法处理材料和结构，使他的作品处在战后雕塑的主流之外。

像丰塔纳和梅洛蒂这样的意大利艺术家，因其不受现实主义传统——艺术边界及构成雕塑材料的成分——的严格区分，所以一直处于战后现代主义的主流之外。特别是丰塔纳，他已成为1960年代的某种偶像式人物，先是和“零集团”（Zero Group）的兴趣一样，以光作为雕塑的媒介，后来在60年代末，又通过贫穷艺术表明了他外在于主流的态度。在60年代之前，作为一个非正统的雕塑家比60年代后需要更大的勇气，因为正统是由老一辈艺术家的声望建立的，他们的经验可追溯到超现实主义和战前的抽象艺术，他们的成就主要是在这种受限制的氛围中实现的。毕加索和米罗创作了彩色的、特别的雕塑，与人似像非像，和他们的绘画也很相似 **[图24]** 。按现代主义的标准，他们的作品幽默怪诞，并不试图提供一种公众可接受的“大众”面貌。只有在后来的一种潮流中他们才被完全接纳，这种潮流不像当代那么紧张于“是什么构成了纯粹的雕塑”这件事。

索一样，必须等到1960年代后期，雕塑的观念开放以后，米罗的三维作品才获得了完全的欣赏。

图24　胡安·米罗

《男人和女人》（*Man and Woman*），1962年。

米罗对自然和变形的兴趣发展成为他在战前的超现实主义，以及他那种在1950年代不太被人注意的、充满自由想象和朦胧形象并具相当自我意识的、严肃的抽象与具象的雕塑。和毕加索一样，必须等到1960年代后期，雕塑的观念开放以后，米罗的三维作品才获得了完全的欣赏。

丰塔纳的《陶瓷空间》（*Ceramica Spaziale*）不适用于雕塑这个定位或分类 **[图25]** 。它铮亮的黑色，凹凸不平地反射着微光的表面，都使作品呈现不确定的形状。它接近立方体的这个理想形式，但还不够符合。黑色的陶瓷是对于雕塑材料的挑战，而选择黑色——对比他霓虹作品中的光亮 **[图26]** ——也是丰塔纳辩证思想的一部分：需要粗俗的造型和含混的形式来对抗意大利艺术传统的“高雅”价值。如果说意大利雕塑的传统形象是人的表现，比如马里尼的《马与骑士》，是一种由古典传统认可的题材，那么《陶瓷空间》则是得不到认可的一个静物。从极端上说，它就是一坨屎。[28]

图25　卢西奥·丰塔纳

《陶瓷空间》，1949年。

丰塔纳在他的艺术中故意拒绝材料和方式的一致性，他看到了更多表现的可能，更多再现空间的可能，而不是依附于任何一种单一媒介，无论是雕塑、绘画还是产品设计都是如此。

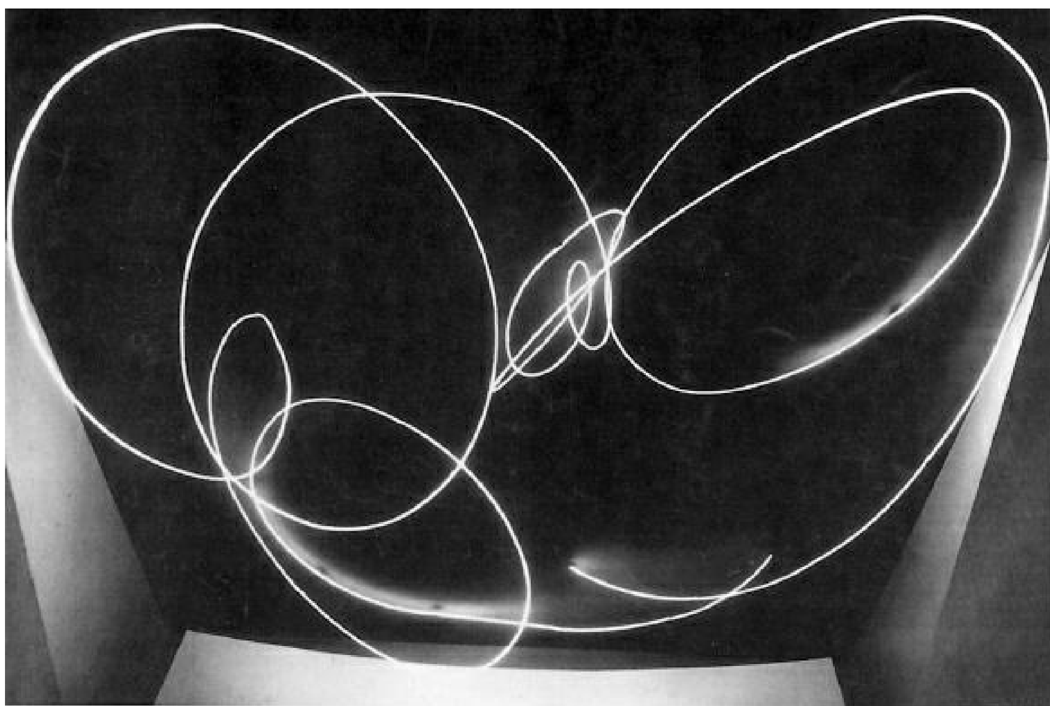


图26　卢西奥·丰塔纳

悬挂在第九届米兰三年展主楼梯上方的霓虹灯结构，1951年。

丰塔纳1949年第一次将卷曲的霓虹灯布置在了米兰的那维利奥画廊（Galleria del Naviglio），并且拒绝区分在这种语境下的雕塑是来自设计还是制造。

三年后，丰塔纳与巴尔代萨里一起为米兰三年展（1951年）设计光线。丰塔纳再次拒绝了门类之间的明确划分——这次是在艺术与设计之间——他计划用氖光（霓虹灯）作为雕塑的媒介。光线否定体积，游弋不定，不可捉摸。除了悬空的光线系统和立于地面的氖光装置外，丰塔纳还喜欢用透过有孔的天花板的光线在一间黑屋里制造出夜空般的效果。丰塔纳欣赏戏剧性的光线效果，以及巴洛克式的流动绵长的形式。战后雕塑的特征与艺术循环的早期阶段相一致，崇尚原始是为了实现新的开始。丰塔纳的雕塑巴洛克却与此背道而驰，它打破边界，混淆原则，蔑视理性。他的作品在形式上不符合任何一种发展模式。因管状玻璃而产生的弯曲的霓虹灯光 **[图26]** 与材料的真实性相对立，如果管状玻璃被一种柔软可塑的金属替代，那么这件作品就会完全不同，会呈现出一种自然的形式。丰塔纳激烈地反对清教徒式的美学和现代主义的盎格鲁—撒克逊主流，在对学科门类的跨越中开启了戏剧性的、无规则的反美学。

非物质化

丰塔纳有意背离传统，拒绝依赖单一的媒介或方式，他反复强调作为空间的艺术（《陶瓷空间》是包括了几种作品类型的标题）体现了他的一种愿望，就是要改变与逃避人们通常所理解的雕塑形式的限制。在1950年代后期有一种普遍的感觉，认为艺术，特别是雕塑，需要寻找新的方向。丰塔纳似乎就是指出这个新方向的艺术家。这种转变一旦发生，在英国，更在美国，很快就产生了最激进的思想；这些思想都与物体产生了联系，与雕塑的物体和世界上其他物质类型的关系产生了联系。但在1950年代后期，这种转变还不是很明显，雕塑在这两个国家似乎陷入了僵局。

1950年代后期的骚动已经在丰塔纳的作品中有所反映，主要体现于动态雕塑与光效应雕塑 **[图27]** 。动力化的动感雕塑，以及通过光波投射造成的有环境效果的雕塑，把演出或剧院的元素引入了雕塑。剧院不同于雕塑，是一种观众的艺术——至少在50年代人们是这样理解的。动态艺术与光效应艺术应运而生，动态的动作过程得以被体验，如同剧院一样，产生了戏剧的开头和结尾。从观众实际参与的意义上看，其中还有一种不参与的元素，即忽略对过程的控制，而只观看这个过程。这似乎与我们更接近，因为它产生在我们的时代，使用日常生活中熟悉的材料。例如，戴维·梅达拉（David Medalla）的《峡谷的云2号》（*Clound Canyon*，*No.2*） **[图28]** ，把一种熟悉的日常材料纳入了我们的空间，给普通的物体带来神秘的气氛。

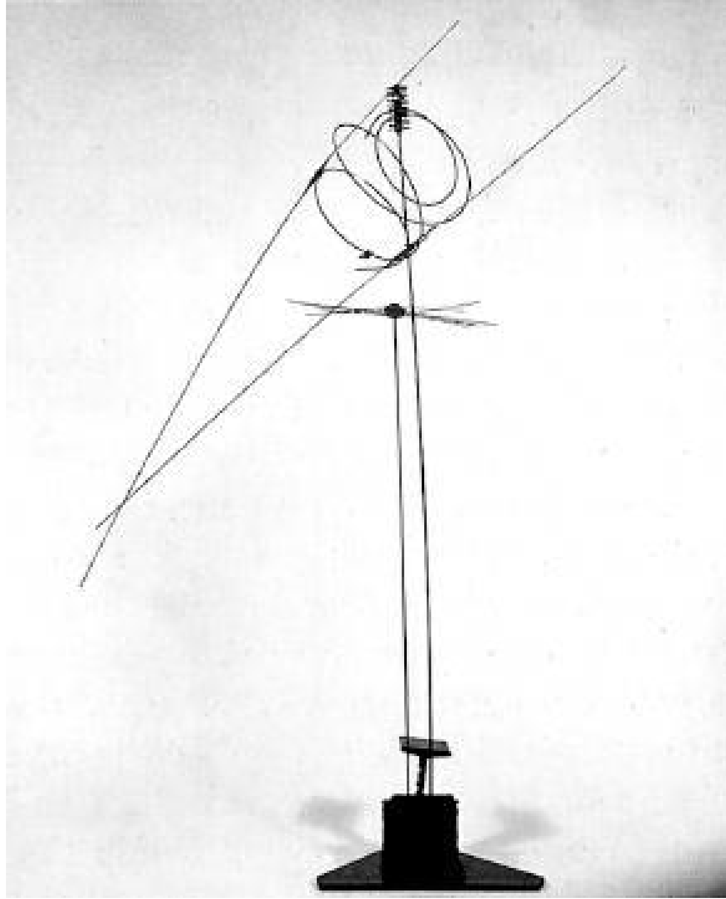


图27　瓦西拉基斯·塔基斯

《昆虫》（*Insect*），1956年。

希腊艺术家塔基斯早期的活动雕塑依赖于气流的偶然性。1959年时他开始使用磁铁。

图28　戴维·梅达拉

《峡谷的云2号》，1964年。

这个作品是在夹板做的盒子中混合了空气、水以及化学剂，慢慢膨胀出一大堆泡沫。梅达拉把这种泡沫看做是自然形式消长的隐喻。

动态艺术并不是孤立的现象，而是像1930年代的结构主义雕塑一样，是国际性的，在东欧，甚至拉丁美洲都有分支。它与技术的关系使它在世界各地都有一种天然的“现代性”。德尼斯·勒内（Denise René）1955年在她的巴黎画廊办了一个名为“运动”的展览，将已有的动态艺术集中展示，使巴黎成为动态艺术的原创中心。动态艺术和光效应艺术在一些城市还促成了前卫艺术团体的形成：在杜塞尔多夫的“零集团”之后，有米兰的“T集团”，荷兰的NUL，以及巴黎的“视觉艺术

探索小组”等。“新趋势”（Te New Tendency）成为这个运动的集体名称，其目的就是要抵制雕塑的商业化，重构前卫艺术。商业性雕塑是通过制作规模不等的作品来适应日益增长的市场需要，而“前卫”意味着研究、讨论、批评和制作成为一个不可分割的过程。它通常与小型而又短命的杂志有关，艺术家和特邀发言人会在这些杂志上探讨思想；它还包含一种有选择性的展览制度，如小型的工作室展览和行为表演，这两者都是为了反映新媒介的要求，对于光效应和行为艺术来说则是为了保持对市场的独立性。在经济快速发展时期，收藏家对现代艺术的渴求，往往促使经纪人想方设法使前卫艺术能够市场化。

“零集团”是奥托·皮内（Oto Piene，1928—　）、海因兹·马克（Heinz Mack，1931—）和君特·于克尔（Gunther Uecker，1930—　）于1957年在科隆建立的。它后来移到了西德的视觉艺术中心城市杜塞尔多夫，第一期杂志《零》也是1958年在杜塞尔多夫出版的。当时德国的很多现代雕塑都有一种无名的国际主义，它们关注现时，也回顾1945年以前的德国历史。“零集团”后来发展成了一个国际性的群体，包括巴黎的伊夫·克莱因（Yves Klein，1928—1962）、阿尔曼（Arman，1928—　）和米兰的曼佐尼（Piero Manzoni，1933—1963），他们都是1961年“新现实主义”的创始人。

“零集团”希望逃离那种形式关系的艺术，克莱因的单色绘画在这方面尤其重要。“零集团”关注非物质，运用光的照射、阴影的效果和环境的气氛，而不依靠实体；艺术家的艺术观念来自表现力而不是物质。皮内的《光之舞》（*Light Ballet*）**[图29]**由几台移动放映机组成，光线透过蜡纸照射出来；马克的《光动力》（*Light Dynamos*）将波纹玻璃置于旋转的透明玻璃之后，产生了不同的形式和效果。这两者都是通过光与影的结合实现了表现力的释放和感情的激发。皮内还把烟运用于作品，将一根蜡烛置于有网眼的纸壳之下。起初“零集团”的展览都只在画室展出一夜，观众也都是特邀的；到1959年，“零集团”已进入公共领域，在安特卫普的赫森豪斯画廊（Hessenhuis）举办了展览，1960年则是在德国勒沃库森的一家画廊。早在1959年，皮内也已在艾尔弗雷德·施梅拉的画廊展出过他的《光之舞》。施梅拉是杜塞尔多夫的一位经纪人，他的画廊在1960年代成为德国的艺术中心。1964年，“零集团”参加了文献展，他们集体创作了题为“向丰塔纳致敬”的作品，在一个建筑空间内回顾了强光效应的意大利环境艺术。他们将丰塔纳的绘画——用刀片割裂的单色画——视为一种准环境事物，刀口显露出的黑暗，如同情感的空洞。（皮内1962年曾写道，

“在丰塔纳的画布后面，穿过或透过画布，是一个开放的空间。”将丰塔纳形容为“像一个精神教父”。[29])

图29　奥托·皮内

《“光之舞”之“燃烧花朵的力量”》（*Fire Flower Power*），1967年。

皮内第一个《光之舞》是用手提灯的光辉透过定位在他们面前的网板，并且有爵士乐作为伴奏。1960年，皮内将注意力转移到了固定位置的投影机，让光线随着在它前面通过的模具起舞，就像1961年在勒沃库森市立美术馆展现的那种形式。这张图片显示的是1967年在多特蒙德的东城墙博物馆展出的作品。

“零集团”把莫霍利—纳吉的《光—空间调节器》（*Light-Space Modulator*，1922—1930年）视为光与运动交互作用的雕塑的先驱。皮内让光柱透过旋转的蜡纸的装置，就明显受莫霍利—纳吉发明的影响。莫霍利—纳吉的作品是把光源置于重叠的玻璃板与金属片里，玻璃板与金属片按不同的速度旋转，光从装置内部交错照射出来。莫霍利—纳吉把自己塑造为一个理性主义者，其思想条理清晰，与现代科学息息相关，而这一形象也受到公众的认可。皮内通过光与影调动感情，使人们看到了另一个莫霍利—纳吉，看到了他浪漫主义的一面。

“零集团”与1950年代后期前卫艺术的总趋势都是关于技术或反技术，塔特林也以同样的方式关注于动力和运动，并将技术问题放到了信仰问题之前。克莱因的空气雕塑就是实例，其实验是用挖空的海绵填满氢气球或氦气球，以海绵的重量抵消气球的拉力（1959年申请专利）。与出生于瑞士的、后来的新现实主义成员让·丁古利（Jean Tinguely，1925—　）一起，克莱因探索了金属管的悬空，让增压的空气通过管道，似乎是在构想某种喷气推进形式。丰塔纳邀请克莱因在1960年的米兰三年展上合作，在他的鼓动下，克莱因从环境雕塑转向建筑，尝试了以一张充压进空气的幕布覆盖一部分城市的可能性。“零集团”艺术家和克莱因关于艺术家作为各种元素的激发者和转换者的观念，以及他们对各种非艺术元素的运用，都预示了约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys，1921—1986）的艺术，特别是艺术家的萨满式角色，使克莱因与博伊斯更加相近。

第二章　“新雕塑”

克莱门特·格林伯格与赫伯特·里德

在战后的悲观主义气氛中，经历了经济大萧条和第二次世界大战而缺乏安全感的艺术家们，感到自己已经远离了理想化的非具象雕塑。美国与欧洲的雕塑家都把超现实主义视为典范。在战争期间，美国已有纽约画派（New York School）画家的先驱，如戈尔基、波洛克、纽曼和罗斯科等，他们已经意识到超现实与原始主义的关系，试图探索神话、生与死、善与恶、性征与身体等这一类的主题。对神话的依附给这种艺术带来了超历史的魅力，它像超现实主义一样，植根于对人类灵魂的研究之中。与此同时，热衷于侵略与攻击的题材也使新雕塑与当代主题相关，这意味着一种对现实的反省方式，而不是逃避现实。

1945—1960年期间的新雕塑所包含的典型技术与媒材是焊铁，它与绘画，特别是素描，有很多相同之处。雕塑家用铁条和铁片焊接出平面或线条的形式，与铸铜不同的是，它不是体积的形式。焊铁使雕塑家能够灵活地创造形象，但不能像铸铜那样用于三维物体的复制。和绘画一样，焊铁雕塑中有一种时间的因素，结果可以在作品进行的过程中产生。焊铁曾有过一段短暂的艺术生命，最初是在1920年代初满足了毕加索对技术的要求——他用焊铁制作了一个铁笼似的结构。这些作品是抽象的，但也是精心制作的，布满了细节，可以作为叙事来阅读。毕加索影响了朱里奥·冈萨雷兹（Julio González，1876—1942），朱里奥在自己的艺术中发展了焊铁技术，但他的创造影响力不大，当他去世之后，毕加索再也没有做过焊铁雕塑。后来焊铁首先出现在美国，然后又独立出现在了英国、法国以至整个欧洲。

前卫雕塑在美国的发展与克莱门特·格林伯格的号召是分不开的，格林伯格在1940年代及之后一直是美国雕塑评论界的中流砥柱。他在1943年就是带动美国雕塑复兴的中心人物戴维·史密斯的支持者。[1]格林伯格早在1946年就把史密斯看做是具有国际水平的重要雕塑家，而当时史密斯在纽约以外还鲜为人知。[2]在“新雕塑”一文中，格林伯格以一份新进雕塑家的名单证明了美国雕塑的复兴，其中包括史密斯、提奥托雷·罗斯扎克（Teodore Roszak，1907—1981）、西摩·利普顿（Seymour Lipton，1903—1986）和赫伯特·费伯（Herbert Ferber，1906—1991），他们都使用金属焊接，突出残片、尖头和骨骼的形

状，参照考古学和远古文化的元素来创作抽象化的人物、鸟和动物形象。[3]格林伯格同时还提到过超现实主义的戴维·哈尔（David Hare，1917— ）、伊萨姆·诺古奇（Isamu Noguchi，1904—1988）和其他非具象雕塑家。这注定是一次短命的复兴，新艺术的重心后来很快就转到了绘画上。

1946年，亨利·摩尔的展览在纽约现代艺术博物馆举办。针对摩尔的展览，格林伯格第一次解释了他的看法。他认为自马约尔以来，最优秀的雕塑既不在于造型也不在于雕刻，而在于线性，用线让雕塑围绕着空无的空间，而这与体积无关。[4]他说，新雕塑并没有从早期雕塑中汲取力量，而是通过绘画，尤其是立体主义拼贴中汲取。他指出，史密斯的作品像素描一样，是拼贴元素在三维中的平面化呈现。很明显，金属焊接，将金属杆或金属块焊接起来的过程所创造出的线性或框架结构，正符合格林伯格对于通透与空间构架的要求。

1949年，格林伯格指出，雕塑家—设计师的新雕塑应该能够采用所有现代材料——从钢、铁到合金、玻璃和石膏——来创作。事实上，他把加博、莫霍利—纳吉等人的结构传统纳入到了他的非体积雕塑的框架里，而把少数重要人物排除在了之外。摩尔和阿尔普仍然继承了马约尔的遗产——格林伯格称之为希腊—罗马—文艺复兴传统，他认为这个传统已成为历史。莫霍利—纳吉和加博在他们的理论中确立了体积与通透这两极，并逐步呈现了他们的理念。格林伯格提倡与以往做出干脆的断裂，雕塑应以立体主义拼贴和绘画为榜样重新确立自身。[5]

格林伯格后来详细描述了他的绘画理论，开始用“视觉的”（optical）一词来描述雕塑，即雕塑应通过眼睛引发智性，而非引发触觉。[6]如同一幅画是视觉的一样，它不是以物质与观众接触，因此雕塑在本质上也应通过观众对它的感受而具有智性的感染力。在率先提出的现代雕塑的非触觉观点上，格林伯格与另一位同时代批评家赫伯特·里德是相一致的，里德正试图使媒介更全面地合理化。他们都看到了同样的现象，即现代科学的兴起与工业化时代的资本主义发展导致了艺术——和其他事物一样——的专门化，以及对其进行划分的要求。“各门艺术的独立对艺术本身是一件好事，可能现在还不太明显”，里德写道，“但在我们的文明中是艺术的一个必然条件”；后来他还说：“在我们现代的工业文明中，艺术的分类是不可避免的，其结果

是像雕塑和绘画这类的艺术必然会发展出它自己的美学。”[7]格林伯格对此没有异议。

里德的《雕塑艺术》就是献给他最亲密的三位雕塑家朋友——加博、赫普沃思和亨利·摩尔的，但文中清楚地表明他对摩尔给予了最深的共鸣，里德与摩尔的确在相当长的时期内相互支持，形成了不同寻常的联盟。“这是雕塑家必须做的事情”，里德引用摩尔的话说，“他必须不懈地思考和使用其空间完整性中的所有形式。他在脑海中获得坚实的形状，就好像那东西真的在那儿似的——他思考它，无论它有多大，似乎都完全掌握在他的掌心之中。他在精神上想象到了围绕着它的所有复杂形式……”[8]里德在1937年发表了对摩尔的这些评论，并收入在摩尔画册的第一卷（1944年）[9]，它们成为里德的法宝。在《雕塑艺术》中，他也把它视为一种“触摸的艺术”（art of palpation），经常回溯作为一种基本经验的触觉。

> 对于雕塑家来说，触觉的价值不是在二维平面上创造一种错觉，而是它们作为存在的实体构成了一种直接表达的真实。雕塑是一种触摸的艺术——一种依靠接触和抚摸物体而产生满足的艺术……我们能够直接感觉三维物体的唯一方式是让我们的手去抚摸它，以获得触感，以及形状与质感的基本对比。[10]

里德的观点引发了关于19世纪末雕塑理论家阿道夫·冯·希尔德布兰德（Adolf von Hildebrand，1847—1921）的一场争论，他认为浮雕是雕塑的最高标准。希尔德布兰德认为，浮雕具有稳定性和明晰性，它迫使雕塑家从一个单一角度追求对场景的理想再现。正如里德所正确指出的，“他的真正目标是消除所有感觉印象，保留那些从一个固定视点的视觉观照中产生的特定印象。这样的结果只有在忽视雕塑的可触性，把感觉局限在绘画框架内时才能达到”。[11]希尔德布兰德的判断在里德看来是毁灭性的，但却与格林伯格对于何为优秀雕塑的看法相当接近。

美国的“新雕塑”

戴维·史密斯是按照画家的方式被训练的，他否认绘画与雕塑之间有任何区别，忽视雕塑所具有的第三维度。1933年他在杂志《艺术手册》（*Cahiers d’Art*）上看到了毕加索焊铁作品的复制品，这使他改弦易辙开始创造雕塑。[12]与大多数大萧条时代的美国艺术家不同，史密斯在1936年访问了欧洲，并对欧洲（以及非欧洲）艺术产生了很大兴趣，他后来把自己描述为“比起立体主义是更偏亚述文化的（Assyrian）”。[13]毕加索的立体主义结构及其对体积的否定，显然是史密斯艺术的起点。史密斯认定，在亚述艺术中有某种东西（楔形文字最吸引他），对他来说比这种语言的神秘感和视觉符号的隐秘含义更加重要。

战争期间史密斯在一家汽车制造厂工作，负责焊接坦克外壳。史密斯喜欢铁块和焊枪，因为它们的工业特性使他走向了新的道路，绕过了传统的雕塑方式问题。史密斯在工厂的经历，以及他工作室所处的偏僻位置——纽约上城的波尔顿码头附近，使他看起来像一个孤独而没文化的人，但这其实是错误的。史密斯喜爱读书，他到纽约旅行以满足其对世界艺术热情而广泛的好奇心。1940年他第一次展出了作品《耻辱纪念章》（*Medals for Dishonor*），这件作品是受在雅典看到的希腊钱币和大英博物馆收藏的德国第一次世界大战纪念章的影响而创作的。虐待狂、性虐待和折磨都被体现在了这些反纪念章上怪异恐怖的形象中，滑稽地模仿了对战争英雄——其实是腐败的军人——的奖赏。史密斯将崇敬、纪念与陈腐、痛苦联系在一起，使人想到法国风格主义版画家雅克·加洛（Jacques Callot）和戈雅（Goya）这样的艺术家，艾尔弗雷德·巴尔在他于现代艺术博物馆策划的“荒诞艺术、达达、超现实主义”展览（1936—1937年）上将他们推为了超现实主义的鼻祖。

史密斯在这个阶段面临的问题是把结构复杂的艺术精致化，保持他的灵感的力量，不在混乱的形象中失去自我。美国雕塑还不如美国绘画，在20世纪历史上更加没有地位。史密斯是反叛美国古典雕塑传统的雕塑家，他重视打开封闭的形式，揭露各种强烈的感情。他对于美国的作用如同贾科梅蒂在1930年代初对欧洲的作用，贾科梅蒂在当时通过指出基本且高贵的感情是创造行为的基础，从而重构了雕塑的目的，并为雕塑打开了新的可能性。史密斯在1940年代中期的雕塑把战争和性侵犯融合在一起，违背了社会行为和雕塑形式的规则。和杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）在1940年代中期的绘画一样，史密斯

感到他们各自所坚持的实践只有通过投入巨大精力才能得以复兴，而这种复兴不仅要有技术方面的实践，还要有感情的投入。这两位艺术家都从毕加索身上学会要抛却羞怯、甘冒风险：要么完全暴露自己，要么就只流于装饰。

格林伯格引用了海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfin）为西方美术分期的两分法，来解释1940年代雕塑的发展（他在文中还注明了沃尔夫林于1946年去世）[14]。格林伯格对美国新雕塑的兴趣首先在于其开放性与不稳定性。他将现阶段的特征称为巴洛克式的，按照沃尔夫林的定义，巴洛克是一种开放而非封闭的形式，是"对多样性和强烈感情的开放，以及对大型且复杂的形式感的开放"。[15]后来，当史密斯的雕塑转变为平静的封闭形式时**[图30]**，格林伯格便用沃尔夫林所说的与巴洛克相对应的风格——文艺复兴盛期——来对其进行描述。他把1940年代看做是一个以强大活力回应未解决之形式的时代，在用这种语言描述艺术家时，他总是参照后文艺复兴阶段和其他的艺术史分期：佩夫斯纳和里普希茨是"巴洛克式的"，加博是"洛可可式的"，波洛克是"巴洛克式"与"哥特式"的交替使用者。[16]

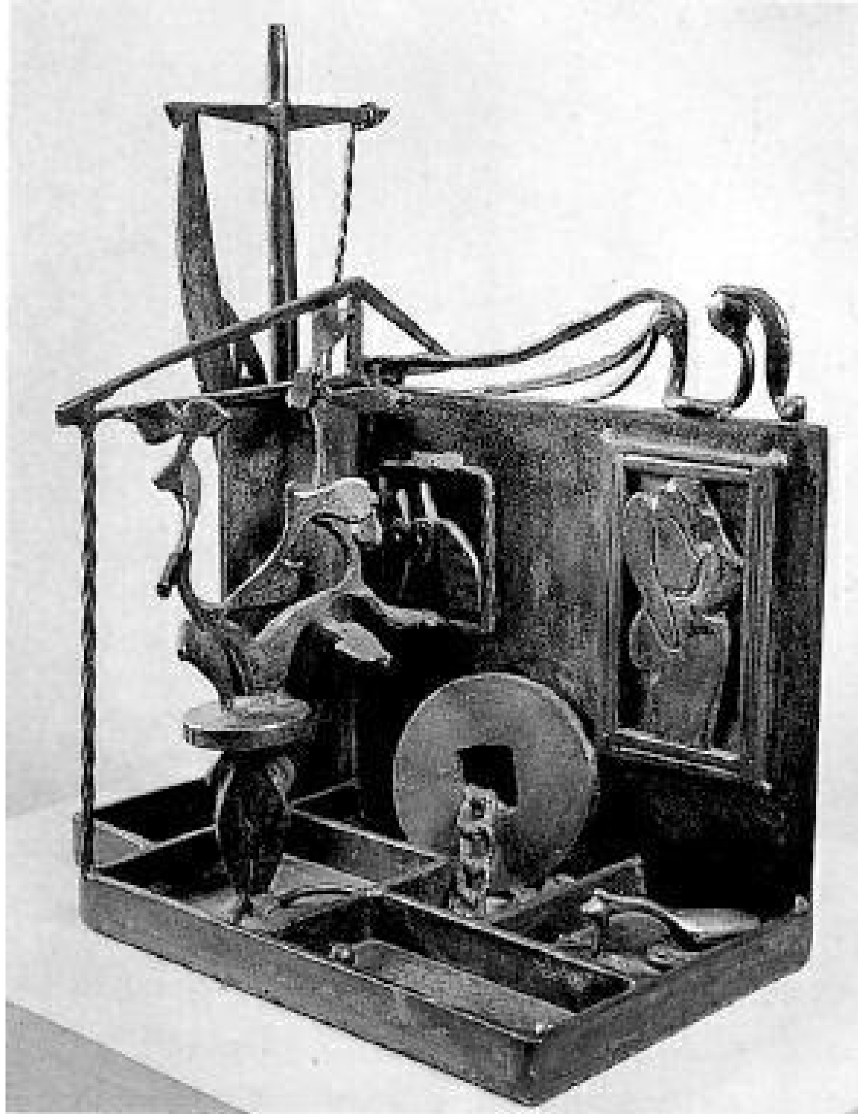


图30　戴维·史密斯

《焊工之家》，1945年。

这是在史密斯雕塑中最复杂、最具绘画性的作品，涉及房子和人体，暴力和性欲。

《焊工之家》（*Home of the Welder*）代表了史密斯最典型的巴洛克风格。它暗示了艺术家的家庭：在一个敞开的室内，一幅画有女裸体的画作挂在墙上，旁边的一幅画是毕加索风格的狗头，地板上放着石磨和铁链，还有一个女裸体，其躯干正变形为树。从这个场景延伸过去是一个像绞刑架或刀的东西，旁边的流淌形态则显示出毕加索对女人身体的表现方式。史密斯将家庭作为——或比喻为——身体的延伸，充满了残酷、虐待以及性亢奋。他的兴趣是暴露，确切地说是

去除遮盖。去掉屋顶就像是去掉保护人体的皮肤，暴露出内部的机体和骨骼。史密斯深晓贾科梅蒂在1930年代初制作的笼子雕塑和毕加索在《格尔尼卡》时期里的绘画意识，在这里他似乎把对自我分析和自我暴露的要求作为一种创造性的条件。史密斯在1945年的雕塑是他最狂热也最复杂的作品。它们是戏剧性的，在《焊工之家》中的“笼一家”包含的是现时的空间，而不是日常生活的空间，它更像是一幅绘画的内部空间，或是空旷的舞台空间。

《布莱克本：爱尔兰锻工之歌》（*Blackburn*: *Song of an Irish Blacksmith*）显示出史密斯在“巴洛克式”作品之后创作方向上的变化，他很快而且很彻底地转向了明净的风格，虽然他的作品变得简练了，但并没有丧失趣味**［图31］**。联结这两种雕塑活动的纽带是铁条的焊接，它通常被描述为空间素描。《布莱克本》竖立在一个座架上，比他以前的作品更加抽象。与《焊工之家》不同，这个空间不是观众可以自己识别的空间。因为没有一个视点作为各部分的连接，形式在空间的伸张使这件雕塑适时地产生了一种新的意义。不仅如此，从不同的角度看去会有不同的效果——从边上看去，中心的空圈就消失了。观众需要绕着作品走才能看到作品的全貌。被组合的碎片显示出史密斯保持了一种惊奇的感觉：这种技术不需要长时间的准备，而他对结果的确定是在作品的发展过程中才产生的。在某种程度上，史密斯的雕塑就是三维形式的立体主义拼贴，拼贴的过程就是发现作品的表现力，不断更新自身，避免作品陷入学院主义危险的过程。

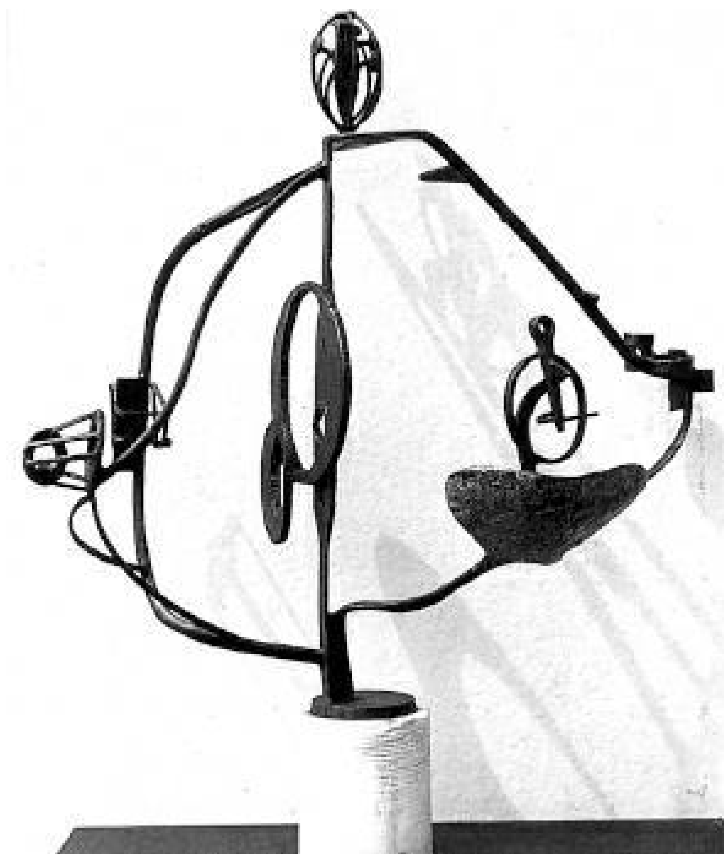


图31　戴维·史密斯

《布莱克本：爱尔兰锻工之歌》，1949—1950年。

这件作品表明史密斯自《焊工之家》以来在题材上的狭窄兴趣，并从一种绘画性雕塑转变为用铁条做“素描”的复杂形式。

《布莱克本》的名字源于布鲁克林码头区的终端钢铁厂（Terminal Iron Works）的老板，1930年代史密斯在那里有一个工作室。《布莱克本》和史密斯的很多作品一样，它参考了人但不是具体的人。它也涉及地点的概念，雕塑被固定在雕塑空间内的点——好像是在一条路上或一道风景中。就地点的意义而言终，终端钢铁厂是史密斯开始发现和焊接碎片，并使这种雕塑得以产生的地方。人、地点和材料都统一在了一个形象中。

罗斯扎克、费伯和利普顿都具有史密斯的那种不安定性。他们采用齿状形式和卷曲的金属片来暗示原始的鸟、翼、鸟嘴、爪、树根、植物、肢解的和受难的人。罗斯扎克是最具有绘画性的新雕塑家，他作品中的肉食动物形象来自马克斯·恩斯特（Max Ernst）、安德烈·马

森（André Masson）等人的超现实主义绘画。罗斯扎克在1946年放弃了结构的非具象雕塑，他解释自己放弃的原因是他在结构主义雕塑中无法再看到艺术与社会之间的协调。[17]利普顿有制作石雕和木雕的背景，但在1945年他转向了金属，创造出角状、骨盆状和骸骨状的形式**［图32］**，和罗斯扎克一样表达出“黑暗的内部、邪恶的事物、隐蔽的挣扎，对我来说，这些都构成了生命循环的一部分。内部与外部在成长的挣扎中成为一体，死亡与再生在循环的更新过程中成为一体”。[18]费伯来自1930年代的社会现实主义，在40年代中期转向了带刺的脑袋和抽象的植物形式，创造出利普顿所描述的黑暗、恐怖和不安定的气氛。这些雕塑家追随的范式类似于某些纽约画派的画家，都是从异化的、社会意识的人物绘画开始，之后在40年代中期转向了神话和原始艺术。就画家（而非雕塑家）而言，这导致了1940年代末的非具象现象。

图32　西摩·利普顿

《囚徒》（*Imprisoned Figure*），1948年。

这件作品是在战后雕塑中用各种方式表现不同题材的范例，题材涉及人和囚笼，暴力和折磨。

格林伯格在1951年指出，一个半世纪前，美国的主流艺术传统与英国和德国一样，是哥特式的：先验的、浪漫的、主观的。他说，工业化“恶化了环境，把我们推到一个极端的位置，我们在那儿写诗，但

不得安宁，无法长久地坚持造型的再现”。[19]他的遗憾针对的是普遍问题，但对于戴维·哈尔、伊萨姆·诺古奇和弗雷德里克·凯斯勒（Frederick Kiesler，1896—1965）等人的态度却极为尖锐，他们都活跃于美国的超现实主义圈子，从这点上看，他们在雕塑上的成就是被低估了的。

弗雷德里克·凯斯勒原先学习建筑，是前风格派的成员，也是凡·杜斯堡的追随者，1927年来到美国。1942年他在纽约设计了有圆形墙面的佩吉·古根海姆20世纪美术馆，1947年在巴黎的玛格画廊（Maeght Gallery）为一个超现实主义展览设计了入口，显示了与过渡仪式的相遇。凯斯勒花了很多年来完成他的作品《无限屋》（*Endless House*）——一个将豆荚连接起来并能无限生长的有机生命系统，之后他就回到了原来的职业，在耶鲁大学讲授建筑学。凯斯勒最有名的雕塑《星系》（*Galaxy*）**[图33]**1952年在纽约现代艺术博物馆展出，但随后很快被处理掉了。这个12英尺高的木质结构实际上是在1948年为达律斯·米约（Darius Milhaud）的歌剧《忧郁的水手》设计的舞台布景，这是一个水手在15年后从海上归来的故事。当幕布拉开，舞台上是水手的家，厚木板的形状像是海船的骨架，鱼鳍也同样使人联想到海。“我的雕塑，”凯斯勒说，“是一种实用的雕塑，它是可以生活其中的。”[20]凯斯勒的作品把各门艺术联系在了一起，包括建筑、雕塑和戏剧。他的兴趣范围在1950年代并不时髦，当时流行的是强化艺术形式之间的区别，而不是打破界限。事实上，凯斯勒是以《星系》作为戏剧的源头，在建筑与戏剧的基础上建立了物质结构与人体的联系。

图33　弗雷德里克·凯斯勒

《星系》，1947—1948年。

这件作品首先是作为舞台布景来设计的，凯斯勒是一个建筑师，也是展览设计者和雕塑家，《星系》也曾作为雕塑来展出，可以视为人的骨架和家庭或保护场所等主题的变体。

路易丝·布儒瓦（Louise Bourgeois，1911—2010）的作品《盲人引路》（*The Blind Leading the Blind*）也和《星系》一样，与建筑有关**［图34］**。大约一人高的木头桩子看起来好像是列队行进的人，每个人的手搭在前面人的肩上；而这件雕塑同样提供了建筑上的解释，就好像过梁搭盖在两排柱子上面。这件作品是布儒瓦漫长生涯中的早期作品之一，她做这个作品的时候还是一个油画家，在画中她会用房子作为女人的头部或身体的象征。她的兴趣在于，人们在心理上会以他们居住的房子或占有的空间来作出相应的思考。布儒瓦分别于1949

年和1950年在纽约的橄榄石画廊（Peridot Gallery）举办了两次雕塑展，展览作品中包括单个的像桩柱一样的人，这些人形在每次展览中都可以重新组合。在超现实主义实践的基础上，布儒瓦把她的展览变成一次活动。因为作品的可移动性，她的人形就像躯体一样呈现在我们的空间里，用格林伯格的话说，是无法简化为纯视觉的事物，也无法简化为被认为是自我包含的事物的。

图34　路易丝·布儒瓦

《盲人引路》，约1947—1949年。

在格林伯格的视觉定义中，雕塑是通过视觉和智性来理解的，而不是通过躯体的呈现，或与观众共享空间的效果来理解。这样一个物体在体现它的体积时会占有空间，但并不拥有它周围的空间。戏剧中的空间在格林伯格的现代主义理论中不受欢迎，因为它有别于日常空间，是为特殊表演而被保留出的，格林伯格的理论认为雕塑不会长久地处于一个特定地点，也不会长久地处于与人们的关系中。

格林伯格认为，艺术不会因他所谓的"高昂的精神和无限细分的感受力"而使自身获得永久持续。艺术家——他认为特别是当时的美国艺术家——的任务是使这种高昂的精神平静下来，把它们发展为他所谓的"温和、宏大、均衡的高尚艺术（Apollonian art）"。[21]在美国雕塑家中只有史密斯符合这种严格的定义，他成为格林伯格眼中的当代典范式雕塑家。

"恐怖几何形"

一群年轻的英国雕塑家的作品在1952年的威尼斯双年展上与摩尔的作品一起展出，他们在寻求一种集体认同。摩尔1948年获得了雕塑大奖，赫普沃思的作品也在1950年的双年展上展出，在当时的英国评审委员赫伯特·里德和展览组织者看来，应该是关注更年轻的艺术家的时候了。他们都在40岁以下，其中包括在1956年双年展上获得了雕塑大奖的林恩·查德威克，在1953年中标"无名政治受难者纪念碑"的雷吉·巴特勒，以及爱德华多·保洛齐和威廉·特布尔（William Turnbull，1922—　）等。

里德在展览前言中写道："这些新形象属于对绝望或反抗主题的图像研究……这里有飞行的凶鸟，'急促掠过平静的海面'，创伤的肉体、失败的性、恐怖几何形。"[22]这些形象来自肋骨、铁笼、甲壳虫和昆虫，在里德看来，它们暗示了侵犯、掠夺、攻击和磨难。这些形式体现出一定程度的抽象，里德认为要用"恐怖几何形"来形容，它能引发人们的想象，尽管现在看来用得有些过分。如果认为曾领导过评审委员会的里德将摩尔视为年轻雕塑家的典范，或在他们之间有什么直接

的连续，那就错了。摩尔的《两个站立的人》（*Double Standing Figure*，1950年）一直是其被质疑的雕塑之一，和摩尔很多早期作品一样，它更接近于是一种年轻艺术家的狭窄且价值衰弱的形式。

年轻一代的生活被战地服务打断了，战前他们并不主要着力于雕塑，战后则意识到需要一个新的开始。有些人没有受过艺术教育，比如巴特勒和查德威克，他们只有建筑学的背景以及为贸易博览会设计展位的经历；巴特勒当铁匠时还学过电焊。保洛齐和特布尔战后在斯莱德学院（the Slade School）学习雕塑，但在英国的当代艺术中没有发现在任何值得尊敬的东西，和其他年轻的威尼斯双年展参展者不一样，他们两人曾住在巴黎，并认识了老一辈的雕塑领军人物。保洛齐通过第一手信息对达达和超现实主义产生了深厚的兴趣。他们都不符合里德所定义的受过摩尔的影响。

作为斯莱德学院的学生，保洛齐认定美术不是一个封闭的门类，不能将其限制在与布朗库西、阿尔普和摩尔相关的高级艺术的题材之内；他相信艺术应该与更广泛的思想谱系相联，从荒诞到日常生活都包括。在其成熟的作品中，保洛齐发明了一种技术，将零散的机器零件或废弃的电路板组合成石膏模型，再用蜡将其固定，然后翻铸成青铜。这些雕塑的题材可以是动物、昆虫、脑袋或人物，把机器零件或电路板翻铸成青铜的效果，在于将原本是另一种事物的特殊细节组合成为一个新的整体。

保洛齐感兴趣于身体表面上的题词、纹身，以及在身体上表达愿望所用的复杂方式。一个形象被细小的机器零件所覆盖，可被视为带上了一种外部世界的印记，同样也可以视为是我们正在观看内部，身体的零件被暴露在表面——正如贾科梅蒂在1930年代早期暴露在透明的超现实主义笼箱结构中的事物一样。保洛齐受艺术委员会的委托，为不列颠节制作了一个最有创造性的雕塑。《笼子》（*Cage*）**[图35]**既可看成是一个粘着碎肉的骨架，也可看成是一种封闭、保护或抑制。它高六英尺，正好和人体的高度相当；它像布儒瓦的《盲人引路》一样留下了同样的悬念，后者既可以看是成一组人物，也可以想象为一个包围或保护他们的结构。

图35　爱德华多·保洛齐

《笼子》，1950—1951年。

作品在笼子和人体主题上显示出比利普顿 **[图32]** 更抽象的表现方式。内脏的形状依附在骨架上，暗示了一个通透的人体，在内部与外表之间没有明显的区别。

保洛齐使用现成的东西——早已存在的、在一个新的语境中被更新了的物品，这是超现实主义的遗产。不过，超现实主义在1930年代对现成品的使用，更倾向于强调事物之间的差异和不协调，而保洛齐的作品与毕加索类似，强调事物的相近，并将彼此统一在一个新的语境中。毕加索的《狒狒和小狒狒》（*Baboon and Young*，1951年）是把两个玩具汽车连在一起，加上耳朵就成了一个狒狒脑袋。毕加索在

差异性与相似性，以及我们认识事物的方式上恣意玩耍，还贴上了他的幽默标签。毕加索以另一种方式使用“捡来的物品”，他把折皱的纸板压到湿石膏中，为静物雕塑制造出起伏波动的表面。作为一个喜欢快速工作，要求在其作品中快速实现效果的艺术家，使用这种技术可以避免长时间的手工操作，而把作者的某些功能交付给一种外部“系统”。保洛齐就此评论道：

> 对于一个雕塑家来说，要在他的作品中显示出人们在很多现代（抽象表现主义）绘画中所欣赏到的那种自发性真是太困难了。雕塑家的工作比画家更慢更辛苦。但是用“捡来的物品”作为雕塑的原始材料便暗示出了一种自发性的可能，一种与现代绘画具有同样性质的自发性，即使在我看来这种自发性最终只是一种幻觉。[23]

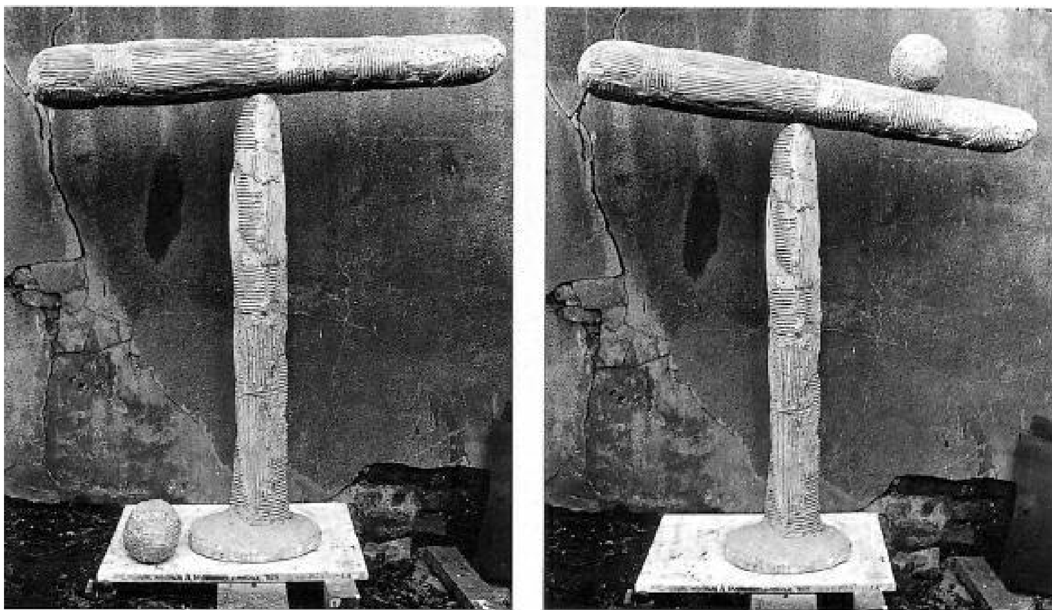
保洛齐的观点有很宽泛的含义。就像格林伯格在1956年清楚表述过的那样，美国雕塑——他在1940年代曾相信雕塑是最有前途的媒介——已被绘画所压倒，很明显，里德在1952年所推崇的一些雕塑家正在迷失方向。批评家劳伦斯·阿洛维（Lawrence Alloway）是英国雕塑复兴的积极支持者，他回顾了1940年代的绘画（他以美国为参照，但同样的争论也适用于英国），认为绘画已经从生物形态或后期超现实主义阶段转向了抽象表现主义的新世界，但雕塑却没有这种转向。[24]从保洛齐的论点来看，这是因为在雕塑上很难找到与绘画的自发性相同的表现力。戴维·史密斯的作品经历了使用现成金属形状的阶段，而这种形状并没有给作品带来很重的意义负担。例如，他喜欢水箱弯曲的薄顶盖，以及与之相似的无显著特征的形状，它们可以快速又经济地转变为新的形式，从这个意义上说，史密斯是最接近于抽象表现主义的雕塑家。

和保洛齐一样，特布尔离开了斯莱德学院去寻找新的开始。他最早的雕塑包括一组顶部突出的细金属“棍”，类似于三维形式的保罗·克利（Paul Klee）的素描。它们像贾科梅蒂的作品一样，保留了人的大致轮廓，但没有明显的身份特征（贾科梅蒂想要的是面孔和目光）。在一些雕塑中，“棍”可以从底座的洞中拔出，插到另一个洞里，就像游戏记分员一样，它们即使看起来像人，也仅仅是被“做成”了这样。它们好像是微型的古典头像方碑（一种一人高、顶部有一人头像的柱子），[25]看起来既饱含生命又是抽象的形象，在人的形象与作为抽象

物体的雕塑之间架起了可能性。如果说保洛齐的站立人物绝不会伸出手臂来摆手势或调节它们脆弱的平衡，那么特布尔在消除人的表现上则走得更远。在他极端简约的雕塑上留下的人的痕迹都是符号而非形象，是替代而非相似。它们是刻板的、无名的、非人的、非表现主义的。

在战后雕塑中最有效的比喻是考古学。在摩尔和马里尼的作品中，有一种考古发掘的感觉，这种感觉产生于一种符咒状态，表面上与历史相联系，实际上却属于现在。寓意式的作品不同于从贾科梅蒂到特布尔这些雕塑家向较早的非自然主义艺术（特别是伊特拉里亚艺术）的回归。他们的作品给人的感觉不是纯粹的形式相似，而在于其属于文明发端，也就是文化构成的早期阶段的价值。

特布尔在考古学的寓意上走得最远。他的作品《飞马》（*Pegasus*，1954年）与《马》（*Horse*，1954年）中有某些东西可归因于古代遗物、断片，或者可能是埃尔金石雕（Elgin Marbles）。这些东西作为作品的一部分以布朗库西的方式安放在基座上，这种呈现方式非常类似于考古学。因为这些东西一般来自遥远的过去，所以其功用与意义通常早已丧失。它们的趣味在于作为物质对象被欣赏，并且呈现为历史的入口，尽管人们无法理解到它们完整的隐喻或意义。保洛齐和特布尔都制作了同样沉重坚硬的、有刻痕的椭圆形雕塑，它们可以是有活力的，也可以是惰性的，可以看做脑袋、石头、有壳的物体或蛹之类的东西。



这些形式的共同特征是它们是一个整体，没有分散的局部，暗示出它们是被动的、静止的。与同时代的很多金属焊接作品不同，这类雕塑几乎没有规则，它们不是在构成而是在呈现。特布尔的《置换的雕塑》（*Permutation Sculpture*）**[图36]**的三个组成部分并不相互联系，它们被放置的位置可以完全不同。像布朗库西的某些雕塑一样，这种一个物体叠加在另一物体上面所构成的作品具有广泛的含义，它是一个增加过程而不是构成过程。特布尔是1960年代极少主义在这方面的先驱，让一个物体直接面对观众比其在结构上的微妙内在变化更加重要。

图36　威廉·特布尔

《置换的雕塑》，1956年。

特布尔自1940年代后期以来就一直对雕塑创作感兴趣，比如这件作品，各部分的排列位置可以灵活变动。

英国更年轻的一代大约比美国的同时代人——史密斯、罗斯扎克、费伯和利普顿——年轻十岁，他们因为战争而耽误了时间。他们没有像摩尔和赫普沃思在1920年代那样受益于长期教育，也没有像老一辈雕塑家那样到历史悠久的意大利去旅行。他们忙于寻找与战后气氛相适应的表现形式，没有时间去雕凿木头和石头。在一次与赫普沃思的电台辩论中，巴特勒宣称雕刻适宜于休闲文化，其步调适合于牧歌时代，摩尔和赫普沃思雕塑的风化效果都属于时间缓慢流逝的时代，而石膏、钢铁和蜡这类材料才是20世纪具象雕塑的反映。[26]但是正如史密斯所理解的那样，钢铁反映出迅速变化的工业与都市文化，巴特勒的观点可能改写了老式风景艺术与都市新艺术之间的差异对比，虽然实际情形要更为复杂。

1940年代后期，英国从战争中恢复了过来，一种自然美的趣味成为英国文化的标志，风景成为每个英国人的心之所念。伦敦市议会广场的雕塑展览，自1948年起的十年内每三年举办一次，它们在公众心目中固定了一种观念（不需要雕塑家的赞同，这是事实），即现代雕塑是因如画般的环境才得以圆满的。这对雕塑本身也产生了影响。在巴特勒卷曲和焊接的金属人物中，形式的复杂与精巧的倾向也证明了自然美趣味的影响。这个时期某些金属雕塑的方式与旧时农业生产工具有着共鸣，反映了将风景与历史联系起来的要求。在这一方面，年轻一代艺术家与摩尔及赫普沃思这一代的美学观念相类似，虽然他们希望借助新的材料和技术来建立自己的优势，但新老之间并没有发生直接的对决。

和巴特勒一样，查德威克也受到技术实验的驱动；他们俩都是焊接专家。查德威克最早的作品包括可悬挂的活动雕塑，就像卡尔德的作品那样优雅。查德威克的《天主教徒（食鱼者）》（*Fisheater*）**［图37］**中体现出来的规模和技术问题标志着他增长的雄心，以及从整体抽象到题材表现——张着锯齿大嘴的肉食动物形象——的转变。但是，在查德威克和其他威尼斯参展者的作品中，即使是最尖锐的鸟齿和爪都不能证实里德关于磨难、死亡和性欲的说法。里德曾把艺术家视为一种媒介：“越是天真的艺术家，越能有效地传达集体的罪恶。”[27]这句话出自里德写给威尼斯双年展的前言。巴特勒和查德威克感兴趣的是进步，是将最新学到的技术应用于复杂形式的创造。题材也是重要的，但这个时期的英国雕塑中并没有一种整体信息的传达，也没产生什么争论。

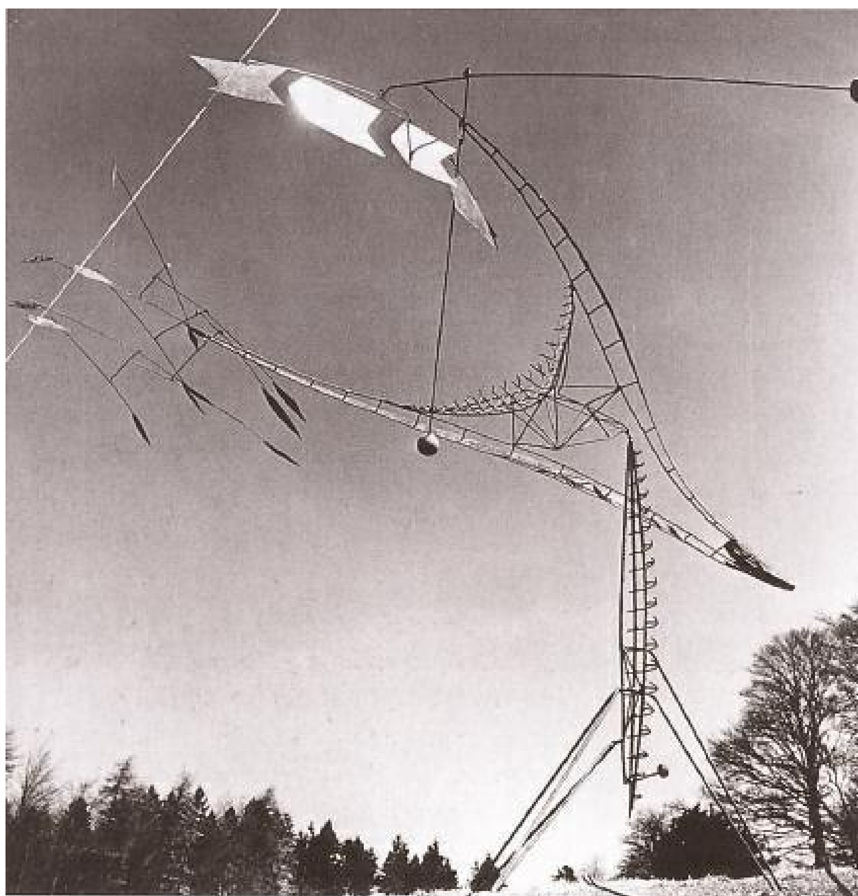


图37　林恩·查德威克

《天主教徒（食鱼者）》，1950—1951年。

《天主教徒（食鱼者）》把查德威克对活动雕塑的兴趣和食肉动物的形象融为一体，这种做法在像查德威克这样的雕塑家中是很常见的，他们在1952年时被赫伯特·里德统称为“恐怖几何形”。《天主教徒（食鱼者）》绕着轴转动，通过在“颔骨”后面添加少量水泥来达到经验上的平衡。

无名政治受难者

战后的英国有一个决定性的成就，即令雕塑成为了像绘画一样普及的艺术形式，摩尔也承认这是年轻一代对自己的超越。为不列颠节（1951年）制作了一批新雕塑之后，接着就是在伦敦郡议会公园的展览。在节庆结束的同时，六名年轻雕塑家于1951年11月在当代艺术学院举行了展览。1952年1月，当代艺术学院发布了“无名政治受难者纪

念碑”国际竞赛的通知。1952年6月，八位年轻的英国艺术家参加了威尼斯双年展。同年9月，摩尔主持了威尼斯双年展国际艺术家代表大会雕塑部分的会议，他作了“现代社会的雕塑家”的发言，从大会的原定计划转向了“研究保障艺术家自由的现实条件”，这是一种更为政治性的主题，介入到了对冷战的争论，就像“无名政治受难者”竞赛一样。在15个国家的3500个方案中，英国提交了500多个（只有德国提交得更多），1953年公布结果，英国大获全胜，巴特勒中标**[图38]**，赫普沃思和查德威克也得了奖。

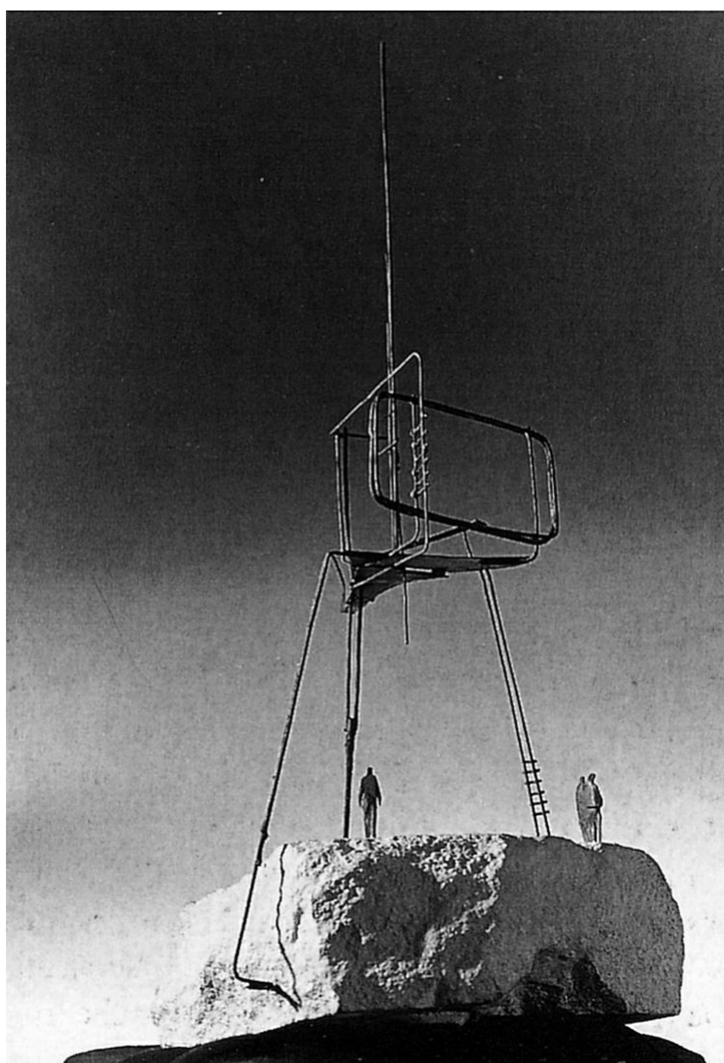


图38　雷吉·巴特勒

《无名政治受难者纪念碑》的最终模型，1952年。

巴特勒学习过建筑，他为竞赛所作的设计，像另一位建筑师兼雕塑家马克斯·比尔一样 **[图20]** ，对于纪念碑的规模比其他许多方案都有更清醒的意识。

竞赛说明书这样表述了竞赛的意图："颂扬那些在不同国家和不同政治立场而勇敢地为人类的自由事业献出他们的自由和生命的人们。"组织者——除了计划主管安东尼·克罗曼（Anthony Kloman）是美国人——都是与前卫艺术有关的英国人，他们强调"在题材的处理上，象征性的或非再现的手法将和更加自然主义的表达一样被接受"。[28]经济发达的国家提交的是前卫艺术，并夺走了所有的奖项，尽管竞赛规则是比较宽泛的。"前卫的"并不都是非具象的艺术。里德在私下曾跟加博说，他的作品被认为太抽象了，他建议国际评委在直接的具象和完全的抽象之间寻找一条中间道路。[29]巴特勒获奖就是这种观点的证明。但是媒体并不都认同这是现代雕塑的胜利。一个典型的有见解的批评来自于英国批评家威廉·冈特（William Gaunt），他在一份美国杂志上提出质疑：

> 与"形式的价值"和反题材紧密联系的抽象雕塑拥有对一个题材的解释权吗？其难度首先在于以下这一毋庸置疑的事实——一些新参与者提交的作品并非完全不同于他们先前创作的非题材作品，他们只是改了标题而并没有改变作品。这即是说，只是偶然附加了一根横木，就使芭芭拉·赫普沃思的《囚徒》不同于她的《三种相关形式》了。同样的批评可能也适用于安托万·佩夫斯纳或瑙姆·加博的作品……第二个问题……使很多人困惑的是：比赛的结果是表明了一个纪念性雕塑的新时代，还是表明了纪念性雕塑正在走向消亡？[30]

这样的突出问题与毕加索设计阿波利奈尔纪念碑时的情况很相似，不同的是毕加索更加激进，他在1920年代拒绝因特殊题材而作出任何让步，他没有增加表现囚犯栏杆的元素，因为他认为——假设是这样——阿波利奈尔的朋友无论如何都是能理解的。

约翰·伯格则怀疑在如此缺乏鲜明特征的主题下创造纪念碑的可能性。他的批评立场比冈特更明确，他指出一个纪念碑因为其意义而必须在一个特定的位置，因而它的形式都将依赖于地点而变化。[31]既然如此，地点无可选择——组织者只是"希望存在一种具有国际重要性的地点"[32]。一个无根据的传说是曾有计划将获奖作品竖立在多佛尔的

悬崖上，形成一种公众参照的渠道。西柏林的市长曾直接发出邀请，希望把它竖立在靠近东德边境的洪堡山，作为对建造在特雷普托公园的苏军纪念碑的挑战 **[图4]** ，这也是导致苏联撤出九人评委会，并和东欧联合抵制此次竞赛的原因之一。这些反应显示出大多数政治家和公众已经意识到，作为集体记忆的纪念碑应属于一个特定的地点，它在这样一个地点所产生的思想与作品本身的思想是一致的，无论在哪种情况下都能够引起震惊。多佛尔悬崖和洪堡山引起了政治和民族主义的问题。

冈特质疑，在一个以"无地点"和"可转移"为特征的雕塑的时代，纪念碑是否仍有存在的可能，他这实际上是在质疑纪念碑能否置身于政治或民族主义之外。竞赛组织者的回答是"可能"，而伯格的回答则是"不可能"。伯格的反对点在于：雕塑家仅仅在制造一种止痛药说明书，最多也就达到止痛的效果。伯格推崇荷兰雕塑家马利·安德里森的作品《集中营牺牲者》 **[图2]** ，它以不同于抽象作品的方式克服了特定题材的困难，作品于1951年在巴特西公园展出。[33]安德里森的雕塑在某种程度上存在一种相当普遍的痛苦，他接受了伯格几年来提出的观点——英雄雕塑在一个非英雄的时代是不合时宜的。里德在他的回应中指责伯格不过是在提倡社会现实主义，但事实上，传统的现实主义并不能保证比国际抽象主义表现出更多的意义。[34]从这场争论中体现出来的并不只是艺术风格或样式的问题，也存在一个观众的问题。纪念碑的效果在于吸引观众，而巴特勒的设计做不到这一点。他的设计稿在泰特美术馆展出时就被人破坏了，而他的另一件作品（与竞赛没有关系）在公开展出时也被人抹了油漆。

"无名"这个命题使人想到无名战士公墓，这座位于威斯敏斯特的最朴素的纪念碑，它可能对竞赛组织者显示出一种非英雄时代的纪念碑的先例。但无名不等同于无特征，无名战士代表了可以定义的美德，而无名政治犯却可能与此相反，这取决于政治犯被囚禁的地点。吸引国际艺术家参加竞赛意味着邀请了对立的表现形式，可以预料，如果苏联评委参加评选而且居于少数的话，他们就得不到多数票，那么现代主义将会获胜——事实也是如此。竞赛当然是政治性的。

要在有限的可能性内设计一个现代主义的纪念碑，巴特勒提出了一个令人印象深刻的方案。他的设计是一个象征自由的开放式结构，其规模计划升高到300英尺，并有几个可供攀登上去的梯子，地面管理人员可以通过提供雕塑内部的某些东西来吸引观众。这个登天的梦

想就像雅各的天梯（Jacob’s Ladder）一样久远。巴特勒可能无意识地参考了俄国结构主义讲坛的设计，它在俄国结构主义中是最有活力、最为乐观主义的形象，巴特勒将它与现代科技的外观结合在一起，对各种资源进行了丰富的整合，虽然这表现得不是那么明确。1946—1947年间巴特勒在萨福克海岸拍摄的广播电台和雷达站建筑成为他的灵感来源。自从1889年埃菲尔铁塔建成以来，无线电发射塔就被作为一种现代化标志而在艺术中广为采用。1950年代的欧洲仍处于第一工业化时期的框架内，钢铁仍被视为先进的象征。巴特勒和马克斯·比尔作为最成功的获奖者是有争议的，他们都是建筑师，都不是以人的造型取胜，而是通过创造一个把人框住的环境而获奖。

无名政治受难者竞赛正值冷战初期的高峰，其政治意义深远。作为当时规模最大的雕塑竞赛，它也可以被视为一种将现代雕塑大众化的机制。除了美国的发起人安东尼·克罗曼以外，组委会成员——摩尔、里德、约翰·罗森斯坦（泰特美术馆馆长）、前超现实主义艺术家兼英国当代艺术学院（ICA）主席罗兰·潘罗斯，以及艺术出版商兼赞助人E. C.格利高里——都倾向于现代艺术，即使不是以最激进的形式。评审委员包括里德、艾尔弗雷德·巴尔（现代艺术博物馆收藏部主任）、德国和法国的批评家兼美术史家威尔·格罗曼和让·加索，他们都是国际知名的现代主义理论家。从这方面来看，竞赛的功能之一即在于推进现代雕塑的发展。战后威尼斯双年展的第一批获奖者都是有广泛声誉的艺术家——摩尔（1948年）、扎德金（1950年）、卡尔德（1952年）和阿尔普（1954年），正如在1952年威尼斯双年展上，摩尔作品的位置处在新一代英国雕塑的最前面一样，可以说一部现代雕塑史此时已经产生了。无名政治受难者竞赛过去两年后，第一届文献展在卡塞尔举办（1955年），人们对这次“献给新艺术”的展览的积极反应进一步证实了，“现代艺术”已日益得到广泛的接受。

现代主义的“外表”

公众接受现代艺术的存在和其历史，这有助于改变“前卫”的自身特点。在现代主义的早期阶段，雕塑家会去观看处在他们艺术范畴之外的东西，以激励自己做出更好的表达，去看非欧洲的原始工艺品，去看大众文化和日常生活，以及——在有限范围内——去看科技和现

代工业。在1945—1960年间，这种外部刺激的速度放慢了，代之以在媒介内部的发展。格林伯格在1939年指出，模仿真实艺术品，而不是出自真正的艺术家所经历的过程而实现的艺术都是庸俗而拙劣的。[35]格林伯格的主要目的是贬低专制统治下的学院艺术，但他的观点对于1950年代中期在雕塑中出现的现代艺术学院化倾向仍然有效。这种新的平庸是格林伯格关于拙劣的定义——模仿效果而不是出自过程——的翻版。据此观点，战后的现代雕塑历史中展现出很多平庸作品，而在吉迪恩—威尔克1937年所著书中却看不出这种现象。在她看来，1930年代如果有平庸，也是表现在传统的具象模式内的；而在1950年代后期，平庸的就是现代的。现代雕塑通过竞赛和展览而有组织地通俗化，这是导致平庸的部分原因，但主要原因是现代主义脱离生活而转向了自身内向发展，切断了雕塑来自外部的补充和灵感。

格林伯格本人也回溯过这个问题，特别是针对雕塑，他在《美国艺术》（*Art in America*）1956—1957年的冬季专刊中猛烈批评了美国和英国的近期雕塑作品，特别是美国当代雕塑似乎已成为吹捧美国艺术，并将现代主义“规范化”过程中的一部分。格林伯格的文章是论述史密斯的，像通常对史密斯的评论一样，他直接指出：正是史密斯“积极的创造性”使他将多变而怪诞的（指巴洛克）早期雕塑合理化，并在之后变得更平静、坚实，却不缺乏活力。

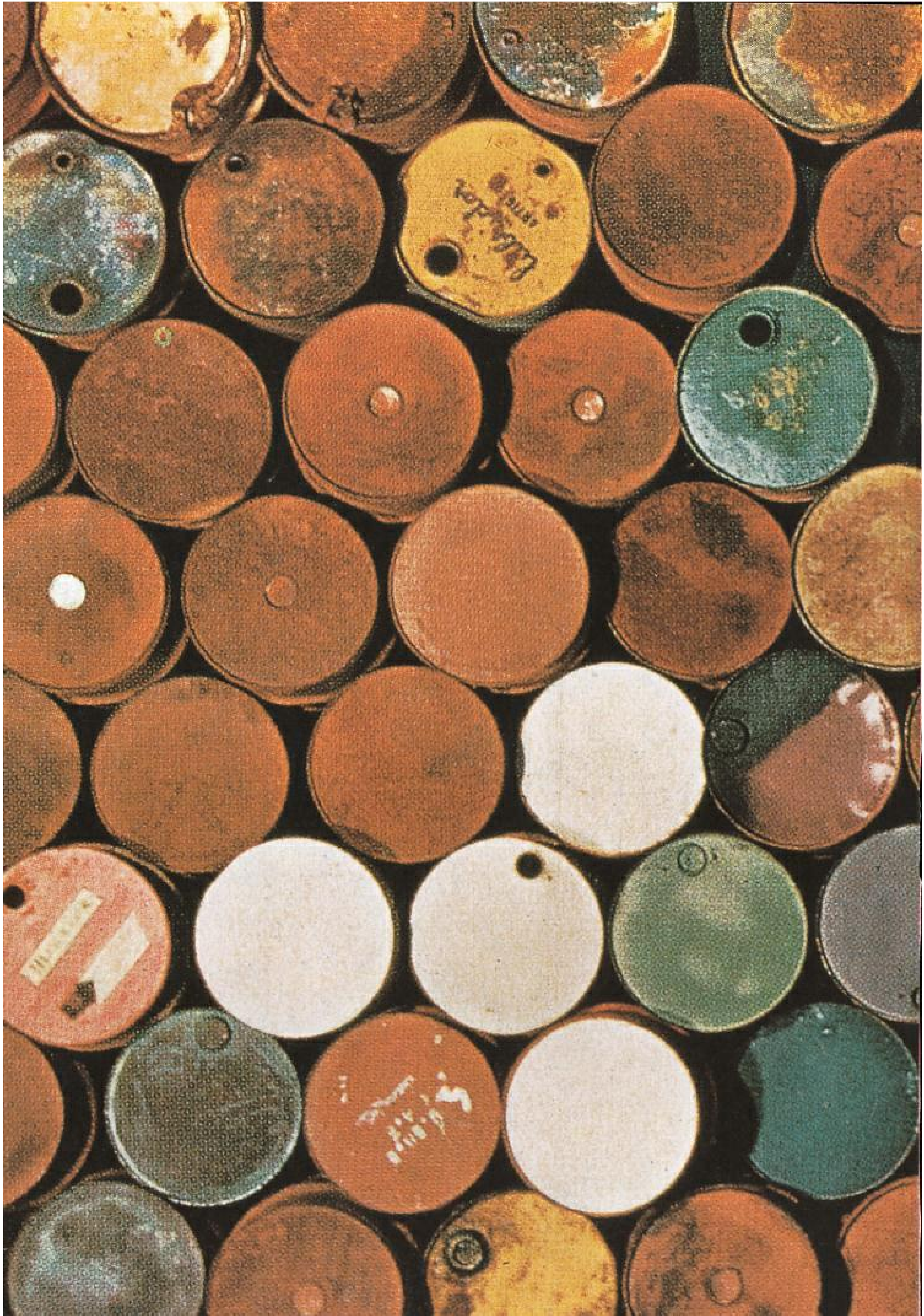
为了论述美国雕塑的其他人——包括他在1949年曾寄予很大希望的艺术家——格林伯格使用了“艺术性”（artiness）一词，目的是定义那种“首先要保证艺术看起来像艺术”的创作欲望。格林伯格将艺术家想要如此做的欲望归因于在审美认同上的不安全感。他认为这样做的结果不是在创造艺术而是在制作一个东西。他既攻击有机形态主义（biomorphism）也攻击结构主义，他以焊枪为参照，指出一种新的技术可以改进表现的手段，但不能使一个没有创造性的艺术家具有创造性。[36]这个观点中包含了1950年代雕塑的一个基本问题：当现代艺术变得通俗，以数量威胁质量的时候，对创造性的保证就显得比以往任何时候都重要。

1949年时格林伯格曾认为雕塑，而非绘画，是美国艺术得以发展的媒介。他在1955年的经典论文“‘美国类型’绘画”（‘American Type’Painting）中厘清了他的观念，认为这种发展实际上是通过绘画发生的。[37]技术上创新的可能性在绘画中是有限的——绘画是一门技术，这不同于雕塑——而在雕塑中，技术提供了一个借口，提供了用

技术变化来逃避真实变化的方式。如同对雕塑的打击一样，时尚也打击了绘画，绘画也能获得一种时尚的而非艺术的“外表”，获得一种定义上的变化。但是雕塑也有绘画做不到的、更接近激进主义的方式。因为雕塑是一个三维物体，再加上有其他设计作品，比如装饰物的烘托，可能更有视觉上的亲和力，而绘画却没有——除了海报以外。格林伯格认为，焊枪在美国雕塑中的负面影响已经体现在了“超级园林雕像和新的超大工艺品上”。[38]在这随口幽默的背后隐藏着一个重要的真理：现代主义的观众群迅速扩大，却没有教育背景的支持（即是说，要理解“过程”而不只是简单的“结果”），这可能毁掉了现代主义的严肃性。

格林伯林对结构主义有着最强烈的愤怒，他将其形容为严肃雕塑的“恐怖代理人”，“带着它的机械设备和机器制造出来的外表”。[39]从布尔什维克时期的实验意义，到后来不过是“具有机器外表的实体雕塑”的含义，结构主义一词在使用上的变化，现在看来并不只是一种简单的误读。说得极端一点，这种意义的变化一度掩盖了在雕塑内部从创造性到平庸化的变化。波普艺术和新现实主义使日常生活又重新进入了艺术，这被视为是对高级艺术的威胁，而且不仅仅只有格林伯格这么认为。但波普艺术和新现实主义与现代主义的庸俗化还不是一个层面的问题。

第三章　雕塑与日常



神话与现实

战后具象雕塑的基础是战争创伤与人的困境，但到1950年代末，这些题材似乎不再热门。1959年纽约现代艺术博物馆的“人的新形象”展与同年举办的第二届卡塞尔文献展仍固定于战后的框架中，但它们已标志着一个时代的结束。年轻的英国雕塑家菲利普·金（Phillip King，1934—　）从卡塞尔回来，他把文献展描述为“似乎被非常扭曲和变形的战后情感所控制……（以及）可怕得如同擦刮自己的伤口——一种每个人都显现出神经质的国际化风格”。[1]金的评论涉及英国“恐怖几何形”雕塑家热尔梅娜·里希埃的作品，也是格林伯格所谓的美国“新雕塑家”之一。他指出，对于年轻的艺术家来说，战争事实上是一种童年的记忆，在经济恢复和社会冲突趋于缓和的时代，他们还没有找到他们作品的语言。

战后雕塑仍然是传统的，无论怎样抽象和变形，这种雕塑都还是集中在人物形象上。自文艺复兴以来，雕塑的历史——比绘画更甚——就是适用于人物的历史，其他的种类，如风景与静物就从未能进入雕塑领域。虽然立体主义和非具象艺术开始改变这种状况，但第二次世界大战后的雕塑家的兴趣仍在“重大”主题——人的境遇——或非具象形式，一种以理想化为目标的“高级”题材。在这方面，雕塑仍然是唯一的高级艺术形式，除了少数例外。

1960年移居美国的英国批评家劳伦斯·阿洛维首创了“波普艺术”（Pop Art）一词，他认为波普艺术题材的大为流行，显示了艺术门类之间僵硬界限的解体。阿洛维在1958年指出，“绘画”与“雕塑”的严格分类是前工业社会秩序的产物，它恰当地体现了从启蒙运动至今的视觉艺术等级。但是，大众艺术是工业社会的主要成就，随着与工业主义相适应的社会变化，大众艺术实验与流动的价值反映了比静止、僵化和自我标榜的高级文化价值更好的文化。传统上将视觉艺术分为绘画与雕塑的行为，如今已经成了一种限制，因为这两个词具有高级艺术的内涵，而商业却将这些分类中的产品商品化，之后再以购买及拥有的概念对它们作出重新分类。[2]阿洛维在1958年对于波普艺术和高级艺术搬用日常用品的程度并不理解（如他后来所说），这是自立体主义和达达主义以来未曾见过的规模，它标志着中产阶级趣味的扩

大，而非社会整体文化的成就。波普艺术，相反于它所采用的材料，与真正的大众并无关系。

1960年以后，人物形象在波普艺术装置中幸存下来。消失的是作为跨越历史的"人"，是被各种灾难或战争伤害却英雄式地幸存下来的人。在这层意义上，"人"是被"做成"这样的，是被动的，是遭受苦难的和被牺牲的。然而在新的作品中，人是现实世界里的人，即使不是积极的 **[图50，图52]** 。1960年以后，不仅波普艺术，很多抽象实物雕塑，都是与"何为关于现代生活的现代事物"相联系的。"重大"主题被现代事物所替代。罗兰·巴特（Roland Barthes）在1957年出版的文集《神话学》（*Mythologies*）中指出，神话是一种语言，"我们必须将历史的局限、使用的条件指派给这种形式，将社会性重新引入神话。"[3]神话的力量使意义跨越历史而不变，但这种力量此时正面临挑战，神话变得更像是一个时期内意识形态的反映。这不是说神话会终止它的存在，而是说玛丽莲·梦露也可以成为一个神话。

巴特也会从无生命物体中提取出当代象征，并认识到标准化生产在当代世界中的力量。巴特把新雪铁龙DS汽车看做是这个时代超常的不可思议的事物（"今天的汽车几乎完全等同于哥特式建筑……一个时代的超级创造"）。巴特斯的"女神"（déesse）与速度、男性气概或侵犯性无关，而是关于反射的表面、玻璃和闪亮的金属（"仪表板看起来更像现代厨房里的案板，而不是工厂的控制室"）。[4]展示厅体验引起了巴特的注意，置身其中，表面就是一切，甚至汽车也可以没有引擎。

巴特的雪铁龙DS是现代雕塑的一个范例，它强化了菲利普·金提出的观点。雕塑的表面不再是粗糙的、坑坑洼洼的，而是平滑的、反光的。对于1960年代的雕塑，我们无法于中心处寻找到雕塑的意义，中心处并没有生命力，也没有隐藏的赋予生命意义的内核。意义就在表面。菲利普·金的《花蕾》（*Rosebud*，1962年）展现了一种光滑的现代材料——玻璃纤维——以及对色彩的新用法 **[图57]** 。

关于《花蕾》表面的说法也适用于安迪·沃霍尔（Andy Warhol，1928—1987）的《白色布里洛盒子》（*White Brillo Boxes*） **[图39]** 或理查德·阿特什瓦格（Richard Artschwager，1923—　）的《铺着粉红桌布的桌子》（*Table with Pink Tablecloth*） **[图40]** 。波普与非具象雕塑之间的区别在这个时期是不明确的，往往是暗示性的。将"低级"容纳到艺术中的主张，与对纯抽象及"高级"艺术的纯正严肃性的维

护，若将这两者视为对立面，则在解决"高一低"艺术之争的问题上未免失之于简单粗暴。这两者都拒绝了1950年代的题材与材料，并重构了现代艺术的观念。波普艺术通过吸纳现代生活，并以类似于广告的新型营销与传播方式做到了这一点。而非具象艺术则是通过使用现代材料——从特种金属到玻璃纤维和注塑塑料——做到的。在抽象雕塑中的色彩运用也有别于当时运用传统材料（铸铜和木头）的新艺术。完整的表面色彩甚至有助于非具象形状与批量生产物品的组合。

24 GIANT SIZE PKGS.
New!
Brillo
soap pads
SHINES ALUMINUM FAST

图39　安迪·沃霍尔

《白色布里洛盒子》，1964年。

这些盒子是成批生产的纸板箱的仿制品，但是用三合板制成，由沃霍尔"工厂"的助手刻模喷字。盒子使用的数量和在每个展览上的摆放都是随意的，盒子的陈列可视为"装置"，亦可视为"雕塑"。

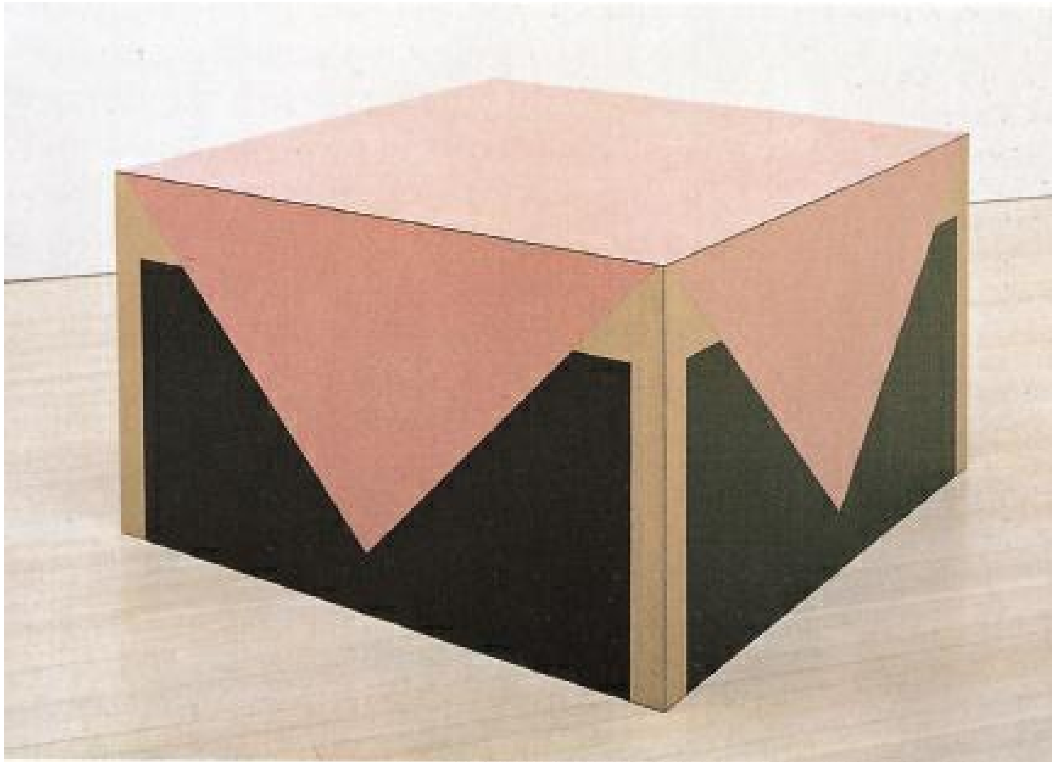


图40　理查德·阿特什瓦格

《铺着粉红桌布的桌子》，1946年。

阿特什瓦格是一位实用家具制造商，后来转向用贴面塑胶板创作三维作品，其作品介于雕塑和日用品之间，如沃霍尔的《布里洛盒子》一样。

雕塑与日常事物的相似得益于基座的消失，没有基座的雕塑就像地板上的其他物品一样，直接搁置在地面上。基座是雕塑特有的标志，是它区别于其他门类的首要标志。雕塑的可移动性带来的后果之一，便是对"这种区别到底是什么"的质疑，这也正是波普艺术在雕塑方面的主要关心问题。沃霍尔的《白色布里洛盒子》以及阿特什瓦格的《铺着粉红桌布的桌子》与现实生活中的盒子和桌子的区别是什么？同样，这些立方体与其他被称为艺术的立方体——例如罗伯特·莫里斯的作品**［图66］**——的区别就只在于不是盒子或桌子吗？雕塑总

是比绘画更接近真实，它与人及物体一样占有空间，而绘画的空间是虚构的，是完全由画家创造出来的近似真实的空间。雕塑基座的消失突出了新的三维艺术与传统画框绘画之间的对立，因为基座之于雕塑犹如画框之于绘画，都是用以将它们与周围环境区隔开来。

1960年代初的三维艺术，不论是极少主义的纯粹非具象还是波普的新现实主义，总是不断地涉及立方体与盒子，这是我们把它们与工业产品联系在一起的方式。甚至绘画也在接近实物物体。例如，1957年，法国画家伊夫·克莱因在米兰的那维利奥画廊展出了一幅涂抹着单一蓝色的作品，颜色涂在绷于画框的画布上，作品悬挂在墙上，而涂色的画布本身便可以视为一个物体。克莱因的这类作品后来被美国艺术家兼批评家唐纳德·贾德（Donald Judd，1928—1994）囊括在了其对"特殊物体"（specifc object）的定义之中。[5]特殊物体是贾德认为在绘画与雕塑之间形成的一种全新类型的艺术作品，其区别在于很少甚至没有内在部分（没有"构图"），但却拥有作为物体的全部特征。属于这种类型的杰克逊·波洛克与莫里斯·路易斯都被认为是另类画家，因为"满幅"的绘画意味着这件作品不再只是用于观看画布上的色彩，而是要将颜料与画布作为一个整体事物去观看。绘画此时便如同一件物品。从雕塑的角度来看，同样重要的问题在于：构图被单一的形式所取代，因此雕塑家不再因构图技巧而被欣赏，而是要建立起艺术与生活，或艺术与工业产品之间的交谈。

如果"雕塑"这种门类此时似乎是处于压力之下——极端地说，雕塑已很难区别于生活中的实物以及某种类型的绘画——那么它在20世纪也不是第一次发生了。20世纪早期的很多雕塑，特别是结构主义艺术，都是出自立体主义绘画与拼贴，出自毕加索在1912年把拼贴延伸到结构中的浮雕，而不再是出自罗丹的具象传统或任何专属于雕塑的传统。雕塑从实体到空间中的线网结构的转变，如同1920年前后在加博等人的作品中发生的那样，如果没有立体主义绘画的中介影响，这种转变就不会发生。这种通过立体主义实现的雕塑早期重构的先例，对于任何时候把雕塑作为一个封闭类型的想法，都是一种有益的警告。

新现实主义

大众现实主义成为一些国家在1960年前后的争论焦点，而巴黎—纽约则构成了有关三维艺术的主要轴线。新现实主义1960年出现在巴黎，其主要人物——伊夫·克莱因、丹尼尔·斯波尔里（Daniel Spoerri，1930— ）、让·丁古利和阿尔曼——最初都是在巴黎活动。新现实主义通过克莱因在米兰的朋友，皮耶罗·曼佐尼，也影响到了意大利，并获得意大利老一代艺术家卢西奥·丰塔纳的支持——绘画与雕塑之间，高级艺术与应用艺术之间的边界在他的雕塑中都在不断被打破。虽然巴黎是新现实主义的中心，但它是国际性的运动，与美国和意大利都有密切联系，其中一些参与者（例如斯波尔里和丁古利）并不是在法国出生的。

虽然通常都把新现实主义当做波普艺术的先驱或分支，但它并不像之后的波普艺术那样与现代生活有着非常生动的联系。新现实主义把日常生活的东西引入艺术，但它并不热衷于消费，也不强调消费。波普艺术对消费的关注是由其超大量和可替代的观念所证实的：无论消费多少菜汤罐头，总会有更多的菜汤罐头。新现实主义——特别是阿尔曼和斯波尔里的作品——则总是与保存有关，似乎其基本动机是对失去的恐惧。批评家弗朗索瓦丝·萧伊（Francoise Choay）在1962年曾说过，现在会迅速地成为过去，除非以某种方式把现在保留下来，否则它就会不露痕迹地消失得无影无踪。[6]

在很多新现实主义作品中，审美观念的变化在于摆脱表现，而趋于一种被动的、封闭的，通常是讽刺性的呈现。在这种呈现中，其复杂性在于实现它的过程或观念，最后结果在表面上看可能是简单的，但之中含义并不简单。克莱因的最后一个计划是创建一个艺术家朋友的画廊，用石膏翻制他们的身体，做成雕塑，再涂上其专利的蓝色；而作为中心作品的他自己的身体则被涂上金色。这种身体造型——克莱因对于防腐化或木乃伊化的个人变体——就像对死亡的挑战。克莱因的陵墓计划是对死亡与失去的回应。讽刺的是，克莱因悲剧性地英年早逝，而他的计划才刚刚进行到对阿尔曼的个人塑像**[图41]**。

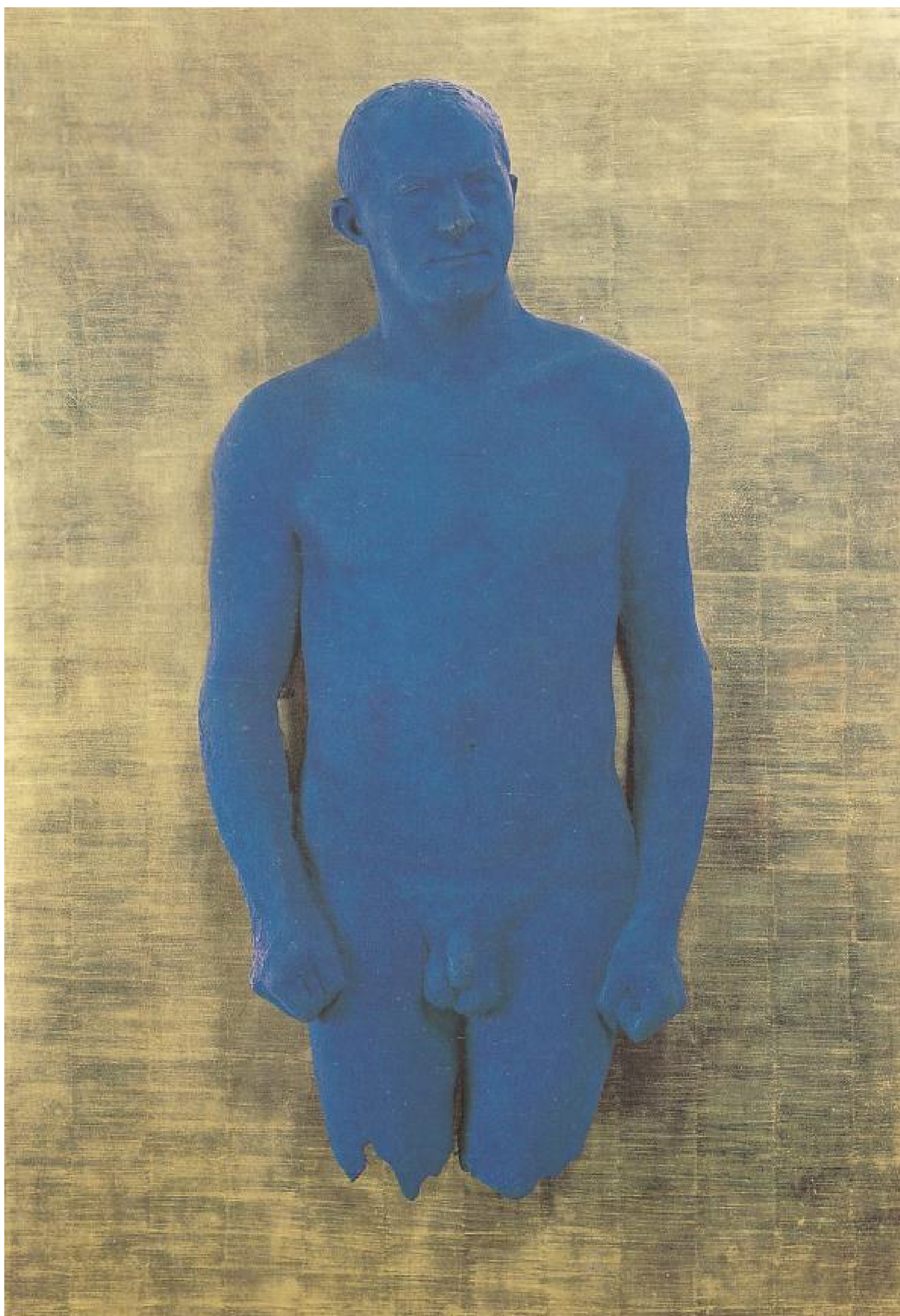


图41　伊夫·克莱因

《阿尔曼》，1962年。

《阿尔曼》是克莱因的正面浮雕肖像系列计划的第一件作品，也是唯一用合成树脂完成了的作品，克莱因却在此时去世。按计划，所有的作品都要涂上已具国际性质的克莱因式蓝色，衬以金色背景，而他自己的肖像则相反，是用蓝色背景衬托金色肖像。

皮耶罗·曼佐尼和克莱因一样，着迷于他的同事阿尔曼在1961年所谓的第三人称（而非第一人称）艺术。他的作品精致小巧，使人联想到作为艺术家的本人，作品可能源起于曼佐尼主持的某次偶发艺术。最终完成的效果，就像克莱因（他也是“自编自演”型的）的那些作品一样，是自相矛盾地低调和内敛的。为了讽刺艺术市场对耐久艺术品的需求，曼佐尼出售自己吹进气球里的气息，出售有他的排泄物的铁皮罐，以此质问一个艺术家的作品究竟是什么。他在别人的身体上签名，并以此作为自己的作品向他们出售作品证书；他邀请朋友们来吃自己煮的鸡蛋，然后把蛋壳优雅地用盒子包装好，按上他的手印作为签名，然后再出售。曼佐尼把他的脚印留在一个并不存在雕塑的基座上，以此来混淆作者与题材，滑稽地模仿艺术家对于纪念碑以及英雄雕塑的观念 **[图42]** 。他对纪念碑的最终否定是把自己的名字倒过来刻在了基座上。

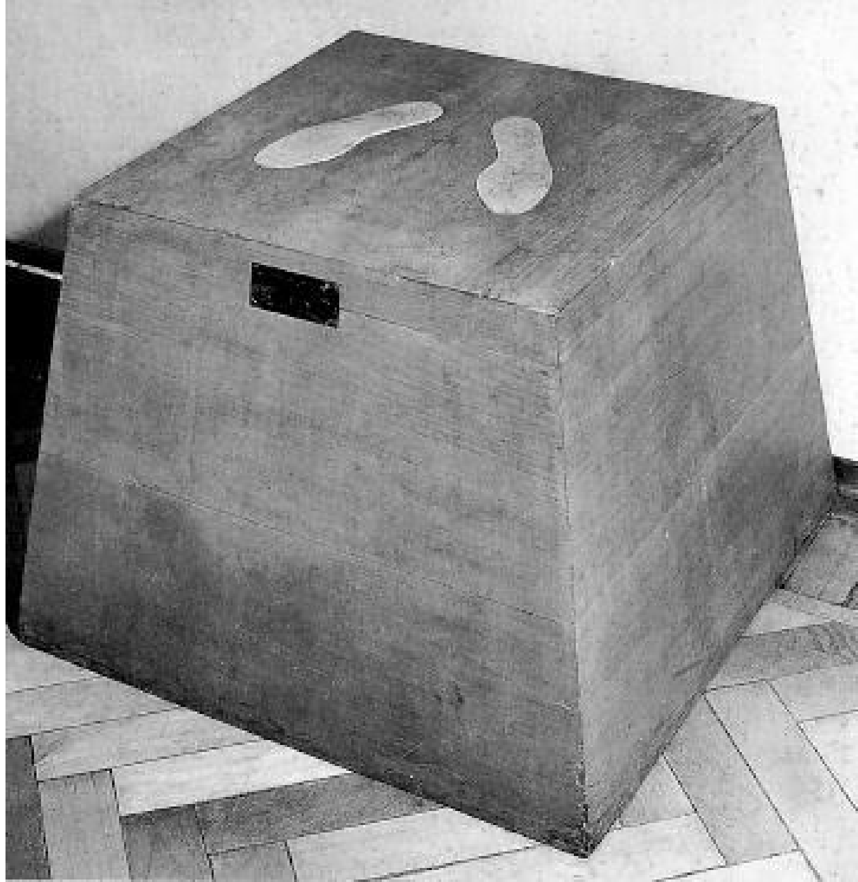


图42　皮耶罗·曼佐尼

《魔幻基座》（*Magic Base*），1961年。

曼佐尼对雕塑基座的讽刺性态度表现为让基座一无所有，除了一双每个人都可以留下的脚印。只要曼佐尼同意，每个人都可以站上去，然后成为艺术。曼佐尼的其他基座还包括《世界的基座》（*The Base of the World*），这个标题被倒刻在基座上，因为这就是它在下面支撑的世界。

曼佐尼有意避免以传统艺术姿态和形象的方式来定义艺术家，代之以脚印或手印来使其概念化。在这类作品中，艺术家既在场也不在场，他以第一人称来说话，但又将自己隐藏在第三人称的话语后面。在创作活动期间，他有时会亲自紧密地参与其中，整个工作就像是一场表演；而有时他又与其保持着距离或干脆隐藏起来，好像在通过现成的、包裹的、容器中的或呈现出的物品来表达，这样便不会出现他的手工痕迹。像绘画作者的签名或雕塑表面的手工痕迹这种代表了创作者的明显记号是不存在的。

克莱因和曼佐尼的名字总是联系在一起的，他们一直共同举办回顾展。两者之中，克莱因更接近于德国的约瑟夫·博伊斯，他们都是以自己为中心来创造神话，而且克莱因也比曼佐尼更接近于传统的创作型艺术家的形象。克莱因的讽刺是具有庆典意味的，而曼佐尼的强烈讽刺则更有挑衅性。因此，曼佐尼在公开批评雕塑自身的实践方面走得更远，特别是在曼佐尼的行为中，他拒绝任何类型的公共艺术，拒绝按常规去参与将艺术作为商品的艺术世界。这是对1950年代现代艺术制度的回应。新现实主义（批评辩论家皮埃尔·雷斯塔尼是其中的重要人物）试图重建在整个1950年代几乎并不存在的真正的前卫艺术。赫伯特·里德坚持认为，前卫作为一种普遍观念是有价值的，并且是值得支持的。但雷斯塔尼却认为，如同阿洛维1950年代在伦敦说过的，在前卫已变得过于宽泛并且自我批判不足的时候，前卫只是一种特殊的兴趣。

1958年，克莱因在伊丽丝·克莱尔（Iris Clert）的巴黎画廊举办了历史性展览《空无》（*Le Vide*），表现了作为空无容积的空间。窗户被涂上了克莱因标志性的蓝色，但画廊却空空如也。两年后，阿尔曼跟随其后，在同一画廊做了一个补充性展览——《充实》（*Le Plein*），他收集了一大堆废弃物、旧衣服、玩具、厨房用品、留声机唱片等，把它们满满地堆放在展厅里面。虽然阿尔曼在画廊里的堆砌没有克莱因的“空无”那种惨淡的自我消解，但阿尔曼的作品也是对空间的消解，这一空间此时是无法被身体通过的。作品的内在含义值得思考，因为从物体到空间，艺术都正在被重新定义。这件艺术作品不是与日常生活相分隔的，直到它被布置出来之前，这件作品都是存在于我们的时间和空间里的，不能被放置于其他任何地方的艺术作品。这种艺术与位置是不可分离的。阿尔曼的《充实》是通过画廊的窗户从外面看向里面，这种废物弃置场似的体验类似于建筑作为容器所体现出的秩序。阿尔曼的这种方式预示了1960年代末沃尔特·德·马里亚（Walter de Maria，1935—　）的“泥屋”（Dirt Rooms）和罗伯特·史密森（Robert Smithson，1938—1973）的“非地点”（Non-Sites）装置，这些作品均是采用无差别的材料，泥土和碎石，填塞在房间或盒子里面。

新现实主义在一种特殊的且相当有限的方式中，把艺术带回到与日常生活，确切地说，与日用物品的联系中。这是因为新现实主义关注的是时间。现代主义雕塑立在基座上，远离生活，可以被认为是理想化的，并处于时间之外的。在这种方式中不容易见到与生活相关的

东西，尤其是阿尔曼那些高度风格化的物品，比如门把手 **[图43]** 或时髦的鞋。不过，新现实主义又是矛盾的，它处理的是日常物品，但这些物品既不能使用又不能碰触。阿尔曼的《集合》（*Les Egoistes*）通过择取日常生活物品而组成，表达出了一种克制的忧郁，这些物品都是在使用和熟悉的接触中获得的。但它们最终像博物馆展览那样，被公开展示，却又用玻璃板保护起来，而不是像日常物品那样充足且没有特殊价值。雕塑成为集合各种材料的方式，而不是传统上的构成方式。1960年代的很多雕塑——新现实主义、波普艺术、极少主义——都拒绝传统的构成，而是追求添加、重复、堆砌，或阿尔曼式的集合。一些美国艺术家，如极少主义的唐纳德·贾德，把构成视为欧洲的和过时的东西，其本质上是一种创造等级和礼仪的方式，而这是更为大众的艺术所要避免的。

图43　阿尔曼

《集合》，1964年。

阿尔曼在1960年代初做的《集合》主要是对日用品的集合，把它们放在透明的玻璃箱中展出，只要足够多，就可以让整体形式凌驾于单个样本之上，但也不会多到让数量超越形式的独一性。

对丹尼尔·斯波尔里来说，对时间的处理很重要，他是一位集合艺术家，其创作聚焦于与特定时刻有关的物品，比如一块吃了一半的肉、塞满玩具的婴儿围栏等。个人元素完全被放弃，人们期望在桌面或地面上看到的物品却被悬挂在墙上，它们不会从墙上掉下来，这一事实是表现物品非自然属性的方式，它们已摆脱世俗性。斯波尔里在这里很像罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg，1925—　），后者在1955年做的《床》把本来应是横放的床垫与被褥——有人类使用的证据——竖起来，像绘画作品一样靠在墙上，不容易接触，更无法使用。新现实主义关注于保存，也关注于缺席：关注主动因素——人的在场——已经消失了的现实生活。

保加利亚出生的克利斯托（Christo，1935—　）和法国出生的让娜–克劳德（Jeanne-Claude，1935—　）利用的是城市和乡村的环境。他们常常用布制墙面和布帘来作为迫使观众面对不同的空间呈现的方式。他们通过在公共场所的表演而进入公共艺术领域（坦白地说，那并不是典型的艺术作品）。《充实》和《空无》都曾因为警察的干预而引起轰动，成为社会事件，它们的主要意义使它们与艺术产生联系。但克利斯托和让娜–克劳德的《油铁桶幕墙，维斯孔蒂街，巴黎，1962年6月27日》（*Wall of Oil Barrels-Iron Curtain, rue Visconti,Paris, 27 June 1962*）则不同**［图44］**。维斯孔蒂街是一条有历史意义的狭窄小街，拉辛、德拉克洛瓦、巴尔扎克都在此居住过。克利斯托和让娜–克劳德在1962年6月27日晚上将它堵塞了8个小时（没有经过巴黎警察局的批准）。这个作品是一个路障，既可以理解为巴黎作为一个城市麻烦不断的历史，也可理解为法国当时的历史——阿尔及利亚危机正把法国带向内战的边缘。1961年8月柏林墙建立起来，对于城市人民运动的政治控制成了一种主题。但《油铁桶幕墙》并不是简单的政治评论，而是在现代主义意义上的一件“纯”雕塑作品。通过临时堵塞街道对城市结构作出改造，它强调了通常假设的自由，就像我们走在一条街上，会在注意到周围环境之后，来判断怎样利用环境。在1962年，一般被称为“公共雕塑”的东西，其实只是放在公共场所的个人化或精英式雕塑。《油铁桶幕墙》把公共话题带入了真正的讨论，预示了60年代末的趋势，当时的雕塑——部分由于1968年危机的刺激——对于既定惯例和制度发挥了一种批评的作用。

LABO

图44　克利斯托与让娜–克劳德

《油铁桶幕墙，维斯孔蒂街，巴黎，1962年6月27日》。

新现实主义不像新美国艺术那样更接近杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968）的形式，尽管杜尚并没有参与这两个国家的运动。杜尚1915年在美国为他的第一件现成艺术作出了命名。他以现成艺术形式把工业产品搬用为艺术，强调环境（物品在何处及怎样影响其环境）而不是艺术的规则或形式，这也导致了杜尚被格林伯格的现代主义所边缘化。到50年代，杜尚几乎已被人遗忘了。大约在1957年，杜尚重新出山，在纽约的古根海姆博物馆（Guggenheim Museum）举办了自己的展览；1958年出版了文集，1959年出版了英文版和法文版的作品图集，并由法国艺术家兼作家罗伯特·勒贝尔（Robert Lebel）撰写了专论。同时他还在巴黎、纽约和伦敦举办了小型展览。

杜尚在他去世前十年的贡献是独一无二的，从某种方面来说，是对他在1912年扔掉绘画转向实物这一行为的重新挑战。他曾是一位成功的立体主义画家，抛弃绘画部分是因为他对所谓的“视网膜”（retinal）绘画——颜色在眼中留下记号——的恐惧，转而将注意力聚焦在了现成艺术，将日常生活事物命名为艺术，在很多情况下几乎是毫不修改地搬用了现成品。作为在立体主义之后的现成艺术，杜尚以此开始，使艺术摆脱于绘画性姿态与第一人称标志，而转向对已知物品的探索。这最终导致了从作者到话语、从物品到空间的转变。

新现实主义对于围栏、包裹、盒子的兴趣反映了杜尚对其个人历史的打包，首先是《绿盒子》（*Green Box*，1934年），一堆谈及他艺术的个人文件；然后是《手提箱里的盒子》（*La Boite en Valise*，1938年），其作品复制品的收集。这些盒子存在各种版本，这固然降低了原创性，但却在极少主义内开启了一场意义深远的争论，即艺术家是否在过后的时间里有权重新制作其作品，而又不失其真实涵意。杜尚希望重新制作他已经丢失了的现成艺术作品，并在1964年决定授权米兰艺术经纪人阿图诺·施瓦茨（Arturo Schwarz）制作其早期现成艺术作品的限量版本，就是对这场争论的回应。

约翰斯与劳申伯格

贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns，1930—　）的三维作品包括手电筒、灯泡、啤酒箱和咖啡罐里的油漆刷子。它们都是雕塑历史上没有出现过的日常物品，用不同的方式制作出来——铸铜、石膏成型、纸型或现成品组合。由于它们与仿制对象尺寸相同（或者可能就是那些物品），所以它们比通常的雕塑要小一些，在尺寸上一般与对我们来说不实用的物品有关，如工艺品或玩具。约翰斯的作品总是被理解得很深奥。艾伦·所罗门（Alan Soloman）说他的艺术是只能观看而不能进入，[7]利奥·斯坦伯格（Leo Steinberg）认为他的作品是“一个完整的系统”，把它们拆开是不可能的。[8]它们是被动的物品，斯坦伯格称它们为“被完成的”（done to），从这个意义上来说它们与抽象表现主义的主动性原则恰恰相反。这些评论——被观看而不能进入，被动的、“被完成的”、完整的物品——把约翰斯的作品与那些只看表面而不看内核的雕塑，与沃霍尔的波普艺术，与极少主义艺术相提并论。约翰斯与波普艺术同样关注语言，即我们怎样识别某种事物是一件艺术作品，还是我们给予了某个名称的某一世间事物，如手电筒。但是约翰斯并不关心现代社会特有的东西，不像沃霍尔后来那样，约翰斯的物品是无商标的。当沃霍尔特意要突显出布里洛时，约翰斯则为一个没有明显特征的手电筒而找遍所有的商店。他以这种方式所直接关注的，不是符号的价值，而是一件雕塑作品与世上同一物品的关系。在这方面，约翰斯更接近杜尚，显然，他在1958年认识杜尚及其当时的作品后，很快就感受到了这位老艺术家对他的强烈影响。其中的原因之一是约翰斯对语言的兴趣。他的语言是讽刺的、反讽的，是肯定与否定的混合，只管表达，而不是1950年代后期在美国流行的“表现”。约翰斯1958年在巴黎举办了第一次展览，他的艺术完全具有新现实主义的平和与安静。50年代后期，巴黎的艺术没有美国艺术那么浮躁，在美国艺术的环境中，约翰斯更接近杜尚，这是他脱离抽象表现主义后的改弦更张。

在约翰斯于1958年搬用日常用品之前，杜尚的现成艺术是唯一的先例。但约翰斯的雕塑不是现成品：即使实际物品被用于雕塑的基础，但也是用石膏复制，或用铸铜复制再在表面着色而成的。《手电筒3号》（*Flashlight 3*）**［图45］**是用石膏重压成型，其风格使人想到罗丹《大地》（*Earth*）中的斜卧女裸体。在罗丹的作品中，黏土上的印记是艺术家的工作记录，也是对造型本身的承诺。约翰斯的造型则是对创作者的一种反讽观察，在这件雕塑中，物品本身与造型——作为雕塑的传统代码——最终仍然是两个不同的事物。约翰斯的手电

筒雕塑体现为一系列各不相同的形象，这些形象并不关乎形式而在于表象；他关心的不在于像不像一个手电筒，而在于它怎样在不同的作用条件下影响了我们。手电筒只是一个范例物品，而不在其自身的意义。《手电筒1号》（*Flashlight 1*）**[图46]** 在一个基座上，由两根铁棍支撑，好像博物馆里陈列的考古学标本，用铁棍撑起来后，它就像一个珍稀物品，我们只能远看不能触摸。

图45　贾斯珀·约翰斯

《手电筒3号》，1958年。

约翰斯为数不多的雕塑主要都是在1958—1960年间做的。《手电筒3号》是很费劲地用石膏翻制的。翻制的表面效果为真实物品增添了一种“艺术”编码，对雕塑的性质及其与日常生活的关系提出了疑问。《手电筒2号》（1958年）是用纸浆翻制的，而《手电筒1号》（1958年）则是用快干泥、金属棒和一个真正的手电筒做成的 **[图46]** 。

图46　贾斯珀·约翰斯

《手电筒1号》，1958年。

尽管约翰斯的作品在细节上不同于新现实主义，但两者都反对抽象表现主义和法国“偶发”（informel）中所包含的主动原则。约翰斯坚持的原则是其作品是被动的、“被完成的”，像阿尔曼的作品一样，保证他的作品是死的。它们借由基座（或通过小铁棍以符合考古学喻意）而与活物分隔开来，处于无动作的、被保护的状态，并因而从时间中抽象出来。《手电筒》的构成元素包括它们作为物品所拥有的设计，它们作为艺术创作的证据，以及在陈列时所展示的信息。在这三种方式下，它们被编码成为博物馆展品。约翰斯借此打开了一个在接下来的几年中不断被多角度阐释的主题：作为对博物馆的批评的三维艺术。

约翰斯和劳申伯格都参与过（或受过其影响）和绘画或雕塑没有直接关系的艺术。约翰·凯奇（John Cage）的音乐不是在封闭式的作曲中构思出的，在这方面来说，这特别重要。凯奇提倡偶然的、即兴的演奏，因此他的音乐不受乐谱，甚至时间、地点和听众的限制。表演成为一个属于观众也属于作曲家的事件。劳申伯格和约翰斯与舞蹈编导梅尔塞·坎宁安（Merce Cunningham）也产生过交集，而坎宁安

也和凯奇一起工作，舞蹈也同样成为即兴的表演，引入了自然的动作和姿势，让历来属于技巧性的舞蹈更接近成为真实的体验。

从一开始较小的作品《皇帝》（*Empire*，1961年）到较大的作品《神谕》（*Oracle*）**［图47］**，劳申伯格用城市废品来制作作品，包括空调管子和汽车零件。他将五件东西作为一组，用电线连接起来，电线连着收音机，收音机播放出不断变换频道的声音，可以由观众来调节音速的快慢。劳申伯格在这个装置中的技术伙伴是比利·克鲁夫（Billy Klüver），克鲁夫也和丁古利合作过《向纽约致敬》（*Homage to New York*）**［图48］**，而劳申伯格在丁古利这些破烂机器的一夜狂欢中也扮演了一个小角色。丁古利有一种粗野的幽默，兴高采烈地庆祝机器时代的崩溃，而机器与城市的联系是如此紧密。但劳申伯格重构废品的目的，与丁古利关注于崩溃不同。和约翰斯一样，劳申伯格保存并利用那些已没有实用价值的东西，目的是把它们制作和展示为永久的艺术。

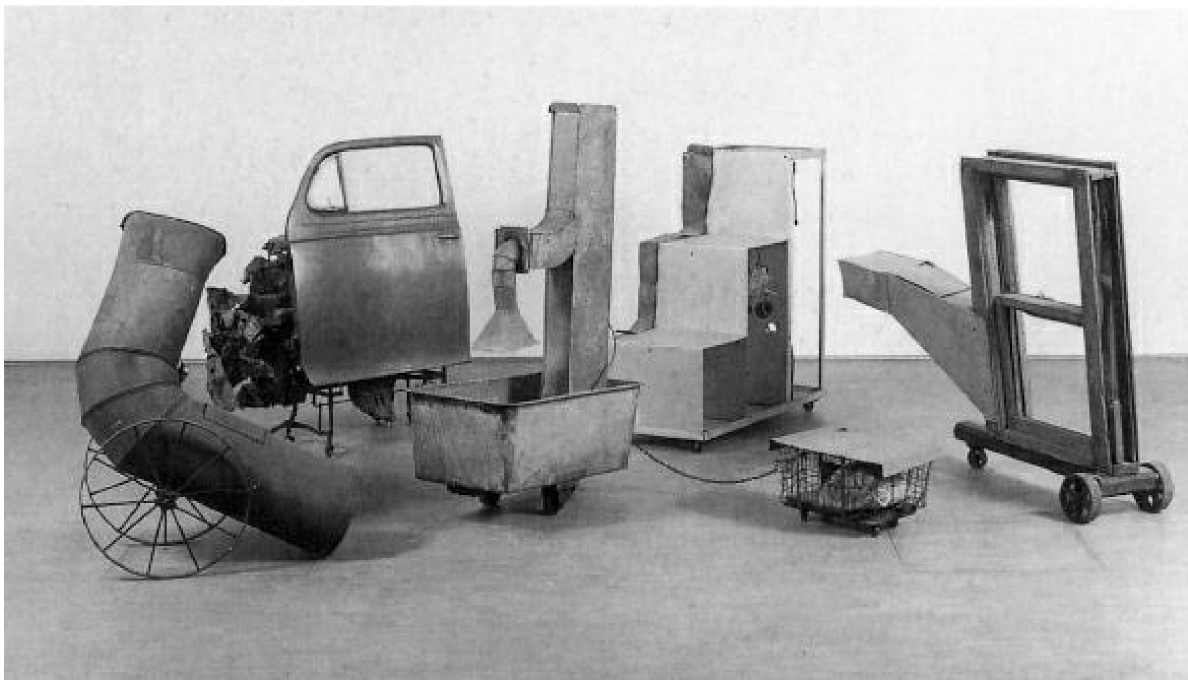


图47　罗伯特·劳申伯格

《神谕》，1965年。

《神谕》由五个单独的部分构成，每个部分都装有一台收音机，由一台变频电机控制。收音机的音量和速度可由观众来改变。

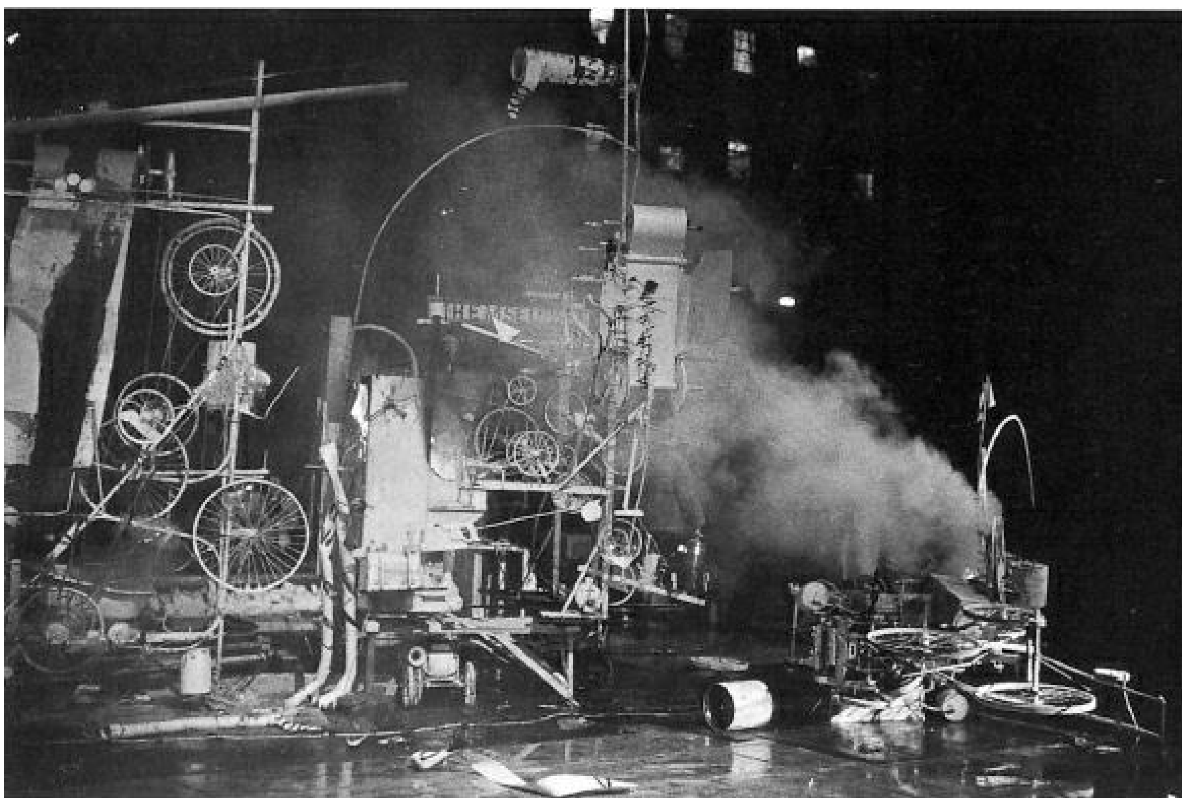


图48　让·丁古利

《向纽约致敬》，1960年。

这件作品在现代艺术博物馆放置了三周，当发动机启动后，整个作品便在一夜之间解体了。集合的废品包括50个自行车轮子和一架钢琴。它制造了各种噪音，还包括了一个导致现场喷火的小汽油罐。

劳申伯格还为梅尔塞·坎宁安的舞剧院设计过灯光，有时他自己也会参加舞蹈表演。1963年，他转向编导，设计了舞蹈《塘鹅》（*Pelican*），舞蹈以赖特兄弟的故事为基础，在表演中他披了一个降落伞当做起落架，踩着溜冰鞋当做飞行器的轮子。《塘鹅》是人的机器化，而《神谕》则是把机器作为人来看待：不是实际上的人，而是作为人的替代。车门是一个不断开启、穿行和关闭的物体，因而与人的身体产生联系。车轮的元素从《塘鹅》延续到《神谕》，轮胎的作用是作为支撑的中介，“作为飞行器的身体”，在降落时它可以滚动，保护身体不受伤害。它们也成为人的身体的转喻。《神谕》部分是作为一种表演，本质上是时间的艺术，是要把它保留下来以超越时间。

劳申伯格作品的尺寸和规模以及占有空间的宏大方式，都显示出一种公共艺术的特点，但又明显不是通俗性的公共艺术，因为他的作品不是为普通公众而制作的。劳申伯格的《埃尔金饰带》（*Elgin Tie*，1964年）由用绳子悬挂在天花板上的母牛和装着轮子的木桶组成。劳申伯格让他的朋友用拖车拖着他的作品送到展览馆，一路招摇过市。这个事件有游行的特征，使人想起文艺复兴时期庆祝胜利的游行。这个庆典式行为具有公众参与的成分，体现出行为艺术的实质，但也具有潜在的嘲弄性模仿，对在当今世界里的庆典式公共艺术的可能性表示质疑。通过模仿公共活动的形式和结构来表现含混与机智的特点，无论是在赖特兄弟的飞行器降落中，还是在庆典式游行中，都是如此。

波普艺术

在1958—1960年间，纽约的行为艺术和偶发艺术蓬勃发展，汉萨（Hansa）、鲁本（Reuben）和贾德森（Judson）画廊成为新艺术的大本营，以艾伦·卡普罗（Allan Kaprow）为首的偶发艺术被认为是抽象表现主义的自然延伸。1957年在纽约现代艺术博物馆举办的杰克逊·波洛克回顾展使得许多艺术家，包括卡普罗在内，都在考虑怎样去确立他们所看到的东西，就像波洛克用颜色来表现都市生活的声音与感觉那样。他们的回答是把它们推到三维艺术上，把城市更直接地带入艺术。劳申伯格在他1950年代中期以来的“综合绘画”中掺入了城市的碎石，而卡普罗则把真实空间里的新三维艺术视为绘画的扩展。在三年内，一度追随卡普罗的最有意思的艺术家，包括克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg，1929— ）和乔治·西格尔（George Segal，1924— ），都不再做行为艺术，以及那种艺术家和观众都可能亲身参与的艺术了，而转向了物品和装置。波普艺术比新现实主义或约翰斯、劳申伯格的艺术更加不承认传统上对绘画与雕塑的分类。按照阿洛维的描述，含蓄地说，雕塑应属于反映不同社会结构的现代主义艺术。然而，并不存在一种从精英到通俗的简单变化。尽管波普艺术有着比现代主义艺术更广泛的观众群，但“通俗”指的是原材料而不是艺术作品。

奥登伯格、西格尔和爱德华·凯因霍尔兹（Edward Kienholz，1927—　）的三维波普艺术表现了普通的人、平凡的事情或场所——咖啡馆、餐厅、浴室——我们很容易认出这些地方，它们就在我们的生活中**［图49，图50，图51，图52］**。通过完全有别于传统形式与材料的运用，它们在一种令人不解的语言中被表现出来。它们有强烈的图像感，而且是用真实材料制作的，规模也与真实世界一样。它们是场景或装置，从雕塑是真实的（占有我们的空间）意义上说，它们也是真实的，但也有来自平面艺术中的造假的虚构性质。要理解他们的表现力，就要知晓他们打破艺术门类之间界限的方式，特别是绘画、广告平面艺术与雕塑三维艺术之间的界限。它们类似于浮雕（一种进入三维空间的绘画），甚至更像戏剧。每一件作品都有一个开端，如同剧院舞台的前部，把日常生活空间与舞台空间隔离开来。在凯因霍尔兹的作品中，最初是可以从一个空间到另一个空间的，它既是观众的一部分也是舞台；而凯因霍尔兹咖啡馆里的可乐机也是真的在运转着的。而现在这种装置变得很值钱了，它已属于博物馆，其功能是收藏，它变成只是一个被观看的物品，而不再是曾经能够亲身体验的东西。波普艺术的装置把戏剧引入雕塑，从而改变了观众的地位，在现代主义雕塑中，观众被看做是一种非实体的智性存在，而不是身体的在场。这种变化符合了1960年代雕塑的另一种发展，对雕塑媒介产生了深远影响。

图49　克莱斯·奥登伯格

《街道》，1961年。

这是1960年做在纽约贾德森纪念教堂里的装置，融环境艺术与舞蹈表演于一体。它由散挂在墙上和悬挂在天花板上的假废品（喷上颜色并弄皱的纸板）构成，使人想到曼哈顿下城东区的街道生活。公众还可以把自己的废物扔进去。图片中的场面是1961年在鲁本画廊重做的。

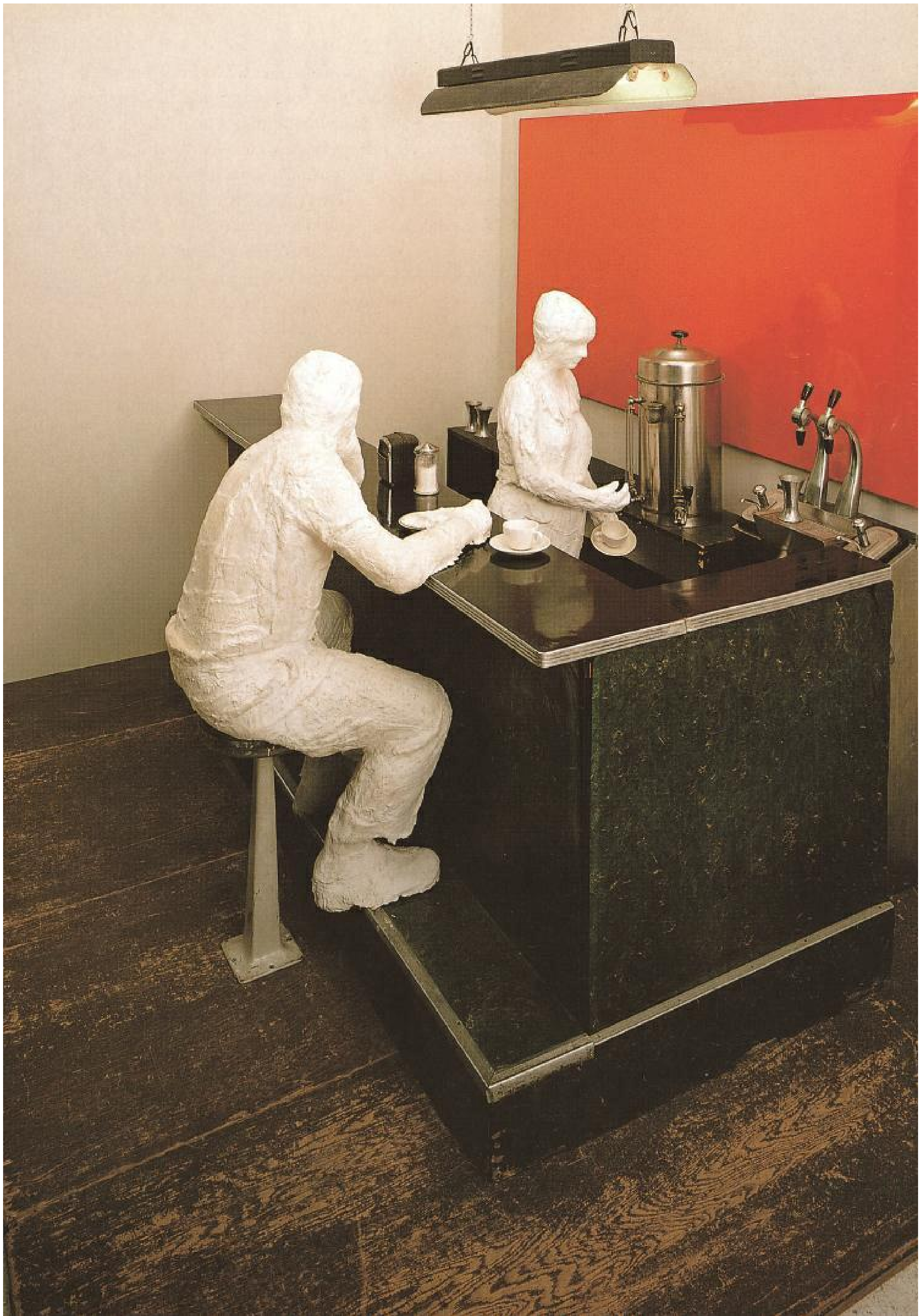


图50　乔治·西格尔

《晚餐》（*The Diner*），1964—1966年。

西格尔是一个训练有素的画家，由于受其朋友，行为艺术家艾伦·卡普罗的影响而做起了装置。从1961年开始，西格尔用真人缠着绷带浸泡在石膏里，成形后再把模型切成几段，重新组装，所以作品内部是空的。

图51　克莱斯·奥登伯格

《卧室景观》，1963年。

奥登伯格在这件作品中使用了他所称的"屋子里最柔软的房间"，将柔软的物品和鲜艳的颜色转换为坚硬的表面、明确的墙角和单调的颜色。"没有'真实'也没有'人'……所有的东西都在死亡一边。卧室是理性的坟墓。"（奥登伯格，1976年）

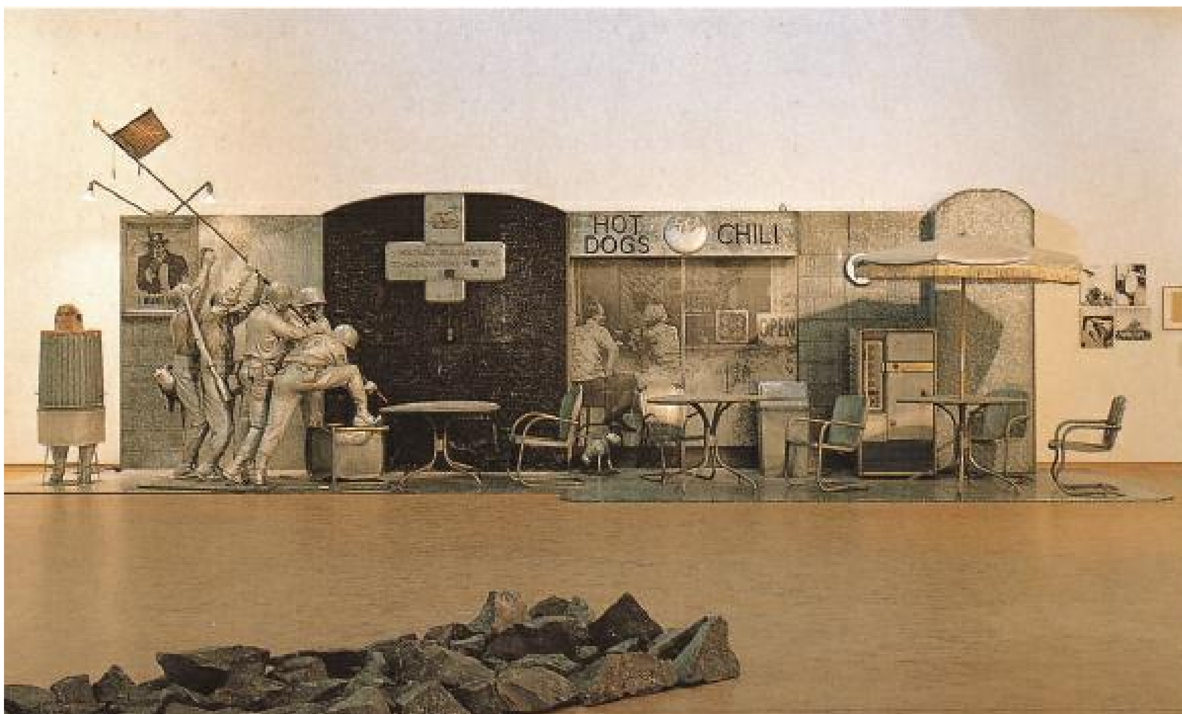


图52　爱德华·凯因霍尔兹

《移动的战争纪念碑》，1968年。

制作于越南战争最激烈的时期，《移动的战争纪念碑》源自"二战"期间的著名照片——美国士兵占领硫黄岛，还有一个低档商场的咖啡屋，两个场面都被涂上了银色置放在一起。

克莱斯·奥登伯格原先是一个画家，后来改做环境艺术。《街道》（*The Street*）**[图49]** 使人想起纽约下城东区的生活，在画廊的墙上挂着不成形的纸片，涂鸦的纸板立在地板上或吊在天花板上，暗示着人物、房子和街道上的垃圾。画廊的观众会与这些粗糙的平面的东西不期而遇，并产生一种底层生活的联想。奥登伯格在这方面深受劳申伯格的影响，劳申伯格的综合绘画就像一个场景现场，不相关的东西被排列在一起。奥登伯格在1961年继续做了《商店》（*The Store*），一个面对东21街的狭小店面，艺术家在店里面有一个"厨房"工作室，制作上色的石膏食物，然后在前面出售这些"食物"。这也是一种戏剧性元素，艺术家既是表演者也是雕塑家，在一个商店/画廊的场所中，利用工作室来出售他的产品。像《街道》和《商店》这样的装置是艺术家或艺术家与商人合作的作品，商人为了有限的潜在利润也愿意投资艺术市场。1958—1961年间商业场所与展览空间的这种快速变换，实际上是向商业体制挑战的结果。奥登伯格及其他人在他们的早期作品中有关高级艺术的讨论不仅体现在题材，也体现在呈现其

题材的方式上。问题在于艺术市场没有发展出一个平台支持非赢利表现形式的方式，直到1962年，波普艺术的出现标志着以更为传统的物品为基础的艺术是更适合市场体制的。

奥登伯格艺术中的物质性，以及对基本生存和食欲本能形象的表现，如在《街道》和《商店》中所看到的，是与起源于抽象表现主义的独特的美国性完全一致的。被卡普罗、罗伯特·怀特曼（Robert Whitman，1935— ）、乔治·布雷赫特（George Brecht，1925— ）等人实践的表演，是杂乱的和身体的，与约翰斯甚至劳申伯格的感觉的、参与的实践有所不同，但是都有一个欧洲起源。这种来自欧洲的影响是让·杜布菲的原始艺术和国际眼镜蛇运动，后者兴起于1940年代后期的斯堪的纳维亚（奥登伯格的家乡）和巴黎。眼镜蛇，北欧表现主义的代表，主要是绘画、集合艺术与浮雕，以即兴作画为特征，追求丰富的色彩和强烈的颜色。杜布菲是抽象表现主义真正接纳的少数欧洲人之一，其重要性在于对街头生活的兴趣（经常出现在他的画中），在于其艺术中直率的性特征。他最重要的贡献可能是三维艺术的材料，他随意使用非艺术材料，如煤灰、海绵，而1950年代中期的欧洲还在使用传统的雕塑材料。波普艺术主要源起于绘画而不是雕塑，确实如当时所见，在1950年代末雕塑已到了枯竭的关头。奥登伯格作品的生动性及其对感觉和过度表现的追求，标志着这个时期艺术的一个极端，与约翰斯冷漠的讽刺截然不同。

奥登伯格的环境——他将之命名为"真实的剧场"和"物品的剧场"——直接导致了装置，而装置也是波普艺术对雕塑的重要贡献。"装置"区别于"环境"，环境艺术并不假定观众存在于艺术作品中；装置也区别于包括了真实空间在内的传统雕塑。奥登伯格、乔治·西格尔（卡普罗的朋友和早期合作者）、爱德华·凯因霍尔兹，还有汤姆·韦塞尔曼（Tom Wesselmann，1931— ，他没有参加偶发和环境运动），在1962—1963年间都在制作装置或场景。它们的主要特征是都有明确的正面和反面，是绘画和浮雕，而不是传统雕塑的延伸。所有这些艺术家都使用真人大小的人物，韦塞尔曼的着色人物作为《美国大裸体》（*Great American Nude*）系列的背景，其尺寸都要大于真人，而凯因霍尔兹的可进入装置《罗克西》（*Roxy's*，1961—1962年）中的人物则是真人大小的三分之二。总之，这些作品都可以如同戏剧那样看待：既像生活，又服从于它们本身的惯例。

西格尔的人物 **[图50]** 与克莱因的《阿尔曼》的石膏翻制不同，西格尔把翻制模型用浸泡过的绷带包裹起来，分成几段重新装配，再涂上白颜色。其结果不像石膏那么光滑，而是表面凸凹不平，就像西格尔早期那种厚涂的油画。西格尔人物的粗糙及白色都淡化了作品的自然性。它们通常表现私人的活动，如洗澡或剃须；如果是在公共场所，也不是什么有趣的事情，比如排队上公交车，或者在公司里面，在咖啡馆，而且它们都是没有交流的。西格尔的人物雕塑的技术方式虽然使造型上显得有些笨拙，但它们与环境是一体的。西格尔观察人们怎么站，怎么靠，怎么把头埋入双手，以求达到生活的真实却又不是完全的模仿。

西格尔的作品容易使人想起作为画家的艺术家，特别是爱德华·霍珀（Edward Hopper），因为两位艺术家都喜欢把题材置于事物的中间。西格尔的作品不如霍珀有那么多性暗示，但也有窥私的意思，因为人们并不会意识到他们的行为（私下的或非私下的）正在被观看。只有以采用真实生活空间的三维艺术，如西格尔所为，或像霍珀那样通过模仿真实生活空间并从绘画中汲取长处，才能达到西格尔所激发的动人效果。采用真实生活空间就要求有真人比例的人物。这个特征体现在大多数的三维波普艺术中。在韦塞尔曼的《美国大裸体》系列中，洗浴的裸体女人完全是画出来的，但周边的东西——暖气片和管道上的毛巾——却都是真实的。所有的东西都直接来自生活，也就是说整个装置，不论它的某个部分有多偏离现实，都是以真实为尺度的。

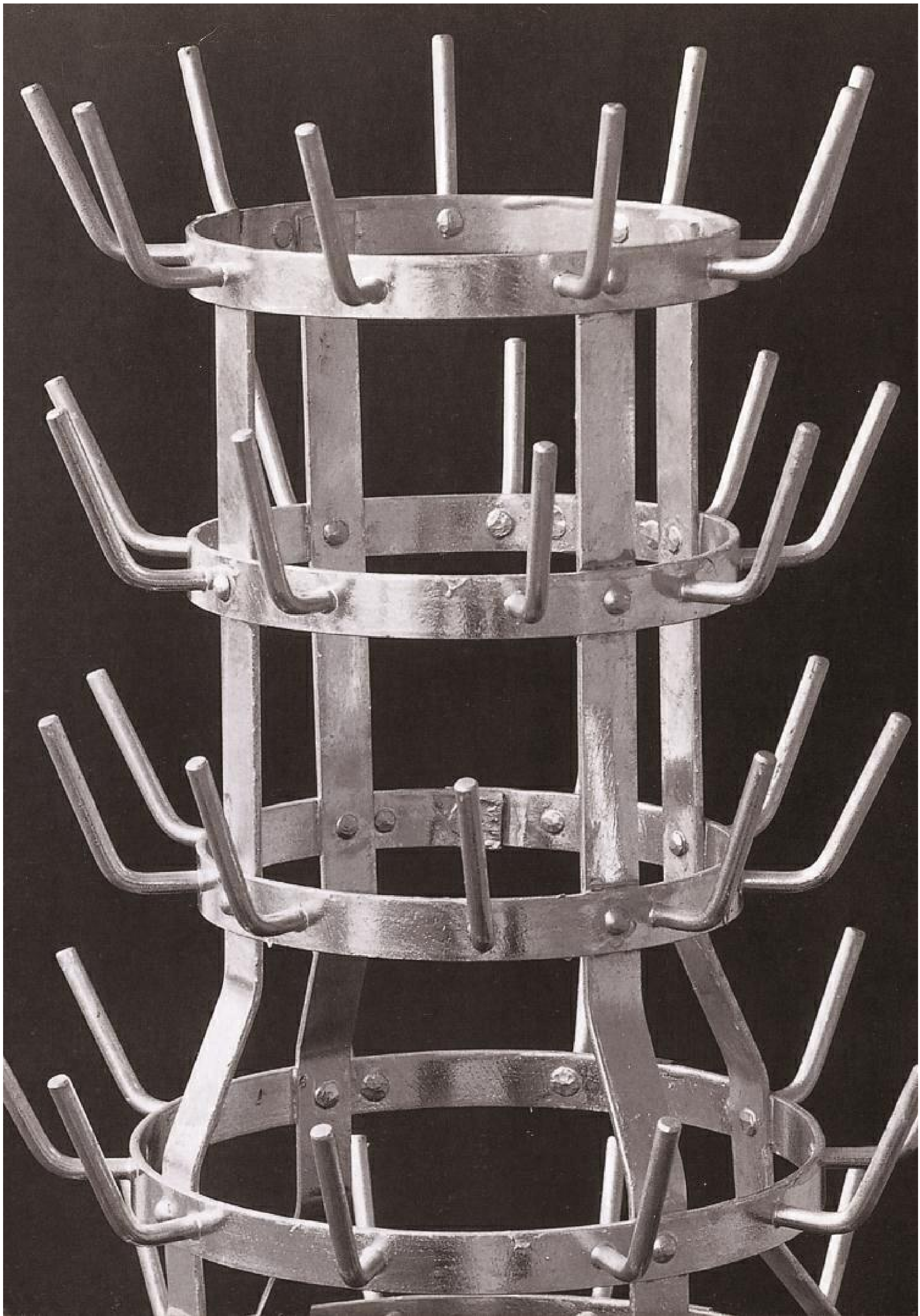
奥登伯格的《卧室景观》（*Bedroom Ensemble*） **[图51]** 有两个来源，一是童年时对一个真实的汽车旅馆的记忆，在那个旅馆的房间里铺着用纺织品仿制的各种兽皮；另一个是《洛杉矶邮报》上的卧室家具广告，奥登伯格采用了一种奇特的透视来观看广告上的房间。这些来源只在观念上是“真实的”，是奥登伯格1947年以后的某个回忆，而所有的记忆都已经过了修饰。透视通常被认为是“真相”的索引，是眼睛的产物，也是人存在的标记，它出自一个平面设计师的虚构。幻觉与虚构进入了作品，就像罗兰·巴特的雪铁龙DS，是富有魅力的表面所构成的现代神话之一部分，是为欲望——而非实用——而诞生。

凯因霍尔兹是一个西海岸的艺术家，那里对波普艺术有自己的理解，源自无拘无束的放克音乐（Funk）的表现，以夸张甚至怪诞的趣

味为特征。《移动的战争纪念碑》（*Portable War Memorial*）**[图52]** 属于后期波普艺术，此时新消费主义的阳光正透过越南战争的黑暗而照射出来。根据"二战"期间的著名照片——美国士兵把美国国旗插上日本的硫黄岛——制作的雕塑，被凯因霍尔兹复制到一个酒吧的前面，美国国旗作为两件作品的共同元素，被插到了一个咖啡桌上。在一个黑板上写着因为征服而从世界上消失的地区的名字，清楚暗示出征服与消费主义的亦步亦趋。标题里的"移动的"暗示了无所不在的有效性，所有东西都被涂上银色，因而可被视为单个事物。很难说清这个"事物"到底是什么。虽然人物和物品的比例都是真实的，但气氛却不真实。硫黄岛的照片已是博物馆展品，因而也是一个标记。有意义的是，按照这件作品的意思，照片是产生于事件之后的，因而也不是事件的原发地。不管有意还是无意，凯因霍尔兹像奥登伯格的《卧室景观》一样对搬用问题，以及物品转换为符号的方式作出了处理。

三维波普艺术以语言和词意的不断变化为标志，一些作品起初似乎属于绘画，一些则属于广告，还有一些属于日常生活。多重编码（multi-coding）是其意义的核心。但是，作品之间的区别还是比较清楚的，作品的语言有些出自三维，有些出自广告，其他图像则出自平面艺术或印刷品。奥登伯格的《卧室景观》和阿特什瓦格的《铺着粉红桌布的桌子》是三维的，暗示着实用，尽管我们知道它们没有实用功能。两件作品都含有指向极少主义和较易理解的三维形式的"艺术"编码，但前者还包括了广告的编码。两件作品都具有印制在家具宣传册上的冷静的"样本"特征，就像还没有使用过的东西，上面还没有人的痕迹，是不依附于功能的功能性物品。阿特什瓦格用来做"家具"的夹板不是构造功能性物品的材料，而是为了在三维上制造出宣传册效果的廉价材料。平面与三维之间的互换，彼此参照的编码，正是波普艺术中雕塑元素的核心。

第四章　现代主义与极少主义



格林伯格的现代主义

格林伯格在1949年的"新雕塑"一文中乐观地展望了雕塑的未来，他确信新雕塑直接代表了艺术的未来，但这种确信并未被证明。1956年他指责了当代雕塑的矫饰性，认为这种雕塑只要求看起来"像"现代雕塑，而不是经过一个分析过程来实现其全部潜力。写作这篇文章的时候，欧美雕塑正处于低潮，是绘画决定着主流。1958年，格林伯格在准备出版他的文集时又修订了"新雕塑"，完全保持并强调了前面的思想。[1]罗丹的传统在20世纪产生了杰出的雕塑（莱姆布鲁克、马约尔等人的作品），但雕塑也走入了死胡同；雕塑的观念过于依赖幻觉化（illusionistic）。他曾指出，人物雕塑比绘画中的人物更像真人，因为它以与真人同样的方式占有空间。他认为雕塑需要从拼贴立体主义开始，拼贴立体主义通过与人的身体和真实世界的全面联系，而把雕塑从单一形态和触知性中解放出来。戴维·史密斯的作品提供了非幻觉化的结构雕塑，但可能只是引喻性的（史密斯的作品不是在模仿人体，却明显是对人体的引喻）。

格林伯格的自信是与他现在所谓的媒介的"具体性"（concreteness）与"实在性"（literalness）联系在一起的。曾经强大的罗丹的具象传统是将雕塑人物越做越逼真，就像真人一样，而随着这一传统的崩塌，妨碍雕塑的事物也就随之消失了。格林伯格相信在一个实证主义的时代，雕塑材料的实在性是一种优势，只要雕塑人物带来的幻觉性——可触摸或可触知（也就是里德为优秀雕塑所确定的价值）——不会跳出来起反作用。"人的身体不再被假定为空间的媒介"是格林伯格在1958年修订文集时所下的定义。格林伯格的实证主义形式将幻觉性排除在外，但在雕塑的基本规则得以保证的前提下，作品中的幻觉还是被容许的（如史密斯的作品）。这个"规则"就是视觉性（opticality），或说基本上是对空间形式的知识性理解——与通过接触去理解，或通过人体的触摸特性在雕塑中的联系去理解形成对照。把一种更高的价值赋予雕塑而不是绘画似乎是格林伯格的矛盾。雕塑是由材料制作的，这些材料也构成世上的其他东西；而绘画不同，它是一种专属于艺术的媒介。但是，雕塑应该遵守"视觉性"，这又意味着对形式的理解不是基于物质的，而是基于"头脑的"。修订后的文章提出了一个概念，对于理解格林伯格在这个时期的现代主义非常关键："我们现在提出的是形态的幻觉，不是事物的幻觉：即物质是

无形的、无重量的，只是像海市蜃楼一样存在于视觉中的。”他强调，雕塑的材料实际上是有重量的，而且要服从于重量，但又应感觉不到重量的存在，因为雕塑是在想象中体验的，而不是作为世上的具体事物来体验的。

英国的新生代

继戴维·史密斯之后，安东尼·卡罗（Anthony Caro）是最符合格林伯格雕塑概念的雕塑家。卡罗受到格林伯格的鼓励，在1959年年末第一次访问了纽约（他曾在伦敦见过格林伯格），那时他正在根据生动的瞬间来塑造人物，如翻身或醒来的时刻。卡罗的作品与人体是直接关联的，但不同于老一辈的“恐怖几何形”，后者是通过人体来寓意其他东西。卡罗在美国直接看到了史密斯的原作，回到英国后就开始制作金属焊接作品，给作品涂上单一的颜色，目的是抵消有可能存在的“工业”效果。卡罗不追求重工业效果，不关注重量的上升与均衡，也不像美国雕塑家马克·迪·苏维洛（Mark di Suvero，1933— ）的作品那样，从作品中浮现出对不稳定的张力的联想。苏维洛比较接近抽象表现主义画家弗朗兹·克兰（Franz Kline），后者的很多作品都是以宾夕法尼亚的工业景观为题材。苏维洛雕塑**[图53]**的隐喻含义涉及劳动的观念和工业生产过程，但卡罗并非如此。卡罗是一个更加抽象的艺术家。他使用几乎没有卷曲的钢板，他在1961年曾说，这是为了避免“太多的个人加工”，[2]他严格地把材料作为表现媒介来处理，而不是作为强加他个人意志的物质。

图53　马克·迪·苏维洛

《阶梯碎片》（*Ladder Piece*），1961—1962年。

苏维洛这一大型结构雕塑使用的是废弃材料（钢材与碎木头），保持了原材料的存在状态。这使他不同于戴维·史密斯和安东尼·卡罗，后两者使用的废品都不会使人联想到它们原来的用途。

卡罗的雕塑作品是以系列呈现的状态或动态，凭着经验一个接一个地做，没有规定，也没有终止。在形式的发展中暗示出一种时间的流逝，因此，像广度和延伸、标点和语法这些能用于史密斯早期作品的词，同样也适用于卡罗。每个作品就是表现书面意义的单词，系列作品的结构方式就是组成语句结构的方式。他的作品是关联的，不同于美国极少主义，他与"完形"（gestalts）没有关系——这是雕塑家罗伯特·莫里斯企图概括极少主义的特征所用的词之一，意指简单而直接的可识别形式。[3]莫里斯指出，每一种内在关系都是对物品的公共性及外部特征的削减，那些细节会使得观众与作品发生一种亲密关系，因而忽视了物品存在的空间。但卡罗认为这不是一个问题，反而是一种价值。

1963年，卡罗在伦敦的白教堂艺术画廊（Whitechapel Art Gallery）展出了新作品**[图54]**，批评家兼美术史家迈克尔·弗里德（Michael Fried）撰写了目录前言，他和格林伯格在许多观点上是一

样的。弗里德认为卡罗的雕塑是自罗丹以来雕塑语言发展的一个阶段，是一种不仅为形式的语言，他强调卡罗的作品不能仅在形式的语言中来理解。弗里德把它描述为姿态的语言（a language of gesture），意指一种"前语言"的表达，是词汇无法满足的。他把卡罗的作品视为对现代社会的匮乏的回应。他引用哲学家斯图尔特·汉普希尔（Stuart Hampshire）的话说："随着对社会现实的探察，我们越来越缺乏诗歌、小说和视觉艺术，但同时我们又越来越需要它们……来间接揭示出与社会角色相冲突的体验的否定形式。"面对现代文明日益强加于行为的专门化和标准化，汉普希尔说："心智健全的条件是精神的非社会化水平在特定秩序中的具体的体现，因而变得接近了智性与享受。"[4]

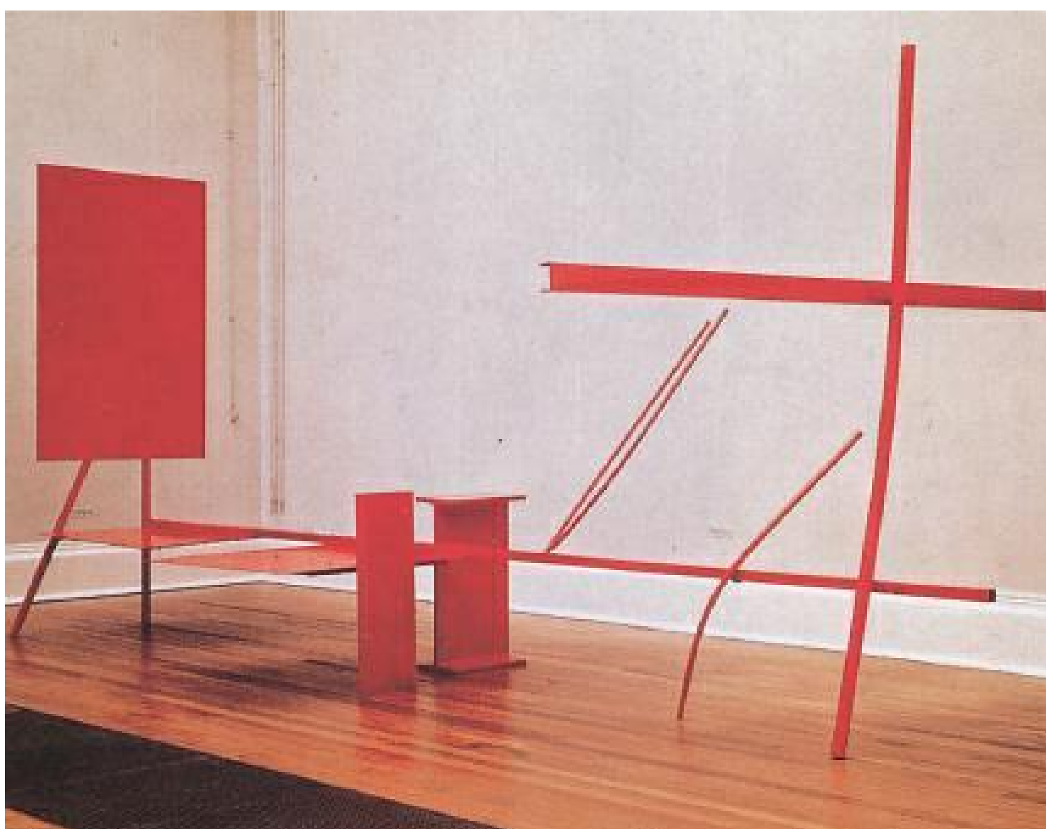


图54　安东尼·卡罗

《清晨》（*Early One Morning*），1962年。

由于作品的超大规模和展示，其在1963年伦敦白教堂艺术画廊的卡罗雕塑展上是一件关键性的作品。它是这样一种雕塑——格林伯格在1965年写道——"卡罗的兴趣不在于轮廓和侧影，而在于矢量，以及力量与运动的线条。"

这种观点表达了一种前卫的态度，它所达到的体验超越了被标准化的那部分精神，为诗意作出了辩护，特别是在雕塑中实现的诗意，因为雕塑在这方面能实现绘画所不具有的功能。作为三维艺术，雕塑与人体都具有有形性。因此，雕塑能创造形体，并用绘画所没有的方式来释放姿态。但不利的是，雕塑的传统问题——重力，以及易于成为物品而非姿态的风险。卡罗的回答是去掉雕塑的基座，利用复杂形式和横向延伸，以无重力的表象取代重力。

卡罗的雕塑把姿态释放出来的观念并不意味着对人体的模仿，但姿态的解放还是依赖于雕塑的相关特征。弗里德和格林伯格（卡罗早期最有力的支持者）都强调了他拒绝物品化的雕塑方式。卡罗的作品不同于极少主义，格林伯格熟悉并进一步强调了弗里德的主要观点："在卡罗的每件作品中，值得观看的东西都在于其句法结构"。现代主义针对极少主义的辩护（就雕塑而言，卡罗一个关键）取决于物品与句法（结构）的区别。按照现代主义的观点，形式还不是主要的理由，而是在于句法容许了姿态的释放。当弗里德在1963评论卡罗的时候，极少主义或物品化还不是一个话题。但弗里德在"艺术与物品"（Art and Objecthood，1967年）[5]一文中再次回到这个论点时，捍卫了他对莫里斯、唐纳德·贾德以及建筑师兼极少主义雕塑家托尼·史密斯（Tony Smith，1912—1980）的反对立场。他重审了以前的观点，把卡罗的方法描述为"通过模仿姿态的效果而非准确的姿势，来否定或整合物品性；就如同某种音乐和诗歌，它们受对人体的理解所支配，受人体在无数情境中产生意义的方式所支配。这应该是卡罗雕塑意义的本质"。

卡罗的雕塑不是姿势，不是对身体的直接隐喻，但它们显示了姿势怎样在雕塑中形成，从这个意义上说，它们就是弗里德所谓的"激进的抽象"。其抵制重力的重要性在于，它们做到了格林伯格在最好的极少主义雕塑中所感受到的东西：不是通过触摸或存在去感染观者，而是通过大脑或视觉。从这个角度来看，极少主义的问题在于它是戏剧性的，因为它为观众而存在，一件极少主义艺术作品如果没有观众就没有完整的体验。如果真是这样，那么不仅在场是一种主动元素，暂时性也是，因为观看是发生在时间中的。格林伯格显然使用了一个有点奇怪的词，即"视觉的"（之所以奇怪是因为所有的雕塑都是被观看的），其意图是制造一种自发领会某种事物的感觉，而不只是暂时地意识到它。"大脑的"（cerebral）一词更清楚地表达了这种要求。

对于怎样观看他的作品，卡罗看重某些人的经验，把它作为一组关系近距离地观看，而不是作为物体远距离地观看。问题在于人们怎样观看一件复杂而自成一体的雕塑，又要避免多角度观看的要求，包括按顺序观看和重新引入世俗性。弗里德的回答是存在一种理解形式，观看者在某个瞬间获得了对某件东西的全面概观，进而实现了对形式的整体理解，尽管实际上在那个瞬间他可能并没有看到整体。这种理解也是弗里德理论的核心，他在"艺术与物品"中对"存在"（presence）与"呈现"（presentness）作出了区分：存在——极少主义物品是越过空间而在时间中被观看；呈现——如卡罗的雕塑，是即时理解的对象。罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）在回顾这个问题时把它概括为经验的本质：这一本质是一种效果，为观者制造出他不在场的幼觉；是在与艺术作品的情境互动中产生的幻觉，如同海市蜃楼。它不那儿他也不那儿——一种缺席的互动，她引用弗里德的说法——一种超级的虚构。[6]

在卡罗作品的鼓舞下，1950年代后期，很多雕塑家聚集在了圣马丁艺术学院，卡罗是该校的老师，1965年他们一起在白教堂艺术画廊举办了以"新生代"（New Generation）为题的展览，名噪一时。后来他们还与极少主义一道在纽约犹太博物馆（Jewish Museum）举办了"初级结构"（Primary Structures）展览。新生代拒绝传统的材料和样式，雕刻和泥稿被铸造、焊接和结构所取代。他们使用的材料——塑料、玻璃纤维或金属——是为他们自己而做，不是为任何协会或意识形态。他们喜欢用工业或制造业材料，而不是传统的雕塑材料，比如铜，而较年轻的大多数艺术家从卡罗所采用的钢材转向了玻璃纤维和塑料。他们都不用基座，不管是具象的还是抽象的，都是直接置于地面。他们都对人的尺度（human scale）有兴趣，他们的作品都建立在与我们日常生活相关的非艺术品的关系中。新生代都反对纪念碑性。

新生代喜欢强烈的颜色 **[图55]** ，不管是材料的整体运用还是涂于表面，他们的颜色总是创造出与生产及设计世界的联系。在历史上，色彩只是作用于绘画。马蒂斯后期的剪纸在1960年代特别有影响，因为它们作为拼贴的延伸，符合格林伯格提倡的雕塑的示范性作用，而大多数立体主义雕塑都缺乏强烈的色彩。

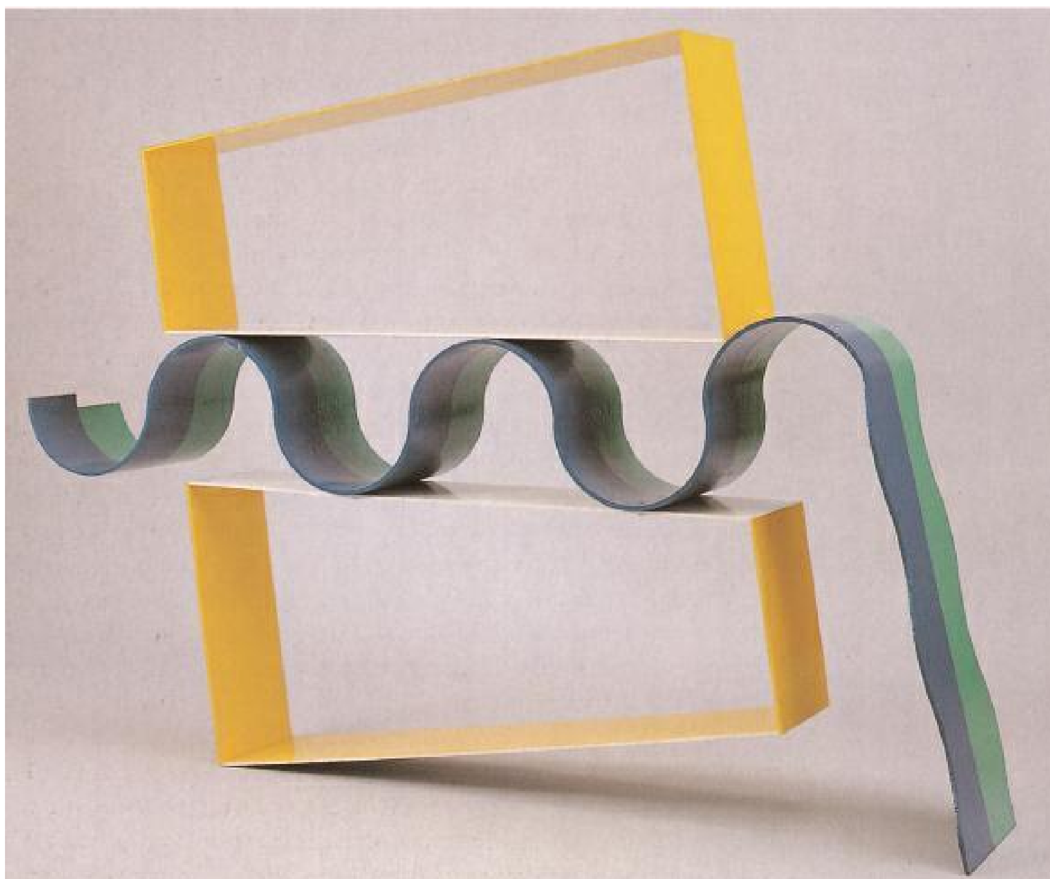


图55　戴维·安斯利（David Annesley）

《低摇摆》（*Swing Low*），1964年。

和卡罗、金与塔克的作品一样，安斯利的这件作品也是像人或物件一样直接立在地面上。

在很多方面，新生代都把卡罗视为他们的导师和圣马丁艺术学院的同事，也视为一个提升了英国雕塑专业水平的艺术家。不过作为雕塑家，卡罗和他们还是有些区别，主要原因是其作品中深受格林伯格和弗里德赞赏的那种关联的、句法式的特征。大多数新生代的雕塑更加整体，更加单一，而不是对各种形式的构成。即使不是由单一形式组成，如威廉·塔克（William Tucker，1935—　）的《A系列（作品1号）》（*Series A*［*Number 1*］，1968—1969年）**［图56］**，那么也是更多通过集合，即通过简单地把东西堆在一起，而非构成来实现作品。1966年，当新生代与美国极少主义一起做“初级结构”展览时，批评家（主要是美国的）都喜欢极少主义的简单与直接。从卡罗的语境来看，塔克的作品就像极少主义。

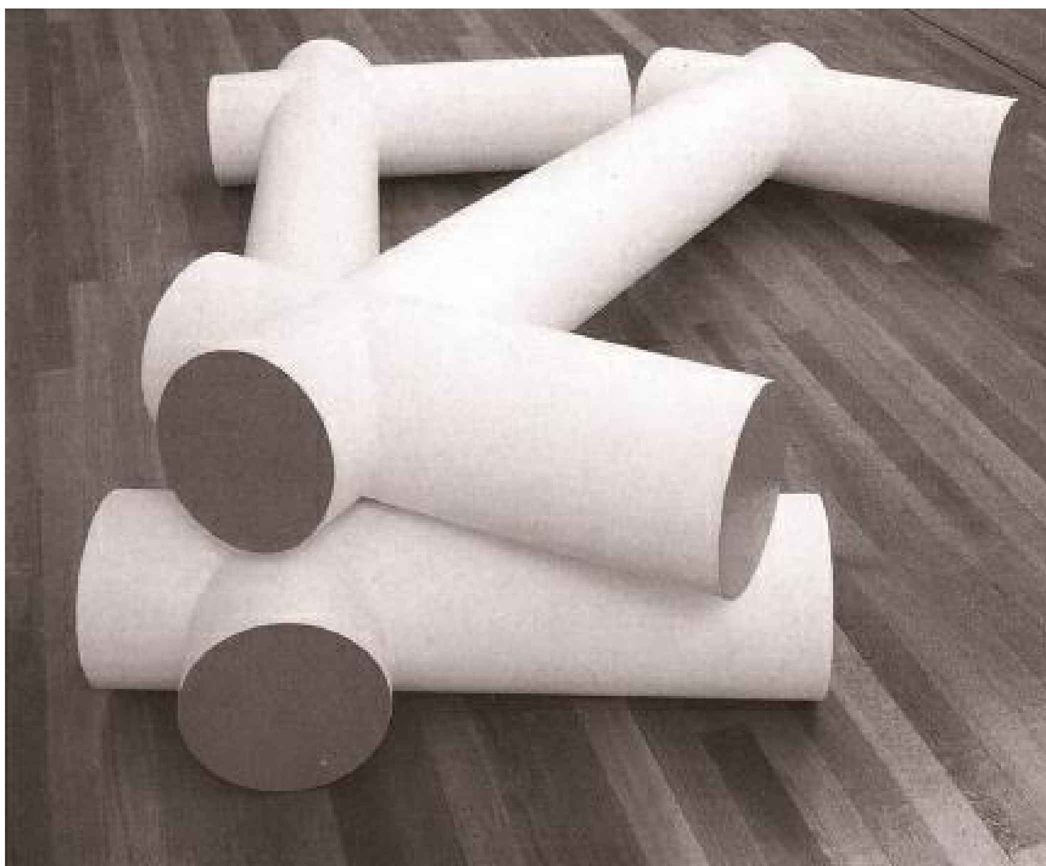


图56　威廉·塔克

《A系列（作品1号）》，1968—1969年。

这件作品典型地体现了英国新生代艺术家希望驱除集合与形式中的矫饰及复杂，以达到极富吸引力的陌生感，并把雕塑与其他工业产品区别开来。

卡罗意图在1960年重新开始，这与菲利普·金在同年决定毁掉他现有作品的想法相一致。金在1960年的作品是对雕塑形式多样化极限的探索，从开放形式到封闭形式，从极少的状态到多种形式的构成，并且总是用实用材料来实现其目的。他在《花蕾》**[图57]**中注重于光洁的表面，消除了重量的含义，表面张力比体积更加重要。亨利·摩尔——卡罗和金都曾为他工作过——认可20世纪早期雕塑家高迪尔–布尔泽斯卡所宣称的“雕塑的活力在于大山”。[7]金在作品中便运用了这一观念，使用了锥形的山的形状，但没有山的厚重。金将雕塑隐喻为人体中重量最小的事物——肺，把雕塑做得可以自由呼吸一般。《花蕾》像是处于最有张力的时刻，不是笨拙地膨胀，也不是松弛或静止。

图57　菲利普·金

《花蕾》，1962年。

《花蕾》是最早用玻璃纤维制作的作品之一，作品被整体染色，而不是只在表面涂色。

金的雕塑经常被下列词语所描述：扩展与缩小、支撑与依托，以及剥落与开放——用以描述《花蕾》前面的缝隙。但有一个矛盾，无论用多少词汇来暗示状态的变化，金的雕塑中都不包含动态。新生代雕塑，和极少主义一样，拒绝1950年代的非形式艺术中所含有的不安定感，以及50年代初铜雕那种凸凹残破的表面，而是喜欢工业产品那

种平和、光滑和无缝。新生代艺术尽管在形式和色彩上显得奇怪和陌生，但它是一种经典式艺术，不是临时的，而是完成的、完整的艺术。

威廉·塔克用汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）的思想表达了这种雕塑中的稳定观念。阿伦特在《人的条件》（*Human Condition*）一书中说：

> 这是……将世间事物从生产和使用它们的人中相对独立出来的耐久性，是使它们抵挡、抵制和忍耐（至少在一段时间内）其生活的制造者和使用者的贪婪要求及欲望的“物体性”。从这个角度看，世间事物具有稳定人类生活的功能，其“物体性”在于这样一种事实——与赫拉克利特（Heraclitean）说的“一个人不能再过同一条河”相矛盾——即使人的本质永在变动，人也能找回他的同一性，那是它的身份，如同与同一把椅子和同一张桌子的关系。[8]

新生代艺术家有意反对1950年代的自然主义和1950年代不多见的具象雕塑。他们因此转向了如塔克所指出的那种世代相传、存在于一个“家族”中的物品，它们与人类世界共同发展；当然，物品世界是依赖人类世界而存在的，但其独特的意义在于其耐久性，在于在一个不断变化的世界上物品依然如故的事实。对于艾伦特来说，“物体”意味着一件使用的物品——“同一张桌子”、“同一把椅子”，而对塔克来说，它就是“物品雕塑”（object sculpture）。这其间的区别是微妙的。没有基座来把物品雕塑与物品相区分，而它们又往往与日常使用的东西有同样的比例，成为一个相似于日常生活的物品，它们与物品的不同之处只在于，它们是唯一的，不能使用的，它们是艺术。塔克和格林伯格及弗里德一样，认为作为个人艺术的雕塑适于置放在博物馆，那儿的观众是现成的，而在街道或公共空间里时，它们便总是要面对公共雕塑的定义。在1960年代，公共雕塑重新成为一个话题，塔克在1960年代末的一篇文章中提出，去掉雕塑的基座是有好处的，至少可以保护他所谓的物品雕塑的“内在性”（internality）。

新生代雕塑和极少主义一样抵制技巧，无论其价值是出自雕塑，出自材料，还是产生它的方式，以及艺术家根据这种方式而作出的决定。另一方面，新生代的形式很少是预设的。至少如菲利普·金所说，如果通向完成的路径从一开始就铺设好了，那就不值得去走了。他特

别批评极少主义不讲究工艺，在这里他说的不是缺乏手工技术或某种表面效果，而是说，必须充分证明雕塑是出自艺术家之手，是一系列连锁决定的产物，但极少主义艺术通常是在工厂车间生产出来，而后由艺术家将其特殊化了。

极少主义

戴维·史密斯是功成名就的雕塑家，并在新的优先权方面成功延续了已有名望。他似乎意识到了格林伯格在1956年曾表达的苛责（当时只有他幸免于批评），拒绝任何精雕细琢或手工艺，他最后的系列作品“巨石阵”（the Cubis）重构了雕塑的理想，就史密斯在1965年去世后雕塑的发展而言，“巨石阵”系列是不可超越的。

《巨石二十七》（*Cubi XXVII*，1965年）**[图58]** 有一种力量，这种强烈的力量出自于其盒状结构——相对于《布莱克本》的金属棒焊接——及对材料的整体性处理。史密斯的新作品在某种程度上改变了1960年代雕塑的主流，从构成变为集合，即各种成分的简单组合，而不是通过构成来变为另一东西。虽然史密斯不在极少主义艺术家的范围内，但不论从哪个角度，看他的作品都预示和自我解释了极少主义，他的作品与观众之间是一种坦白而单纯的关系。从没有隐藏任何东西的意义上说，他的艺术是可进入的，但是他并没有脱离基本的艺术语言，这不同于极少主义。这绝非说他的作品不接受心理阅读，他的新作品并不是对以前作品的否定。他的雕塑越来越建筑化。在《巨石二十七》中，我们好像看到了一个入口或大门，还有上升的台阶和关闭的窗口。史密斯在50年代关注的是站立人物的隐喻，此时发展到了超出人物自身，并开始关注人物站立的位置（人物形象也可能被描述为建筑）。至于这种完全呈现为绝对非具象形式的人物形象，似乎存在着自相矛盾；在雕塑的基座已被取消，雕塑空间已等同于我们日常生活空间的时候，人的存在是非具象雕塑的主要关注。

图58　戴维·史密斯

《巨石二十七》,1965年。

这是戴维·史密斯最后作品中的一件。它是以不锈钢焊接成盒形建成的，是人身高的两倍，其纪念意义是史密斯以前体型较高的作品都达不到的。

这种变化的关键是极少主义。极少主义一词在1965只是指个别人的作品（这些作品不属于同一团体，某些情况下甚至对立于这一名称），其中包括唐纳德·贾德、丹·弗莱文（Dan Flavin，1933— ）、索尔·勒维特（Sol LeWit，1928— ）、罗伯特·莫里斯和卡尔·安德烈（Carl Andre，1935— ）**[图59，图60，图61，图64，图65]**。极少主义艺术总是对称的，呈方形地搁在地上，没有基座的过渡（也可能是墙体浮雕），像任何其他物品一样置放着，不用基座来承受重力。观众可以从任何角度看到作品的整体，没有秘密，也没有“丑陋”的背面。

图59　唐纳德·贾德

《无题》，1969年。

虽然贾德的“盒子”雕塑被视为是对理想形式的简化所作的探索，但艺术家绝不是唯心主义者，不是在探讨一种拱形哲学或形而上学。他关注的是对物理事实的知觉，以及这种知觉怎

样呈现在极简且明确的方式中。

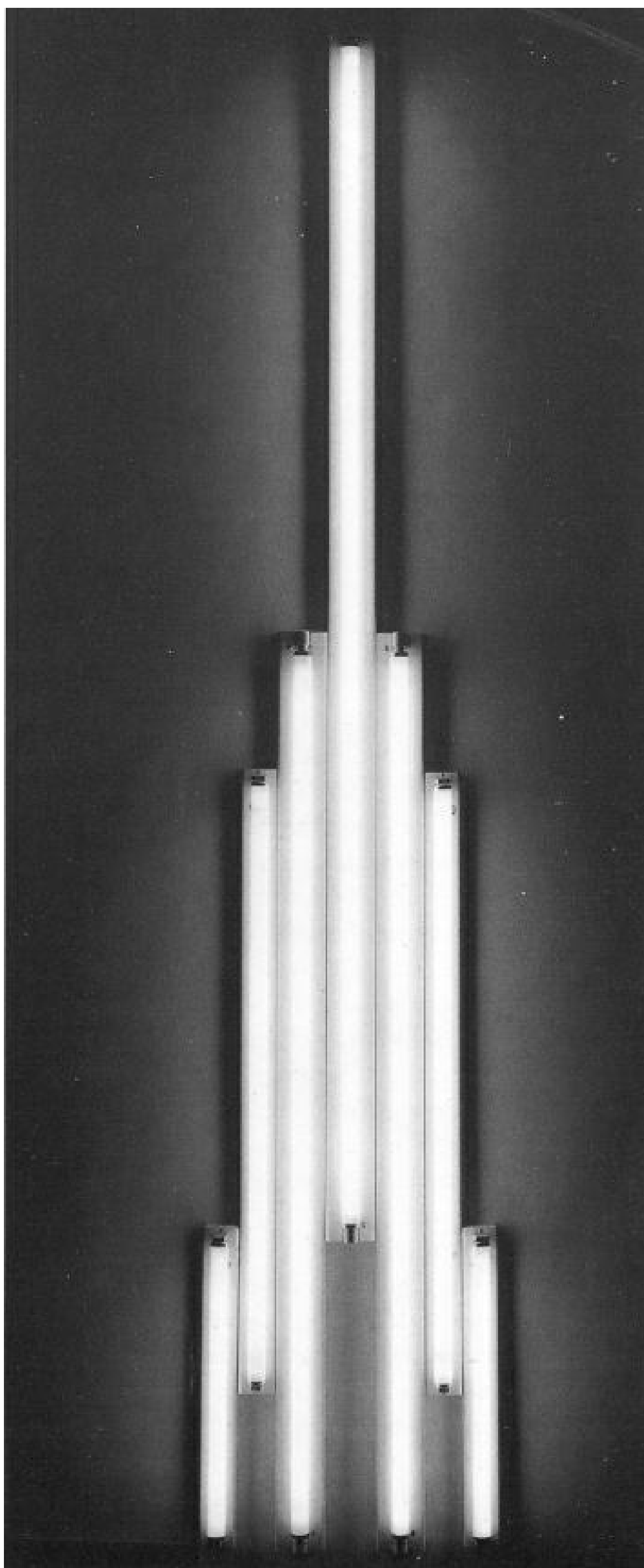


图60　丹·弗莱文

《塔特林“纪念碑”》（*‘Monument’for V. Tatlin*），1966年。

弗莱文的氖光灯管激活了展厅空间，特别是成组的装置引起了人们对整个展厅的形式和建筑的注意。极少主义得益于俄国结构主义，弗莱文对塔特林的致敬在于他对非雕塑材料、雕塑与建筑及与日常世界的关系的兴趣。

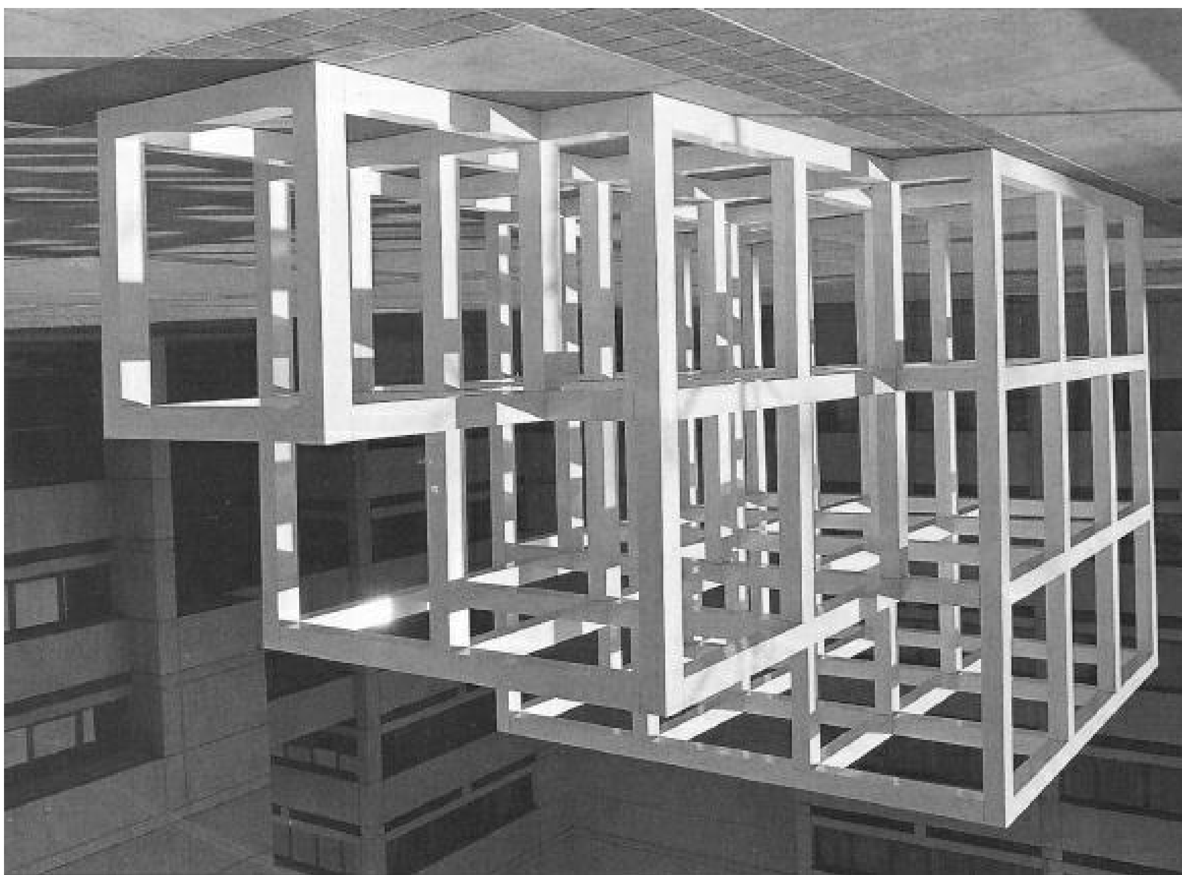


图61　索尔·勒维特

《123》，1978年。

勒维特的构成艺术与单位的重复有关，有时也与排列有关。他在1967年把他的作品说成是“概念的”，意味着任何决定都先于作品的制作，但同时他又拒绝“概念”等同于任何先验思想和感觉的观念。从本质上说，艺术是直觉的。

极少主义强调外部和表面，而不是内部和中间，喜欢采用“现代的”材料，如塑料；如果采用金属，也是有光泽的，甚至是反光的不锈钢外表（安德烈使用的材料更加广泛，还包括砖头和木头）。无一例外，极少主义艺术都以尺寸和比例为特征。（尺寸是绝对的，比例是

相对的，以人体的尺寸来测量作品的尺寸。）最后，极少主义艺术大多是在最简单形式中的单一对称，或者是单一对称物品的集合与重复，而不是本质上不相同的众多元素的构成。极少主义是一种非等级艺术，不仅在于其形式和结构，还在于它拒绝对于艺术家身份的迷恋。作为一个极端，安德烈（受俄国结构主义的影响）更喜欢"工作者"一词而不是"艺术家"，极少主义圈子的一些成员都加入了1969年的"艺术工作者联盟"（Artworkers Coalition）。如果艺术家被认为是处在社会结构之内的，而不是行为古怪地处于社会的边缘，并且艺术与其他工作方式也是平等的话，那么艺术家理所当然会去参与世界，而不是作为纯粹的发明者或创造者封闭在画室里面。这并不是发表粗暴的"社会"或"政治"宣言，而是意指面对外部世界和环境来制作作品。这就是极少主义艺术为什么重要，它将观众包含在内，关涉周边环境，从这个角度来看极少主义，社会批评的观念也随之产生了。索尔·勒维特特别强调，前卫已成为过去，个人表现与发展的价值也随之而去了。他几乎只使用立方体的形式，因为他认为它们的形式冲击力最小，情感最少。此外，勒维特的开放式立方体也与建筑有关，这种"社会性"艺术正是他的作品所依附的。勒维特立方体的穿透性给作品带来一种非教条的特性，它们表现出开放而不是封闭。后来的艺术家，如戈登·马塔·克拉克（Gordon Mata Clark），把雕塑作为走向建筑的步骤，直接用房子来做作品，便得益于勒维特这种既开放又关联的形式。

极少主义主要在美国，尤其是美国东海岸。一些西海岸艺术家的作品，如罗伯特·伊尔文（Robert Irwin，1928—　）、拉里·贝尔（Larry Bell，1939—　），还有詹姆斯·特里尔（James Turrell，1943—　）及他的光投射作品**［图62］**，也很接近极少主义。但极少主义不只是视觉相似的问题：即使不同的极少主义作品之间有着视觉上的相似性，但极少主义绝不是一种风格，最好根据与特殊规则相关的某种艺术的生产模式来定义极少主义。它是一个有极大争议的、由一些艺术家自己领导的运动。

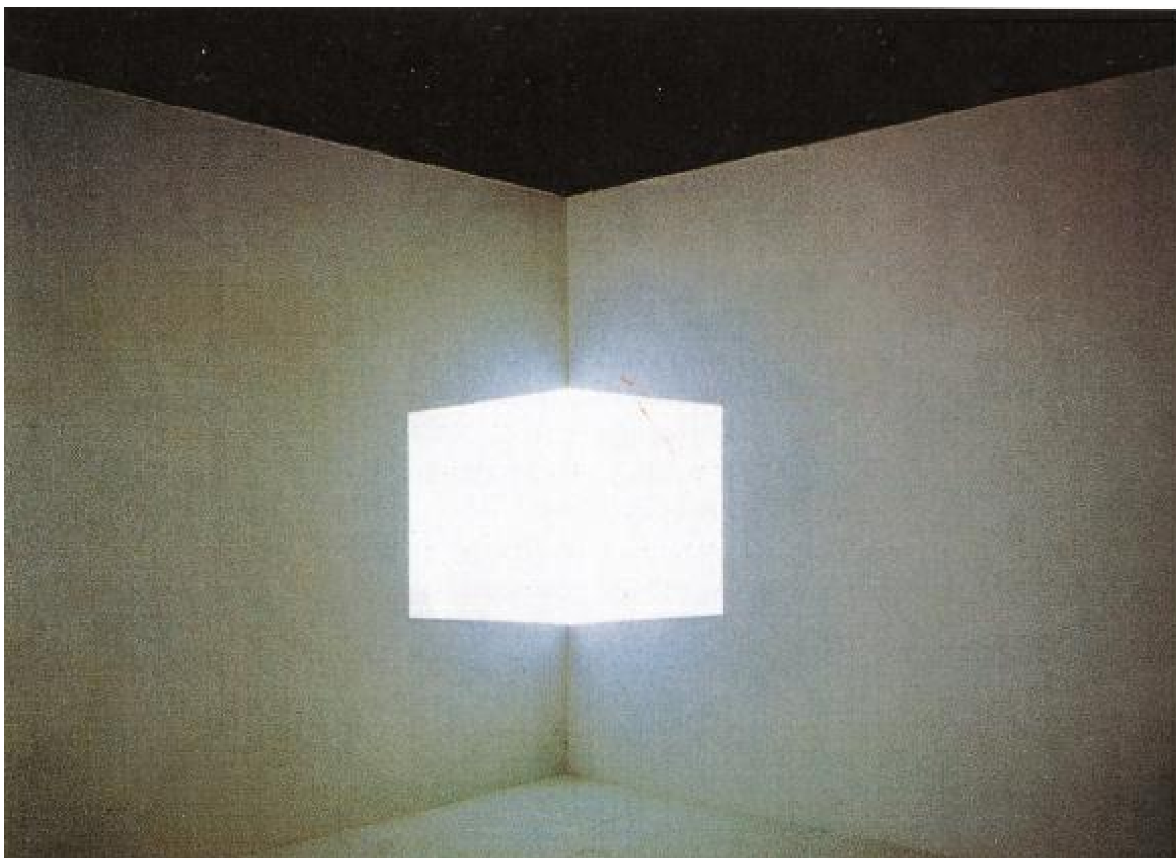


图62　詹姆斯·特里尔

Afrum Proto，1966年。

和极少主义艺术家一样，特里尔的兴趣在于容易辨认的形状，然而极少主义作品都是实证的（你看到什么就是什么），但特里尔的作品却是非物质性的，神秘的。形式是由光束创造的幻觉。

极少主义兴起的部分原因是艺术家在感觉上要求拒绝艺术的欧洲话语和文艺复兴以来的构图规则（清楚地表达在贾德的文章中）。对于抽象表现主义它存在一种矛盾的态度。一方面它拒绝姿态和为求一体化而对表面效果做出的折衷，极少主义的冷漠是1950年代的焦虑的对立面。另一方面，唐纳德·贾德却重构了抽象表现主义，把它视为特殊方式的先驱。贾德认为，极少主义建立于并精炼了他所谓的“特殊物品”这个更大的分类，他在这种分类中探索着新的两维和三维艺术的单一或单个原则以及更多样的变化。[9]如果从其“满幅”（all-over）方面看，波洛克的绘画就具有单一性；但如果从立体主义中的关系性和构

成性来看，比如现代主义批评家格林伯格所认为的那样，它就不是单一性的。

罗伯特·莫里斯明确拒绝与立体主义的关联，因为它是被构成的，是关系性的。对立体主义的拒绝不是艺术理论的旁枝末节，而是打击现代主义及其残余的一个实体，现代主义虽然理论上产生在美国，但其经典艺术在欧洲，比如立体主义和抽象艺术。尽管在回顾极少主义时，把它视为前卫艺术的延续似乎更合适，但它还是一种独立性的宣告。

一个与之平行的观点是，早期欧洲现代主义艺术仍与极少主义有关，但相关历史不一样。如同新现实主义和波普艺术，极少主义也得益于杜尚，因为其四方形的表达含糊的物体提出了与杜尚相同的问题**［图63］**。一件艺术作品的兴趣点从其内部的语法转移到了外部的语境——它怎样存在于世界——杜尚揭示了艺术作品不是依赖自身基座而孤立存在的问题。极少主义对历史的改写的第二个线索是其对迄今一直被误读的俄国结构主义的新兴趣，俄国结构主义是在与生活、劳动和工业产品的关系中开始改变观念的“艺术”。第三个焦点是布朗库西，他被看做关心表面而非内核或内部的雕塑家，因而处在格林伯格关于线性的非体积雕塑的定义之外。

图63　马塞尔·杜尚

《瓶架》（*Bottlerack*），1914年。

这件现成艺术原作已不存在，米兰的施瓦茨画廊（Gallera Schwarz）在1964年经杜尚授权复制了该作品（反映了杜尚对原创性的观点）。这件复制品归罗伯特·劳申伯格所有。

围绕极少主义的争论是关于形式或材料，也关于语境，以及一件雕塑在什么地方、怎样与观者的位置相遇。传统的看法是，雕塑是一种与生活中其他事物相隔离的封闭类型，被大脑所体验，或在格林伯格的定义中，被视觉所体验，但无论如何都会穿越一个空间，这个空间不仅仅是观众与对象之间的距离，它更象征了观众世界与雕塑的特殊世界之间的那种模式变化的空间。两个世界之间的临界，单从字面理解的话，就是基座，它在现实上和喻意上都将雕塑从日常世界中孤立了出来。基座的消失不仅影响了雕塑的形式，也影响了雕塑的身份。雕塑的基本体验是视觉性的或大脑性的这一观点仍是有效的，不

过雕塑作为物理上的存在，它也面对着并且匹配于我们自己的存在，这一点必须被纳入到新的考量中。

极少主义的一个极端作品是安德烈的像砖块一样的金属板系列，这些东西放在地板上，还可以在上面行走。它使我们考虑的不仅是艺术作品的非独占性，比如我们可以用脚来接触作品，还要考虑的是在雕塑与身体的关系上也有着根本的区别。雕塑家兼建筑师托尼·史密斯的评论提供了对于雕塑与人体关系的回应。当被问到为什么不把其等身高的立体主义雕塑《死亡》（*Die*，1962年）做得更大时，他回答说他不是在做纪念碑。再问他为什么不做得更小，这样人们能够看到顶部，史密斯回答说这也不是在做一个物品。[10]罗伯特·莫里斯分析了这些回答，他注意到纪念碑的特征是空间体量，它要求人们绕着它观看，保持与它的区别；而一个装饰性器物可以在手中把玩，不需要空间。从莫里斯的观点至少可以推断出，在作品与观者之间的某个地方（在极少主义最有效的那个点上），是人相对于存在所穿越的空间，因为它以某种方式来说就像（或等同于）人体雕像，既不是纪念碑也不是工艺品。莫里斯说："在相对大小的概念中，人体在从大到小的这个连续统一体中，将自身确立为了一个常数。人们会立刻知道什么比自身更大或更小，而这两者会被区别看待，因为尺寸大小关系到不同程度的亲密感。"[11]

莫里斯的《两个方柱》（*Two Columns*）**［图64］**是两个浅灰色的玻璃钢盒子，没有特征，与非具象雕塑也没有关系。它们显示为一个"完形"，这是莫里斯从心理学借用的一个词，用来描述一种天然可理解的形式，它没有复杂的结构因而很容易印记在脑海中。这一术语也适用于极少主义。安德烈的《等同物八号》（*Equivalent VIII*）**［图65］**是可以拆分的（堆砌的砖块可以分开搬动），但却不能分散为完形的各个部分，它们要么各不相同，要么与整体不同。莫里斯对完形的兴趣同样体现在他对于"形式类别"（farm-classes）的研究。他在1965—1966年间做了一个布朗库西的课题，并受到乔治·库布勒在《时间的形状》（*The Shape of Time*，1962年）中表达的形式类别的观念影响，这种观念涉及视觉形式在历史上重现的方式（例如，我们冠之为"经典"的形式）。库布勒的重要性在于为拒绝格林伯格的现代主义提供了理论上的语境，因为他认为极少主义是历史的重现，而非格林伯格口中的历史的演进。极少主义不将当代视为过去的直线发展（现代主义的立场）。那些把极少主义视为本质主义的人没有考虑

到演进与重现的区别，对于完形的关注使他们把极少主义看做是格林伯格抽象还原理论的合乎逻辑的发展，因而也是现代主义发展的最后阶段。如果人们要追溯极少主义中的极端简化特征在20世纪的先驱，那么罗德琴科（Rodchenko）的初级形式就比戴维·史密斯早期的较复杂结构更合适。格林伯格很快便看出极少主义不是其雕塑家族中的成员，他指责极少主义是“过度的观念化技巧”。[12]

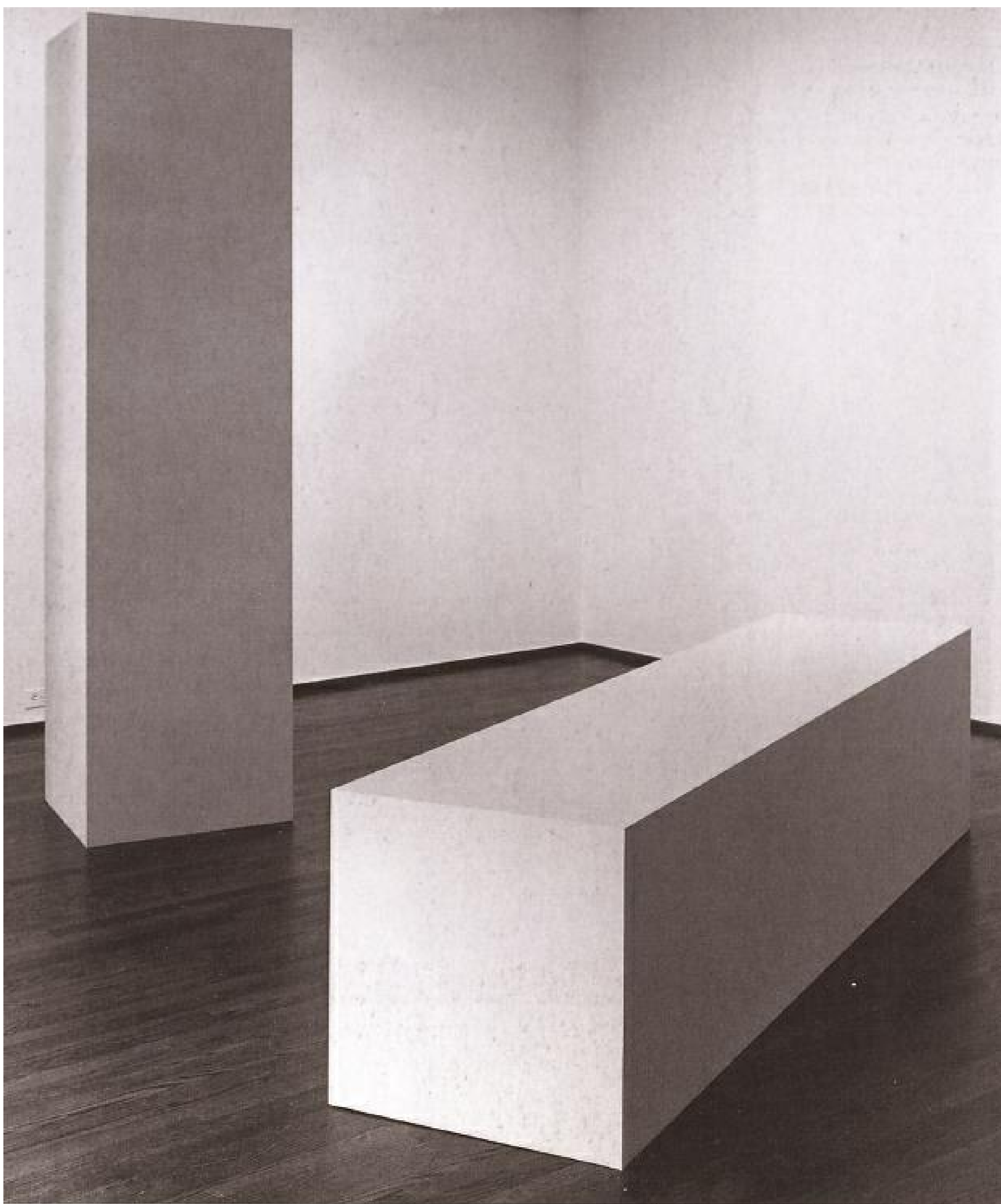


图64　罗伯特·莫里斯

《两个方柱》，1961年。

在莫里斯从舞蹈和绘画向三维艺术的转变中，这是一件关键性作品。1960年时，一个单独的方柱中包含了艺术家自己的形象，作品中的两个方柱仍可视为是拟人化的人的替代物。

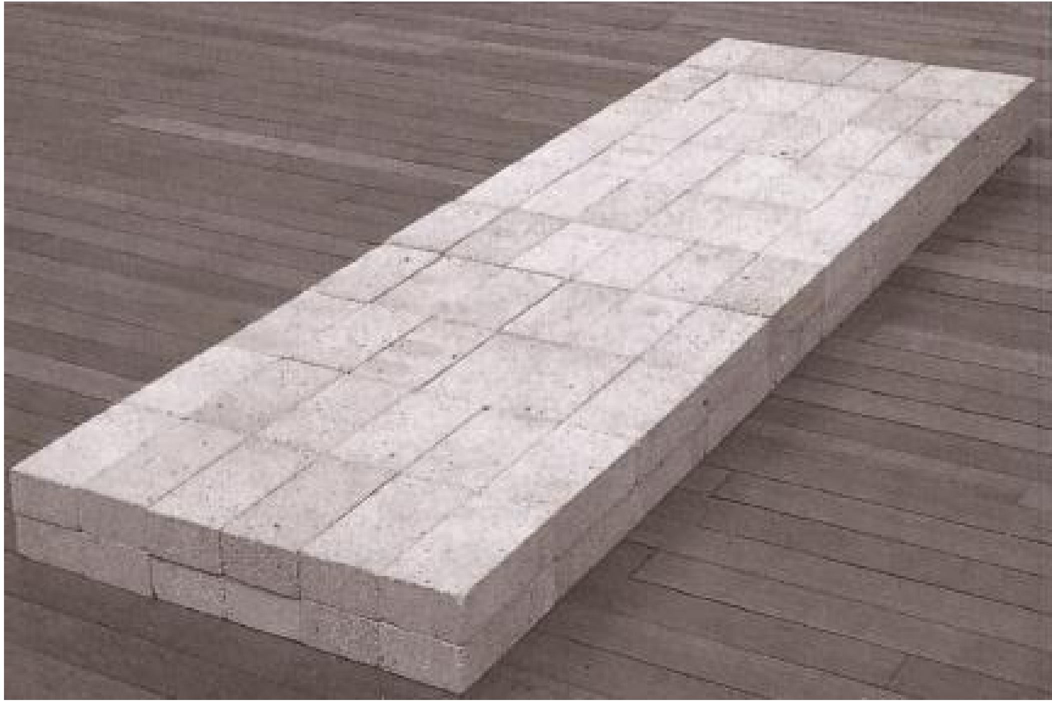


图65　卡尔·安德烈

《等同物八号》，1966年。

和所有的极少主义作品一样，《等同物八号》也是集合的，而不是构成的。它力求单纯，让一切都展现在眼前。安德烈在此暗示了布朗库西在《无尽柱》的单位—单位（unit-by-unit）体系中的亲和关系；但是在他看来，现代雕塑是以高耸的男性生殖器崇拜为特征的，而他就是要让众多物体接近地面。

与劳申伯格和约翰斯一样，莫里斯与美国的新舞蹈运动也有联系，新舞蹈拒绝芭蕾之类的高雅趣味，支持日常行为，进行某些特定活动（比如像在进行仪式一般沿着狭窄的直线行走）。极少主义雕塑的极端抽象与人体之间的联系乍看之下难于理解，但莫里斯的《两个方柱》曾被构思为舞蹈表演的一部分。首先艺术家占用了一个柱子，柱子由别的人在舞台外用一根线来控制，使它倾斜或卧倒。莫里斯"受伤"后，盒子便成为人的等同物，像一个人而不是装着一个人。莫里斯的《I—盒子》（*I-Box*）**［图66］**可以看做是进一步的发展：关闭时，它是一个完形，一个纯粹的形式，而"I"字形合叶门暗示着它可能可以简化为更纯粹的形式，门用不同的颜色和周边相区别。在开门的形式里有一张莫里斯的裸体照片，因而他在作品中被显现了两次，作为"我"（I）的描述和作为"我"的形象。莫里斯在这里挑战了将极少主

义视为一种简单简化表现的观念，因为我们不只是在简单地观看一个抽象的形式，也是在观看一个盒子。

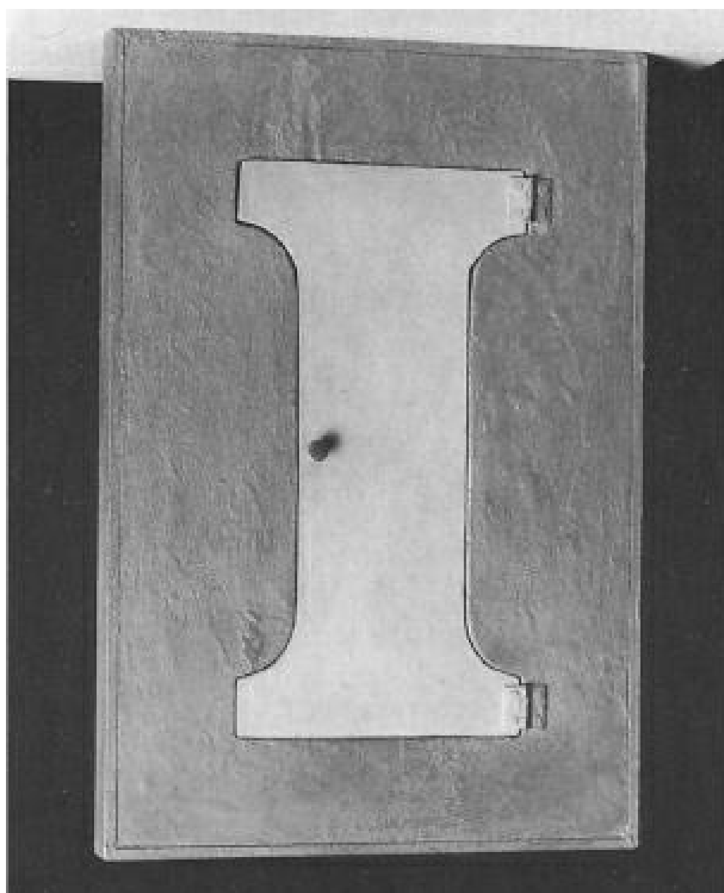


图66　罗伯特·莫里斯

《I—盒子》，1962年。

《I—盒子》创造了盒子—形式与人体如同在《两个方柱》中所表现的那种联系，但是莫里斯的兴趣更为特殊地反映在了形象与语言的一致性上——“我”（I）构成盒子的门，打开显露出“我”（I）自己的照片。

盒子是莫里斯的重点，那时一般还把它们看做雕塑。莫里斯的《自己能发声的盒子》（*Box With the Sound of its own Making*，1961年）是一个木头方盒，密封盒里有一个播放噪音的小录音机。它的效果实际上是将一段可计数的时间密封在了一个完全没有个体特征的东西里面，从而使它看上去变得无时间性了。和杜尚的《三次标准的中断》（*Three Standard Stoppages*，1913—1914年）一样，莫里斯关注于测量和匿名——创造了制作一件作品时的规则，一种自我强

加的规则，在运用这种规则的特定作品之外就没有任何意义。曼佐尼装在盒子里的有指印的蛋壳同样是一个个人临时事件的记录，由装入盒子的过程决定的、非个性的无时间的事件。

极少主义，由莫里斯通过完形概念的语言所证实，在贾德的“特殊物品”和其他人的“一般物品”中都以单一性为特征，迫使观者发现作品在其物理属性之外的趣味。如莫里斯所说：“更新的作品将关系置于作品之外，赋予它们一种空间、光线和观者视野的功能。物体不过是一个更新的美学词汇。它在某种程度上更有反省性，因为人与作品同一空间的自我存在意识比在以往作品中更加强烈，具有更多的内在关系。”[13]莫里斯最热心的批评家迈克尔·弗里德在回答这个问题时概括了莫里斯的观点：“比例的意识……是在人体尺寸与物体之间不断进行比较的一种功能。主体与物体之间的空间就在这种比较中得以表现。”物体越大，我们越被迫保持与它的距离，弗里德补充，“这是肯定的，为了看得更完整，我们的身体与物体在空间中保持更大的距离”，此即莫里斯所提倡的，“非个性的或公共模式的结构”。[14]

弗里德对于莫里斯的问题是，极少主义所需要的在艺术作品与观者之间的距离效果是戏剧式的：

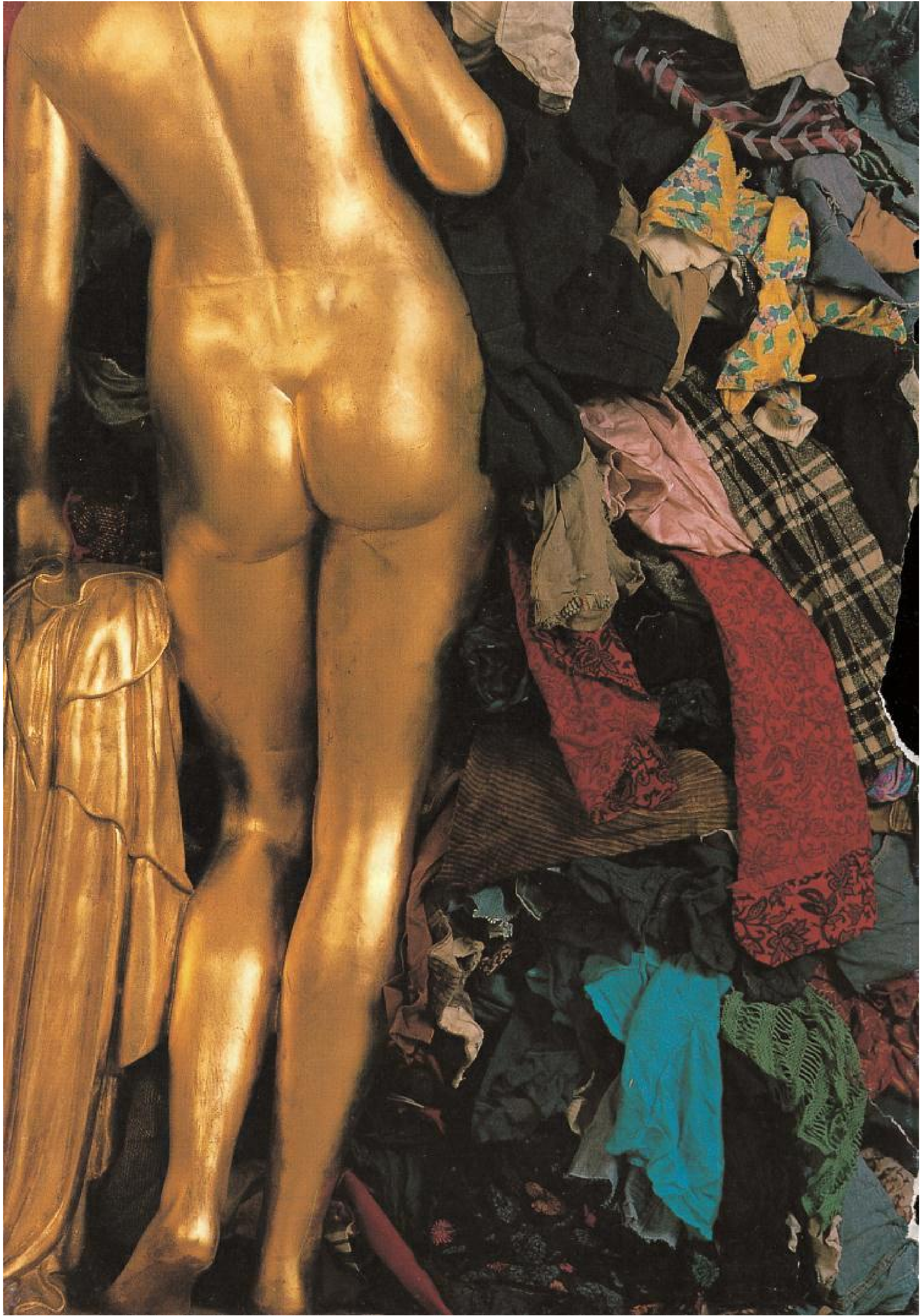
> 莫里斯“非个性或公共模式”的戏剧式观念似乎很明显：体块的巨大，毫无关联的单个物体的并置，物体与观者间的距离，这不只是物理上的也是精神上的。人们可能会说，这种距离确实使观者成为主体，使被置疑的物体……成为客体。这并不等于说，物体越大其“公共”性就越可以安全成立；恰恰相反，超出某种物体可以控制的规模，巨大的比例就成为有问题的词。[15]

莫里斯和极少主义的相互拒绝是因为它是戏剧性的，而戏剧意味着要越过空间观看，时间的参与，以及在作为视觉对象的“呈现”内的拟人化。此外，弗里德在本质上把艺术看做是个人的体验，这使得他抵制极少主义作为公共艺术的潜在可能性，和其中的纪念碑含义（这种含义至少已被莫里斯看到并拒绝）。

极少主义所作的思考意义深远，其戏剧式的观念、更大的比例，使观者拥有更重要的角色，以不同于现代主义中的那种自我满足的方式观看，更长远一些说，这些都使得公共艺术走向了复兴。同时它也被用于——与弗里德有关——激发了波普艺术，因为奥登伯格、西格

尔、凯因霍尔兹等人的装置以弗里德的定义来看就是戏剧式的；它们包含了一种在观者空间和艺术作品内在空间之间的连续性。

第五章　“反形式”



雕塑的材料

根据1960年代中期的极少主义或英国新生代雕塑，也许我们能说出雕塑是什么，它看起来像什么，通过唐纳德·贾德、罗伯特·莫里斯和迈克尔·弗里德之间的争论，我们可以抓住有关这个问题的主要论点的实质。在伦敦白教堂艺术画廊的"新生代展览"（1965年）、纽约犹太博物馆的"初级结构"展和洛杉矶市立博物馆的"60年代美国雕塑"（American Sculpture of the Sixties，1967年）中，其作品大多是单一形式、单一材料和拥有硬质光滑表面的物品。虽然其中某些物品是否能够称为雕塑尚有争议（莫里斯说是，贾德说不是），但它们是传统雕塑方式中的"东西"（things）。

极少主义中所包含的节制与随后的雕塑形成了奇怪的对比。作为一个极端，1960年代后期的雕塑在材料上可以五花八门——泥土和沙子、生长的植物、活的小鸟和动物、纺织品、古画碎片、建筑构件、霓虹灯管、光波，甚至人体本身。材料亦有软硬之分，像沙子、液体和空气之类的材料需要容器给予其形式；活体材料，涉及一个雕塑在有机世界的时间过程；一系列现存文化的变形材料开创了艺术作品、历史和记忆之间的新联系。雕塑主要由单一材料来制作的看法已经过时了。

意义不再必定只属于已完成的作品，价值可能体现在临时性，体现在程序与过程之中，因此，在成品不断损耗的情况下，制作也可以获得意义。在首次展览之后，一个雕塑的构成要素也可能发生变化：巴里·弗拉纳根（Barry Flanagan，1941—　）的《四个沙袋2'67、环1 1'67、绳（gr 2sp 60）6'67》（*Four Casb 2'67*, *Ring 1 1'67*, *Rope*（gr 2sp 60）*6'67*）**[图77]**起初是三件作品，后来被组合起来作为一个雕塑来看待。如果有些雕塑会发展和演变为新的形式，那么另一些雕塑的生命则是有限的。最明显的是土地艺术（Land Art），它受制于各种因素，但是也关乎过程，比如莫里斯的《每天变化的连续性计划》（*Continuous Project Altered Daily*）**[图67]**，作品采用的是低级材料，其意义不在于它最终像什么（莫里斯最后把它全部打扫处理掉了），而在于其经历的变化的实质和材料在存在过程中的表现。

图67　罗伯特·莫里斯

《每天变化的连续性计划》，1969年。

这是1969年3月在属于经纪人利奥·卡斯特里的一个仓库里连续进行了三个星期的作品，偶尔才让观众进入现场。作品由莫里斯无计划地搬动一些非雕塑的低级材料构成，活动结束后这些材料就废弃了。

这种做法并非史无前例，尽管新作品采用的形式是原创和新颖的。把身体作为雕塑，在历史上已有克莱因和曼佐尼，体现在1958年前后的行为艺术和偶发艺术中。纽约行为艺术的领导者艾伦·卡普罗在他1968年发表的文章“反形式”（Anti-form）[1]中，对莫里斯关于新艺术的定义作出了回应，这篇在60年代末发表的文章对十年前那场运动作出了回响。和莫里斯一样，卡普罗认为波洛克对非传统过程的使用十分重要。波洛克将身体参与到作品中，他将画布铺在地板上，用小木棍和戳了孔的油漆罐及画笔把颜料泼洒到画布上，这之中包含了身体的参与、偶然性，以及对地板水平性、艺术肌理和颜料堆砌的强调——所有这些都是新发展的特征。

极少主义暗示出观者的在场，因而意义也分配给了艺术作品周边的空间及空间语境。极少主义也通过这种做法暗示出临时性。从理论上说，一件艺术作品可以存在于时间之外，但发生在周围空间的作品——如极少主义中所暗示的——却不可能超越时间，因为它是我们世界的一部分。对于极少主义和一般物品雕塑的最初判断之一是对拟人化（anthropomorphism）的反对，不仅反对具象雕塑，也反对安东尼·卡罗，甚或戴维·史密斯那些雕塑家的艺术。但很快，极少主义又关注起了弗里德所谓的“在场”。如果极少主义的尺寸被看做是介于纪念

碑与工艺品之间，既不很大也不很小，那么“在场”的参照物就是人。避免拟人化的愿望是其进一步变化的动机，特别是那些采用另类、“低级”材料的艺术家，如莫里斯，甚至可以归入风景雕塑的类型。坦率地说，人体仍然是雕塑的核心，因为身体艺术正是那个时期的雕塑类型。极少主义使用的是“在场”这个不明确的词，而身体艺术则包括情境、语境和社会空间。从狭义上说，身体艺术对于自身身体的使用已稍稍超过了自恋的程度，但从更广泛更终极的意义上说，如美国艺术家布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman，1941— ）、丹·格雷厄姆（Dan Graham，1942— ）和维托·阿孔奇（Vito Acconci，1940— ）等人的作品，这意味着艺术家是在用身体作为对空间、社会语境和结构的一个新的批评视点。

“空无的视觉扫描”

1968年底，罗伯特·莫里斯在曼哈顿上西城一个属于经纪人的仓库里组织了“利奥·卡斯特里9号”（9 at Leo Castelli）展览。正好卡斯特里等经纪人在1950年代末都在想着做一些事情来推广行为艺术和偶发艺术，以促进波普艺术的发展，卡斯特里随即意识到新的形式和材料需要不同的展览空间。这个展览不包括莫里斯本人的作品，但随后便是他个人的展览/表演：《每天变化的连续性计划》。

1969年3月，莫里斯有三个星期每天都去仓库，他在那儿捣腾各种材料，包括土、泥、石棉、棉花、水、油脂、石膏、毛毡、废线、棉布、灯管，还有录音。他的工作没有预先设计好的计划，只在他所谓的行动中堆砌、提升、悬挂、拖扫他的材料，“无目的的、变动的、强烈的断裂性和多变性，以及想要混乱的意愿，都是为了发现新的概念形式”。[2]这不是一个构造的过程，也不是把低级材料转换为高级艺术。莫里斯在他的日记中把它说成“内脏、肌肉、原始冲动、粪便……肠子的工作”。[3]极少主义中所包含的节制是难以满足对身体参与性的需要的，自抽象表现主义以来，只有表演活动才能满足这个需要。莫里斯是一直参与表演和舞蹈的极少主义者，《每天变化的连续性计划》与卡罗莉·施内曼（Carolee Schneeman，1939— ）的《肉乐》（*Meat Joy*，1964年）有密切的联系。在《肉乐》中，近乎裸体的表演者用动物的血和碎肉相互涂抹。

莫里斯运用同质与异质的对比，把60年代后期雕塑的变化合理化了。极少主义保留了历史上著名现代主义雕塑中的统一性，但一件像《每天变化的连续性计划》这样的作品则是以去中心化为特征：将极少主义物体作为人物形象的平行表达，意思是，它们像人物形象一样，作为周围空间中的支配事物占据了我们的视觉领域。他引用精神分析学家安东·埃伦兹威格（Anton Ehrenzweig）的理论来说明了新雕塑："我们聚焦的视线必须让位给空无的视觉扫描（the vacant all-embracing stare）。"[4]新艺术既没有中心也没有边界。"在另一个时代，"莫里斯说，"人们可能会说，差别是在人物模式与风景模式之间。这种没有聚焦的一片事物，它会扩散或超越至视觉外部，也是一种'风景'模式，与特定物体所提供的自我包含的结构类型正相反"。[5]他指出，对物体的表现，事实上也就是极少主义的核心，其问题在于它宣称"形式先于本质而存在"。[6]人们可能会回答，历史上的雕塑都是成品优先于材料。不过，莫里斯的争辩是基于今天的都市生活，在这个条件下，我们对周边环境的感觉主要来自工业产品。因为我们没有目击产品的生产，所以我们无法将基本材料与生活环境联系起来。都市建筑的环境，即他所谓的"小型戏剧舞台"（small theatrical arenas），不过是一个城市居民观看原材料及其转变过程的地方。莫里斯放言，我们需要低贱的原始的东西来作为我们经验的一部分。莫里斯所谓的"风景"并非指户外的自然景色，按照他的意思，"风景"现在已经史无前例地成为了雕塑的题材与地点。莫里斯自己也参与过一些大地艺术。

莫里斯在1972年从埃伦兹威格和利奥·斯坦伯格的思想中获取的观念与1950年代罗伯特·劳申伯格的综合绘画之间有一些相似之处。劳申伯格把颜料与印刷图像（包括明信片和剪报）综合在一起，制成好似巨大插接板的挂墙式艺术作品。斯坦伯格把它称为"散播"（scater）技术，即把碎点与散片集合在一个平面上。虽然从它们垂直悬挂在墙面的意义上综合说来仍然是绘画，但他指出，这种样式已是一种水平排列的事物，他用一个版画术语"平板车"（fatbed）的画面来描述这个事物。[7]根据斯坦伯格的看法，劳申伯格的综合绘画不同于传统绘画，因为传统绘画并不假定人的眼睛是从高处往下看的。莫里斯的"风景"和斯坦伯格"平板车"在扩散性而非中心性的去中心化艺术作品，以及以异质和散播原则为基础的艺术作品的观念上是相同的。

理查德·塞拉（Richard Serra，1939—　）从另一个途径触及了去中心化的问题。1968—1969年间，塞拉的雕塑都与支撑相关：一个固定在钢板上的圆钢管沉重地斜靠着墙壁；四块直立的钢板相互依托；一叠独立钢板在竖起来时开始倾斜，因为每块钢板底部都不够平整以支撑住它们的垂直体积。所有这些采用或模仿了极少主义形式的雕塑都是不固定的。有时人们想知道，当有墙壁支撑时，雕塑是怎样竖立起来的；当采用堆叠的方式时，为什么又不会垮下来。在所有这些实例中，不固定性给雕塑带来一种概念上的过去与未来，一种"此前"（before）和"此后"（afer）。

塞拉为莫里斯的"利奥·卡斯特里9号"展览做了作品《泼洒》（*Splashing*）**[图68]**，他把熔化的铝分别泼向墙面和地面。墙面和地面的铝都会留在那儿，这个行为成为一个特定地点的作品：艺术作品与地点被看做是不可分离并永久联结的。这个行为可以以不同方式进行，在墙面与地面间形成的L形铝块可以撬起来进行极少主义的堆积，这个作品被称为《熔铸》（*Casting*）。

图68　理查德·塞拉

《泼洒》，做于1968年12月。

将熔化的铝泼洒在地板和墙面的交接处，这是在罗伯特·莫里斯在卡斯特里仓库［**图67**］策划的一个展览的房间里进行的。

“利奥·卡斯特里9号”改变了画室与画廊的关系，从浪漫主义运动以来，画室被视为创作活动的唯一地点，是艺术家以自己的方式和时间来工作的私人空间。卡斯特里库房向公众开放，也向那些无法销售的艺术开放，比如莫里斯的作品，是不存在被完成的作品的，或像塞拉的作品，是固定在墙上的。雕塑变动的形式是作品内部的制度性结构决定的。1960年代末与1950年代末一样，有组织的艺术家的行为艺术与偶发艺术开始取代实体雕塑，并蚕食着经纪人的地盘。从市场角度看，既要维持生活又要进行创作是难于长久的，在50年代后期，以身体为基础的艺术形式迅速转向了以物品为基础的波普艺术，而市场的力量是一个重要原因。60年代后期在艺术上出现了更彻底的动摇，更深刻地反映了社会与政治的动荡。艺术市场不得不进行调整，卡斯特里首当其冲——他在整个60年代都是这样。一种新的实用主义不仅出现在雕塑的材料中，也出现在雕塑的地点、雕塑制作的现场及雕塑展示的方式中。尽管从以画室为中心到经纪人和赞助人的传统秩序在60年代后期已不是唯一的方式，但它绝没有被取代。从那时起，艺术家、艺术经纪人、博物馆和画廊机构，以及使用公共或私人资金的独立策展人之间的关系已经改变。在这个庞大的系统中，传统的博物馆已愈加准备好去展示为特殊展览而制作的特定地点的计划，这其中包含的不可预测元素是公共机构还未曾适应的。已出现的新型展览空间既不依附于永久收藏，也非商业性的操作。它们依附于另一类策划人，或与他们一起操作——他们利用传统博物馆的某些功能，向不固定的公众解释艺术家。

对于“艺术一画廊一流动公众”的最严峻的考验还不在于“利奥·卡斯特里9号”（观众很少）作为一个新的展览空间还没有现成的语境让人们可以将这个事件与之相匹配。以现有传统在公共空间中展示新艺术才是更为困难的。在“初级结构”展上，卡尔·安德烈的36英尺长的雕塑极具实验性，因为两间展室都不能把它完全放进去。在“利奥·卡斯特里9号”之后，惠特尼美国艺术博物馆组织了“反幻觉、过程、材料”展（Anti-Illusion, Procedures, Materials），迈克尔·阿舍（Michael Asher）的作品是一个无形的蒸汽幕墙。艺术在这儿变得不安，因为，按照阿舍的意图，它破坏了艺术作品——在传统上是看得见的——与包括蒸汽幕墙的博物馆建筑之间的通常区别。在同一个展览上，布鲁

斯·瑙曼布置了一个"走廊"作品，观众首先进入的是用木板搭建在外面的通道，而其意义隐含在内部，对其结构的体验则需要用身体去探索。在传统的博物馆里，雕塑是面对面的体验，作为一个实体的内涵和意义可能难于理解，但作为一个物体的大小和特征是不会被怀疑的。以前，在物质方面，对艺术的体验是确定的。如今，关于艺术作品是什么的确定性被颠覆了，在艺术与非艺术的边缘正是某些艺术家制造迷惑的地方：对公众被动接收艺术表示质疑，是希望保留雕塑的批判特性。瑙曼和阿舍在此采用的策略是将观众的在场包含到作品中去。这些新的艺术材料，以及艺术作品与空间之间新的关系之所以重要，是因为这些策略不仅包含了对艺术看起来像什么的改变——这个问题已不再是风格发展这么简单的问题——还改变了观看艺术的语境。其结果之一是艺术的制作、展示和销售制度的整体结构都改变了。

莫里斯和塞拉那样的艺术家继续设计着否定市场规则的计划。把艺术家作为长线投资的艺术经纪人支持了无数没有资金回报的计划。但从长远看，在资本主义制度下，艺术作品的市场化是不可避免的。60年代末和70年代初是艺术市场承受最大压力的时期，是雕塑艰难突破传统边界和物品观念的时期。1969年，极少主义可以从两个对立的方面来看：通过恢复艺术作品作为"世间之物"（thing in the world）所包含的全部含义，极少主义重新定位了观众与艺术作品的关系；另一方面，极少主义作品可以被视为另一种由机器生产的、有时尚外观的、批量制造的物品，与具有交换价值的非艺术商品一样——是这个世界上的另一种材料的物品，很多甚至是过剩的。在莫里斯等人的作品中，对基本材料的恢复及由"利奥·卡斯特里9号"所代表的那种展览计划，都是对这种状况的批判。

怪异抽象

第一个在纽约举办的挑战极少主义霸主地位的展览是由批评家露西·利帕德（Lucy Lippard）1966年在菲施巴赫画廊（Fischbach Gallery）策划的"怪异抽象"（Eccentric Abstraction）。这是一个以多种方式进行的里程碑式展览，它重新推出了路易丝·布儒瓦的作品，戴维·史密斯在1965年去世后，布儒瓦是美国战后一代中唯一健在的创

造新艺术的雕塑家。布儒瓦此前举办了1953年以来的第一个女艺术家个展，她一直用石膏和半软质的橡胶工作。她用石膏制作了向前敞开的蜂窝状悬挂形式，被称为“窝”，其具有一种矛盾的心理暗示，一方面是家、巢穴和安全，另一方面是恐吓和脆弱。她的作品还包括作为身体喻意来解读的形式。“怪异抽象”还包括布鲁斯·瑙曼，一个当时还不太知名的西海岸艺术家，他也是用橡胶来工作；以及其他艺术家们，使用的材料包括木头、橡胶、皮革，还有被排除在极少主义之外、可以用于喻意的不同物质特性的各种材料。

德裔美国艺术家埃娃·黑塞（Eva Hesse，1936—1970）既参加了“怪异抽象”，也参加了“利奥·卡斯特里9号”的展览，她的材料主要是玻璃纤维和乳胶，再加上裁剪好并层层相叠的、浸泡过的细棉布和粗棉布**［图69］**，所有的材料都发生了转变，在制作过程中柔软的液体材料转变为坚硬的固体材料。黑塞的作品都是手工制作，包括劳动强度很大的工作——捆绑、缝制和重叠，都不使用助手，全部自己来做。她的作品与极少主义不同，其干净整齐的效果不是用机器加工硬质材料的结果，而是在手工制作过程中逐步表现出来的。塞拉显示了铝块由热的液体转变为坚硬冰冷的过程，虽然与黑塞使用的材料完全不同（黑塞的更有机），但都以同样的方式实现了形式的硬化。

图69　埃娃·黑塞

《无题》，1970年。

这是黑塞英年早逝前的最后一件作品。它与莫里斯和塞拉的做法相似，比如墙面与地面的关系，而其复杂又单一的材料和工艺过程是黑塞作品的最独特之处。

黑塞的两个艺术家朋友，梅尔·博克纳（Mel Bochner）和罗伯特·史密森都强调了她与秩序的关系——即使表面上是无序的——也强调了她艺术中对死亡的表现。博克纳称它为"遥远的和无生命的"[8]，史密森则使用"木乃伊化"和"葬礼"这样的词来概括他视为"去时间限制的"（de-temporalised）那种艺术。[9]黑塞的包裹与捆绑可与约瑟夫·博伊斯的行为相比较，1965年她在德国的时候便对博伊斯的东西很感兴趣。博伊斯关心艺术家的赎罪观念，这是德国人在"二战"中加诸自己的集体创伤，他使用维持生命所需热能的材料，如油脂和毛毡，来喻意生命的康复。另一方面，正如史密森所认为的，黑塞的重叠、包裹和捆绑也像一个木乃伊的制作过程。它不是给予生命——远非如此

——它是对永恒的认可与对丧失的恐惧相结合失，想要能保存下来的欲望促使黑塞采用了反效果的装置，如包裹以及非固态形式的硬化。

博伊斯与德国

虽然极少主义在欧洲也有体现，但大多数艺术家并没有像在美国那样自愿牺牲感性世界。一些艺术家保留了历史与记忆的感觉，在德国表现最明显的是博伊斯。博伊斯1921年出生于下莱茵州的克利夫，“二战”时在纳粹空军服役，1947年进入杜塞尔多夫美术学院学习，1961年任大型雕塑教授，直到1972年被杜塞尔多夫美术学院解聘。博伊斯的国际性影响只是在1967—1968间年表现得特别明显。1968年，博伊斯拒绝参加莫里斯的“利奥·卡斯特里9号”展览，随后在4月与威洛比·夏普的谈话中强调了其艺术中的隐喻性内容，由此将自己与美国艺术家相区别。越战期间他拒绝在美国作展览，直到1974年才赴美办了展览；1979年他在古根海姆博物馆举办了自己的回顾展，但他在美国并没有获得在欧洲那样可靠的声誉。就博伊斯的情况来说，一种传记性的概述似乎是必要的，因为其生平故事的神化版本被以任何美国艺术家都不曾有的方式搬进了他的艺术中。其生平成为了如同历史事件般的神话，加之博伊斯的注释，成为了他雕塑的题材。博伊斯具有惊人的独创性，在整个1950年代他提出了一系列艺术观念，甚至在德国他也早就有了大量观众。

博伊斯与“零集团”有共同之处，特别是与克莱因，他们都将艺术看做是一种能量场，而艺术作品即为那种能量的象征。隐藏在个体中的能量的存在与释放是他的基本原则，使他能够解释其生命中的教学与辩论的意义；为社会改革释放能量是一种理想，致使他采用了——第一次听闻——相当奇怪的“社会雕塑”（social sculpture）来指称他那些完全主观的作品。博伊斯通过对故事的美化创造出一个个人的重生神话。这个故事的基础是真实的，1944年他驾驶容克战斗机在空战中被击落，克里米亚的鞑靼人救了他。据博伊斯说，鞑靼人用油脂和毛毡包裹住他，以保持他身体的热量，这些材料后来成为他作品的关键，象征着生命的馈赠和长久。博伊斯最有名的作品就是用油脂做的《油脂椅》（*Fat Chair*）**[图70]**，一件用椅子和油脂参照人体做的人形化雕塑：椅子首先作为家具的一部分，和床一起与人体有最全面

的接触；其次，如博伊斯自己所言，从人体解剖上来看，与椅子最接近的那一部分关系到消化、排泄和性交，这些都借由油脂这种给予营养，并且在形状和物质特性上仍在经历变形的材料获得了充分的表现。

图70　约瑟夫·博伊斯

《油脂椅》，1963年。

博伊斯描述了椅子“怎样代表了一种人的解剖”（1979），而油脂更具有矛盾的意义，既是维持生命的物质，又是废弃的东西。

博伊斯的作品都与变形有关，这种变形极具象征意义。而其象征主义的特性是直接出自他作为一个个人的实质，这是其变形的核心。博伊斯认为自己是一个老师和导师，狭义上说也是一个艺术家，以及改革的代理人：他在杜塞尔多夫美术学院的位置和他吸引学生观众的惊人能力，与他在创造性上的成功要素同样关键。在一个物质主义和社会分裂的世界，在一个（在他看来）与自然、历史和文化的源泉失去接触的世界，在一个深受纳粹创伤的国家，博伊斯选择了补偿与治愈的立场。对博伊斯来说，这个结果可能是集体的（一种文化最终会发现其失落的统一性），而成就的方式肯定是个人的。博伊斯是一个尼采主义者，相信采取独立立场的艺术家通过其牧师般的作用，会促使人们发挥出他们天生的创造力。

博伊斯热衷于行为艺术，他喜欢用“行为”（action）这个词来描述在只有他一个人参与的装置或行为中通过长时间的身体耐力所表述的东西。他选择的材料——油脂、毛毡和蜂蜜——是温暖的或有生命的，他也使用电话、发报机、录像和电子器具等可以联想到能量信息一类的东西。除了使用黄金（用金漆的形式对立于使用基础金属的炼金术）之外，博伊斯主要使用的是与早期工业化相关的低级材料。当其他德国雕塑家在使用高级的不锈钢材料作为现代的一种体现，并作为战后一个新的现代国家的一部分时，博伊斯却既不使用新材料也不采用机器手段。他的玻璃橱窗——一些有玻璃顶的箱子，里面都是他的雕塑——具有类似《麦尔兹堡》（*Merzbau*）的心理学效果，在神龛里塞满了他自己与朋友的生活遗留物。《麦尔兹堡》是达达艺术家库尔特·施维特斯（Kurt Schwiters，1887—1948）1920年代用他在汉诺威家中的物品制作的作品。橱窗的内容可以是私人的，也总是怀旧的，这种碎片记录的方式是对一个逝去的世界的纪念物。

博伊斯的兴趣在于人的历史、人的起源和某种意义上的人的统一性的失落；也在于南方与北方、人及其过去、人与自然之间和解的需要。他探索历史的沉淀与层积。他最早的作品之一作于1952年，就是以格拉巴尔人（Grauballe）——完整发掘于丹麦泥炭沼泽中的史前人——为基础。作为在邻近荷兰、地势低洼的德国克莱沃本地人，博伊

斯认同北欧的低地人，以及他们对历史原封不动的保留。他把威尼斯看做一个建造在水中的北欧城市，他为1976年威尼斯双年展做的作品是在地上凿了一个深孔**［图71］**，作为体现物质被移动的一种展示，这种移动包括人类的遗留及其他的历史沉积。他用了一件现成的雕塑作为其作品“地面上的”部分，这件现成品就是17世纪时由克莱沃的拿骚亲王所竖立的军用雕塑的遗留铸件，恰好就在博伊斯童年时的有轨电车站的位置。博伊斯只是改变了雕像的样貌，把爱神丘比特改成了一个张着嘴受苦受难的人。像很多自歌德以来的德国作家和艺术家一样，博伊斯认为北欧文化在追随南方的时候必须保持自己的身份。这件威尼斯的作品在博伊斯标示的不同时代和相距遥远的地域之间建立起了精神与感情的联系。

图71　约瑟夫·博伊斯

《有轨电车站》（*Tramstop*），1976年。

“有轨电车站”连结着过去与现在，北方与南方。这件作品是为1976年威尼斯双年展而做，它结合了博伊斯对家乡克莱沃的童年记忆，以及对克莱沃与威尼斯潜在联系的想象。

人与动物、与生命世界的关系的恢复，实际上导致博伊斯最早参与了生态运动，而且引发了与动物世界在实践和精神上重新和解的急切愿望。博伊斯在美国的第一个“行动”是认同美国社会被压迫者的一次政治性接触。他把自己与一只郊狼在一个洞穴里关了三天，这种像狼一样的犬类有特殊的生活巢穴，也是美洲土著的神话，但在美国白人社会中却有着狡诈与欺骗的名声。在《怎样向一只死兔子解释图片》（*How to Explain Pictures to a Dead Hare*）中，博伊斯浑身裹着毛毡，涂着蜂蜜和金色颜料，与一只死兔子各自在地板上一动不动地趴了9个小时，他似乎是在通过模仿自己的死亡，以这种无声的沟通来重构与动物世界的关系。

博伊斯对历史的诉求是指向于前现代的。他推崇雕塑家威廉·莱姆布鲁克（Wilhelm Lehmbruck，1881—1919）。莱姆布鲁克是德国最后的雕塑家之一，他证实了通过面部与肢体表现的手段来实现情感是可能的。博伊斯坚信“雕塑始于思想，如果思想虚假，观念就是坏的，雕塑也就是坏的。雕塑的观念和形式是同一的”。[10]思想——抑或他可能会说情感——在此与形象是同等的，博伊斯遭受的最激烈的批评之一是所谓“形式、事实与‘观念’之间的天真的透明”。[11]这种“天真的透明”的例子可能是博伊斯在1961年的作品《浴缸》（*Bathtub*）——一个附着了一些粘石膏的浴缸。博伊斯告诉我们浴缸与生命诞生有关（可以推测为与容纳性、温暖和水有关），而粘石膏则关乎暴露给世界的伤口的康复。博伊斯自己提出了命题，并且自我回应地提出了解决方案。这种形象与观念上的透明性只能由艺术家自己来保证，是孤立于对他的艺术实践的批评分析的，但这正是他在美国受到相当敌意的批评之所在。

博伊斯否认从日常生活中或他使用的其他物品中搬用的单个物品（如浴缸）是受杜尚的现成艺术的启发。在博伊斯制作这件作品的时代，也就是1960年前后，现成艺术又突然成了话题。博伊斯并不认同杜尚，因为杜尚的现成艺术从艺术家赋予作品意义转变为了从语境中生发意义。1960年代，美国艺术与批评界正全神贯注于从创作到话语的转变，而这正与博伊斯的主张相反，从他在1964年的行为作品《马塞尔·杜尚的沉默被高估了》（*The Silence of Marcel Duchamp is Overrated*）显示出，博伊斯与美国前卫艺术之间缺乏兼容性。

1968年的事件彰显了权力与权威在以各种方式与艺术发生着关联，从艺术教育到作为公共和机构的博物馆等各个层面。博伊斯本人

也正处于一场由他在杜塞尔多夫美术学院引起的政治风暴的中心，这场风波闹了四年（1968—1972年），以他的辞职而告终。1972年，一场不同性质的危机也把博伊斯卷了进去。起因是在纽约古根海姆博物馆举办的一个欧洲艺术展览，展览计划将包括博伊斯和比利时人马塞尔·布鲁德萨尔斯（Marcel Broodthaers，1924—1976）等艺术家。但布鲁德萨尔斯对博伊斯有所不满，因为他没有对前些年古根海姆博物馆由于政治立场而取消德裔美国艺术家汉斯·哈克（Hans Haacke，1936— ）个展而表示抗议。布鲁德萨尔斯写了一封公开信给博伊斯，要求他仔细思考其作品生产的前提条件，而这些条件与公共机构（作品产生并展示于此）的性质是分不开的。博伊斯对公开信不予理睬，布鲁德萨尔斯就此退出了展览。[12]

在美国，对博伊斯的指责一直在于他对自我和非历史决定论的过分突出，他高估了个人在历史语境之外的创造才能，他以神话——意味着拒绝对话，并且至少在传统意义上来说不是立足于当代的——作为不能批判性看待现实的借口。不仅如此，美国的主流批评自1930年代的艾尔弗雷德·巴尔和迈耶·夏皮罗起就强烈反对民族主义，格林伯格的现代主义也是在对30年代独裁者的强力批判中产生了它们最早最有力的冲击。在这些批评中，博伊斯对日耳曼的迷恋被认为是一种文化返祖。自1871年德国统一以来，德国的历史一直受到民族身份危机的困扰，在艺术态度上的反映便是他们在着眼于民族性和着眼于全球化之间的激烈摇摆。

贫穷艺术

意大利贫穷艺术拒绝无条件地支持主流的现代主义，认为这种美国式的现代主义代表了艺术的狭隘，与欧洲艺术传统中的丰富、多样和感受性背道而驰，它脱离日常生活，被条条框框所限制，封闭在自己的审美天地中。贫穷艺术为这种状况提供了另外的选择，用其创始人杰尔马诺·切兰特（Germano Celant）的话来说，就是以个体对抗制度。个体必须找到一种方式“拒绝与文化制度和社会制度对话，在尊重传统期望的情况下，去追求表现那些突然发生的，没有预见的事物本身，也就是，在一个制度无处不在的世界上以一种非制度的方式生活”。[13]

“贫穷艺术——Im空间”是1967年秋在热那亚的贝尔特斯加画廊（Bertesca Gallery）举办的一个展览的标题，随后切兰特在刚创办的杂志《闪光艺术》（*Flash Art*）上发表了他的《贫穷艺术》宣言，副标题是“一场游击战的注解”，一种使人想起格瓦拉或卡斯特罗的政治气氛笼罩着贫穷艺术展览。[14]1960年代后期的形势第一次明显不同于导致格林伯格的现代主义兴起的时期。格林伯格在1939—1940年间主张自由艺术，它如同个性解放一样，受到专制独裁的威胁。如果最终这种文化警醒不能使世界获得自由的话，至少也要使艺术自由。只有在美国和战时的欧洲得到过支持的文化僧侣主义，其根源就在切兰特所谓的“制度”（system）。当时德国法西斯主义早已灭亡，斯大林的社会主义现实主义也无从谈起。问题是，僧侣制度极端狭隘，而美国艺术的指令性给意大利的感受就如同先前一样。此时，“贫穷”带来了一种近似“大众”或“通俗”的意思，从这个意义上说，“贫穷”既不是对材料的使用而言，也不是追随既定规则来集合材料。贫穷艺术关注游牧、短暂，尤其是那些不同于波普艺术那种粗俗或时尚的风格；其材料包括泥土和钢铁、包裹身体的帐篷形式的覆盖物、活的动物和鸟、丙烷的气味、自然声响、大理石、从彩色丝绸到金箔叶以及古代雕塑的碎片。

生活在罗马的希腊裔艺术家詹尼斯·库内利斯（Jannis Kounellis）值得一提，特别是他以周围的自然环境作为材料架设起生活与艺术的桥梁，切兰特称之为以“具体的知识”（concrete knowledge）反对“概念的弱化”（conceptual reductions）。[15]切兰特已充分认识到发生在美国的事情——他的朋友皮耶罗·吉拉迪（Pieco Gilardi）在发表了《贫穷艺术》的那期《闪光艺术》上用同样的议题发表了来自纽约的报道，[16]但他还不知道弗里德的《艺术与物品》和莫里斯的《雕塑的注释》的第三部分——那些在《艺术论坛》上发表的有关极少主义论战的基本文件。切兰特的文章和贫穷艺术被视为对强大背景的抵制和迥异于美国的雕塑景观，虽然直到后来切兰特才回应了贾德对欧洲艺术（“对欧洲艺术我毫无兴趣，我想它已经完蛋了”[17]）、意大利和他本人的攻击。

米开朗基罗·皮斯托内托（Michelangelo Pistoleto，1933—　）是在贫穷艺术成立时最年长也最富成就的艺术家，他用不锈钢那种反光材料制作了自己的名字，悬挂在墙上的钢板轻微摆动，上面画着或贴着真人大小的形象。观众和房间都在反光材料上的镜像与画出的形象

紧靠在一起，复杂交错的形象游移在永久和暂时、固定与移动之间。皮斯托内托以他所称的“减少的物品”（oggeti in meno）介入了三维作品的创作。他在都灵斯佩罗尼画廊（Sperone Gallery）的“家居艺术”（Arte Abitabile）展览（1966年）上展出了现代型家具，他认为这些家具构思并制作于理想中的类型物品典范（因而是减少的）。皮斯托内托意在打破理想物品与日常生活之间的界限，他在“家居艺术”上的展览作品很像一个客厅，但也很像是一个极少主义的展览。皮斯托内托与其他“贫穷艺术”艺术家都注意到极少主义，并且着意避免他们认为其中所包含的理想化意图。他们推崇丰塔纳及他以设计和光照的世界来架设绘画与雕塑之间桥梁的方式；他们希望将他们的艺术置于当下的世界，而非以理想的形式来观看。

标志着皮斯托内托进入贫穷艺术的作品是他使维纳斯与一堆破布之间形成对比的《碎布中的金色维纳斯》（*Golden Venus of Rags*）**［图72］**。浇注了混凝土的维纳斯被涂上金色并饰以云母，暗示她属于一个阳光和理想的世界，那堆碎布则被切兰特视为代表着

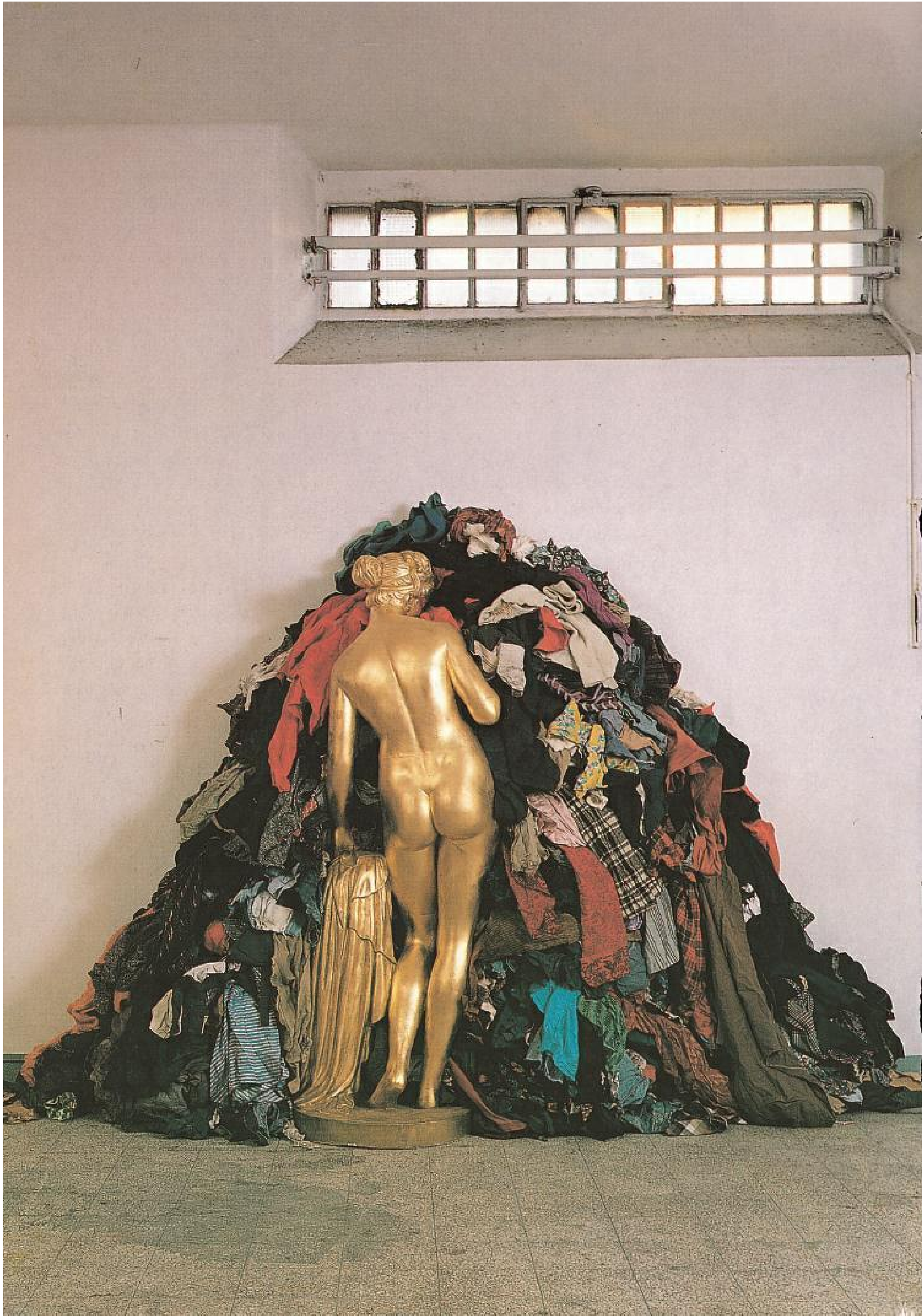


图72　米开朗基罗·皮斯托内托

《碎布中的金色维纳斯》，1967—1971年。

这是一个穿越了20世纪意大利艺术主题的范例，表现了意大利过去黄金般的魅力与现在的平凡普通。

> 边缘人群的多元与混合，被社会遗弃的杂乱而随意的社团的整体……那是‘社会的碎布’。我们在这里不把它看做是一个理想的整体，而是一种多样性的集合，里面包括行动者和看到自身主观现实的人，他们疯狂渴望持续的补偿，或着以奇装异服（碎布还被作为一种华丽伪装的残片）。[18]

皮斯托内托的《碎布乐队》（*Orchestra of Rags*，1968年）展示了一个在玻璃板下面烧着开水并喷发着蒸汽的电热壶被一堆碎布围着的场景。《碎布乐队》暗示了——继续着切兰特的喻意——原始的篝火（“乐队”是作为背景播放的鸟叫的录音），在水壶的形式中，质朴的、经过设计的物体与玻璃的简单形式形成对比。原始的诱惑与极少主义的冷漠相对应。

切兰特反对极少主义的立场类似“一战”前未来主义艺术家波乔尼从米兰的优势地位看待巴黎的立体主义的方式，波乔尼认为立体主义是冷漠的、理性的、形式上减约的艺术，但他则倡导感性的、综合的、杂乱的、不断变化的。如同波乔尼与巴黎的关系一样，切兰特也不可能绕过美国，从乔万尼·安塞尔莫（Giovanni Anselmo，1934—　）和卢西亚诺·法布罗（Luciano Fabro，1936—　）对大理石板块的运用，到詹尼斯·库内利斯的堵塞的门窗，这些作品总是立足于形式的完美，强调了偶然、暂时和手工制作。碎片，特别是古典艺术的碎片，是贫穷艺术的关键，他们通过对碎片当下可能性的否定，使人注意到一种不同的观念。对这些艺术家来说，碎片是破裂的不可归复的过去的一个形象。

贫穷艺术是反现实主义的，体现在其对人的经验、感情和直觉的容许和介入，体现在拒绝承认艺术史存在主流核心，以及反对把其他事物排除在外才是进步的想法。美国艺术的单一性是其反对的重点，与欧洲在文化上的多样性信念一样，意大利有自己的传统，每个艺术家都有自身不同的声音。在意大利当代艺术内部，反对的焦点是由著名艺术批评家兼美术史家朱利奥·卡洛·阿尔冈（Giulio Carlo Argan）

支持的、以“程序艺术”（Arte Programmata）中的技术与艺术相结合所表现的国际现代主义。切兰特将其视为艺术的死亡，艺术再生的原则是接受无序，并寻找一种新的无异化的、人类与环境之间的个人关系。贫穷艺术对现代主义的抵制还包括它不信任个人艺术的发展而导致了样式化的千篇一律的作品。

切兰特强调了贫穷艺术反理想主义的基础，要求艺术家感受具体的日常生活：“要拥有东西的困难是巨大的：条件反射会妨碍我们对一段人行道、一个角落或一个生活空间的观看。”[19]问题的提出始于贫穷艺术最早的创作者之一卢西亚诺·法布罗，他用堆放在人行道上的报纸制作了一件作品。他说，堆放在刚清洗过的路面上的报纸肯定与现时的、时事的和瞬间的最后形象有关，人行道上的堆放暗示了现实永远在人的脚下，并且标志着对人的存在的否定。法布罗从那之后便转到了对他的“脚”（Feet）系列**［图73］**的创作，这是典型的贫穷艺术，与观念（而不是形式）有关。作品集合了不同的话语，“脚”放置在作为人行道的石头上，昂贵的纺织品和石头引起人们对于意大利历史的联想。贫穷艺术把华丽、短暂、永久与日常生活荒诞地结合在一起。在《无题（吃沙拉的结构）》（*Untitled*［*Structure that Eats Salad*］）**［图74］**中，安塞尔莫也反映了永久与短暂、高级与低级的价值。法布罗与安塞尔莫用精美的大理石引起人们对历史的共鸣，用它们来指代古典主义和意大利。贫穷艺术关注地域文化价值的重建，但并不是以民族主义来对抗极少主义的抽象霸权。1960年代后期，安塞尔莫的砖块形式几何形与挑战和谐的抽象形式在形式与材料上的对立，确立形成了不同的话语。尽管出自不同的趣味与背景，其他的当代艺术作品，如梅达拉的《峡谷的云2号》**［图28］**——在画廊里撒满肥皂泡，以及哈克的《凝结立方体》（*Condensation Cube*）**［图107］**和《长草的立方体》（*Grass Cubes*，在顶部植草皮），都采用了与安塞尔莫的《无题》相同的方式，是围绕极少主义展开的争论。

图73　卢西亚诺·法布罗

《脚》，1968—1972年。

“现代雕塑是在古代雕塑的阴影下被重新制造的，即使它看上去是陌生而又异国情调的”，法布罗在1981年写道，这是他为《脚》做的解释。大理石和彩色丝绸与意大利艺术历史的魅力浑然一体，而脚是真正“脚踏实地”的形象。这个装置是1972年威尼斯双年展的作品。

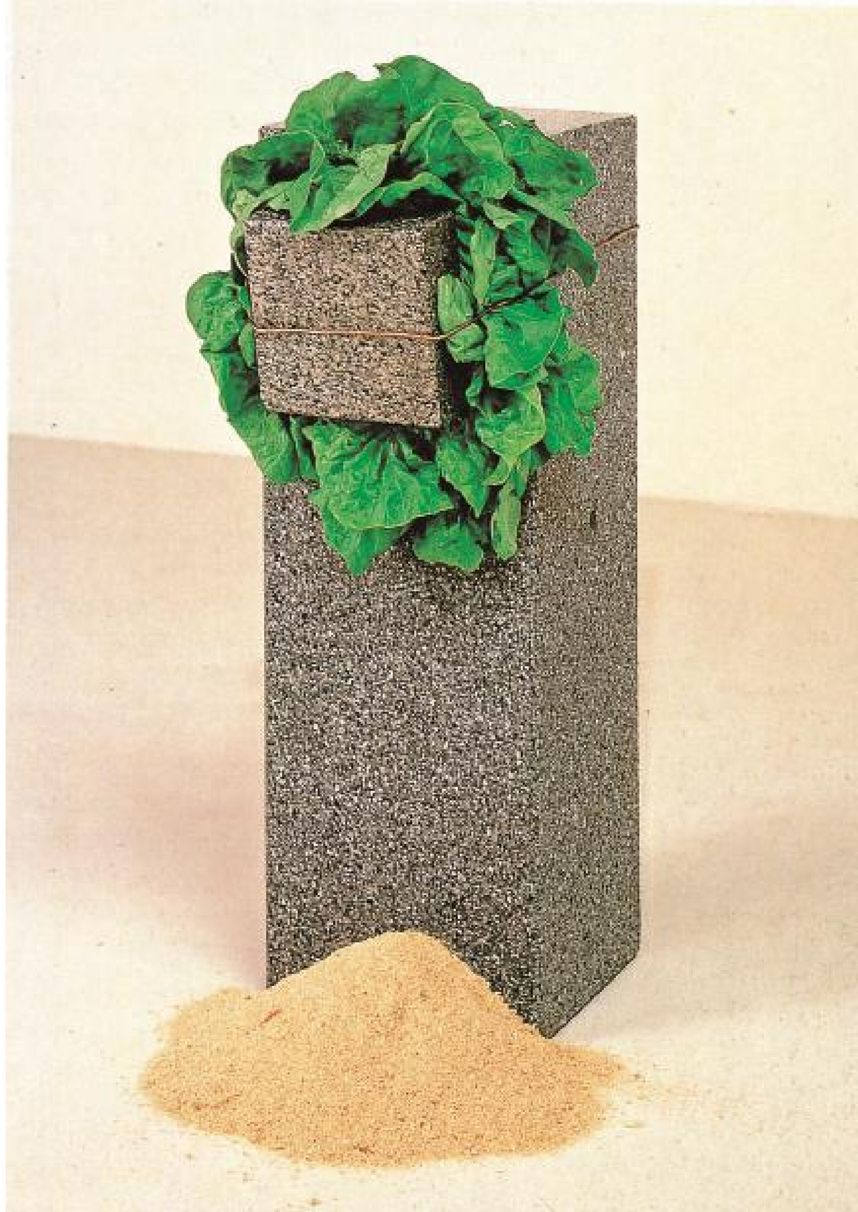


图74　乔万尼·安塞尔莫

《无题（吃沙拉的结构）》，1968年。

作为雕塑的材料，新鲜的莴苣、锯屑和大理石暗示了一种转换——生活、前在生活、惰性材料。安塞尔莫的兴趣在于变形，像博伊斯一样，捆绑着装配材料的铜丝，暗示着铜才是作品动力的管理者。

在都灵的三个画廊——斯佩罗尼（Speron）、端点（Il Punto）和克里斯蒂安·斯坦因（Christian Stein）举办的“临时行动”（Con Temp l’azione）是一个早期的贫穷艺术展览。其中有些雕塑属于“街道”作

品，比如一股红色的绳子散开成相互连结的三股；皮斯托内托的《球》（*Sphere*）是一个用报纸糊的大球，从一端滚到另一端。策划人达尼拉·帕拉佐利（Daniela Palazzoli）说，“艺术是另一种形式的行动”，[20]他指出，这些行动的重要性不在于它们与之前任何事物的关系，而是它们返还回去的东西。

如波乔尼已经做出的，切兰特想创造一个国际性运动，他在1969年同时用意大利文和英文编辑发行了一本名为《贫穷艺术》的书。此时，贫穷艺术已不再被认为是一场意大利的运动，这本书囊括了一大批国际艺术家，而很多人与贫穷艺术并没有关系。切兰特说道：

> 这是一个走向文化崩溃和衰退、原始主义和压抑，一个走向前逻辑和前图像阶段，走向基本的和自发的政治的时代，一个走向自然（大地、海洋、雪、矿石、脂肪、动物）、生命（身体、记忆、思想）和行为（家庭、自发行动、阶级斗争、暴力、环境）的基本元素的趋势……艺术家混迹于环境，伪装自己，放大其事物的极限。与艺术家关联的事物不是重新描述，不是表达对它的判断……不是操纵它……他是在活生生的事物中发现他自己，他的身体，他的记忆，他的动作……他选择生活在直接的经验中，不再是再现——波普艺术家的源头——他渴望生活而非观看。他沉浸在个人生活中，因为他感到必须留下鲜活的事物、植物和动物的存在价值……而不是实验的分析或发明。[21]

这是一个雄心勃勃的计划（尽管有其政治性的倾向，比如自发的行动、阶级斗争、暴力），也部分地逃离了都市和理性，向博伊斯致敬（矿石、油脂、动物），寻找重新连结自然的方式，并使自然成为艺术家灵感的一部分。

贫穷艺术是一种与起源相关的艺术，马利奥·梅茨（Mario Merz，1925—　）尤其证实了这一点。梅茨的圆顶屋是一个原始的封闭空间，和其他作品一样，他的作品多用空篮子或成捆的树枝制成，这些东西有一人高，类似庇护所**［图75］**。树枝不要求机械化制作，象征着手工社会，而不是工业社会。在罗马阿蒂科画廊（L’Atico Gallery）的一个早期展览上，梅茨展出了用破汽车外壳做的圆顶屋（特别采用了短命的现代工业材料，比博伊斯用的材料更短命），似乎印证了切兰特关于衰退的观点。贫穷艺术之返回自然和原始并不是为返回而返回，而是要强调自然和文化的两极性。有些圆顶屋是用平板玻璃的碎

片做成的，用铁夹子把碎玻璃组合起来的行为带有一种随机的概念，用即兴方式创造出生活作品。不过形状本身采用的是一种几何形的、有效的防护罩形式，梅茨的作品，与理查德·朗（Richard Long，1945— ）和罗伯特·史密森一样，达到了自然，采用了在艺术上陌生的材料，而且将非理想和无规则提升到了整体的几何形程度。

图75　马利奥·梅茨

《锭块》（*Ingot*），1968年。

梅茨的作品总是关系到原始的居住或环境。这件作品设计得很特别，两根金属杆和几捆灌木枝条支撑着一块蜂蜡。

梅茨谈到他的独特方式时说："每次都选择不同的材料，根据机会、地点和其他相近的因素来决定，并且还需要根据植被的状况。地表肯定是这些因素相互依存的一个实体。没有什么东西是预先就定好了，或先天高出一筹的。必须是经由一小时一小时、一天一天地建构——在生活中零散的东西上焊接意志。"[22]和朗一样，梅茨的作品都

是临时的，在一个特定的地点，没有事先计划的方案，即使是采用重复的圆顶形状元素也是。梅茨听从切兰特的警告，避免极少主义中的系统，在这两位艺术家和批评家看来，这个系统将极少主义和资本主义联系在了一起。在梅茨看来，保持在时间中的流动，以及尊重对场所的要求，“正是要对立于那些僵化的大一统艺术形式里独断的、乌托邦化的形象。语言的贫乏让世界停留在压抑与失望当中”。梅茨将半圆顶看做是“一种逃避，一个抵御和休息的地方。它存在的精髓在于其既是雕塑又是住所”。

从1966年开始，梅茨制作了一系列“被霓虹灯穿过的物体”，他用明亮的灯管穿过物体，破坏了物体的固体感。早一些的作品，比如用一个瓶子和被霓虹灯刺穿的雨伞组成，它混淆了形式的概念，尽管这些元素并不是自治的，但是连接并唤起了波乔尼的“线的力量”和巴洛克雕塑中光的凝固。梅茨不是使用霓虹灯的唯一一个人，法国新现实主义艺术家马夏尔·雷索（Martial Raysse，1936—　）曾经使用过，极少主义艺术家丹·弗莱文也使用过**［图60］**，而布鲁斯·瑙曼在美国和梅茨在同一时间段里使用了霓虹灯。对梅茨影响最大的人是丰塔纳，他是贫穷艺术的关键成员和最早的支持者（尽管他在1968年就已去世）。丰塔纳在雕塑的缝隙中使用霓虹灯，是以光表达生命和能量。从1930年代，丰塔纳就与麦罗迪（Meloti）等人一起，其作品都表现出意大利人对比喻和抽象之间保守区别的反叛。就像库内利斯一样，在丰塔纳那里，明亮和黑暗达成了宇宙秩序的和谐。他在1960年代制作了《概念空间》（*Concetto Spaziale*）系列，是当时少数几个直接关注自然、成长和有机组织的艺术家之一（其中也包括库内利斯）。

从1970年开始，不管是半圆顶还是其他作品，梅茨在斐波纳契（Fibonacci）系列中都使用了霓虹灯，作品里的一系列数字都是通过前两个数字相加获得并直到极限。他喜欢这一系列是因为它是有机增长而不是叠加的（相反，极少艺术作品是叠加性的），也因为他希望将数字附加于以观察为基础的艺术。“因为观察的艺术是那么精妙和难以言传，所以是深奥而被隐藏的，以至于需要艺术的数字去揭示它。”

贫穷艺术没有地理中心，也没有单一的方向。库内利斯的罗马式雕塑利用了钢的延展性，与第一次工业时代产生共鸣，并且与博伊斯有某些共同点。对于他们两个人，虽然早期工业主义好像已成为一种遗迹和记忆，却依然存在并影响着他们的作品。库内利斯的雕塑使用

了异国情调的生物 **[图76]** ，比如鹦鹉或者仙人掌，同时伴着黑暗的烟雾状形式，充满了神秘和对于往昔的追忆，作品的色彩让我们联想到马克·罗斯科，而气体燃烧后剩余的痕迹则让我们联想到克莱因1961年的作品《火墙》（*Fire Wall*）。库内利斯唤起了我们对于前科学社会中的炼金术印象，那时候科学和宗教还没有完全分离，而作为一个整体的贫穷艺术，利用了炼金术中对金属和金的使用基础，将火作为了一个富于意义和变形的元素，尽管他们并没有应用到炼金的整体过程。

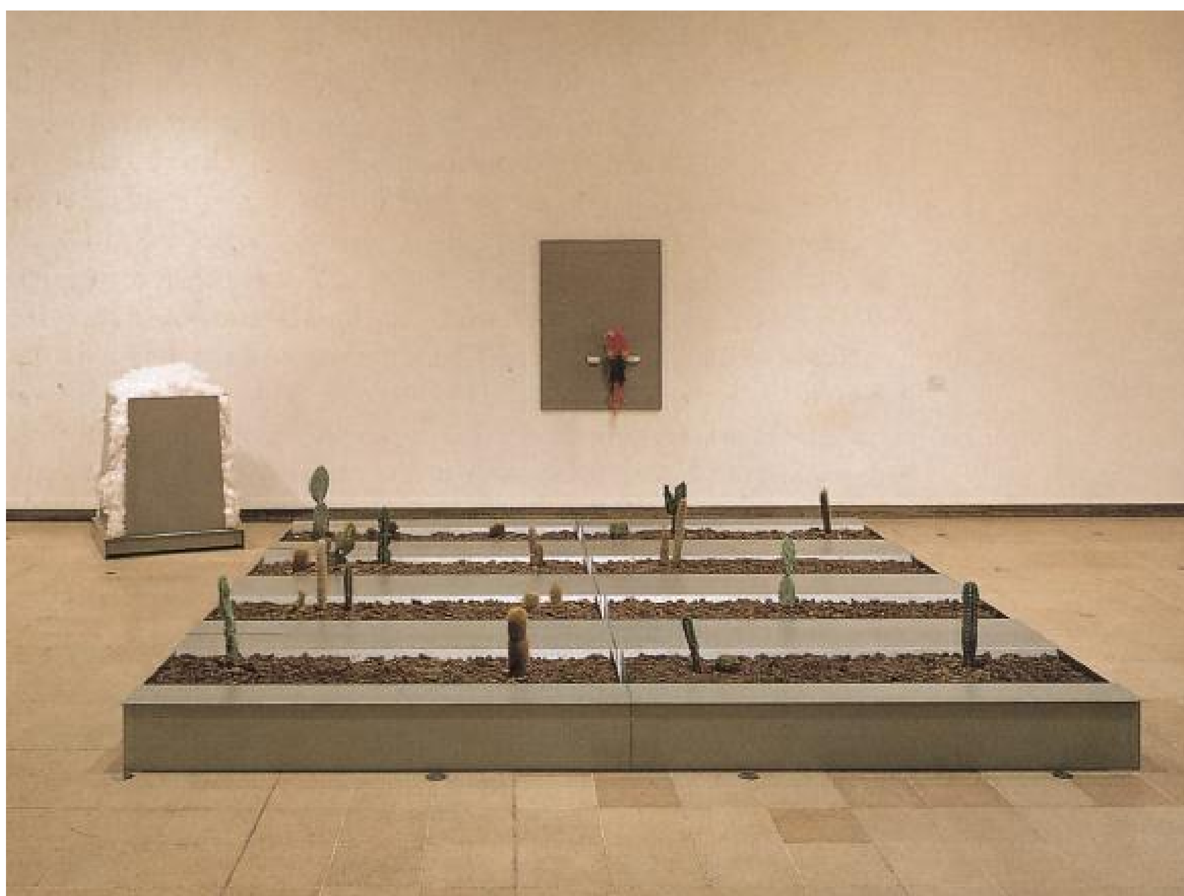


图76　詹尼斯·库内利斯

《无题》，1967年。

《无题》中精心设计的并置与包容性是贫穷艺术拒绝极少主义中的冷漠与单调的范例。生长的植物、弥漫的烟气（装置中没有显示出来）和一只活的鹦鹉，象征着在钢板构架里面的动力和生长，而钢板构架使人想起早期工业化时代。

贫穷艺术针对的是混乱和不完美的世界，在这个世界中我们被告诫不要寻找简单拼凑的答案。我们需要接受无秩序性，在碎片和过去的印记中寻找意义——对于早期工业主义和古典主义的追溯。皮斯托内托的作品《碎布中的金色维纳斯》是从后面观看的 **[图72]** ，好像事物除了布的堆积之外不再具有意义。意大利过去被讽喻性解读，现在则被切兰特在1967年的反叛性著作所解读，他的文章“贫穷艺术，游击战争的注脚”（Arte Povera. Notes for a Guerilla War）中对此有过评论。他描述库内利斯的作品为“物质的纪念性声明，而不是对试验成功发展的分析。”他强调库内利斯的作品以及作为一个整体的贫穷艺术，是一点一点积累的而不是建构的，是临时形成的而不是产生于策略的产品。他们的作品没有罗斯科或者克莱因的作品那样广阔或者神秘，但是展现了欧洲历史的复杂性，并且以托马斯·麦克艾维利（Tomas McEvilley）所说的“在时间、区域和语言中找到一个交叉点”为目的。由于这些作品对于时间、记忆、历史的关注太过复杂和抽象，贫穷艺术因此难以在美国流行，并且，尽管也有很多公共画廊关注他们，但一些批评家（如博伊斯）认为贫穷艺术是浪漫的、远离当前事实的，对于博物馆机构体制的批评是不足的。在美国，一个政治性艺术家在那个时候并不是切兰特所谓的游击队员，那种相信自我力量和历史精神的人，而是布鲁德萨尔斯或者哈克这样的人，他们在现实中并不安全，而博物馆和他们的体制都限制了艺术家的生命和行为。

早期进入贫穷艺术的英国艺术家之一是巴里·弗拉纳根，他从1967年开始制作无视既有规则的雕塑。他似乎与罗伯特·莫里斯的观点相同——在城市环境中我们被客体化，以至于忘记了我们是谁以及我们怎样生活。弗拉纳根在袋子里装满沙子，观察袋子将会成为什么形状，而这取决于颗粒的大小和潮湿程度。这些东西以不同的方式躺着、倾斜着或者站立着。弗拉纳根认为不是用材料来获得什么（但其导师之一卡罗却是用这种方式），而是要站在材料后面，观察材料自身的变化，比如折叠的粗麻布，以及沙子的堆积特点。一方面，弗拉纳根的这一问题拒绝了强加的解决方案，同时在另一方面也表现了暗示和解释的可能性。就像莫里斯，弗拉纳根也感兴趣于雕塑的散播性，他在1969年使用短绳索填满了伦敦海沃德画廊（Hayward Gallery）的整间屋子，好像雕塑的主要目的便是填满屋子。莫里斯认为风景式的阅读可以适用于弗拉纳根作品中那些被部分烧焦的木条，就像取火失败的野营。这些东西允许——但不必坚持——作出风景式

的阅读。《四个沙袋2'67，环1 1'67，绳（gr 2sp 60）6'67》**[图77]**好像是一系列的标志和姿态，它们创造并包围空间，暗示了基本的或特殊的位置。

图77　巴里·弗拉纳根

《四个沙袋2'67，环1 1'67，绳（gr 2sp 60）6'67》，1967年。

这件作品将简单的形式并置起来，探索了材料的性质（干沙怎样造就了布袋的形状），同时也创造出一种与众不同的感觉，这个地方被围绕在竖立的沙袋和溢出的沙子之中。

比利时艺术家帕纳马伦科（Panamarenko，1940—　）闻名于他的飞机作品。在他的作品中，第一次世界大战之前的双翼飞机懒散地放在地面上。他的作品曾经在艺术与科学之间被严格定位，即使其中（甚至是飞机作品中）有一些反科学的朴素主义。他的作品《鳄鱼》（*Crocodiles*）**[图78]**是将沙子填充在塑料质地的外皮里，鳄鱼的身上还罩着渔网。这一作品产生于贫穷艺术初期，当时具有一些冷幽默的特点，反映了现代社会的反讽式自我表达方式。如果鳄鱼没有存在于现代娱乐世界的动物园之中，人们可能会退回到更原始的世界。帕纳马伦科分享了贫穷艺术对于新旧事物的兴趣，以及一种被旧事物统治的感觉。1967年，欧洲在这一方面与美国分道扬镳。

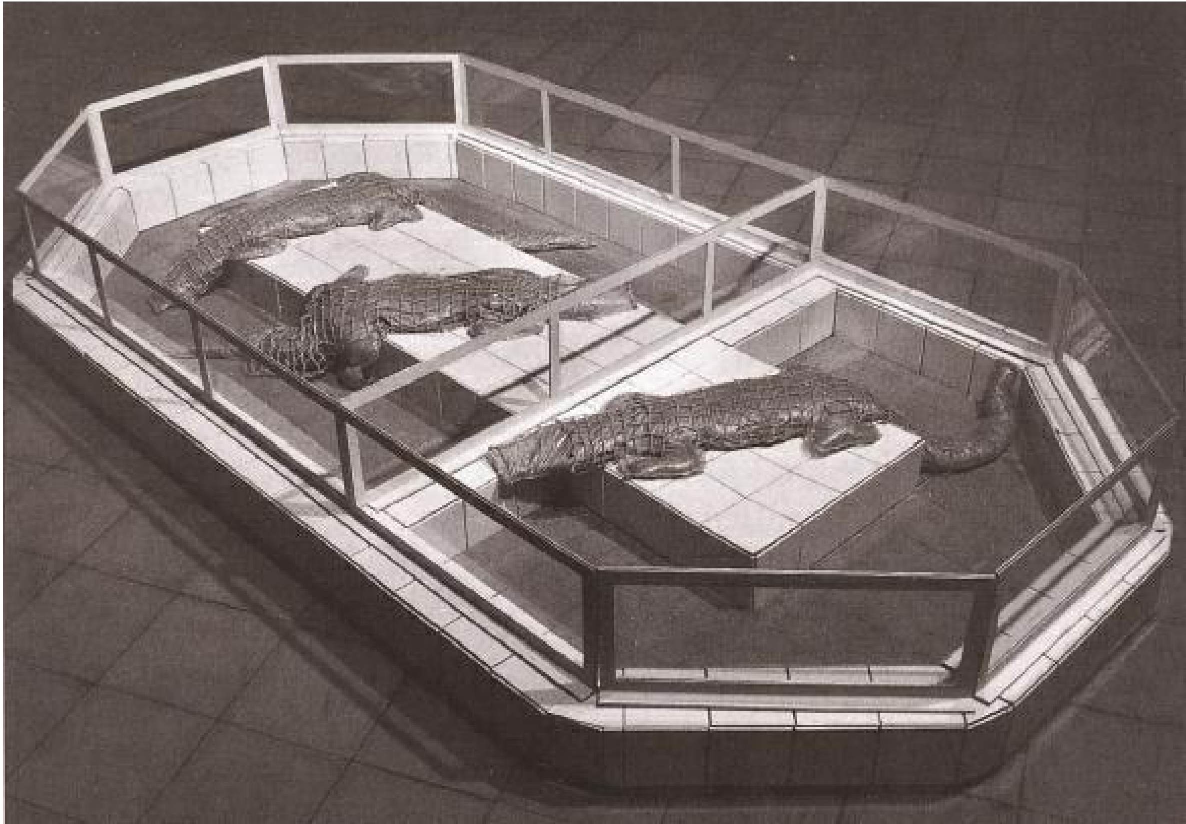


图78　帕纳马伦科

《鳄鱼》，1967年。

作品用塞着沙子的塑料布制成，反映了艺术家的冷幽默，讽刺我们为了防止那些危险的爬行动物，用渔网把它们罩起来。

作为雕塑的身体

自从1950年代行为艺术兴起，人类的身体被卷入了视觉艺术领域，并且与剧场难以割舍了。行为艺术在美国和欧洲都是即兴的和姿态性的。就像这一运动的辩解者、在美国的领导者艾伦·卡普罗指出的，行为艺术的根源在于波洛克在行动艺术中给予身体的运动冲动和即兴艺术。就像抽象表现主义，行为艺术的结果取决于当时动作的延伸。这种效果更接近绘画而不是雕塑。但是莫里斯所参加的新舞蹈运动中，还包括了西蒙·福尔蒂（Simone Forti），伊文尼·雷纳（Yvonne Rainer），卡罗莉·施内曼等舞蹈家，他们都是与行为艺术“紧密相连”

的。这些运动是针对于外部强加的不许即兴创作的规则而产生的。在这一点上，对于极少主义而言，秩序是基础，强加的秩序是作品之外的东西。艺术家更像是一个中介而非发明者。这种比较就像达达时期的杜尚，他将线放到地板上来建立他的《三个标准的终止》（*Three standard stoppages*，1913—1914年）的作品形式；在艺术家控制之外的巧合创造了艺术需要遵循的尺度。作为编舞者，伊文尼·雷纳在1968年说，她希望身体"被当做一个客体，被搬运和抬高……因此身体和物体之间可以互相转变。"[23]雷纳的言论正契合了莫里斯在1961年建立的语境，他让身体占有一个方柱，将《两个方柱》中的极少主义物体等同于身体**［图64］**。这种舞蹈与极少主义产生内在联系，是因为身体上的压力是被外部力量统治的，而不是活跃的、直接由内部产生出来的。在包豪斯画家、雕塑家、舞蹈家奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer，1888—1943）的《三人芭蕾》（*Triadic Ballet*）中，演员的脸被面具覆盖，他们的动作非常仪式化，以至于他们看起来更像机器而不是人类。1960年代的舞蹈/行为艺术的变迁，雷纳的身体与客体的等同，都使艺术实践更接近雕塑，尤其是像吉尔伯特和乔治（Gilbert & George）的《会唱歌的雕塑》（*The Singing Sculpture*）**［图82］**这样的作品，动作被仪式化，而普通的衣着风格也减少了两位艺术家的身份区别。

尽管如此，身体艺术在1960年代末期还是没有发展为一个独立的方向，其中仍旧存在着其他需要区分的特点。一是在仪式化的身体和被大地艺术中所运用的身体之间（比如理查德·朗）的区分。大地艺术中，艺术家的旅程与自然联系起来，而极少主义者所影响的画廊装置带来的却是文化的共振。朗的雄心在这一方面与贫穷艺术有共同之处，他想要将艺术与这个世界及日常生活重新连接起来，而且他获得了成果——就像梅茨所做的半圆顶一样——雕塑成为一个文化的复合体。第二个需要区分的是艺术家作为艺术所应用的身体和艺术家所应用的观者的身体，这一区分带来了超出通常作为身体艺术所能引起的争论。极少主义则曾经将观者的身体作为作品的一部分，后极少主义则被认为更深远地具体化了其所暗示的语境。

美国人布鲁斯·瑙曼在更广阔且不同的领域中应用了身体，证明了将身体艺术作为一个单独事物去理解的困难。瑙曼的语言是后杜尚主义的，尽管艺术家的身体可以成为他个人艺术的客体，但艺术家个人和他的艺术客体之间的距离被保留了下来，就像是两个不同的事物——或者，至少像雷纳的身体和客体，是可以相互转换的。瑙曼将身

体的各部分翻铸成石膏像，如作品《从手到嘴》（*From Hand to Mouth*，1967年）——一只有手的手臂和瑙曼自己脸的一部分，包括下颚和嘴——就像被标准化的客体或者解剖学标本一样陈列。作品的脸部展示了题目的精髓，开始了语言的游戏，艺术家在语言和图像之间快速跳跃，这就是瑙曼作品中富有才华的幽默。但是手和嘴依旧建立了手臂（armness），不仅是作为标志，也作为图像；一只手臂有确定的长度，但同时一只手在一端，而一张脸在另一端。作品《在十英寸间隔中显现的我左边身体的氖光灯板》（*Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals*）**［图79］**中提供了对于瑙曼身体的阅读，这并不像作品《从手到嘴》中使用的肉体，而是使用肋骨，形成了地图一样的作品。瑙曼的作品改变了在场与不在场之间的关系：手臂还是在那里，这些形状会被看见并且展现在作品之中。但是，如同贾斯珀的作品《目标》（*Target*）复制人体碎片并装到盒子里，瑙曼也感兴趣于遗迹，而碎片是从时间中被隔离出来的。

《在十英寸间隔中显现的我左边身体的氖光灯板》，1966年。

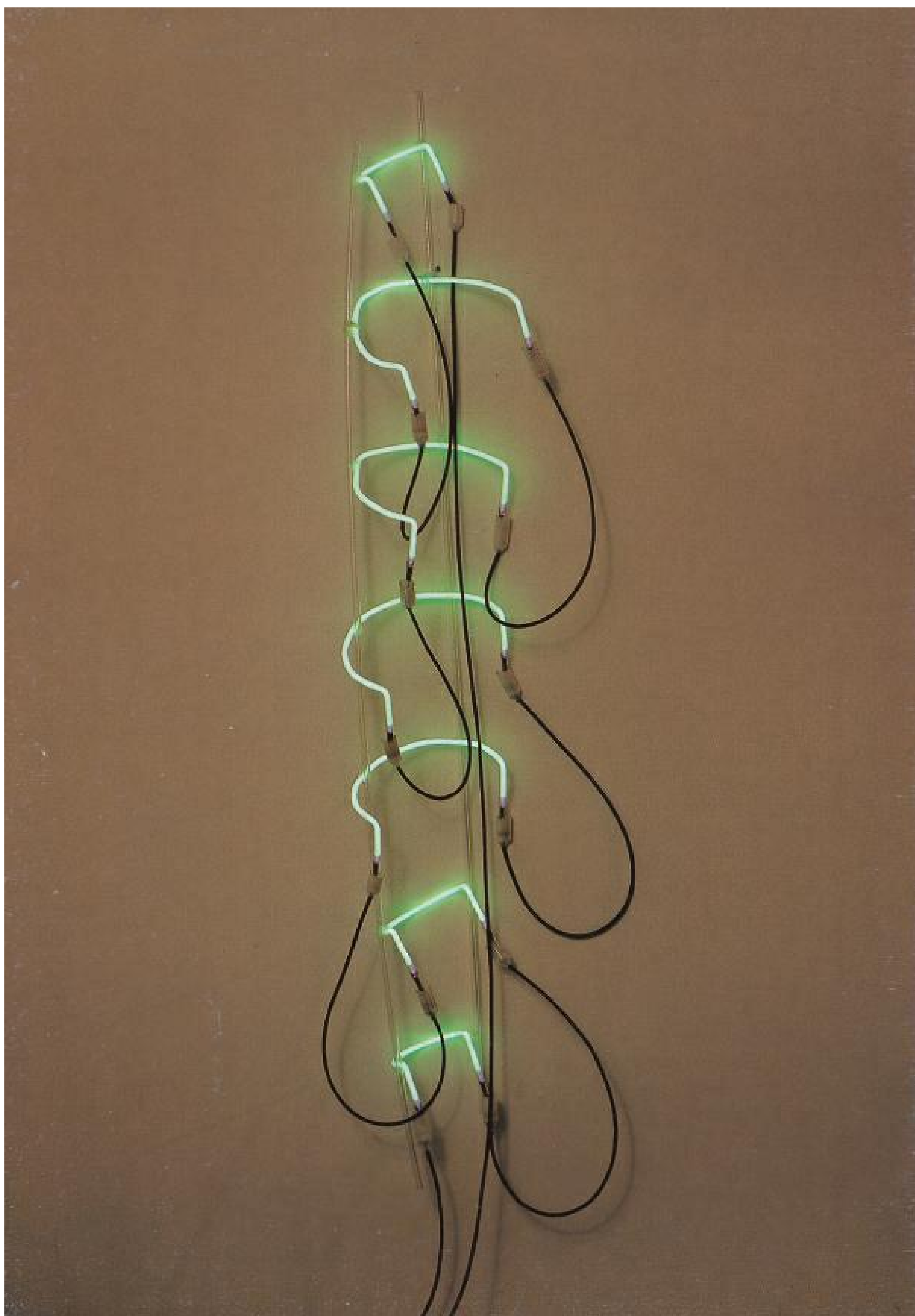


图79　布鲁斯·瑙曼

《在十英寸间隔中显现的我左边身体的氖光灯板》，1966年。

瑙曼的兴趣在于测量以及解剖学家眼中的身体骨架，而他的骨架是用霓虹灯管来做的，与意大利的梅茨在同一时期的做法一样，但两者环境不同，瑙曼用灯管代表了动力和生命之血的流淌。

在对于痕迹的兴趣上，瑙曼和曼佐尼也有一些相似。但在曼佐尼的作品中，遗迹不再存在，而只存在留下来的痕迹——蛋壳上的拇指印，雕像上留下的脚印 **[图42]** ——是一种消极的复制。瑙曼制作事物之间裂缝的雕塑——椅子下面的空间，手和桌子之间的空间，他同时也制作印记，比如五个艺术家列成一排在柔软物质上留下的脚印等。这就好像与手臂形成了对比，手臂非常确定地存在在那里，瑙曼需要强调不在场，来制造私人性的回忆——说私人性，是因为它们大部分非常难以识别是什么，也因为没有标题的线索。

在1960年代晚期，瑙曼尝试了各种媒体的应用，从物体到装置和影像。相应的，讽刺性的建议和否定、在场和不在场是其早期作品的特点，这也将瑙曼与杜尚联系起来，并且通过转向装置和影像改变了他的节奏。

瑙曼的走廊装置与不在场物体都表现了一种颠倒，这种颠倒似乎第一次遭遇了将意义放置于错误位置的情形。正如我们所看见的，不在场物体是空间自律的，它表现得很坚固，因此这一装置走廊是令人不安的，因为我们首先看到的是外面的结构，板条支撑和墙面，只有后来我们才能体验到身体被包围着的幽闭恐惧症般的感受。作品《绿灯走廊》（*Green Light Corridor*） **[图80]** 的两端都是开放的，它邀请我们通过12英寸宽，大约有40米长的在绿色光照耀下的空间。

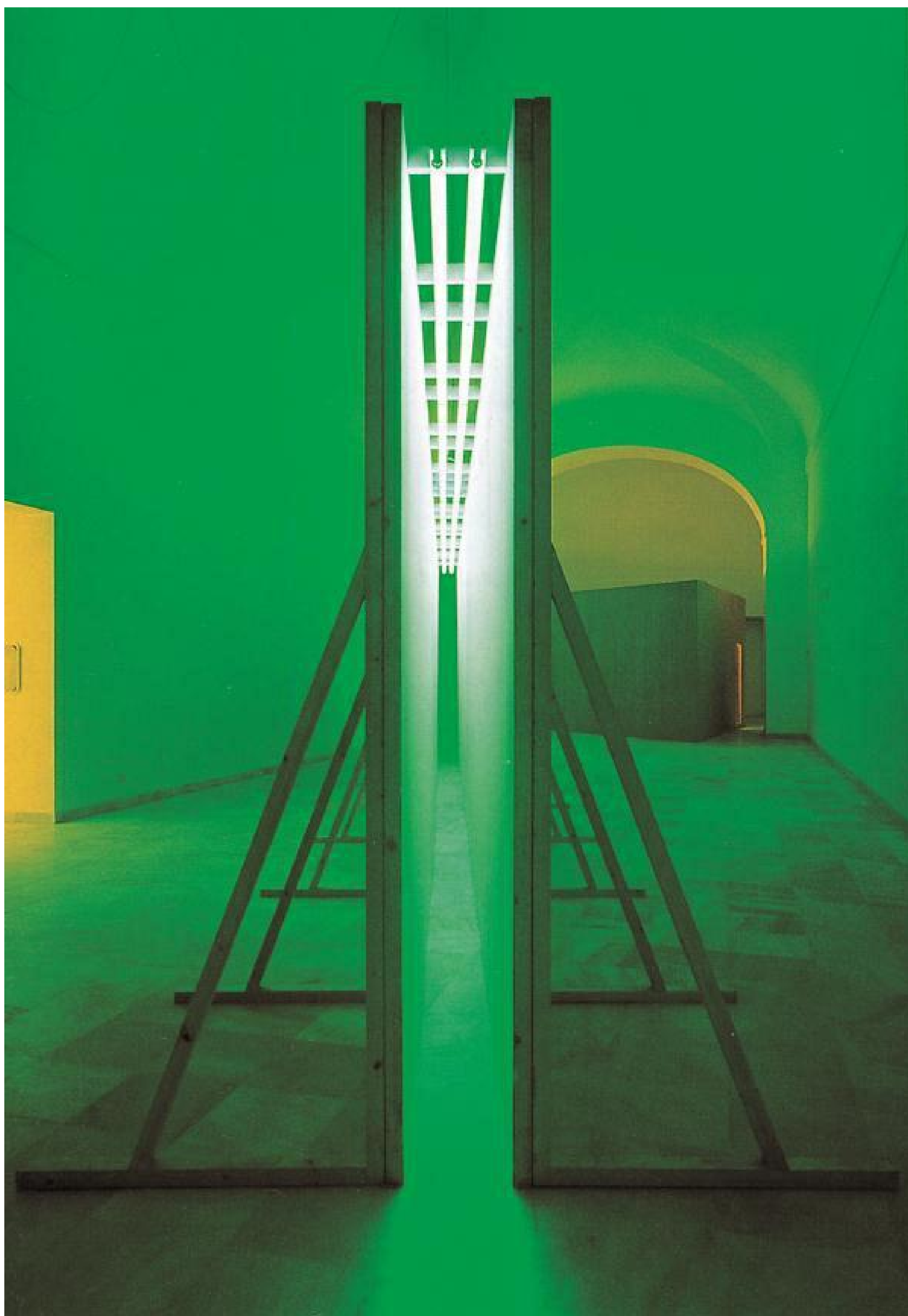


图80　布鲁斯·瑙曼

《绿灯走廊》，1970年。

这是瑙曼设计的走廊和通道系列之一，强化了参与者的自我意识感觉——幽闭恐惧症的状况。在一些情况下，定时的闭路电视还能使参与者看到自己的反应。

通过讽喻性的漠然感，瑙曼转向了一种紧张的物理感受中。他保留了极少主义的形式，但是转化了极少主义对于表面和物体意义的局限。当你走在安德烈的金属飞机上时，是感觉不到在瑙曼作品中所能体会到的极少主义感受的。通过将观众放置于作品的中心而不是外部，瑙曼释放了雕塑的力量，模拟了知觉，使雕塑超越了极少主义，到达另外一个与大地艺术相关的艺术领域。

瑙曼创造的空间被批评家卡特·拉特克利夫（Carter Ratclif）评论为是一种"敌对空间"（adversary spaces），并与迈克尔·阿舍和理查德·塞拉在1972年文献展上的作品相提并论。[24]阿舍的空间令观者不安，因为暗淡的光线模糊了空间的轮廓；而塞拉的雕塑，与之相反，是房间中的一堵钢墙，观者被作品的巨大尺寸和在任何角度都无法一睹全貌的感受所威慑。敌对空间企图让观者迷失方向，并且从装置的内部空间提升知觉感，这与普通的画廊空间不同。

瑙曼提交给1972年文献展的作品是两条走廊，中间有一道门，可以让人走进去，观众在里面无论朝哪个方向走，走廊都会变得越来越窄，尽头是一个通往展览大厅但却窄得无法通过的出口。走进瑙曼作品的人，将不再是展览的观众，而是一个观看其他观众和展览其余部分的旁观者。瑙曼的作品引发出一种批评视角，不仅涉及艺术品，也涉及整个展览空间。在整个文献展上，他的空间迫使参与者不仅观看艺术，还要观看观看艺术的人。这样，他的作品就成了对整个展览的批评。瑙曼使用了观众，却不许观众参与——如果"参与"一词意味着选择参与方式的自由的话。这个空间的敌对性源于它的狭窄，以及它拒绝给予处身其中的人任何选择余地。瑙曼的走廊是"境遇美学"（situation aesthetics）的一个例子，这种美学突显出极少主义中的"无特定的观者—作品"关系，阐明了不同空间所具有的意义和内涵，观众们会发现自己正处身于这些空间中。

瑙曼的走廊也和身体艺术有关，它和后者一样引发了自我意识和反思，而且常常会引发幽闭恐惧症。当时有一种趋势，即让身体经受种种极端的感官体验，甚至危险。克里斯·伯登（Chris Burden，1946— ）曾将自己关在一间2英尺×2英尺×3英尺的黑柜子里整整五天，仅靠喝水维持生命；还有一次，他朝自己开枪，打伤了手臂。丹尼斯·

奥本海姆（Dennis Oppenheim）也曾在一座房子底下站了整整一个小时，而房子上面正在往下掉石头，差一点砸到他。

1969年，伦敦艺术家吉尔伯特和乔治做了一件名为《会唱歌的雕塑》的作品 **[图82]** ，他们以仪式化的方式重新演绎了弗拉纳根和艾伦（Allen）的音乐厅歌曲《在穹顶下》（*Underneath the Arches*）。他俩站在桌上（由于宣称自己是雕塑家，他们需要一个指挥台），穿着爱德华时代风格的套装，手拿一根文明棍和一只手套作为道具，边模拟那首歌曲，边用录音机录下来，每隔几分钟就走下台换一盘磁带。吉尔伯特和乔治所做的，既不是对一首歌曲的再创作，也不是滑稽模仿，他们使人想起英国那种将音乐表演当做地位优越的高级艺术的传统。1969年，他俩还是伦敦圣马丁艺术学院的学生，当时，卡罗和新生代思潮正受到巴里·弗拉纳根和理查德·朗的挑战。这件作品是一种反叛，但它使人们认识到，音乐厅本身并不构成一种从“高”到“低”的等级关系。不停重复着的缓慢的仪式性活动是一种累积性构成，正如极少主义所追求的那种构成。

图81　维托·阿孔奇

《温床》，1972年。

阿孔奇的表演——在索纳本画廊一个特殊结构的台子下面手淫——对于作品与观众的关系、公共与私人议题等作出了注释，并探讨了能被听到（在这个案例中借助了扩音器的帮助），但是无法被看到的艺术的可能性。

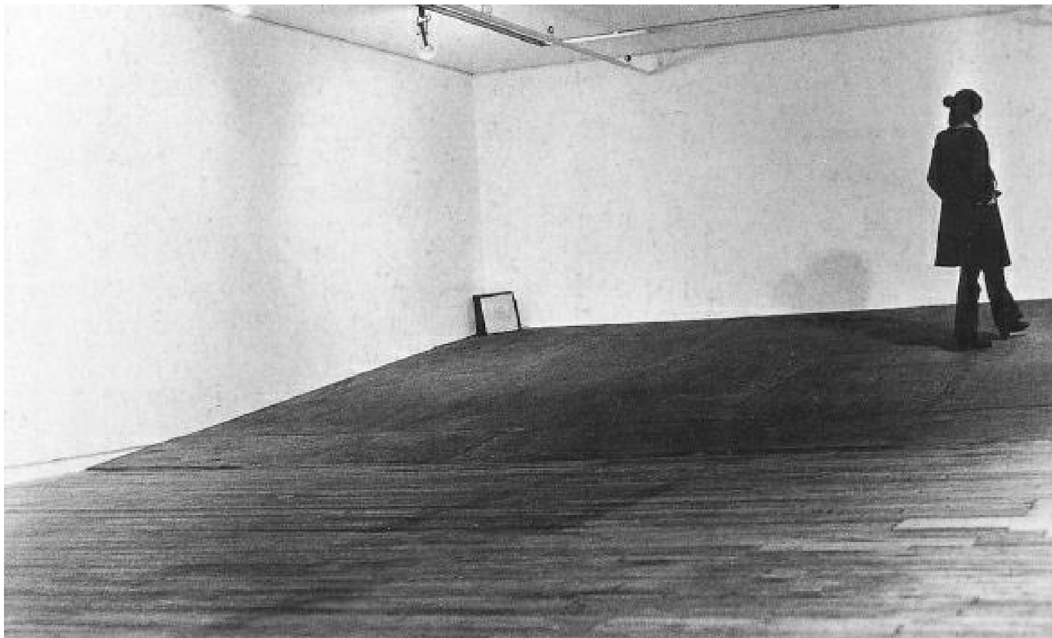
图82　吉尔伯特和乔治

《会唱歌的雕塑》，1970年。

在这个作品中，吉尔伯特和乔治化身为剧院中的人物角色，并在这过程中表演、模仿了传统的、正式的公共雕塑。

当然，以工业产品和人类身体为主要媒介的极少主义，其显著特征是主题或材料都少到极致，但吉尔伯特和乔治却用各种器具来消除自己的人性存在，从而又与极少主义对立起来。他们把自己的脸画成红色或金色——使自己像偶像那样毫无特点——或者在阿姆斯特丹市

立博物馆的楼梯间里直挺挺地站上五个小时，以强化他们是雕塑而非人类、是公有而非私有的形象。这种无休无止的重复使他们被人们所熟识，不仅因为《会唱歌的雕塑》的磁带录音被一遍遍播放，还因为他们的每一件作品里都有自己的形象，或都是用自己的形象来做的。吉尔伯特和乔治是安放在公共领域里的个体，就像公园或街道上的雕像一样，这些雕像是城市景观的一部分，也可能是已然消逝的历史的遗迹。就像在沃霍尔等人的艺术复制中反复出现的玛丽莲·梦露一样，我们所认识的吉尔伯特和乔治是假象，真实的吉尔伯特和乔治则不为人知。在一个充斥着媒体中的二手形象的世界上，现实和真实个体是否可知，他们的作品对于这一问题提出了自己的看法。



美国艺术家维托·阿孔奇也在1970年左右用自己的身体确立了艺术方向。他的作品显然是为被放在画廊里而做的，但不是为画廊而做，是要在画廊里做。阿孔奇在纽约索纳本画廊（Sonnabend Gallery）的《温床》（*Seedbed*）**[图81]**装置是他躺在画廊一角的一个地板被抬高的区域底下，在一片黑暗中自慰。一套个人播放系统将他的幻想播放出来，从而也将这个作品和画廊联系起来。这里存在多种暗示，上和下、黑暗和光明、种子的播撒；但核心观念则是关于联结与分离、私人与公众领域之间的距离。阿孔奇感兴趣的是画廊的实质，传统画廊是一个将工作室里创作的作品展示给公众的地方。在60年代末70年代初，人们对艺术的发生场所持着极为开放的态度，甚

至超过了十年前表演艺术和非画廊艺术发端的时期。艺术可以发生在常规画廊中，也可以发生在仓库、城市公共空间、某个遥远的乡间或沙漠上。阿孔奇《温床》所在的纽约索纳本画廊，也是一年之前吉尔伯特和乔治表演《会唱歌的雕塑》的地方。这并非简单地"回归画廊"、浪子归家，而是一旦有新的艺术空间开放，回到常规的艺术空间就成了一种选择行为。阿孔奇当时对公共空间感兴趣。他最近一件作品是对自己追踪一个不知名人物所做的照片记录，只要此人一直在公共空间里。艺术作品的界限，也就是另一个人在公共领域中存在的界限。

通过回到理论上属于公共空间，实际上属于一个可命名为"画廊常客"（gallery-goers）的特定群体——在此意义上是私人性的——的画廊，阿孔奇把玩着公共和私人这两个概念。他的行为总体来说是私人性的，他本人也躲了起来，然而画廊常客们只要戴起耳机，就可以听见他在自慰，分享到这些引发焦虑、尴尬或愉悦的行为。这件作品至少赋予了画廊常客以主动性，因为只要不关掉耳机，他们就必然参与了这件作品。在某种意义上，这也类似于卡特·拉特克利夫的"敌对空间"，因为在那里，观众必须意识到自己的在场与处境。

在1972年的一次访谈中，阿孔奇用了"表演区域"（performance areas）这个词来形容我们面对面相遇的方式。在一切相遇中，行为总是受一条"界线"（line）支配，这条界线不仅反映了当时的思想，也反映了我们对自己和我们的观众的看法。简而言之，对话，或任何一种交流方式，都不是自然的，而是经过编码的。《温床》的音效系统播放着私密的性行为，在那一刻，我们觉得自己既是本性的奴仆，又与另一个个体亲密无间。不过，就阿孔奇而言，这些并不真实，整个处境完全是人造的，对观者来说，所谓的私密性毫无意义。他所提出的观点是：我们居住在一种经社会规范化的环境里，并以我们的活动将种种社会常规实现出来。作为个体行为，阿孔奇那种规律重复的个人行为的价值，与吉尔伯特和乔治走下桌子换磁带的那种机械反复相比，是被远远低估了的。

吉尔伯特和乔治对《在穹顶下》的戏拟，阿孔奇性行为中的胡言乱语，都体现了由习俗而非说话者决定的外在的措辞规则。在这一意义上，他们都属于极少主义的范畴，因为他们的逻辑规则都不是由艺术家自己设定的。极少主义的一项成就，是在观众和作品之间重建了一种物质的、空间的关系。而后极少主义这个词之所以极为有用，是

因为后极少主义艺术家开始试图确立如何使这片空间特殊化，这是极少主义没有做过的。

丽贝卡·霍恩（Rebecca Horn，1944—　）的作品对人类身体进行了测绘，并使之与世界取得关联。这种测绘主要见于她最近的作品，如《满月升起》（*Rising Full Moon*）和《错失满月》（*Missing Full Moon*），这是些复杂的雕塑，由各种管道组成，里面盛着体液，从血到精液再到羊水，无其不有。就此而言，霍恩的作品是试图将身体定位于外部环境中。她早期的作品涉及身体附加物、医学术语上的假体，以及用皮革和填充织物做成的延伸物体，它们使身体投射到了外部空间中。这些东西可以被看做是对力量的表述，它们在物质意义上扩展了身体，扩大了它发挥主导性的空间。但有些假体很难装上去，且大大超出了这类附件本来的矫形功能，从而造成了不稳定性，妨碍了行动，令身体更加脆弱。裸体是霍恩作品的一个主题，不管是隐喻意义上的裸体，还是装上了附加物的真裸体。这些附加物有时也是覆盖物，霍恩曾用鸟羽做成斗篷，将裸体半掩起来。羽毛是自然的产物，且特别坚韧，它们和霍恩使用过的皮毛一样，在身体死后继续存在，既防水又耐久。霍恩对体液和性征交换感兴趣，她用这两种素材来表现性别，制作令人想起男性的突起物（从头、手而非腹部突起）。她的早期作品也一直关注性主题，而其作品最外层的覆盖物，例如羽毛，都是直接加在裸体上的。

霍恩作品中的身体拒绝自我封闭，它们都被假体推向外部环境，而外部环境也转而施压于它们。《度量盒》（*Measure Box*）**[图83]**是一个容器，里面没人的时候也能呈现出有人存在过的痕迹。乍一看，她的想法和瑙曼的走廊类似。强制性幽闭恐惧症当然也是霍恩作品的一个元素，但和瑙曼不同，这是一个可以双向使用的盒子，里面那些棍子可以向内、向外移动。霍恩的假体作品以同样的方式将力量和脆弱同时展示出来，我们可以认为《度量盒》既表现了闭锁，又表现了释放。霍恩还创作过另一件与此相关的作品《中国未婚妻》（*The Chinese Fiancée*，1976年），这是个有多个出口的盒子，一走过门槛，门就自动关起来，参与者要在一个黑暗的小空间里待上一分钟。它还有另一个更意想不到的地方，但却是一种喜悦（假设参与者是个男的），人们会听到盒子里有一个中国女子亲昵的声音在温柔低语。霍恩的作品是关于愉悦和痛苦、力量和脆弱、内与外的，随着时间的流逝，随着她有了当电影制作人的经验，霍恩的叙事能力得到了

进一步发展。她晚近的作品对地点有特殊要求，对作品发生地的历史进行了反思。

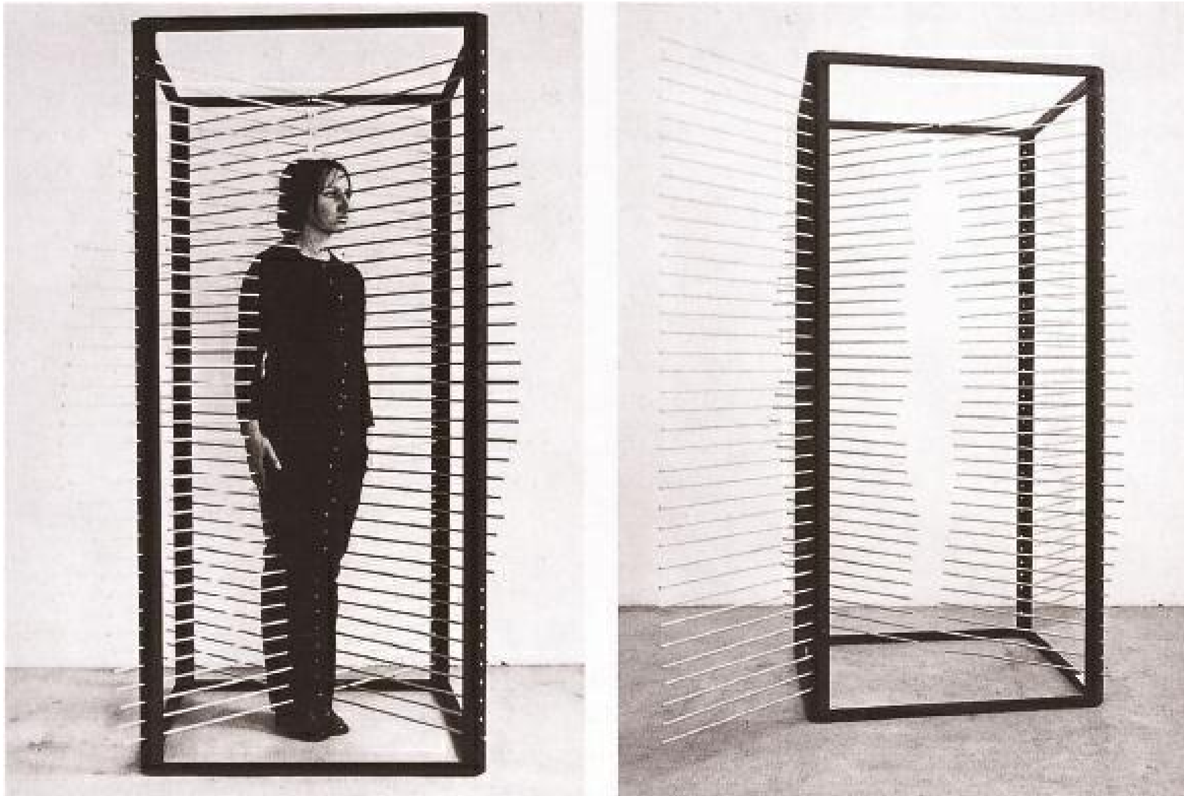


图83　丽贝卡·霍恩

《度量盒》，1970年。

《度量盒》是丽贝卡·霍恩多个即兴表演装置中的一个，它既通过物理延伸来扩张身体范围，以此赋予身体力量，但同时此处也强调了从外部施压时身体的脆弱性。

霍恩提交给明斯特雕塑计划（Münster Sculpture Project，1987年）的作品，是在该城的中世纪城墙上发现的一座小型防御塔，“二战”后这座塔被人用砖封了起来，因为它是纳粹暴行的发生地。霍恩把它打开，并借助地牢、广阔的天空、滴水、蜡烛，甚至蛇这些反差极大的意象，提供了一种具有身体意蕴的语言，使高与低、天空与幽冥形成对照，并以一种神秘变化的意义暗示出完结与补偿的意象。脆弱的身体这一主题在霍恩晚期的作品中得到了进一步发展，用来表达集体的脆弱，这种脆弱必须被揭露和治疗。治疗主题，尤其是关于德国历史创伤的治疗，是博伊斯的首要使命，在这方面，霍恩是他的继承者。

格林伯格的现代主义着力于将作为物质的身体排除出艺术领域，而对格林伯格《艺术与文化》一书的物理消耗则再好不过地象征了现代主义的终结。约翰·莱瑟姆（John Latham，1921—　）是圣马丁艺术学院的教师，他请来一些学生与他合作，让他们每人嚼碎从学校图书馆复印来的格林伯格著作中的一页。莱瑟姆用盐酸稳定住这些嚼碎后的遗留物，将它们装进瓶子，整整齐齐地包在一起，并对整个过程作了视觉和书面记录，最后装进一只箱子里。莱瑟姆的《艺术与文化》（*Art & Culture*）**[图84]** 巧妙地礼赞了杜尚的《蓝盒子》——杜尚是被格林伯格的正典排除在外的20世纪英雄，他在60年代恢复了声誉，也预示了格林伯格的衰落。莱瑟姆制作的格林伯格文字遗留物被纽约现代艺术博物馆收藏，而这个机构的收藏和展览政策又一向最为精确地反映了格林伯格的现代艺术正统历史的理论。人们不应将该馆的这次收藏看做一种直接的反讽，而应该充分意识到各机构在以包容历史的方式来重塑自身的力量。

图84　约翰·莱瑟姆

《艺术与文化》，1966—1969年。

这件作品将莱瑟姆等人解散、包裹、封装的过程封存在了一个箱子中，作品名称是克莱门特·格林伯格的批评文集所使用的标题（1961年），此文集是现代主义审美的范式文本。

第六章　自然媒材

从极少主义到风景

1960年代的都市文化基本上远离了自然与风景。70年代则有所不同，材料的来源和雕塑的地点都会涉及风景。从传统上说，风景是一个艺术家体验生命起源、精神归宿、原始的或脱离城市的新开始的地方。在70年代有很多这样的元素，但大地艺术和大多数雕塑家与风景的重新相遇是城市居民对非都市的同化。艺术家们扩充并重组了都市文化，但既没有逃离商业和"画廊制度"，也没有——至少大部分——从城市回归游牧或乡村的生活。

在某些方面，融合了风景的冲击不是直接来自与风景本身的联系。在谈到《每天变化的连续性计划》时 **[图67]** ，莫里斯指出，与变化、延伸、无中心、无边界有关的作品都可以被视为与风景的联系，但并不意味着再现风景。利奥·斯坦伯格在1972年——风景艺术全面重建的时候——的论述中提供了可被视为对这一类型作出确认的东西。斯坦伯格反对人文主义，他将劳申伯格1950年代提出的"平板车画面"的绘画——一种感性视角下的艺术——视为一种以异质性和散播性为基础的非人文主义视角。[1]斯坦伯格所说的实际上没有什么是与风景有关的，但把这些观念放到一起，就可以说明风景的复兴在技术上（而非精神和感情上）是以怎样的方式展开的。雕塑技术的变化本身与风景没有关系——从组合到装配，从垂直到水平，从对中心的兴趣到对外围的关注——但体现了艺术家对自然的新兴趣。总之，艺术家感兴趣的"自然"不是大多数传统艺术中的自然。如罗伯特·史密斯所说："比起一个概念，一个吞没了边界的地方，沙漠是更不'自然'的。"[2]这是对在沙漠里从事大地艺术的另一种阐释方式，它不是为某个地方带来精神和灵感，而是类似于莫里斯在《每天变化的连续性计划》中做的事情。由建筑师转变为极少主义雕塑家的托尼·史密斯，在1967年讲述了他对小型便携式艺术（"像邮票一样的绘画"）的苦恼；他希望艺术是扩张的、公共的，他喜欢那种超越架上绘画的墨西哥壁画艺术，如何塞·克莱门特·奥罗斯科（José Clemente Orozco），因为它是巨大的，其内容"呈现在表面上时与地图的状况相同"。地志图——表面及其被绘制，以及事件被刻写在上面的方式——是史密斯从对大型绘画扩展至有风景的自然环境之兴趣的一部分。史密斯描述了几年前的一个时刻，一个夜晚他将车停在新泽西一个未完工的收费公路上，他在车内休息的场景：

> 没有灯光，没有路肩标志、划线、护栏，通常期望在黑夜的公路上行驶时能看到的标记都没有。公路穿过平坦的风景，远处群山环绕，但不时被草垛、塔楼、烟雾和彩灯所打断。这种驾驶是一种富有启迪的经验。公路和很多景物是人工的，但不能称之为艺术作品。另一方面，对我来说，它又做了艺术从未做过的事情。首先，我不知道它是什么东西，但它的结果却把我从众多有关艺术的观点解放出来。对我来说，它在这儿所表现的似乎是艺术中从未表现过的真实。
>
> 公路上的经验是被安排出来的某种东西，但又不是可被社会识别的。我想对我来说，它完全就是艺术的尽头。与之相比，大多数绘画看起来都太图片化。你没有办法把这种经验框起来欣赏，你只能体验它。[3]

史密斯提到的“艺术的尽头”（the end of art）与处于边缘的艺术有关，艺术与非艺术的边界在这里是明确的、固定的。史密斯探索的新艺术是以观众作为中心的艺术，观众作为物质的存在，其性质是不确定的。大地艺术吸取并发展了这些观念。史密斯的论点是弗里德在“艺术与物性”一文中尖锐反驳的那些观点，因为——在比极少主义更激进的方式中——史密斯正在鼓吹弗里德所反对的戏剧化：观众参与的行为表演，准艺术品通过观众、收费公路和周边的风景而成为实际的主体。一些大地艺术的例子，如同身体艺术，就是从颠倒艺术作品的观众与观看对象之间的关系中产生的。观众从作品内部向外观看的方式取代了从外部观看作品的方式。

卡尔·安德烈提供了一种不同于史密斯的风景体验。与其他极少主义艺术家不同，安德烈使用自然的材料，并将作品置于户外。他在1954年访问英国时被风景所吸引，他认为英国的风景都是由农民世代耕作构成的，不像美国的人工化景观。他喜欢巨石阵和受一种气氛环绕的地方。纪念碑的永久性比它们的年代或功能更吸引他，当他在十年前知道布朗库西的雕塑时，他认为《无尽柱》就是用同样的方式竖立的。《无尽柱》不是插入实际的土地里的，它不是现实的；它桥梁般的功能吸引着安德烈，它不是依照人的尺度建造的，而是把可以想象到的最低处与最高处连结起来。安德烈把《无尽柱》称为“拔地而起的宏伟……（它）以一种没有终点的垂直状态插入土壤。而以前的垂直总是有尽头的：雕塑的顶端与底端是它的局限”。[4]

安德烈对近来雕塑的关注点作了排序：首先是对形式的兴趣，其次是对形式后面的结构的兴趣，最后是对地点的关注——雕塑怎样构成其作为一个地方的环境。在1966年的"初级结构"展览上，他铺设了一条34英尺长的砖道，从一个展厅延伸到另一个展厅，因此从任何一个位置都看不到整体。他认为他的某些作品就像堤道或马路，如果被置于宽阔的室外环境之中，没有一个固定视点的话，它就可能出现也可能消失。跟随着这样一件作品，其形式更像是旅行而非简单的观看，而这种经验都是短暂的。但安德烈也强调过他"不是一个乡下人，我是城里人"。[5]与罗伯特·莫里斯和理查德·塞拉一样，安德烈的兴趣在于地点所能赋予雕塑的意义，这已成为当代艺术的一个问题，需要在城市的社会经济环境中加以解决。

历史的回归

很多60年代的户外雕塑采用了类似不锈钢材料的结构主义形式，完全把自己固定在呈现风化的效果并维持在一种现代的外表下。这种雕塑可以是动态的，通过动力化暗示出——几乎都是以低技术的方式——战后时期形成的在乐观主义基础上的技术价值。纪念性雕塑，或与此相关的任何作品，都体现了某个地方或周围地区的人民和历史，或暗示着社会或政治的价值，但从雕塑应该活在当下的观念来看，纪念性雕塑的意义是无效的。雕塑应该"往远看"，因为技术是进步的，应该是"社会性统一的"，因为技术是价值中立的，是为着社会的共同利益的。这已通过1951年不列颠节的云霄塔而体现出来，它指明了英国应脱离战争和历史的创伤，面向理想的未来。作为公共艺术，装饰市民广场、大楼和化装舞会的放大的抽象雕塑，同样宣称了资本主义的社会中立性（艺术不暗示艺术以外的东西，不对任何人产生威胁）及其审美上的善行。实际上，"广场艺术"并没有如广告那样侵犯公共空间，它具有排除广告意义的效果，在公共与私人之间创造了一个户外的空间：它接近所有人，但没有与历史产生联系，因而也不属于任何人。

特定地点的艺术通过艺术与地点及历史的联系而暗示了一种取舍，对动态艺术的兴趣在1960年代末突然消失，相对应的是对大地艺术的兴趣迅速发展起来。大地艺术打开了历史的道路，它偶尔会通过

直接的暗示，但所采取的原则更多是将雕塑依附于地质学、人类学和考古学，并从中汲取力量。与面向未来的科学技术不同，这是以历史为价值的原则。

大地艺术不是一件事物；它不定义一个艺术组别，不是所有的艺术家都愿意被包含进这一名称，或它的一种变形——“土地艺术”中。不过，“大地艺术”是1968年在纽约德万画廊（Dwan Gallery）举办的一组展览的主题，第二年，一个相关主题，“大地作品”出现在康奈尔大学怀特博物馆的一个国际性展览上。1960年代末，新的艺术观念大量涌现，大地艺术得到极大发展。狭义上说，伴随着罗伯特·史密森在1973年的去世，大地艺术是短命的，史密森大多数最有名的作品都是在那一时期完成的。广义上说，雕塑与自然材料之间的结合延续了整个70年代。

大地艺术能够暗示一些不同的东西。它可以意指在风景中制作的建筑型结构，如果艺术家是美国人的话，就可以让作品坐落在遥远的西部沙漠中。它也能意指风景中的迁移，或某种埋葬。但大地作品也不必完全在风景中塑成，它可以由石头或其他来源于风景中的材料构成，可以装置在画廊中。大多数参与大地艺术的美国艺术家都与极少主义有关联，大地艺术从没有切断与极少主义运动的关系。它们之间的关系是辩证的，白色墙面的画廊与盒子一样的容器相对立，精心设计与无区别的自然材料——如泥土和石头——相对立。主题就在乡村与都市、开放与封闭、离散与中心之间。很多大地艺术的意义就蕴含在这两极之间的联系中，在变化、移动和重构中。最终完成的作品虽然重要，但实现作品的过程也有意义。在大地艺术中，旅行、考察、测绘、研究和写作都是艺术作品的组成部分。

通过将画廊作为展示艺术作品的另一种场所，大地艺术也并不回避资本主义的艺术机制。史密森和迈克尔·海泽（Michael Heizer，1944—　）在荒漠中创作的大型艺术，必须要有企业家的才能和资金支持，以购买土地和租用设备。对建造中的作品的勘测照片显示，艺术家是乘坐轻型飞机旅行，并用大型挖掘机和低车架运货车来进行工作的。德万画廊的弗吉尼亚·德万（Virginia Dwan）和收藏家罗伯特·斯卡尔（Robert C. Scull）是主要的赞助人和购买者，他们在一个独特而严密的艺术财政制度及老练的资本主义框架内操纵着艺术。欧洲艺术家则不同：无论作品的制作是在国内还是国外，或是像美国艺术家

那样在荒原上创作作品，他们都不试图成为地点的主宰，而更倾向于只与地点有轻微的接触，在地表使用可获得的材料更为自然地工作。

美国艺术家沃尔特·德·马里亚（Walter de Maria）的个人展览1968年在慕尼黑的弗里德里希画廊（Heiner Friedrich Gallery）举办，作品是一个贯穿三个展厅的深沟。1977年他在纽约创作的第二个作品是《土地房间》（*Earth Room*）**［图85］**。1968年，理查德·朗的第一个个展在杜塞尔多夫的费希切画廊（Konrad Fischer Gallery）举办，作品由铺在地板上的两排平行树枝构成，与德·马里亚更为厚重的材料和更复杂的操作相比，他的作品在整体上更为自然亲切，但也以同样的方式占有了整个的室内空间。德·马里亚的《土地房间》是一件极端的艺术作品，通过暴露在文化上完全不同的作为最原始材料的艺术画廊空间，从而打破了传统的边界。土地，与阳光雨露相关，是生命成长的条件，但用这样的方式暴露出来，却显示出一种无生命的死气。当我们把艺术称为与"高级艺术"相对立的"低级艺术"时，一般是指这种艺术的通俗性，近似于都市的日常生活。但低级有更确切的含义，它关系到都市文化的大厦赖以建立的基础，它存在于原始的未分化的状况中。大地艺术不是孤立地将低级与高级相关联，而是与两者之间的关系相关。

图85　沃尔特·德·马里亚

《纽约土地房间》，1977年。

1970年，德·马里亚为1972年的慕尼黑奥运会提交了一个方案。他计划在城市边缘人工堆造一座由战争废墟里的瓦砾碎砖构成的山。他准备在人造山的顶上钻一个洞直通碎石山底部，再从底部往地面下钻同等的距离**［图86］**。德·马里亚对真正意义上的历史的挖掘的唯一可视标志是一个盖在洞口的直径约5米的金属盖板。德·马里亚的方案是将穿过历史的无形的线，人造的历史，以及自然的历史放在了同等的程度上。实际上，他提供了一种新的战争纪念碑，在一个非英雄的时代里的最简单化的纪念碑。由于政治和经济原因，这个计划最终没有实现，但是重新唤起了人们对过去的兴趣，也重新开启了纪念碑艺术的可能性——虽然有些深奥，并且不是传统意义上的“公共”艺术。

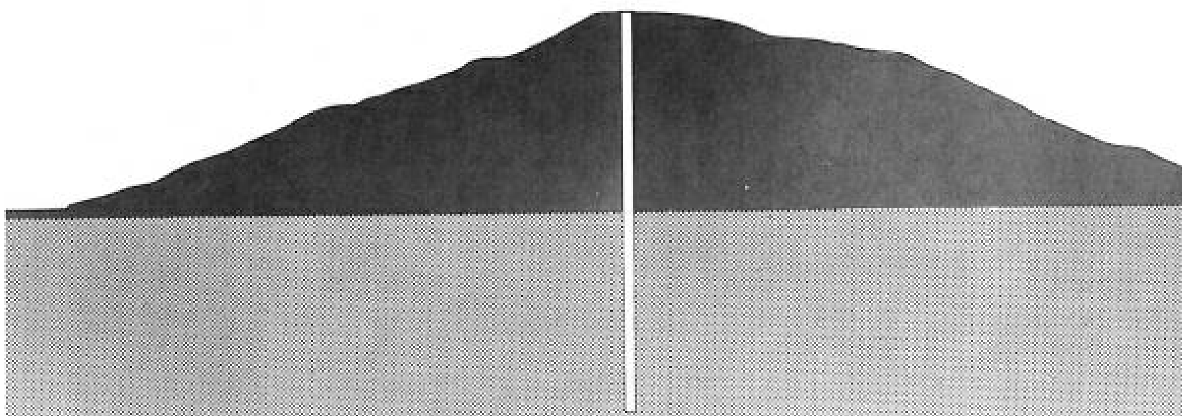


图86 沃尔特·德·马里亚

《奥林匹克山计划》（*Olympic Mountain Project*），1970年。

迈克尔·海泽的挖掘及埋葬与史前史有关。他的《转移/替代的体积》（*Displaced/Replaced Mass*）**[图87]**位于内华达州的西尔弗斯普林，由三个花岗岩石块构成，他把在9000英尺高的内华达山里炸出的石头用低车架运货车运了60英里，到达4000英尺深的大沙漠盆地，把它们倒入预先准备好的用水泥固化的大坑中。花岗岩石块、盆地的泥床和水泥固化的大坑都是同样的颜色，因此这个行为在这方面看起来是自然的。内华达山脉有一个火山断层，在此前的一千年中堆积出了9000英尺的花岗岩，因此海泽的活动不仅在视觉上是协调的，在历史上也是合理的，他颠倒了物理过程，让大石回归到其原生地。

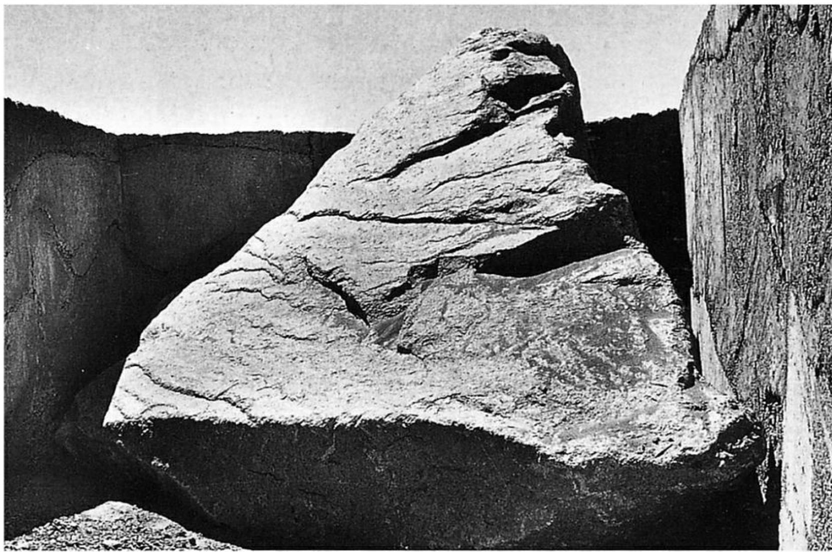


图87　迈克尔·海泽

《转移/替代的体积》，1969年。

海泽在这件作品中实现了一种历史的回归，让花岗岩重新回到它们在早期形成时期在地壳中所占据的位置上。

海泽的《双重否定》（*Double Negative*）与历史无关**［图88］**。它纯粹是一种减法而非加法的艺术，其意义来自被感觉到的空间及其在宽广风景中所处的位置。《双重否定》由两个开凿在沙漠断壁上的深槽构成，断壁平行相对，位于沙漠的高地之中，而这片高地耸立在宽阔的河谷上。从一个深槽可以越过断壁的沟看到另一个深槽，但两者之间不能跨越。虽然地点的形态不相同，但海泽的活动与瑙曼仍是异曲同工的，实际上，深槽就是一个巨大尺寸的走廊。它们是阴凉的，高墙可以防止沙漠的阳光和炎热。这件作品会唤起情感的回应，因为他用开凿出的高大断壁和营造出的陡峭环境创造了一种崇高的风景。

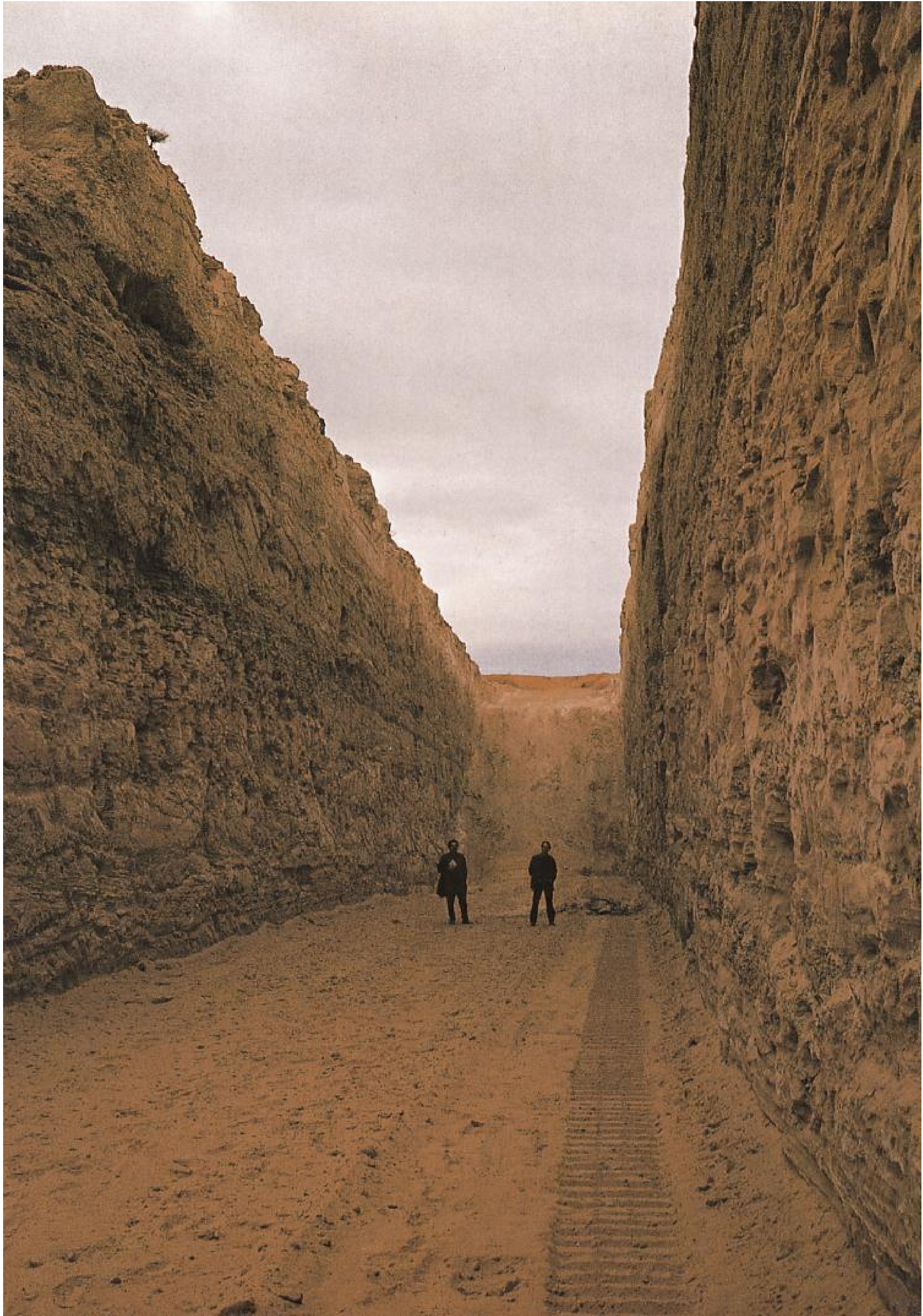


图88　迈克尔·海泽

《双重否定》，1969年。

由两个深槽构成的通往沙漠中的峭壁——一个需要进入而不只是观看的地方。它是最早实现远距离整体观看的艺术作品之一。

史密森的《螺旋形防波堤》**［图89］**在沙漠风景与宽阔水面之间占据了一个显要的位置。和《双重否定》一样，它远远超越了艺术家自身的某些经验，其宏大的规模是很难做整体把握的。作为一种艺术类型，大地艺术很少是用作现场观看的，大地艺术的结构主要不是通过作品本身，而是通过它们被拍摄的方式来理解的。在60年代，雕塑的摄影非常重要，并且作为对时间过程的记录，与最终结果的重要性产生竞争。莫里斯的《每天变化的连续性计划》的摄影记录告诉了我们一些不为人知的事情。大地艺术则通过航空摄影这种考古学实践而为艺术作品提供了一种新的经验。从天空飞越预定的地点是俯视过程的一部分，史密森就是在俯视他最后一件作品《阿马里洛斜坡》（*Amarillo Ramp*，1973年）的地点时遭遇空难去世的。从作品初期，空中鸟瞰就是艺术家对作品的想象中的一部分。史密森非常关心视觉记录，詹弗兰科·戈尔戈尼（Gianfranco Gorgoni）拍摄的电影《螺旋形防波堤》就采用了一半空中鸟瞰一半地面观看的记录方式。大地艺术既是被观看也是被感觉的，它不只是观念性的，也是一种直接体验性的现象学艺术。空中摄影对于地志位置是有用的，但无法给予整体的理解。然而在后来的画册里，作品都是以空中摄影来呈现的，用莫里斯的极少主义术语来说，可谓完形视角超越了现象学视角，徒步走过防波堤或在那儿实际观看的关键性经验，从画册里是很难感受到的。

图89　罗伯特·史密森

《螺旋形防波堤》，1969—1970年。

在这件作品中，史密森采用了容易理解的、极少主义偏爱的形式，它位于大盐湖荒凉的风景中，其意义来自地理环境和地域历史。

史密森与熵

《螺旋形防波堤》非常独特地抓住了公众的想象，和《双重否定》一起成为整个大地艺术的象征。在谈到他的《螺旋形防波堤》时，史密森将注意力放到了其周边环境的历史和神话上：附近存在废弃的油井；稍远一些有一个纪念第一条横贯大陆铁路的纪念馆，不久前已关闭，但在沙漠里还有两个标志性的相向放置的生锈的火车头。传说大盐湖的底下有一个潜流，连接着盐湖与遥远的太平洋，据此，潜流会形成扰乱湖面的漩涡，这便是防波堤的螺旋形的由来。史密森采用历史与幻想的结合强调了人类行为的脆弱性的事实，人类的成就不可避免地变为废墟，最后归于尘土。

史密森的《一个阶段的六步》（*Six Stops on a Section*）**[图90]** 由一排装着石头的金属容器、一排石头所在地点的照片，以及一组史密森用六天时间从纽约步行到特拉华河丁曼渡口的地图组成。每天晚上他都从停留地搬走一些石头，在最终的作品中，他通过将每个容器开口处的外形与每日步行区域地图的轮廓线等同起来，以此来证实每日的行程。装着从原地搬来的石头的容器把“现场”与“非现场”联系起来，史密森以此一方面说明了他个人所经历的地方和在其原始材料的来源，另一方面也说明了展示的场所，也就是画廊。一个现场可以在一个展览上通过照片来确定，一个非现场则是一个盛着出自现场的材料的容器。对史密森来说，“现场”和“非现场”两词已经通过当前的争论为他所熟悉，争论主要围绕着从现代主义中的雕塑的“无固定场所”到多少来自于极少主义中的雕塑的“固定性”的转型，而大地艺术正是追随了极少主义，将雕塑从现代主义的限制中解放了出来。

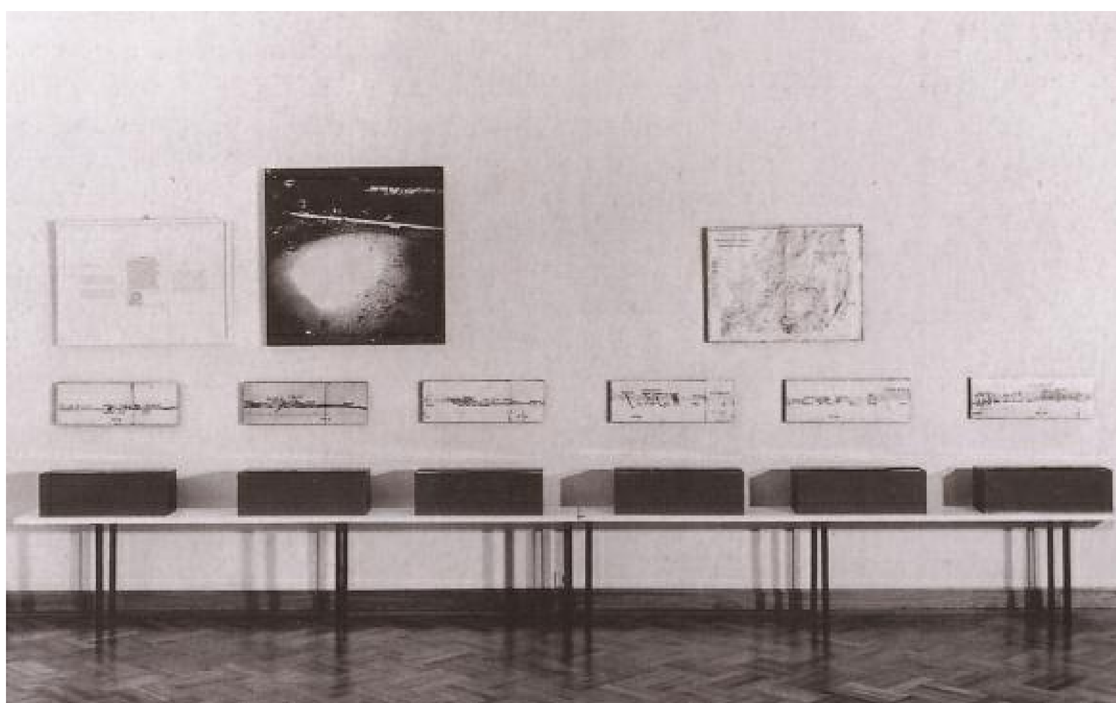


图90　罗伯特·史密森

《一个阶段的六步》，1968年。

这是一个在六天里穿越新泽西的记录或日记，作品包括墙上的地图和照片，以及从每晚的宿营地捡来的装在箱子里的石头。史密森关心怎样用雕塑来记录一连串散布在时间和空间中的事情和地方。

就空间而言，史密森描述了现场与非现场的辩证关系，指出对立的两极是怎样聚合的。即是，一个现场开放限制，一个非现场封闭限制；一个现场是一系列的地点，一个非现场是一排东西；一个现场散布信息，一个非现场容纳信息；一个现场是“（具体的）某一处”，一个非现场是“（抽象的）无处”，等等。坦白地说，史密森的想法承袭了莫里斯的创作之路，莫里斯将自己作品的过程看做是从极少主义的封闭性和中心性向《每日变化的连续性计划》或那些用大量假冒棉花制作的地板所体现的扩散性的变化。去中心化及对无区别的基本材料的热情，是后极少主义的主要兴趣。

暂时性以不同的方式体现在大地艺术中。如果计划和制作被认为是作品的基本，而建造所需要的时间是首要方面的话，那么另一方面就是作品延续的时间。正如那些先前被认为理所当然为某些事情耗费的时间，并不被作为作品的一部分，所以其生命跨度到目前为止被认为是无限的。但是，比如海泽的《转移/替代的体积》就是短命的，因为沙漠的风沙会吹进深坑，把巨石掩埋。艺术作品有限的生命（就此而言不只包括大地艺术）对以博物馆为中心的艺术理解提出质疑。艺术作品的保存是博物馆的主要职能，它假设所有的艺术作品都是被永远保存的完成状态。

时间的第三个方面是关联性，也就是说一件艺术作品与历史发生的关系。史密森不喜欢把时间理解为当下。他认为，只有技术社会才会只欣赏当下，因为它没有时间意识。雕塑制造出一个永不损毁的钢铁，外表也绝不会变形，似乎是某种“永恒”，但体现的却是错误的价值。史密森声称要借助熵的理论来反对这种静止的完美。在科学上，熵涉及热力学第二定律的结论，能量尽管是不灭的，但会耗散到地球的表面以致无用。[6]史密森反对“作为完美的艺术”的观念，强调衰败的必然性，他要求（引用了弗拉基米尔·纳博科夫）艺术家颠倒过来思考，把过去视为未来。史密森以考古学和地质学为基础，这并非科学的好古癖（虽然在他的精神结构中有这种成分），毋宁说是知识的使然，我们自己和生活的当下本身都是未来的考古学对象。他认为，技术试图以保持永远的进步来隐藏这一事实。

史密森以生锈是铁的基本性质为评论来总结他关于熵的观点。“在科技的意识中，生锈产生一种废弃、静止、熵和毁灭的恐惧。为什么钢铁由生锈情况来估价是一种科技的价值，而不是艺术的价值。”艺术家一旦从技术的奴役中解脱出来，未来胜于过去的意识就会崩溃，他

引用纳博科夫的话说，世界的原始状态终归其所。他在1968年夏天到过宾州的一个采石场，他把那个地方形容为"在这个石板的海洋中所有的界限和距离都失去了意义，并摧毁了一切完整统一的观念。现场看不到前景，返回到'去区别'的混沌，印证了安东·埃伦兹威格的熵理论"。[7]采石场是史密森的地点之一，石头被陈列在非现场的德万画廊，框在一个几何形的盒子里。史密森不只是偏爱原始的混沌，他的兴趣就在于混沌，因为他把混沌看成我们在危险中视而不见的世界的基本状态；但他喜欢把它们作出间隔，就像他在关于纽约中央公园建设的文章里所展示的几张19世纪照片，照片上是整齐的柱栏把海滩分割开来。[8]他着迷于形式与非形式的矛盾，关注于他所谓的"地质时间"，把它作为一种对立极来表现时间。史密森对支撑着物质进步的物理科学的高价值表示质疑，认为这种价值是以自然科学和地球科学为代价的。他着眼于地质与自然的历史，对这种涉及生长与衰败的科学感兴趣，认为它们证实了一种循环的而非线性的时间观。

史密森的现场与非现场这两极并不被视为是单向的，而是将非现场视为现场排他性的一种良性载体，因为它对控制现场的混沌提供了度量方式。史密森为混沌的外表而激动，他写道，推土机和蒸汽铲"似乎把地形翻转为了有组织地拆毁而又未重建的城市……这些重建的过程有一种原始崇高的毁灭感，在很多方面比已完成的东西更惊人——不论是一条公路或一幢建筑"。[9]总之，最使史密森感兴趣的是追随埃伦兹威格对人性的研究，围绕他所谓的"浩瀚无边的"和"强大决定性的"人性而工作的感觉；他对变化的过程感兴趣，并认为当下的艺术是一种干预形式，如同它是一个事物一样。

> 批评家，通过聚焦"艺术对象"而剥夺了艺术家在精神与物质世界中的存在。在时间中发生的艺术家的精神过程被否定了，而物品价值则被一个独立于艺术家之外的系统维持着。在这个意义上，艺术被视为"无时间性的"（timeless）或"完全失去时间的"（no time at all）；这成为剥削艺术家对其时间过程的正当要求的最便利方式。[10]

史密森认为，有开头和结尾，并被割裂地看做"事物"、"形式"、"物体"、"形状"的艺术作品，不过是一种方便的虚构。他认为艺术家在时间中的存在与已完成的作品有同样的价值。

大地艺术与欧洲

虽然理查德·朗于1968年在康奈尔举行了大地作品展览，但他的艺术与美国的艺术作品还是有所不同。他的谱系在欧洲大陆：他在杜塞尔多夫的首个个展后，同年又在阿马尔菲（Amalf）参加了“贫穷艺术”的展览。朗与环境的接触比美国艺术家来得轻微，他不怎么干扰风景，他的活动也没有留下什么痕迹。他不在地面上做很高的东西，也不进行很深的挖掘。他的作品与几何形的极少主义相关，但主要是采用装配而非组合的形式。如同安德烈的《等同物八号》**[图65]**，按组合程序颠倒过来的话，朗的作品就可以简单地拆开。这不是艺术家进行试验或不自信的标志，而是他们不愿意永久性地为已经很拥塞的世界增加新的东西。这也突出了观念与过程比最终结果更加重要。朗排列的石块**[图91]**与树枝都很容易被搬走，这并不意味着他的作品不是“接地的”（grounded），在安德烈的观念中，这比布朗库西的作品更加接地。安德烈和朗都认为不必靠挖掘和打洞来证明作品的接地性，保持地面的完整性是敬重自然的表现。安德烈是极少主义者（朗也与此密切相关），因为安德烈的雕塑最接近地面，能够用自然材料来制作，并安置在户外。

图91　理查德·朗

《石线》（*Stone Line*），1980年。

朗这件将石板集合起来的简朴作品与极少主义对直接性和去除形式复杂性的热衷有关。朗并不抑制其材料的独特性，作品让人联想到石头产地和在其中的发现，以及采掘和切割活动。

朗把石头或木块以适合材料和空间的方式依次置放在画廊里，这区别于史密森随意填充进箱子的那些石头，朗的材料是具有示范性的，是从现场随机捡来的，但是恰好挑中了它们。朗的排列方式是极少主义的，不是堆放，而是散放，容易理解，没有幻觉。另一方面，朗的石头与安德烈的砖块在识别方式上并不一致，而是像史密森的作品一样，具备更多的示范性。他的雕塑中有一种深思熟虑，通常具有纪念碑性的庄重感。对某些事物来说它们不是纪念碑，因为他作品的公共面貌不是教训的或劝诫的。它所体现的是一种风景的个人体验，以某种方式把风景的共同属性带回到画廊里，其意义对其他人和对朗自己都是一样的。

朗的作品有时被描述为是私人性的，因为他的作品总是在遥远的地方，除非通过照片否则是不可能在现场观看的；也因为他在风景中制造的变化都是非常短暂的。从个人的意义上说，它是低调的，不大喊大叫，但不排除它依赖于某个地方或人群。朗总是在世界的不同地方工作（而美国的大地艺术家主要是在美国工作），这并非意味着朗的作品是国际性的，是探索着一种超越地域、能平等地对各地人民诉说的风格；而是意味着任何地方的人都能够思考他的作品。它是直接的艺术，不重新安排事物，也没有寓意——石头就是石头——朗的艺术永远与自然的事物相关。它很简单，如果简单形式能够容纳复杂思想的观念可以被接受，那么朗与极少主义，以及与丹尼尔·布伦（Daniel Buren，1938—　）或索尔·勒维特有关的特征（后者是用颜色、词语或一个立体方格来作简单的表述）都会有思想与意义上的广泛解释。朗避免任何表现性或在思想与物体之间有任何简单透明的暗示。

自然与工艺

关于理查德·朗的某些事情也同样适用于乌尔里克·吕克里姆（Ulrich Rückriem，1938— ）**[图92]**，他在成为一个雕塑家之前是在科隆大教堂工作的石匠。像极少主义者一样，他把自己限制在一个狭窄的形式形态学范围里，以一种明确的方式，在集合与拆解的工作过程中创作作品（显然这并不容易，因为劈开石头非常困难，极易出错，但对吕克里姆来说情况则有所不同）。吕克里姆的作品是后极少主义的，它展示的是劈开石头的过程——揳进石头和劈开石头的痕迹。极少主义不可能使用这种手工的以工艺为基础的方式。吕克里姆代表了1970年代的方向，既坚持了极少主义的简单形式，又从更丰富的来源中获取意义——与采石、工艺和作为建筑材料的石头的历史产生关联。吕克里姆等人的作品中有一种介于自然与工艺之间的刻意技巧：看似自然的石头与裂缝"自然地"结合在一起，在外表的简洁中显出一种都市化。

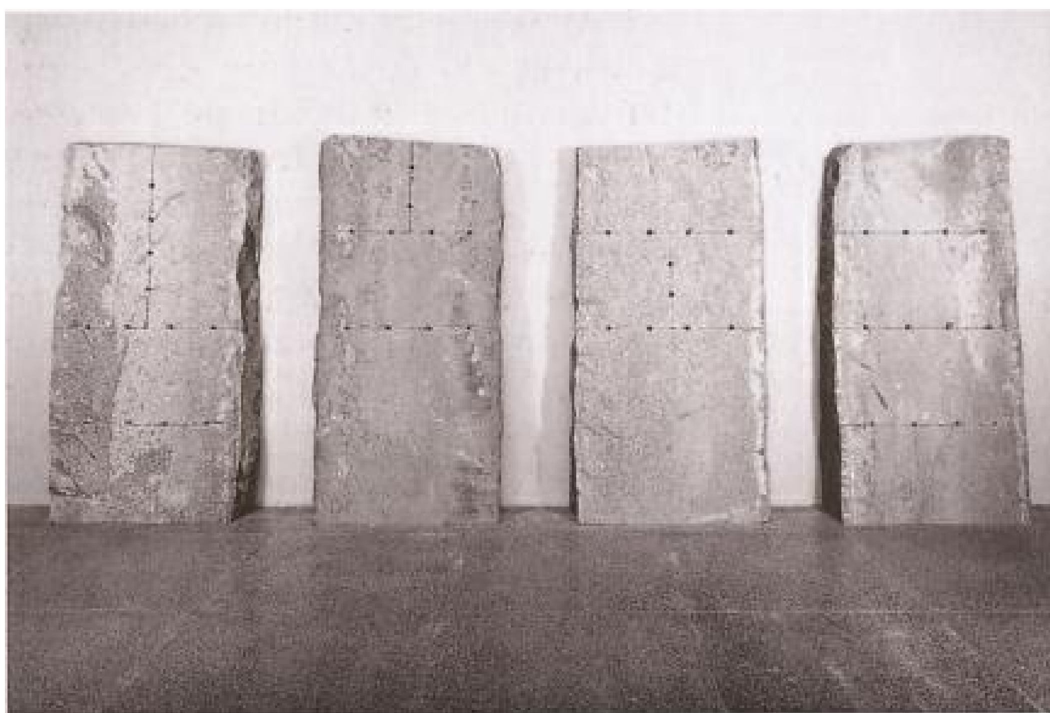


图92　乌尔里克·吕克里姆

《双片石块》（*Double Piece*），1982年。

这件作品展示了石匠、石头切割与开凿的痕迹。石匠与雕塑家留下的痕迹讲述了人类与材料产生联系的故事。

70年代的很多雕塑家在雕塑与家具之间跨界工作，从极少主义的唐纳特·贾德到斯科特·伯顿（Scot Burton，1939—1989），后者把天然的石头切割成直角的石块，制作成公共空间的石凳。对于作为家具的雕塑的新兴趣没有一定的规则，但一般说来，它体现了在极少主义之后，雕塑向生活的延伸。对20世纪早期运动更全面的理解体现在60年代——结构主义、包豪斯和风格派——艺术与设计紧密相连，艺术在社会功能中的潜在作用发挥出来。

如同在美国一样，英国在1970年代后期也出现了对自然材料日益增长的兴趣，不仅在大地艺术中，也在物品化的雕塑中。戴维·纳什（David Nash，1945— ）的作品来源于对“在自然中移动”的感觉做出的回应**［图93］**，“我生活在……一种透过窗户看到的自然文化中——主要是汽车窗户……对我来说自然和现实是同一的”。[11]对纳什来说，以木头为主的自然材料是他创作的出发点，他的重点是在雕塑中利用木头的效果（木头是一种使用困难的材料，因为经过长时间干燥后会有裂缝）。纳什在极少主义之后使雕塑回归到了手工艺，并把它推广到大众产品中。对他来说，手工艺不是一个简易的学习过程，而是对原生态材料的理解，以及以怎样的方式进入自然的内在过程。纳什和朗一样接近自然，但方式不同。纳什的作品不在很远的地方，也无须知道在什么地方，也不涉及痕迹或印记；它以物品为基础，而且与实用物品有关，如椅子和桌子。纳什把自己定位为“自然”艺术家，但他的作品对自然—文化的分离充满了讽刺性的评论。一张桌子变成一棵树，一棵树变成一张桌子，这究竟是自然转变为文化产品还是刚好颠倒过来的过程？

图93 戴维·纳什

《飞翔的框架》（*Flying Frame*），1980年。

纳什在70年代和80年代的很多雕塑都与框架形状自然生长的不可预见特征有关。作为一种对自然的抵制，框架被建构并被几何化，是在文化上最大程度特殊化，而在物品上最小程度"自然化"的事物。

某些同样的事情也反映在安迪·戈兹沃西（Andy Goldsworthy，1956— ）身上，他完全用自然材料进行创作，但不在工作室工作，也不做模拟物品的作品。他用石头、冰块、树叶和花进行创作，他制作的东西使我们用更强烈的情感来看待自然（他的很多作品采用花的颜色，使作品更接近绘画而不是雕塑）。他的作品不是模仿自然。一件树叶作品**［图94］**是一件精美的手工艺品，像是蜂巢，同时又像是另一件完全不同的物品。区别不仅在于一件是艺术品而另一件不是，

还在于其工艺是非常不同的。戈兹沃西的艺术是关于自然的而不是自然本身。相反，它是一种把我们引向自然和原生态的高级手工艺品。和其他在自然中工作的艺术家一样，他遵循传统农业和一般性农业劳动的要求，将劳动内容复归于艺术，这明显不同于极少主义以影响工业生产的方式所宣称的艺术的都市性。这种模仿一个过程的方式——即使不是有意——意味着一种非自然的文化混合。戈兹沃西和纳什一样，是一个离开城市回归自然的艺术家。回归自然作为70年代后期艺术的一个标志，不是——从来都不是——回归到前工业化。他们回归到的地方与原初的起点绝不相同。

戈兹沃西是一个手工艺雕塑家，他的树叶作品做工极难——用自然材料（比如刺）把树叶钉在一起。这件动人的"自然"类作品的巧妙之处体现在树叶作品暗示的对象（如贝壳）与所采

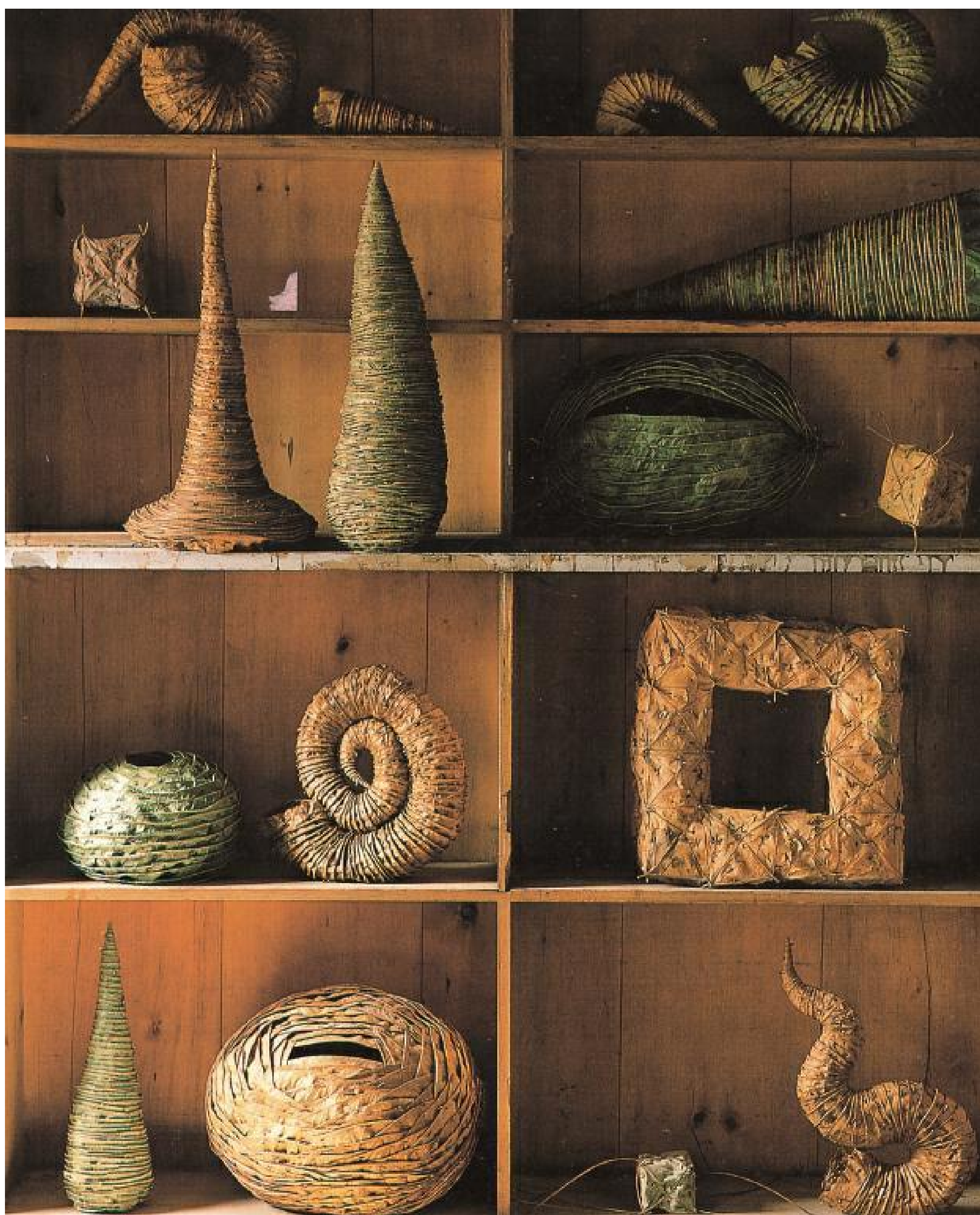


图94　安迪·戈兹沃西

《树叶作品》（*Leafworks*），摄于1989年。

戈兹沃西是一个手工艺雕塑家，他的树叶作品做工极难——用自然材料（比如刺）把树叶钉在一起。这件动人的"自然"类作品的巧妙之处体现在树叶作品暗示的对象（如贝壳）与所采

用的材料的不一致。

伊恩·汉密尔顿·芬利（Ian Hamilton Finlay，1925—　）是一位用多种方式——诗歌、园林设计、雕塑和书写——进行创作的苏格兰艺术家。虽然他的作品与风景相关，并将风景与雕塑结合起来，但他完全不同于其他的英国风景艺术家，因为他的作品同时也立足于文学和政治。把他的各种实践联系起来的是古典主义，他认为古典主义作为一种风格体现了两种主题的结合，而这两个主题在现今已很少见了，即美和战争。他在苏格兰低地设计的公园——值得注意的是，公园名称由"石径"改成了"小斯巴达"——是18世纪帕拉第奥样式的翻版，但放置了微型的石头战舰、航空母舰，以及作品《核帆》（*Nuclear Sail*）**［图95］**。即使航空母舰的大小只有一个鸟食台的两倍，但也威胁到了公园的和谐。小斯巴达是一个用于深思与冥想的公园，《核帆》优雅的抽象形式融于其中虽然没有困难，但也不会带来舒适感。比起今天大多数怀旧地返回18世纪园林的人，汉密尔顿·芬利对18世纪的园林设计及其诗歌与文学语境中所隐藏的政治阅读有更清醒的理解。如果说《核帆》类似赫普沃思的雕塑，那也只是有意指出了两位艺术家之间的不同点。对汉密尔顿·芬利来说，抽象是一种等待填充的空无，《核帆》的题目暗示了它与位于圣湖的核潜艇指挥塔的类似性，这个指挥塔离格拉斯哥50英里远。帆虽然暗示了一种更安全更传统的海运形式，但汉密尔顿·芬利一本正经的讽刺却不会使他的有力表现变得中立。芬利作品中优雅的表面只是一个外壳，一个隐藏了雕塑家感情的外壳。

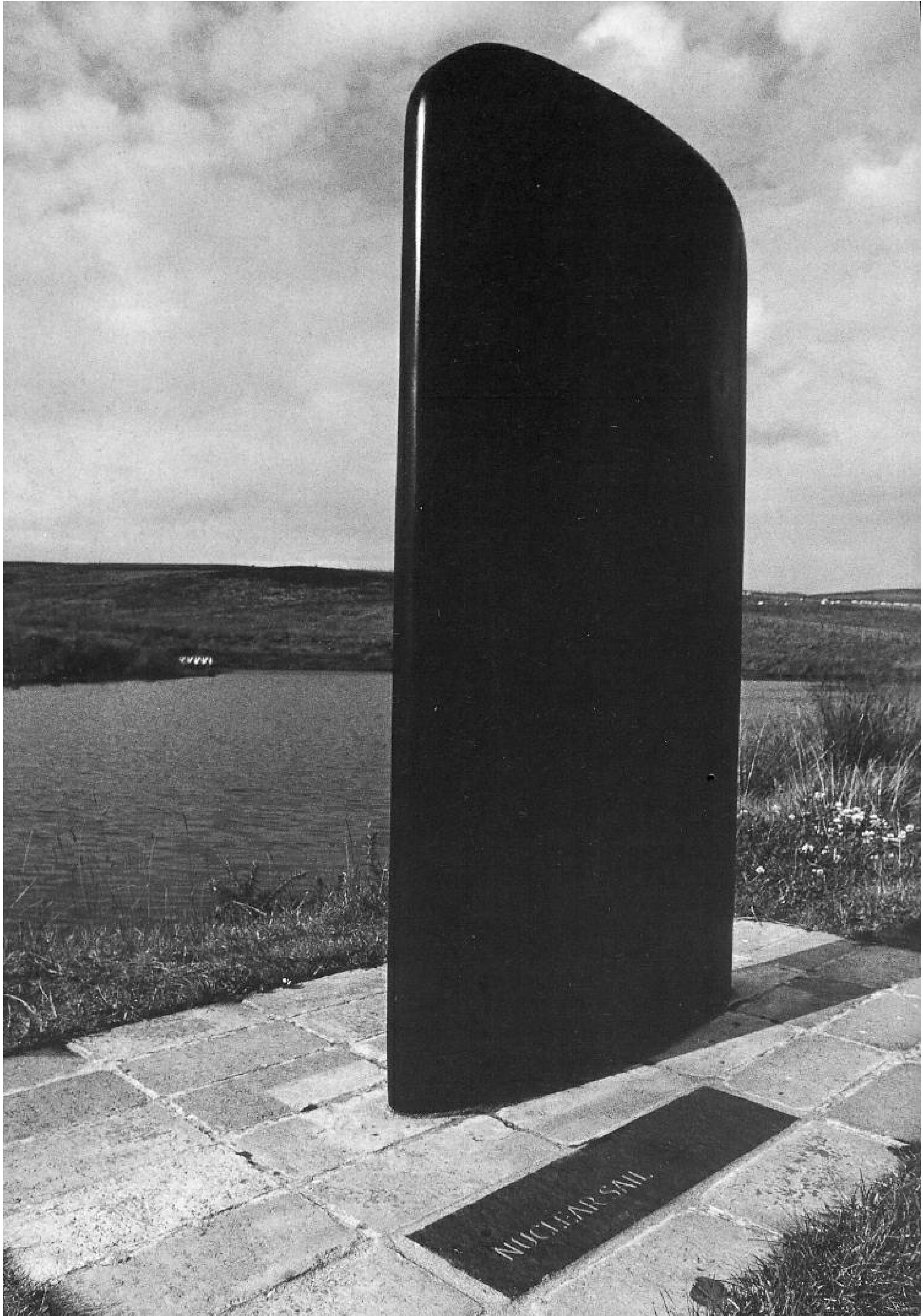

NUCLEAR SAIL

图95　伊恩·汉密尔顿·芬利（与约翰·安德鲁［John Andrew］合作）

《核帆》，1974年。

汉密尔顿·芬利是一个雕塑家与风景建筑师，如同18世纪英国园林的雕塑与凉亭设计师，他具有多种艺术语言能力——无论口头的还是视觉的。芬利作品对过去的暗示绝不会隐藏住他为此地此时创造的平静。

雕塑与建筑

通常被置于风景中的非功能性建筑模型与结构成为了1970年代的一种类型，与大地艺术有所重叠，但截然不同。在美国，代表性的艺术家主要有艾丽斯·艾科克（Alice Aycock，1946—　）和玛丽·米斯（Mary Miss，1944—　）。她们的作品一般规模巨大，且可以进入。用木头制成的作品看起来像是俄罗斯的结构主义，尤其像俄罗斯结构主义的某个阶段——不断变化的楼层，非功能的抽象与台阶、楼梯及平台的结合。它们类似于火警塔、华而不实的房子、桥梁、阶梯、难民营、庇护所及各种类型的围栏，还有地道——如果作品是在地下或半地下。这些结构很难进行分类。它们处于雕塑和房屋之间，如同雕塑与建筑之间，因为即使它们没有明确的用途，却似乎也是在表现功能而不是风格，其中很多作品像是防护性的避难所。将它们与建筑及房屋捆绑在一起是由于它们总是坐落在人们居住的地方，从这个意义上看，它们是一处住所，一种居住类型，这是它们与大地艺术的区别。结构通常有地面与地下之分，地下的窝与洞亦如地面上的瞭望塔，都是对原始本能的诉求，表明保护感。防卫性或归航性的装置总是被采用。

艾科克的《城镇研究》（*Studies for a Town*）**［图96］**是她为1977年在纽约现代艺术博物馆的个展而设计的，是一个作品的一部分，这个作品还包括了“不实用”的房屋式结构，以及几乎完全在地下的迷宫式结构。她的某些作品会使身体承受物理压力，因此观众不宜通过，有垮塌的危险；她的大部分作品还使身体承受心理压力，在某些地方她邀请观众钻进狭窄的地下通道，只有少许朝向地面的开口提供亮光和安全感。《城镇研究》创造了一个传统城镇的印象：城墙拱卫，防护严密，入口狭窄，空间狭小，层次众多；小镇可能是一个地中海的山上城镇，依照集体自我保护的观念而设计。艾科克的作品还

有《地下井与通道的简单网络》（*A Simple Network of Underground Wells and Tunnels*，1975年），观众必须在狭窄的通道里爬行才能进入里面的空间，它使人产生幽闭恐惧的感觉。艺术家的想法是，这些作品都是将敌意体验强加给自己，用这种方式来驱走恐慌。这类作品会引起矛盾的感情：神秘的地下空间产生温情、家庭和避难所的幻觉，但也诱发墓穴般的死亡记忆。

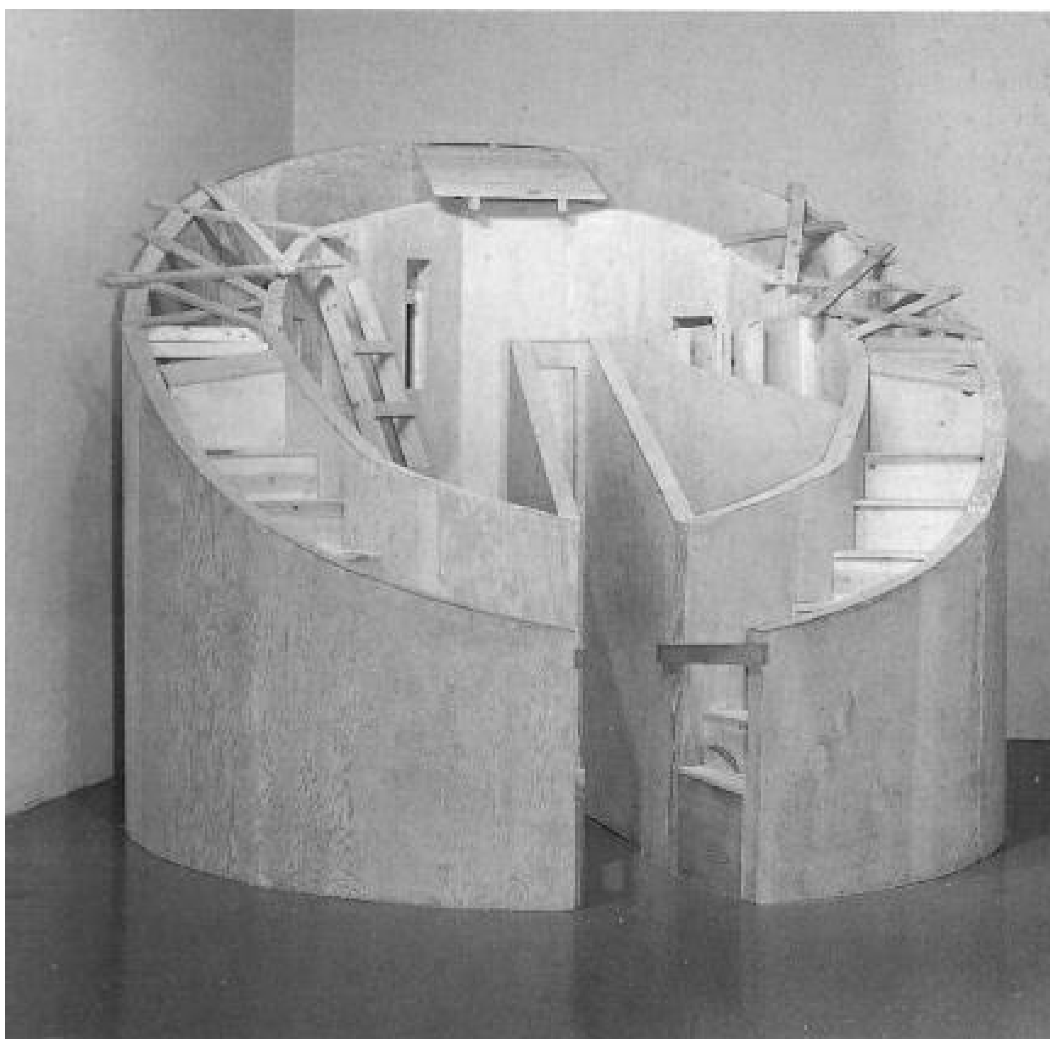


图96　艾丽斯·艾科克

《城镇研究》，1977年。

这件作品说明了艾科克的雕塑与建筑的密切关系。这些模型与雕塑暗示出她在精神以至心理状态中相应的封闭性与压迫感。

在艾科克和米斯的作品中，有引发对狩猎及造林联想的城堡和小屋，还有关于眺望的隐蔽所与火警塔，但是心理学的解释总是转向作者自身：为了眺望和保护而设计的火警塔可以成为自我监狱的岗楼。房子的类型使人想到身处其中的陌生和暧昧感，艾科克的作品看起来就像一堆废弃物——木头轮子和绞刑架的样子，暗示了工业化早期的机器被扔弃在自然中的现象。

与大地艺术不同，建筑雕塑不是公开展示在沙漠里面，而是建造在乡下树林的旁边，一般在美国东部各州。在更为复杂的结构中，如米斯的《周长/凉亭/陷阱》（*Perimeters/Pavilions/Decoys*）**[图97]**，场地非常重要，因为它要提供一个自然的边界，如树林，以及层次和视线的变化。这是与观察人的存在意义和影响有关的艺术。它与个人和集体遭遇的情感相对应，如集合、观察、观看与被看、避难、囚禁和逃亡。

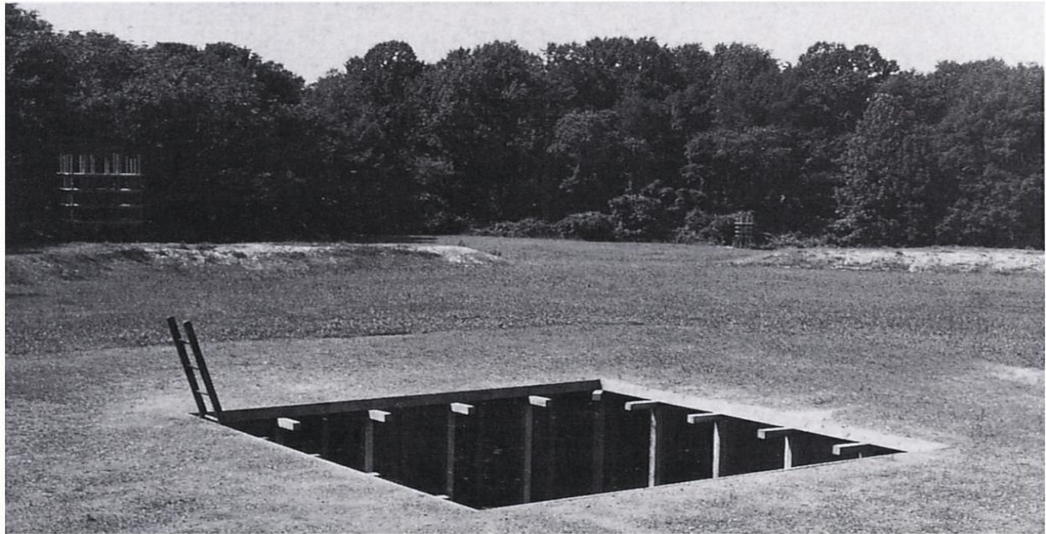


图97　玛丽·米斯

《周长/凉亭/陷阱》，1977—1978年。

作品是由几个建筑形式组成的，在风景中排列着，没有特定功能，但暗示了原初的本能——追逐、搜寻、躲避、观看与被看（从里向外看和从外往里看）。

丹麦人佩尔·柯克比（Per Kirkeby，1938—　）作为画家比雕塑家要有名，他的油画风景是其灵感的来源。作为一个雕塑家，柯克比使用的材料是砖头，虽然他的兴趣在乡村手工艺，特别是泥瓦匠的传统，但他并不做乡土作品的创作。柯克比在1960年代开始接触极少主义，他关心的是极少主义后十年的一些艺术家，他们保留了极少主义典型的简略性，但又不是极少主义那样严格的简略，而是追求更宽泛的含义。他的作品尺寸自1980年开始逐渐扩大，先是用铺在地上的砖制作具有某种无名“纪念碑”特征的雕塑，之后变为非功能的砖构建筑**［图99］**。称柯克比的作品为“纪念碑”不一定准确，这只是从其规模联想到的，但没有考虑到它并不涉及特定的客观事物。受18世纪新古典主义和马列维奇（Malevich）对于方块象征意义的敬意影响，柯克比创造了与人的尺度和比例（虽然不是真人大小）相关的形式，却又保留了一种无法解释的神秘。他的砖块雕塑的制作需要花费很长时间。砖块在70年代是很有吸引力的自然材料，他的无名建筑形式具有模型的特征，但又看不出是哪种东西的模型。那是雕塑家们的主要关注，特别是在80年代早期的德国。

希亚·阿玛雅尼（Siah Armajani，1939—　）用另一种方式沟通了雕塑与建筑。他自称是“公共艺术家”，其目的在于房屋的社会功能，而艾科克和米斯的目的则在于心理含义。阿玛雅尼自1978年起就接受公共工程，设计过各种类型的建筑，从桥梁到阅览室**［图98］**，其共同点在于它们都是人们（以社会目的）集聚的地方，而非私人空间。他的作品处于建筑与雕塑之间，意味着他的作品按照惯例是陈设在博物馆，而不是在画廊。他为华盛顿的赫什霍恩博物馆（Hirshhorn Museum）设计了一间员工休息室，为法兰克福现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）设计了公共阅览室。作为一个雕塑家，阿玛雅尼不是将预想的建筑形式强加于空间，而是从人的考虑与使用出发，用有实用功能的小型系列设计取代了连结成整体的单个空间，保留了一种有悖常理的独特性。70年代中期，阿玛雅尼做了一批有真实大小的房间局部模型——一个挨着墙壁的楼梯间，或一面墙壁连着窗户，他称之为他的“房屋字典”（Dictionary for Building）。不过这并

不是什么实用形式选集，而是促使他自己去思考房屋功能与个别无变化元素（楼梯间、墙壁、窗户）之间的关系。各种元素都是根据人们将要使用房屋的方式来组合的。他可能开创了一种设计，以更贴近个人使用的元素（比如座位安排）为出发点，然后再去设计墙面和屋顶。他的设计是社会引导性的而非理想主义的。

图98　希亚·阿玛雅尼

《阅读花园3号》（*Reading Garden No.3*）纽约州立大学帕切斯分校，1980—1988年。

阿玛雅尼是一位设计过公用建筑（特别是阅览室）的雕塑家，他用对特定人群需求的考虑取代了全面通用的功能主义。

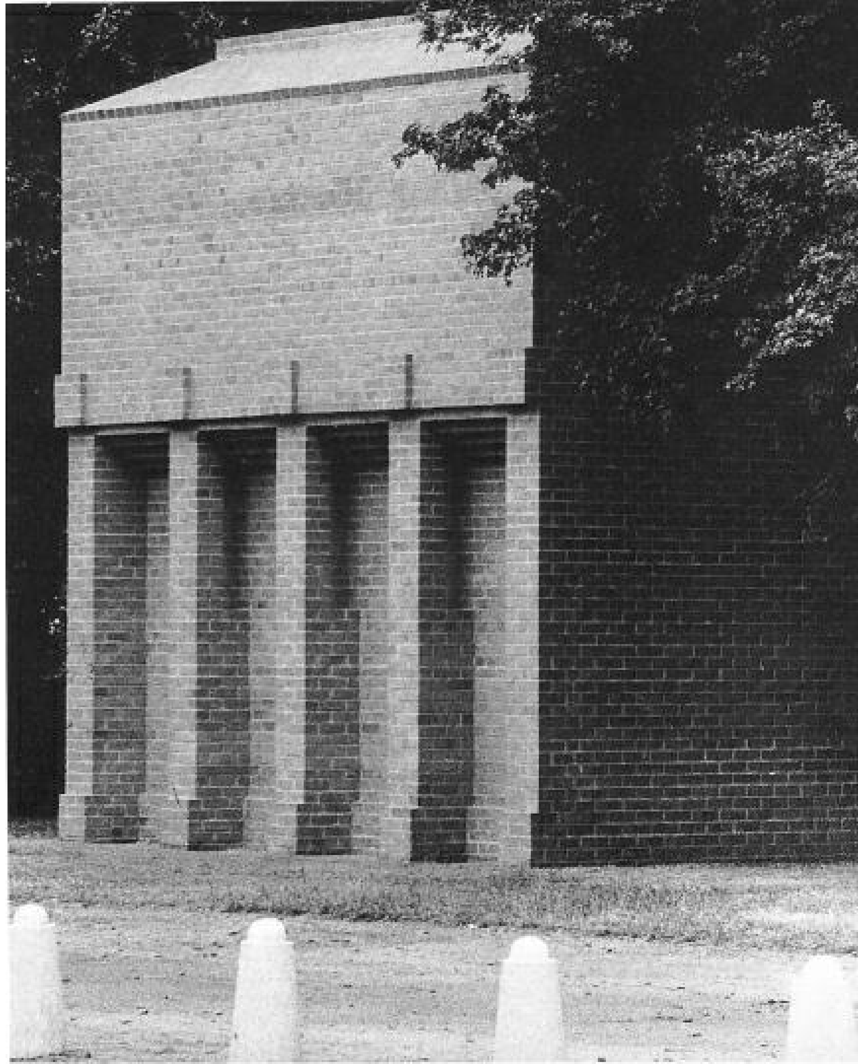


图99　佩尔·柯克比

《无题》，1982年。

这种有长线条的砖构雕塑出自柯克比对新古典主义建筑传统，以及雕塑与人体比例（即使不是在这件作品的规模下）的历史关系的兴趣。

阿玛雅尼出生于伊朗，生长于美国的明尼阿波利斯，他对民族文化根源有兴趣，理解美国文化中严格的平民性的根源所在，其在视觉上体现为震颤派（Shaker）建筑，而意识形态上则来源于美国开国元勋托马斯·潘恩（Tomas Paine）和托马斯·杰弗逊（Tomas Jeferson）等人。阿玛雅尼相信，美国不加批判地接受欧洲现代主义建筑，意味着包豪斯或密斯模式在美国没有普遍的合理性，从社会功能意义上说，现代主义建筑的起源是在欧洲，但在美国它只是作为一种风格被

运用。他敏锐地意识到，早期现代主义的原则已通过各种渠道影响到世界各国，不仅限于美国，这使得他开始研究俄国结构主义。他的兴趣在于结构主义中的“实验室”（laboratory）工作思想（并不只针对某一种艺术），也就是在“做出某个事物”与“制作某个事物本身”（这可能发生在更靠后的时期中）这两种模型发展之间的区别。他的关注点在于使研究和模型更接近需求，以避免固定建筑样式的危险。阿玛雅尼赞赏俄国结构主义把实验模式带进制作过程的要求。和结构主义一样，阿玛雅尼走上了一条艰难之路，面临着实验本身被固化为风格的风险。

第七章　公共空间

雕塑的场地

1968年的动乱使统治机构的权威受到挑战，尽管这些机构仍然存在；在动乱的余波中，艺术家更加批判性地看待统治日常生活的机制及其在都市结构中的表达。在这方面，建筑与房屋成为关注的焦点。当艺术家开始关注他们自身职业的制度框架时，重点就自然落在了画廊和博物馆上。虽然公共博物馆是主要的关注对象，但是私人画廊也受到了质疑。像卡斯特里仓库那种另类的场地选择便出现了，雕塑被置于画廊外面，画廊本身成为分析的对象。当画廊的空间和观众也成为艺术家讨论的一部分时，画廊成为一种新的角色**［图102］**，例如在阿孔奇的作品中。“干预”（intervention）一词越来越多地被用于描述艺术家在公共空间的活动，它不一定表示创作一件新的、独立式的作品，而是某种注释，表现了艺术家对一个地方或情境的反映，例如在戈登·马塔·克拉克（1948—1978）的作品中，可以以移动或消失为标志，就如同可以以增加为标志一样。艺术家的抱负并不是依照风格来扩展他的实践。有类似想法的艺术家通过永远使用同样的视觉呈现（如丹尼尔·布伦），同样的表现模式（如布鲁德萨尔斯），或同样的雕塑材料（如塞拉）等，从一开始就拒绝了风格。在这种艺术中的话语不是通过艺术作品中的不断变化来传达的，而是通过其所处的客观形势。这种艺术是批评性的而不是鼓舞人心的。

反映人的存在

丹·格雷厄姆的作品《两个相邻的方亭》（*Two Adjacent Pavilions*）**［图100］**是用不同的玻璃（暗色的、镜面的，等等）做的，两个亭子的大小相同，但一些局部并不相同。进入现场，会有相同与不同的变换，参与者要服从于光线和空间、风景和天空的不同印象。镜面玻璃在现代主义雕塑中并未被采用，因为一个反映出观众的形象会违背作品独立自给的原则。镜面通过极少主义进入了雕塑，在莫里斯的作品《无题》（*Untitled*，1965年）中，四个镜面的立方体反映出观众、画廊的地板和四面的空间。1968年，罗伯特·史密森在《艺术论坛》（*Artforum*）上发表了一篇文章——“在尤卡坦半岛的镜子旅行事件”（Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan），这是穿越

这个墨西哥省份的一次汽车旅行记录，他用一组临时插在不同地点的12英寸方镜的照片作为记录旅程的标记。史密森指出，"镜子本身不受限于时间，因为它是正在进行的、现成而永恒的抽象。另一方面，反射是无法测量的瞬间。空间是时间的残余或尸体，是有维度的"。[1]史密森拍摄下每个地点后就把镜子拿走并保留在他纽约的公寓里。因而他能根据镜子上反射的形象从记忆中区分作为物品的镜子。对他来说，反射通过照片转换为空间，成为对时间的捕捉。

图100　丹·格雷厄姆

《两个相邻的方亭》，1978—1981年。

格雷厄姆的亭子位于树林的风景之中，体现了城市与乡村、自然与文化的概念。通过将都市建筑置于乡野的不协调感，指涉了洛可可式的特里亚农宫和坦比哀多花园的巧计。

从视觉上看，格雷厄姆的亭子类似于莫里斯的立方体，但亭子是置于风景中的，实际上更接近于史密森的镜子。我们可以亲自体验作品，但大多数人是通过照片看到它们，它们被拍摄后，一个个瞬间的映像便被固定下来。《两个相邻的方亭》最初是在1982年的卡塞尔文献展上，放立在18世纪的夏宫的草坪上，很符合坦比哀多花园（*tempietto*，罗马圣彼得大教堂院内的回廊——译注）、轻歌剧和特

里亚农宫（*trianon*，凡尔赛宫里的一个城堡——译注）的传统。作品后来被移到克罗勒–穆勒博物馆（Kröller-Müller Museum）的公园，于是有了现代主义设计的形式加上豪华的金属玻璃和绿树环绕的环境。但是，反映在亭子表面的树林和其他雕塑还是有问题的。首先，当镜像以这种方式反映在绘画表面一样的平面上，并作为照片留下时间的瞬间时，野生环境就不再是野性的，而成为一种野性的形象。自然环境成为文化构成的一部分。其次，将亭子从卡塞尔搬走意味着它们反映的是不同的树林。两个亭子——或任何面对镜子的东西——被移到别处的时候会变成不同的东西吗？在两个不同的地方它们还是同一个亭子吗？它们的映像会如此强烈地影响它们的身份吗？

《两个相邻的方亭》触及了启蒙的观念——文明对立于原始。它采用了特里亚农建筑样式，位于有组织的公共环境的高雅文化之中，造成了自然与人工的对立。和现代主义运动一样，建筑师通过把典型的都市建筑放置在荒野的自然中产生了特里亚农的效果（如密斯·凡德罗［Mies van de Rohe］在芝加哥附近建的法恩斯沃斯住宅，以及菲利普·约翰逊［Philip Johnson］在康涅狄格建造的他自己的住宅）。通过在亭子中并置金属玻璃、镜面玻璃和双面镜，格雷厄姆把密斯式的并置复杂化了，使我们既能够看穿，又能够反观自身，以及这两者的混合。亭子的都市形式与乡村环境之间，或亭子的里外之间并不是简单的对立。进入亭子之中，每个亭子都会带来不同的感觉，使我们去观看所知觉到的环境并反观我们对世界的认识方式。直接看到的景象和镜像同时呈现，使得平时看到的风景被隔断，失去了连续感，从而变得陌生。景象像亭子一样，成为另一种文化结构。

都市干预

大地艺术的沙漠和荒野场所缺少都市地点的社会共鸣。大地艺术在社会批评领域的缺席限制了莫里斯和塞拉的诉求，塞拉简单尝试了大地艺术后就回到了都市环境。戈登·马塔·克拉克在康奈尔的"大地作品"展中给史密森作过助手，史密森在1973年去世后，他继续追随史密森的目标，是另一位认为城市里的艺术必须表明对社会关联事物的态度的艺术家。马塔·克拉克的作品《巴洛克办公室》（*Office Baroque*）**［图101］**是用从安德卫普一幢办公大楼切割下来的楼板

制成的，楼板被搬到画廊展出，和一排照片并置在一起。作品具有史密森的特点——分层，以及对无价值与视而不见的东西的暴露。在史密森那儿是挖掘出的石头，在马塔·克拉克则是楼板和构件，是建筑楼层之间的空间。

图101　戈登·马塔·克拉克

《巴洛克办公室》，1977年。

马塔·克拉克认为他消解了建筑，透过几层楼板打通了视线，展示出楼板的残存物，以打破个体的封闭空间来挑战权威的社会结构。

史密森的现场与非现场在这里是并列的，他的兴趣在于无形式的材料和地下的沉积物，也在于现代艺术的几何形和画廊。对马塔·克拉克而言，“上层”（above）意味着接近天空，通过从顶层到底层的建筑结构中凿开一系列大洞体现出来。最典型的是，一个观众站在底下看这个建筑时，不会把它看成是一个固定的形式，而是一个通道，是一连串的空间；不会把它看成是相互隔离的单个的内部房间，而是彼此连结的空间，具有社会交往的性质。“底层”（below）意味着地下室、下水道、地基、管道和地道，黑暗的看不见的、纽约的城市结构。在1970年它也意味着垃圾，马塔·克拉克在那一年砌了一堵墙，然后拆掉砸碎，用以说明这个道理：建筑与垃圾并非不可调和的对立物，而是体现在一系列有机转换中。在马塔·克拉克的意识里，“上层”关系到都市建筑与资本主义经济结构的联系，封闭的房间与控制系统之间的统一。但“底层”也有一种社会含义，意指都市的下层社会。马塔·克拉克认为，现代主义建筑对几何形的迷恋就如同资本主义希望把不同阶层的个人归类到封闭的房间之中。掘洞构成了穿透建筑的视觉通道，寓意了社会的运动和变化。马塔·克拉克和丹·格雷厄姆有同样的创作背景，后者认为重叠的或单独分离的房子的重复性也是支撑市场资本主义限制形式的一种反映。马塔·克拉克说：“通过破坏一栋房子，我打开了一种封闭的状态，那种封闭不仅由于物质的需要，也由于工业使得郊区和都市单间激增，以保护被动而孤立的用户。”[2]现代主义建筑在这里等同于极少主义的相似物重复。马塔·克拉克对于索尔·勒维特（“我真正欣赏的艺术家之一”[3]）的三维作品的矛盾态度是有意义的。他的欣赏在于老一辈艺术家的完美、优雅和智慧，但他反对勒维特的停滞不前，反对他不能打破立体或整体**［图61］**，不能建立空间之间的流动，马塔·克拉克认为正是这种流动建立起了社会批评。

马塔·克拉克走向室外，背离了私人空间，为室外的人提供了“往里看”的方式。进入一个房间是一种侵犯的形式，它不同于穿过从社会层面和心理层面建立的入口，马塔·克拉克在这方面是侵犯性的。在另一个活动中，马塔·克拉克借了一把霰弹枪，把属于一个建筑群的房子

——他正在这个房子里面做展览——外面的窗户全打碎了，这个行为既冒犯了作为结构的房屋，也冒犯了作为专业的建筑。格雷厄姆把他与1968年巴黎街头用身体干预创造的集体心理变化的情境主义相提并论。

乔尔·夏皮罗（Joel Shapiro）制作了一些椅子和房子、桥梁和楼梯的小雕塑，他把这些雕塑单独放在画廊的地板上 **[图102]** ，或从墙上伸出的架子上。在这种方式中，“依附于”人体的物体（如椅子），或封闭和保护的物体（如房子），被推到公共空间，它们的弱点在那里显露出来。夏皮罗属于年轻一代的艺术家，当时正处于脱离极少主义的文本主义时期，他们的方式是把保留的记忆和经验转换为形式上的意义。夏皮罗解释道，当他把一把椅子放入画廊的空间时，他是在实现公共情境中的亲密体验。小物品在近乎空旷的环境中的陌生感，指明一种从私人向公共空间的移动，随之而来的问题是个人与公共或社群的关系是怎样的。夏皮罗的兴趣在于喻意而非描述，在于人们怎样认为或思考一个词的意义，比如人们心目中“房子”（house）。

图102　乔尔·夏皮罗

这个展览于1975年在纽约的保拉·库珀画廊（Paula Cooper Gallery）举行，在画廊空旷的地板上展示了一些抽象/再现的形式（最小的只有3.6厘米长）。

作为公共机构的博物馆

马塔·克拉克的兴趣在于我们怎样记忆历史。他的三个作品都是在紧邻——或即将成为——博物馆的房子里制作的。《巴洛克办公室》紧挨着安特卫普的海运博物馆，船形的凿洞就是对它的暗示**［图101］**。马塔·克拉克对博物馆的态度是模糊的。为了扩充蓬皮杜中心周边的空间，两所17世纪的巴黎城市建筑被拆毁，他在拆毁之前对两所房子进行了处理以显示出房子的历史，并通过连结房子的地道提供了与巴黎建筑史上的其他因素的视觉联系，其中包括埃菲尔铁塔。视觉上连结起来的地点代表了城市历史的不同阶段，马塔·克拉克把重点放在城市的有机生长上。作为城市的居民，我们是根据自身对于城市的日常经验，在心目中整合城市建筑碎片的。如马塔·克拉克所言，与蓬皮杜中心那种强加式的艺术史权威观点相比，这是理解历史的更好方式。

出于不同的角度，格雷厄姆和马塔·克拉克都不喜欢现代主义建筑与致力于孤立效果的方格规划。作为艺术批评家、建筑师与流行音乐家的格雷厄姆，认同意大利建筑批评家曼夫雷托·塔弗利（Manfredo Tafuri）的理论，塔弗利在理论上把现代主义的方格规划视为在任何一个位置上都具有高度灵活性的孤立原则和资本主义的计划，以确保在那个位置上的变化不会威胁到城市结构的整体。[4]这个理论反对集体财产，强调私人优先于公共，证明“广场”雕塑作为资本主义规划附属物的正当性，它并不是有机产物或通俗的反应与要求，也不服务于公共趣味，而是公共事业的自我形象，从公众的视野来看，它是纯粹的景观符号。与格雷厄姆和马塔·克拉克一样，这些艺术家并不有意参与一种有选择的公共艺术，公共艺术不在他们的意图中。他们采取的是批判的立场，目的是揭示统治体制的密码和意义。

曾经参与过蓬皮杜中心建设的法国艺术家丹尼尔·布伦，为自己的作品《三色雕塑》（*Les Couleurs*: *Sculptures*）作了一个陈述，他强调对中心的消解，迫使我们把蓬皮杜中心与巴黎的其他建筑联系起来。通过在贯穿巴黎的建筑上升起有着同样条纹的旗子——在布伦所

有作品中都呈现出同样规模的条纹——布伦把蓬皮杜中心、教堂、政府机关、博物馆和商场连结起来。在蓬皮杜中心用望远镜来观看他的作品，可以将作为展览和艺术研究中心的蓬皮杜中心与商业和政府相联系。作为一个标准的法语交换词汇，“三色”（*Les Couleurs*）唤起了民族的骄傲。布伦的活动与作品使我们——观众与作品的参与者（通过望远镜的观看）——用新的方式思考蓬皮杜中心与其他影响人们生活的法国机构的关系。

1960年代末，有一批艺术家利用建筑将观众置于与艺术作品的不同关系中。瑙曼的走廊提升了自我意识，但其他人，从马塔·克拉克、布伦、阿什到格雷厄姆，都把建筑视为一种社会结构，并通过改变它（挖个洞或升起旗子），把注意力引向它的意识形态基础。

反博物馆

70年代初，我们目击了艺术家与博物馆之间的各种争吵：罗伯特·莫里斯与泰特美术馆的争论（1971年）是关于观众与其一件作品的安全问题；汉斯·哈克与古根海姆博物馆的争吵涉及艺术家对所展博物馆的托管人权力的批评。哈克是这一批艺术家中最有力的人物，他把艺术看做政治斗争的武器，他的一生都在斗争中度过。比利时艺术家马塞尔·布鲁德萨尔斯与古根海姆博物馆在1972年的争论是关于约瑟夫·博伊斯不愿意反对哈克在前一年的主题。法国艺术家丹尼尔·布伦与其他五位1971年古根海姆国际（Guggenheim International）展中的艺术家的诉求，是关于不直接纳入博物馆系统的艺术家之间的争论。古根海姆特别易受攻击，重要的原因是它在当时正在实行一项雄心勃勃的领先于欧洲的计划，而其他欧洲博物馆都没有这样做。欧洲艺术家体验过类似的事件，布伦在1969年伯尔尼的“当态度成为形式”（When Atitudes Become form）的活动中因发动反展览而受到指责。

博物馆作为一种公共机构，既体现在艺术本身也体现在艺术史的写作中。这些危机是对博物馆的批判态度的征兆。1973—1974年间，纽约重要的艺术刊物《艺术论坛》发表了威廉·哈普曼（William Hauptman）、马克斯·科兹洛夫（Max Kozlof）和埃娃·科克柯罗夫特（Eva Cockcrof）的文章，这些文章揭示了艺术博物馆的作用，主要针对的是纽约现代艺术博物馆，冷战时期，在政府机构如美国中央情

报局的支持下，他们负责帮助制定和执行美国官方的艺术政策。[5]这些文章说明了纽约画派（抽象表现主义）的画家怎样被设计成为美国艺术自由的代表，表现美国艺术家按照自己的意愿作画，对立于东欧的社会主义现实主义。他们所引用的材料既有历史的，也涉及到了新近发生的事件，比如当美国需要在威尼斯双年展赢得第一次大奖的时候，劳申伯格即在1964年实现了。这种研究虽然是针对冷战时期的艺术史写作，但其与70年代艺术有关的重要性也需要强调。

1975年，也就是科克柯罗夫特的文章发表的第二年，《艺术论坛》执行主编马克斯·科兹洛夫发表了一篇社论，认为“无论艺术创作还是艺术批评，意识形态都是不可回避的”。[6]这种观点现在看来并不值得注意，但在当时却引起了很大的震动，引发了著名批评家兼现代主义的坚定支持者希尔顿·克莱默（Hilton Kramer）在《纽约时报》上的激烈反应。[7]现代主义以往对艺术制度都不予批评。1970年前后，前卫艺术家与博物馆之间关系的突然断裂是后现代主义形势的关键部分。1976年，汉斯·哈克也卷入争论，他强烈支持爱德华·弗莱（Edward Fry）在新近的现代艺术博物馆演讲上提出的观点，弗莱作为著名的批评家和策展人，因其在1971年公开支持哈克而被古根海姆博物馆解职。据哈克所说，爱德华·弗莱的观点是，如果一种艺术理论——就“格林伯格的形式主义”而言——不能追溯其“‘艺术范围’以外的来源”，那么现代主义发动的（反对庸俗腐朽的学院主义的）斗争一旦获得胜利，则前卫艺术对那种表述的诉求将丧失殆尽，留下的只有官僚主义对现状的维持，这就与斯大林主义没什么两样。[8]

博物馆挪用了某些功能，与艺术家的要求日益形成对立。布伦在1973年一篇名为“博物馆的功能”（Te Function of the Museum）[9]的文章中反映了这种状况。他认为博物馆是根据选择、认可、增加经济价值来收藏作品的，使作品神秘化、孤立化，并为艺术作品提供了一个体制，一个避难所，有选择性地使用了“庇护”和“保护”一类的词加之于艺术。布伦自己的作品总是由纸上条纹所构成（例如《三色雕塑》中的旗子，或任何其他的平面上），它们总是同样的宽度，只是颜色不同。布伦认为，外在于现实的“生活”是真实的，大多数艺术都是一种错觉，而大多数艺术家的成就便是取材于某种真实的东西并创造出一种错觉。

因为存放于博物馆中的艺术作品都是各不相同的，因此观众的注意力自然都放在作品上。而同时，布伦认为，博物馆本身及其社会功

能却仍然是隐藏的，因为博物馆的展厅都是相同的（顶多有很少的细节上的不同），都有作为中立背景的白色墙面。布伦将此颠倒过来，把所有的艺术都弄得一模一样（着色的条纹），但它在博物馆内部空间的情形却颠覆了先前隐藏的意识形态。这原是新现实主义的问题，克莱因和阿尔曼在《空无》与《充实》中都曾修改艺术作品与展示空间的关系，但之后就从人们的视线中消失了。克莱因一直很担心商业对艺术的侵害——把艺术等同于任何商品。他是布伦的前身，将艺术都做成同一个样子（他专有的"国际克莱因蓝"单色帆布画），把人们的目光从艺术作品移向语境。克莱因在一次展览中强调了他的观点，展览中所有的绘画都是一样的，而所有的价格都是不一样的。

布伦把他的艺术视为特定场所的——他的作品的确依赖于所在的地方——并且是临时性的。他订立了严格的合约来指明他的作品应持续多长时间。他的一些作品都是在博物馆建筑中进行的，而不是画廊，他以这样的方式吸引人们对博物馆这一公共机构的关注。有一个实例是他为芝加哥美术学院举办的"70年代欧洲艺术"（European Art in the Seventies）展览（1977年）所作的作品，这是继两年前在古根海姆博物馆举办的博伊斯回顾展之后，首次举办的重要的大型欧洲艺术回顾展。他将有他签名的条纹纸贴上博物馆的主楼梯**[图103]**，旨在提示我们正处于一个著名画廊的入口，正在进入一个公共机构，像所有的公共机构一样，其功能被假定为对建筑的所有空间都发生影响，而不只在展示空间。传统的分类和艺术品的排列意味着参观者可以期望看到被设计出的对于不同时期绘画和雕塑、素描和版画的布置，这种设计历来由这种级别和性质的机构所决定。

图103　丹尼尔·布伦

《上下、内外、逐步的雕塑》（*Up and Down, In and Out, Step by Step A Sculpture*），1977年。

这件在芝加哥艺术学院做的装置是把纸粘在了楼梯上，让观众注意博物馆的公共非艺术空间，它表达的观念是：博物馆是一个整体，其意识形态表现在其所有的空间里，而不只是那些展示艺术的地方。

布伦希望可以使人发问。在1968年的革命巴黎，他把他的条纹贴上了公共广告牌。他不是贴标语口号来要求人们去做这个那个，因为那会鼓励他们卷入一个腐败的系统中。创造这种来源于条纹的艺术，使布伦远离了艺术市场的机制范围，特别是其对艺术风格发展的要求。布伦以其所认为的革命立场，通过创造个人和国家的神话来拒绝模仿，拒绝物质生活的环境，他和他的同伴在这个神话中看到了以博伊斯为代表的艺术的死胡同。

在随后的1979年，芝加哥美术学院委托迈克尔·阿舍建立一个可以对社会进行干预和评论的艺术机构。布伦在当时已是一个公共空间艺术家，也就是说他是在街道上利用广告牌进行创作。1980年他把里昂所有的公共雕塑基座都用纸包裹了起来，使已成为视而不见的城市历史背景的这个部分重新获得人们的注意。另一方面，阿舍则总是在博物馆里面工作，他仔细地重构博物馆空间，使熟悉的空间变得陌生，人们在惊讶之余被迫承认博物馆是被控制的空间，而我们正是被那个空间所控制的观众。

阿舍的芝加哥计划是博物馆1979年的“73街美国展览”（73rd American Exhibition）的一部分。他将一尊从让–安托万·乌东的大理石原作翻铸的乔治·华盛顿铜像，从台阶顶层移到了原本用来展示18世纪法国作品的画廊展厅的中心。雕塑在台阶顶上时，看起来就是美国之父的纪念碑。作品的翻铸时间是1917年，美国这一年参加了第一次世界大战，国家身份在这一年显得尤为重要。而转移至18世纪法国作品展厅的铜像看起来仿佛被放错了地方**［图104］**，因为它是由于风吹雨打而受到磨蚀的“室外”作品，但现在只能被看成雕塑而不再是纪念碑塑像。在画廊里，而不是在博物馆的通道里看塑像，这不是看纪念碑的正确地点。但是，从另外的意义说，这尊塑像/雕塑正是在一个正确的地方，因为它是真人大小的——作为纪念碑来说太小了——而其大理石原作现存放在弗吉尼亚州首府里士满，从来就没有准备在室外展出。

图104　迈克尔·阿舍

1979年，根据18世纪法国雕塑家让–安托万·乌东制作的乔治·华盛顿塑像翻铸的铜像被重新安置，从入口的台阶上移到了一个适当的画廊内部的空间里。阿舍以此质疑了室外“塑像”与画

廊"雕塑"之间的区别，并反思了博物馆陈列后面的意识形态。

这种转换可以概括为一种提醒，提醒我们以所见事物的地点来赋予事物涵义的这种意识——在一个地方是纪念碑，但在另一个地方则是雕塑。不仅如此，如阿舍所说，我们还倾向于在某个时期的作品中看出那个时期的风格密码。较之于18世纪的艺术，现代艺术更多地隐藏在自身的密码中，阿舍为此举办了一个展览，既反映为现代艺术，又呈现在18世纪的风格密码中。那个时候对后现代折衷主义的着迷——艺术家，特别是建筑家对时代特征的挪用——更推进了这个议题。阿舍只把实践活动看做历史的客观化表现（从一种历史风格中制造出一个东西的过程是将历史与现实合并的过程）。在他自己的作品中，那不是被挪用的东西，而是与历史产生关联的雕塑，但其意义是被重构的。

阿舍在芝加哥当代艺术博物馆（Chicago’s Museum of Contemporary Art）进行了一个相似的计划。他将一些包着铝皮的板子从房屋外墙卸下来，陈列在同一建筑的内部的墙上。和乌东的雕塑一样，被展出的东西没有变化，仅仅是发生了移动，但移动本身包含了身份的变化。板子成了非功能的物体，悬挂在画廊里面，被作为艺术品获得重新定位。这种认识并无困难，因为它们与极少主义浮雕看起来没什么区别。是什么东西构成了一件极少主义艺术作品？为什么一块铝板在建筑的外墙上就不是艺术作品，而在画廊里面就是一件浮雕？答案是依照惯例化系统来办事的艺术制度，关系到艺术家、艺术市场以及全体公众，这个系统规定了艺术作品被生产、被获取和被展示的方式。阿舍通过把铝板从室外搬走，在室内重新定位为艺术，从而绕开了这个系统，而任何这样的暗示都是对这个系统的威胁。

马塞尔·布鲁德萨尔斯和阿舍一样，都使用历史材料，但材料对他而言比阿舍更加重要。这个比利时的诗人、作家和出版商在1964年出于对新现实主义的兴趣，转向制作视觉艺术，他思考的是我们怎样保留事物可以使之穿越现在从而进入历史。阿尔曼作品《集合》中的时代特征为布鲁德萨尔斯的作品提供了原料，而曼佐尼与布鲁德萨尔斯的相关之处似乎是对物品的珍视——从鸡蛋壳到面包圈，这些已过使用期而进入被遗弃阶段的东西。曼佐尼和布鲁德萨尔斯都收藏空蛋壳，并把它们包裹后存放在盒子里或玻璃柜里。当里面的东西被消费后，蛋壳作为外面的东西被保留下来，它们是死亡的范例。作品讽刺了博物馆的保存职能，因为作为物品它们实在没有什么保存价值。

作为博物馆的工作室

1968年，布鲁德萨尔斯参加了学生与艺术家的占领布鲁塞尔美术馆行动，在那一年各种事件的影响下，他认识到博物馆是作为一个社会控制的机构而存在的。布鲁德萨尔斯对艺术地点（包括工作室、展示空间、博物馆）的可能意义作出了回顾，对工作室作为一个创造性制作地点的持续相关性发出质疑，这种方式在1968年以后被很多艺术家采用过——从阿孔奇、吉尔伯特和乔治，到大地艺术家、阿舍和布伦。1968年9月，布鲁德萨尔斯开放了他在布鲁塞尔的工作室/居室作为现代艺术博物馆的19世纪分馆。他在地板上放置着包装箱，墙上挂着19世纪艺术的明信片，还特意印制了博物馆开馆的正式请柬。一个真正的著名的前卫博物馆领导者——门兴格拉德巴赫市立博物馆馆长约翰尼斯·克拉德（Johannes Cladders）博士主持了开馆仪式。在1968年到1972年的卡塞尔文献展之间，布鲁德萨尔斯在家里、经纪人的画廊，以及其他展览空间里，先后开放了7个博物馆，而这是最早的一个。伴随着工作室（创作的地方）、画廊（销售作品的地方）和博物馆（永久收藏的地方）的合并，布鲁德萨尔斯还组织了一系列的研讨会，讨论作为交换、估价、制度过程中的艺术等问题。他不断关注于19世纪，可以推测，在19世纪博物馆的作用最初是作为启蒙功能的、将知识作精细编码的地方，之后日益转变为狂热但通常只是偶然获取知识的地方。他选择鹰徽作为他作品的其中一个分类（现代艺术博物馆在1969年设立了鹰徽部），以说明分类可以到达何等武断的程度，以及当脱离于实际的历史过程时，收藏行为可以把几乎所有东西都作出分类。

1975年，布鲁德萨尔斯为伦敦当代艺术学院（Institute of Contemporary Arts）设计了《装饰：马塞尔·布鲁德萨尔斯的征服》（*Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*）**[图105]**。他的主题是关于战争与安乐的关系，拿破仑一世时期的大炮站在代表阶级区别与家庭休闲的事物的旁边，比如那个时代的家具、枝状大烛台，以及布鲁德萨尔斯标志性的棕榈树等，这个场景会使人联想到大饭店里的棕榈庭院，营造了一种他总是精心整饰的展览的温馨气氛。他在当代艺术学院布置的展览是在一个长方形的塑料草坪上，下面铺着单调的红地毯，这个场所隐约暗示出既在室内又在室外的感觉。第二个展厅

放置有室外家具、滑铁卢战役的拼图玩具、可使用状态的来复枪，这些东西被用来表示社会已经麻木到对现实的忽视程度。

图105　马塞尔·布鲁德萨尔斯

《装饰：马塞尔·布鲁德萨尔斯的征服》，1975年。

布鲁德萨尔斯把展览的主题描述为“战争与安乐的关系”。两个展厅分别代表19世纪和20世纪，里面分别摆放着象征了那个世纪的战争和休闲的事物。

社会被呈现为受到休闲诱惑的形态，意味着已失去真实历史基础的博物馆，不是作为接受历史教育的地方，而是作为娱乐场所而存在的地方。《装饰：马歇尔·布鲁德萨尔斯的征服》是一件特定地点的作品，当代艺术学院紧邻政府机关并靠近白金汉宫的位置特点也是作品的考虑之一。布鲁德萨尔斯围绕展览而制作的胶片还包括对附近阅兵场每年一度的皇家军队阅兵所做的现场录音。这件作品在1982年的卡塞尔文献展上被重新制作，以纪念在1976年去世的艺术家。在当代艺术学院时，在布鲁德萨尔斯的指导下，作品被布置在两个差异很大的房间里，观众在两处之间流动。而在文献展上，作品只占据一个独立空间，但观众被拦在警戒线以外。从一种可亲身进入的经验到一个被观看的对象，布鲁德萨尔斯的作品在自身所包含的现实性与虚幻性之

间被转换。1970年代可被视为失去斗争精神的十年，只是延续了1960年代后期的美学优势，也可被视为是处在1972年文献展（主题为"敌对空间"）与1982年文献展（对新表现主义的巩固以及绘画的复兴）之间的十年。

洛萨·鲍姆加登（Lothar Baumgarten，1944— ）是布鲁德萨尔斯的追随者，并在1973年把一件作品献给了他，其作品也与制度及其权力机构相关。鲍姆加登在描述方式与语言代码的使用上也与这位比利时艺术家类似。鲍姆加登在杜塞尔多夫美术学院时是博伊斯的学生，他和博伊斯一样关注社会创伤的治疗。但是，在成熟并独立之后，鲍姆加登以博伊斯所不愿意的方式将自己抽离了自己的作品，也就是玩弄那些借自辩论文章中的意识形态话语。当博伊斯关注于德国的时候，鲍姆加登关注的是北美印第安人的殖民主义遗产。作为一位艺术家兼人类学家，他面对的是窥阴者的课题：怎样避免惠助"他人"？1970年左右的特定场所的艺术总是涉及各种地图式绘制，以及综合的、制表式的和其他具有地图绘制性质的信息与物质实体之间的关系。在朗和史密森的作品中，绘图是其大地艺术的特征，与哈克的都市制图法不同，后者是通过摄影，以及文字和肖像，去分析纽约贫民区的土地所有制问题。鲍姆加登在《无主之地》（*Terra Incognita*）**［图106］**中"图绘"了亚马孙河上游的一个区域，他的技术类似于朗，并且为作品重新找回了场所的元素。他用一种珍贵树木的碎片（巴西便因此树而得名）作为掠夺的象征，灯光暗示了燃烧的火光，既用于防御蚊虫，也是用于森林砍伐的电力的象征，瓷盘则表示了淘金以及欧洲文明与生活方式的输入。鲍姆加登对于照片的使用很谨慎，只作为定位器或索引，而不是为分析目的。这样就避免了成为窥阴者的危险，因为作品的观众不是直接看到作为研究对象并且可以被表现为"土著"的那些人，相反，我们看到的是被淘金和伐木所破坏的风景，是一种我们不可避免地产生共谋感的情形。

图106　洛萨·鲍姆加登

《无主之地》，1969—1984年。

标题有一种讽刺意味，这里所涉及的巴西的风景，不是传统探险家口中那种黑暗而未知的土地，而是艺术家很熟悉的地方，他曾在那儿与当地土著部落生活了两年。作品是对掠夺和殖民主义的谴责。

作为政治武器的雕塑

1982年，汉斯·哈克，也就是1971年布鲁德萨尔斯为支持他而拒绝了古根海姆展览的主角，将他最著名的作品之一献给了布鲁德萨尔斯——在一个铺着红地毯的房间内，他让美国总统里根的油画肖像面对着抗议者反对美国在西德部署巡航导弹的巨幅照片。这个事件发生在卡塞尔文献展期间，哈克的作品《油画，向马塞尔·布鲁德萨尔斯致敬》（*Ölgemälde, Hommage à Marcel Broodthaers*）正在那里展出。哈克的作品与布鲁德萨尔斯在视觉上并不相同，比布伦与布鲁德萨尔斯的差别更大——虽然两人相互支持并在1968年秋季的现代艺术博物馆开幕式上同为贵宾。这些艺术家都无法按照风格来定位。一种个人

的和作者身份的标志，一种在学科范围内渴望不断进步与发展的征兆渐渐被体现出来，但风格是被拒绝的。每个艺术家都找到了不同的解决方式：布伦的条纹表面上近似极少主义，但他总是以重复同一件事的方式而超越了风格；哈克则相反，为了实现目的而不论采用什么材料和形式；布鲁德萨尔斯将他讽刺性的批评立场隐藏在了阶段性的特征后面。

哈克出生于德国，早期参与过零集团艺术家的活动，和那些艺术家一样，他们的兴趣都在于把自然力作为动力来源。他制作的风能雕塑像一个固定在地面上的巨大的飞机场风向袋；生长雕塑则是把草皮置于塑料立方体挖有壕沟的顶部；《凝结立方体》**[图107]**通过在一个密封容器内的水的状态反映出地区与气候。哈克的雕塑是封闭的系统，他在1966年向杰克·伯纳姆（Jack Burnham）说他的雕塑是"实证科学主义"（positivist scientism）。尽管立方体是典型的极少主义形式，但他却是偏离了极少主义的，极少主义作品总是毫无生气地放在地面上，而他的作品则充满了变化和过程。哈克的早期作品是沉思和诗意的，有零集团艺术的美学及某些动态艺术的特征。他在1965年移居美国，1969年首先在一些商业性画廊做了展览，随后参加了现代艺术博物馆的"信息"展（'Information'exhibition，1970年），其作品包含了一些统计学工作，包括画廊活动、艺术品销售、对艺术品的反应的民意测验，以及——古根海姆1971年流产的计划便与此有关——古根海姆博物馆其中一个董事的财产所有权信息。

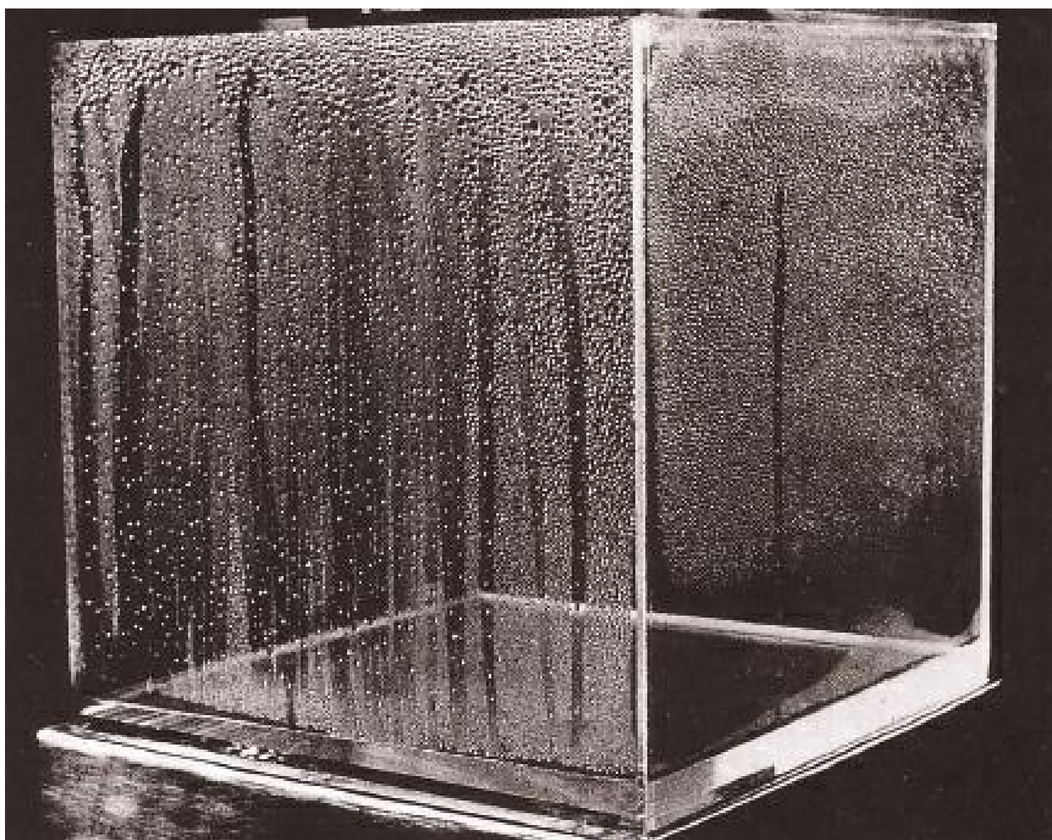


图107　汉斯·哈克

《凝结立方体》，1963—1965年。

这件作品只是在表面上与极少主义类似，他的兴趣在于变化而非固定，内部的分割系统导致了水的凝结。哈克以前关注于封闭的系统，1968年以后从科学转向了对社会及政治系统的批判。

从那时起，哈克就开始利用文献的证据进行社会批评。与阿舍、布伦和布鲁德萨尔斯不一样，他们对权力机构的暴露是推论性的，但哈克的行动则更直接。他把自己描述为“工作导向型”的，他的立方体与后来作品之间通过科学方法而联接到了一起：立方体是对自然过程的观察，后来的艺术则更接近作为科学构建的一种社会系统。两者的方式本身是客观的，但是当那些统计学工作显示，哈克被邀请去做展览的博物馆的其中一个董事正是纽约贫民区最大的地产所有者时，不管这种呈现方式多么像是一种社会科学，它看起来是充满论战意味的。

1983年，哈克响应“艺术家反对美国侵略格林纳达”的号召，为纽约大学研究生中心的一个展览提交了作品。哈克的《隔绝的盒子》

（*Isolation Box*）**[图108]** 是对美军在格林纳达点盐湖机场集中营关押俘虏的隔绝房间的复制。盒子有四个小窗户，高得看不到外面，没有通风口，是一个折磨人的有效形式。隔绝的房间作为一个立方体，是哈克这样的艺术家对极少主义及他自己的《凝结立方体》发出的共鸣。罗伯特·莫里斯早期的极少主义作品《两个方柱》**[图64]** 是把自己封闭起来；而他的《I—盒子》**[图66]** 是一个人的容器，但观念完全不同。行为艺术家克里斯·伯登也曾把自己长时间地关在一个像盒子一样的空间里，作为一种行为主义的实验来检验他的耐力。就此而言，哈克要表现的是，在形式上存在一种语境，在这个语境中《隔绝的盒子》可以被视为艺术。《隔绝的盒子》既能体现出与极少主义在形式上的相似，又不会危害其作为一个尖锐的政治声明的功能，因为观众已经知道哈克在这方面的名声了。他们从他在1970年代的作品中知道，风格与形式上的一惯性对他来说不是问题，也知道《隔绝的盒子》所参与的那个展览本身就具有特定的论战目的。但是就极少主义而言，《隔绝的盒子》保留了艺术作品与当代语境的直接关系。本杰明·布赫洛（Benjamin Buchloh）描述道，在极少主义中：

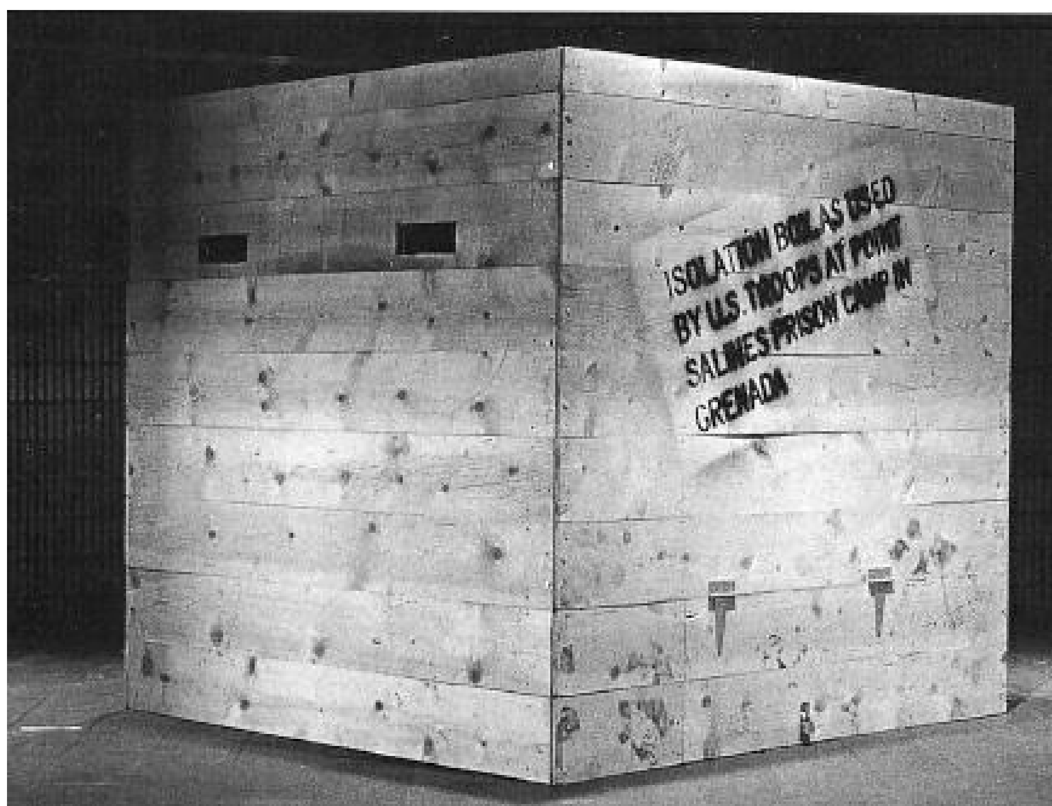


图108　汉斯·哈克

《隔绝的盒子》，1983—1984年。

这是对美国入侵格林纳达时用来囚禁俘虏的8英尺木箱的一个近似仿制。这个立方体也涉及了雕塑，涉及了哈克与极少主义的短暂接触 **[图63]** ，以及对沃霍尔在木制布里洛盒子侧面刷字的仿制 **[图39]** 。

> 消费客体被剥夺了所有的指称性，以及所有与社会语境相关的暗示或联系，而它们最初正是来自于这种社会语境的。确实，一旦客体的指称性被革除，客体无法再提醒我们其在制作时所投入的劳动，在流通中被提取的交换价值，以及其消费中被强加的符号价值的时候，它们也只能呈现出一种美学上的意义了。从那个传统来说，指称性的去除事实上正是审美愉悦的典型条件。[10]

公共空间的挑战

1970年，理查德·塞拉开始重新创作户外雕塑。在为“利奥·卡斯特里9号”展览制作了作品《泼洒》一年之后，塞拉把一个钢铁圆圈，即作品《包围直角倒立的六角形底座》（*To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*），放置在了布朗克斯（Bronx）贫民区的街道上。钢铁圆环类似一个废弃的转盘——某种不再具有功能性而被遗弃的东西——很难从路上被区分出来。塞拉的意图不是制作一个公共雕塑，而是制作一个不被人注意，只有走到跟前才看得出来的雕塑，以此确保观者对雕塑的经验是直接的和物质的，而不是从远处观看的。事实上，作品周围有一个可供公众几乎是从上往下直接观看的位置，这就消解了艺术家的目的。塞拉刚刚访问了在犹他州的史密森，史密森当时正在制作《螺旋形防波堤》，两件作品是在同一年完成的，巧合的是，《包围》也提出了在理解上的同样的问题。从上面看下去，两件作品都清楚展现了极少主义的完形，并且都显示了距离与紧密接触的缺失怎样将艺术作品削减为一种知觉上的统合，即一个整体的对象，而不是花时间身体力行地去发现作品的全貌。对于后极少主义雕塑来说，摄影无疑是一个问题，因为它强加了一个单一而专断的视角，把艺术作品从时间中抽离。也正是基于这个理由，在所有的艺术形式中，罗兰·巴特单把摄影与死亡联系在了一起。对于现代主义而言这不是问题，因为在理论上现代主义雕塑无论如何都是在时

间之外的。当观众在身体上对艺术作品的亲近变得重要，而作品也倾向于不仅被观看，也要被体验的时候，摄影就确实成为了一个问题。

1977年，塞拉受德国波鸿市的委托创作了一件雕塑，地点是火车站外面的有轨电车中转站。塞拉的《中转站》（*Terminal*）方案是用长条形耐候钢（cor-ten steel）构成抽象的交叉平台，形状生硬，没有特殊加工，附属构件采用不锈钢，闪闪发亮，因而作为一个抽象的公共雕塑来说是在可接受范围内的。《中转站》引起更多担忧的是它危险地处于轨道上方，只为电车留下很窄的空隙。明显的不稳定和某种紧张感是塞拉雕塑的基本特征，作为抵制传统纪念碑那种静态的永久性的一种策略。《中转站》的反对者认为它不能给城市带来尊贵，而塞拉的反驳是，制作《中转站》的耐候钢（由本地的蒂森钢铁厂生产）反映了波鸿的工业传统，这件雕塑就是为鲁尔地区劳动力技能的献礼，鲁尔地区正是因为这种技能才变得伟大的。

这种争论引发的议题是，塞拉呼吁当地群众去主动占领他们的城市和传统，而不要只是顺从地作为一种被疏离状态下的劳动力。偏爱传统纪念碑——实际上就是一尊雕像——的那些人愿意纪念权贵之人，而塞拉是把作品奉献给劳动阶级。与大多数艺术家关注于在公共空间的创作不同，塞拉在此提出了作为公共雕塑的纪念碑的问题。二者的区别在于地点的不同。格雷厄姆、阿舍和布伦是唯物主义者，按照历史环境来评价艺术，但中肯地说，他们的作品是晦涩难解的，极端地说，基本是看不见的，虽然作品放置在公共场所，但其社会诉求却是相当狭窄的，特别是在博物馆里。他们对体制权力的分析总是在体制本身的范围内进行的。而塞拉则是在最全面意义上的公共领域之内。

塞拉也在画廊展示作品，但其材料（工业用钢）并不多变，他的雕塑与其他人不同，尺寸和形式都比较小。这本身就是对基于进步和发展观念的画廊制度的批评。经纪人和公众都期望艺术家能完全一致地保证一种连续性、一种可识别的身份，还要有足够的创造性，好年复一年地使客户放心，让他们得到独一无二的作品。但塞拉对此并不认同。

塞拉最众所周知的与敌对权威正面遭遇的作品是《倾斜的弧形》（*Tilted Arc*）**［图109］**，这是为纽约联邦广场做的国家项目。《倾斜的弧形》是一面倾斜的高12英尺的长钢墙，它备受谴责，因为它阻挡了人们的视线，妨碍电视摄像，还让行人绕路，为毒品交易提供遮

挡，以及（由于这种倾斜而造成的类似围墙的堆积物的形成）容易引起额外的危险，比如可能的炸弹爆炸等灾难。塞拉的基本观点是，无论个人还是集体，人们是无法占有一个毫无特色的空间的，《倾斜的弧形》通过创造一个雕塑而塑造了这个广场，使人们得以通过它来测量自己。1985年，在广泛听取公众意见之后，《倾斜的弧形》还是被移到了别处。

图109　理查德·塞拉

《倾斜的弧形》，1981年。

这个介入了纽约联邦广场的雕塑将一项雕塑委托任务变成了一场公众争论。问题的焦点不是雕塑的形式或风格，而是针对公共空间——谁有权力占有它和处理它。

奇怪的是，这件可触知性毫无疑问的作品却以一种新的方式引发了一个与后极少主义有关的难题，即是什么形塑了雕塑。过程艺术、身体艺术和大地艺术引发的一系列问题包括：暂时性与完成性、制作时间与持续时间、摄影的作用、文学与出版物部分的作用，以及现场作品与画廊艺术之间的平衡。雕塑不再必定是一个实体。如果1981年

时，塞拉用一块沉重的钢铁作为雕塑，而其价值只在于材料的话，那么它是没有任何优势的。坦白地说，其作品的价值实际上在于语境，在于它在联邦广场上的效果。

但是，如果那种效果能获得适当考量，就会扩展至整个的辩论，以及雕塑最终被移动的结果。如果说艺术家的意图也是作品身份的一部分，那么《倾斜的弧形》就应该被视为是作为公共意识的武器去为艺术而战斗的，并且塞拉相信这是一场必须在公共领域进行的战斗。从这个意义上说，《倾斜的弧形》的身份超越了它沉重的存在，公众听证会导致的敌对判断、作品被搬走，以及随后出版的书籍《文献：倾斜弧形的完结》（*The Destruction of Tilted Arc:Documents*，1991年），这些都应该整体纳入它的身份意义中。《倾斜的弧形》是雕塑去中心化所迈出的另一个台阶，如果说之前的作品是以中心及固定点的消失来重新建立对雕塑的认识的话，那么这件作品就是将雕塑推向了边缘，在这个案例中，甚至是推向了产生争吵与司法程度的境地。

塞拉是一个有技巧的对手，并且有口才极好的支持者。他谨慎地判断他的挑衅，他肯定意识到这样一面庞大的钢铁墙，在这个守旧的时期，作为一件雕塑，必然会引起人们的抵制。一般认为《倾斜的弧形》的搬走显示了一种失败，但是这个挑衅物体的失败与在法庭上所揭露的事实要如何相比呢：联邦广场处在监管之下是因为当局害怕扔炸弹的人和毒品交易者吗?

纪念碑的回归?

1945年以后，现代主义的挑战和东欧在公共艺术中对传统具象形式的挪用，从一开始就被认为在西方做这样的纪念碑不是不可能，而是非常困难。无名政治受难者纪念碑竞标的失败就是一个明显的例子。爱德华·凯因霍尔兹的《移动的战争纪念碑》（1968年）**[图52]** 是对真实事物复杂戏仿；奥登伯格也做了很多戏仿广场艺术的公共艺术作品。甚至像吉尔伯特和乔治那样的艺术家，他们假扮雕塑 **[图82]** ，也故意讽刺性地把自己抬高到了公共雕塑的位置上。现代主义及其对艺术的公共空间的发现是否预示了纪念碑，特别是纪念性艺术的回归？当然，现代主义的终结并非前卫艺术的终结，在此讨论

的艺术家作品虽然是走出了工作室，但这些项目并不被视为通俗艺术，或者是有计划地去迎合大众的。

如果纪念性雕塑本身就包含了牢固的公众背景，那它在1945年就回归了，不会到现在才复兴，因为现在的艺术不会比当时更有社会凝聚力。如今对于英雄的怀疑比1945年更加普遍，与更多和缺乏献身有关的那些节俭表达（例如曼佐尼的只有一双脚印的基座，或德·马里亚的慕尼黑计划——除了一块刻字的金属板什么都看不到）相比，奥登伯格讽刺性地对日常用品的巨大模型的使用，在今天看来已缺乏现代性。1960年代末雕塑的方向是朝向地平线，朝向地面，朝向对无论何地都需要仰视的英雄的抵制。约瑟夫·博伊斯是这一代人中少有的具有纪念碑感觉的人物，他在1982年的第七届卡塞尔文献展上的计划包括公开种植7000棵橡树，通过生态学来表现了集体感觉的气氛。罗伯特·史密森将树倒着种，把树根露在外面，感觉像是以曼佐尼的风格表现了一种虚无主义的反造型。纪念碑和纪念性是一个社会不仅要为自己的今后留名，也要在现时，或为现时而表现自身的方式。它也是留给未来的一份遗产，社会愿意被记忆在这种方式中。纪念碑应被视为一种官方机构，与博物馆是同样的性质。像布伦、阿舍、布鲁德萨尔斯和鲍姆加登这类艺术家的成就就是去除机构的神话色彩，把它们从神话世界带回到历史与现时的世界。这些艺术家并不期望通过他们的作品来推翻纪念碑这个艺术形式，但这种形式实质上是将历史神话化的方式。

反纪念碑

为了记住历史并减轻历史带来的负担，但又不会使历史再次被神话化，1980年代的解决方案导致了詹姆斯·杨（James E. Young，追随艺术家若切·吉尔兹［Jochen Gerz，1944—　］和埃斯特·吉尔兹［Esther Gerz，1948—　］）所谓的“反纪念碑”（counter-monument）[11]的产生。反纪念碑主要表现在德国，因为它发生在德国，如博伊斯所说，时间不是不言自明的集体意识，过去必须被带入开放和辩论中。相反于纪念碑的永久性，反纪念碑是关于缺席、消失和痕迹。就艺术而言，德国问题（是由博伊斯推到公共意识中的）在1974年法兰克福艺术协会举办的第一个专门的纳粹艺术展览之后，已

变得避无可避。自那以后，纳粹艺术是仍保持为一种禁忌（德国的大多数博物馆和世界大多数国家都倾向于此）还是可以作为德国艺术史中一个平等的部分，也成为了无法避免的问题。德国的大富豪彼得·路德维奇（Peter Ludwig）受过专业的美术史训练，是欧洲最大的艺术赞助商。他委托阿尔诺·布雷克为他和他夫人制作了半身塑像，特别的是，他要求塑像的风格要与布雷克做的纳粹领导人一样。路德维奇认为，如果国家社会主义艺术被排除在艺术史的书写之外，那么这与纳粹把表现主义作为堕落艺术来禁止没什么两样。

反纪念碑潜在地回应了路德维奇的挑战，认为有一个必须要参与的争论。布雷克的雕塑是按照古典艺术宣称的永久价值来设计的，因而会被一个想要延续千年的“帝国”所欣赏；而反纪念碑一般是短命的：它不是为纪念（把事件保留在记忆中）而设计，而是作为一种当代话题，作为一种在当下去讨论历史的方式。它总是有意要短命，有时还是提供参与的——要求公众的个人参与。如果作品采用了耐久的材料，那可能也只是一种姿态，就像《倾斜的弧形》那样，不可能被长期地保留。

索尔·勒维特为1987年明斯特雕塑计划提交的黑色体块式作品《黑色形式（献给失踪的犹太人）》（*Black Form* ［*Dedicated to the Missing Jews*］）显著地立于现在是明斯特大学的巴洛克广场前。它是这种类型作品的一次挑衅，之后被从地上搬走了，因为它妨碍了转向交通。正如詹姆斯·杨所说，“不在场的人被不在场的纪念碑纪念”。[12]若切和埃斯特·吉尔兹的《哈尔堡反法西斯纪念碑》（*Harburg Monument against Fascism*）**［图110］**立于汉堡郊区，空心的铝壳柱子上涂有铅粉，旁边放着铅笔，鼓励观众在上面写字和涂鸦。与《黑色形式》一样，哈尔堡纪念碑的方尖碑作为一种形式，既不是叙事的也不是象征的。反纪念碑可以有可识别的题字和细节，但它们是后极少主义的，而且处在阿舍或布伦作品的框架内，那种形式上的简易是对意义寓于物体的否定，并坚持认为意义是寓于环境的。对于哈尔堡来说，环境就是观众，是我们在方尖碑的空白表面留下我们的文字，致使它不断降低到地面以提供更多的写字空间，直到最后完全消失。这种参与形式出自于后极少主义雕塑，而不是纪念碑。这种迫使产生争论及吸引大批公众参与的做法是博伊斯式的。吉尔兹只站在计划之后观看，完全让公众来接管它，是对个人性的否定。它反映出对争论和开放的愿望，而非要求对个人雕塑的表达，个人表达已成为一种终结形式。

Harburgs Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte wurde nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert.

图110　若切和埃斯特·吉尔兹

《哈尔堡反法西斯纪念碑》，1986年。

作品位于汉堡的哈尔堡郊区，它是一座可沉入地下的方尖碑，公众被鼓励在它的表面上留下信息和涂鸦。

也是在1987年，雕塑家乌尔里克·吕克里姆受托在他的家乡迪伦市做一个反纳粹纪念碑。他的方案是在城市里10个与纳粹活动相关的地点前分别竖立一个简单的花岗岩纪念碑，从形状很容易辨认出这是他的设计。其设计不同于吉尔兹那种创造一个临时性的共同参与计划，而是更接近布伦，使用作为地点标志物的石头，石头本身并未表达什么，但如果在城市中重复10次，就会使人们意识到这些石头的意义并将这些地点关联起来。

UND IHR HABT DOCH GESIEGT
UND IHR HABT DOCH GESIEGT

这件作品是受“附着点38／88”展览委托，为格拉茨市举行的纪念希特勒吞并奥地利50周年而制作。这是对建于1938年为纳粹游行庆祝联盟而建的纪念碑（对页下幅）的真实模仿。1938

图111　汉斯·哈克

《最后胜利属于你》

这件作品是受“附着点38／88”展览委托，为格拉茨市举行的纪念希特勒吞并奥地利50周年而制作。这是对建于1938年为纳粹游行庆祝联盟而建的纪念碑（对页下幅）的真实模仿。1938

年和1988年的这两个纪念碑都是围绕这个以天主教为主的城市中心的圣母像（对页上幅）而建。

随后的一年，最具政治性的艺术家汉斯·哈克应奥地利格拉茨市的委托，参加了"附着点38 / 88"（Points of Reference 38/88）展览，纪念"吞并"（Anschluss，指纳粹德国1938年时吞并奥地利——译注）50周年。策展人沃纳·芬茨（Werner Fenz）指出，展览的目的是"促使艺术家面对历史、政治和社会，从而重新占领知性领域，这个领域已经在一种战术的退却，一种连续的、无意识的、被操控的退却中，投降于日常生活的冷漠"。[13]他既不要求场面，也不要求艺术性装饰，不是一个无墙的博物馆，而是"一个有行动的知性空间"。1938年，因为一次纳粹大游行，著名的《圣母柱》（*Column of the Virgin Mary*）被遮盖了起来，并且表面被铭刻上了"*Und ihr habt doch gesiegt*"（最后胜利属于你），意指在四年前一次流产的政变之后，纳粹终于在1938年取得了胜利。哈克重新制作了纪念柱**[图111]**，采用了同样的铭文，表达了同样的意思：在"吞并"发生50年以后，谁是最后的胜利者？奥地利的良心被清除了吗？当时正处于揭露前纳粹同情者、时任奥地利总理库尔特·瓦尔德海姆（Kurt Waldheim）的时期。1988年11月2日，就在纪念格拉茨所有犹太会堂被炸毁50周年的那一周里，哈克的纪念碑也被新纳粹的炸弹摧毁了。

反纪念碑是处在公共领域里的，也邀请公众的参与，但它抵制纪念性，因为它并不将自己置身于时间之外。临时性是问题的关键。纪念碑是崇高的，它向社会宣称它的理想和成就，具有为后代树立的价值，它不单纯是为了今天，而是一种牢记今天及过去的形式。哈尔堡纪念碑上铭刻了七种文字来号召反对法西斯主义，其中包括土耳其文。这包含了一个持久的信息——今天对土耳其人的暴力等同于纳粹对犹太人的迫害。

1970年代和80年代的雕塑运用了各种武器，从讽刺到隐喻，再到把意义渗透进公共领域，以及决不宣称拥有真理。芬茨的说法"有行动的知性空间"有助于确定这样一种时期——没有一脉相承的神话，而是着眼于用透明的意义取代思想的权力，保持我们在世界形势中的集体意识，以及对意识形态统治我们生活的方式的批判力度。一种散漫而具有教诲性质的艺术由此而生。

克里斯·伯登的《另一个越战纪念碑》（*The Other Vietnam War Memorial*）**[图112]** 是对官方越战纪念碑（1982年）迟到的回应，后者是由耶鲁大学建筑系学生马娅·林（Maya Lin）设计，放置在华盛顿广场上，这个地方比其他任何地方都更能代表美国的历史。官方纪念碑由两块黑色大理石墙面构成，上面铭刻着所有战死于越南的美国士兵的名字。墙面呈一斜角，部分埋于地下，一只手臂指向华盛顿纪念碑的方向，另一只则指向林肯纪念堂。伯登的《另一个越战纪念碑》1991年展于现代艺术博物馆的“错位”（Dislocations）展览，作品像一本书页可以翻动的书，金属框架镶着铜质书页，越南战死者的名字——就他们所知道的——被铭刻在书页上。

图112　克里斯·伯登

《另一个越战纪念碑》，1991年。

这是对建于华盛顿广场的越战纪念碑的回应。这座官方纪念碑上列出了所有在战争中丧生的美国人。而伯登在铜书页上则铭刻了越南死亡者的名字。

关于历史的争论

60年代后期以来，在雕塑中一种逐渐恢复的历史意识以不同的方式显现出来，并不是所有回顾纳粹主义、种族迫害和欧洲人口混杂的艺术家都希望以精确历史来做反纪念碑。雕塑中的公共与政治陈述的问题在于，他们暗示出历史的叙事是明确的和固定的，能够直接转换到雕塑。在80年代，很多人相信艺术家不再以那种方式掌握真理和权力，而是有一种批评的作用，揭露主流的文本或流行话语的趋势。传统的确定性成为不可能。为了使意义开放且模糊，讽刺是最常使用的方式。在关于历史的争论中，克里斯蒂安·博尔塔斯基（Christian Boltanski）的艺术说明了这个问题。

博尔塔斯基1944年出生于巴黎一个有知识背景的犹太人家庭，其作品与20世纪欧洲的种族动乱、大屠杀、剩余财产和通过照片贮存的记忆有关。他关注遗忘。他说我们在不知道历史的同时，照片也总在说谎，或——至少——使我们从中得出错误的结论。博尔塔斯基的作品揶揄了误传，富于启发性，因为它迫使我们思考怎样认识和知道过去。博尔塔斯基的自传是由照片、文件和个人用品组成。他像博伊斯一样收集私人物品，但在安排上却有着考古学的精细，像一个档案管理员一样将无序的材料进行有序地排列。1984年开始做的《纪念碑》（*Les Monuments*）是在黑暗的房间里挂着镶有锡框的小照片，或放着个人物品的库房，生锈的饼干盒使人想到哥特式墓地中发现的圣物盒。作品有一种诱人的拜占庭式的沉闷，但又添加了崇敬与真诚的感情。后来他转向了德国历史更不光彩的一面。在1987年第八届文献展上，他在照片的库房中散放着铁丝网，暗示了与死亡相关的集中营。1988年，博尔塔斯基创作了他的第一个旧服装阵列，取名为《加拿大贮藏室》（*Reserve Canada*）**[图113]**，这来源于纳粹对死亡集中营的委婉说法。服装的效果是关于人的在场，因为它们都属于某个人；也关于缺席，因为没有人在使用它们。

图113　克里斯蒂安·博尔塔斯基

《加拿大贮藏室》，1988年。

加拿大是纳粹对死亡集中营的一个委婉用语。博尔塔斯基的独特方法就是暗示出主题（通过受害人的衣服），但是又留下错误的痕迹（现代设计的商标），以此暗示了过去的真相最终还是无法得知的。

博尔塔斯基的“档案”是不可信的。他的大屠杀死难者登记中包括一些已成为其他家庭成员的人（据说他本来就知情），并且对“大屠杀死难者”的衣服进行检查时会发现现代制作的标签。博尔塔斯基警告我们不要盲目相信照片，我们相信照片不会撒谎，但照片只是一些纸片，除了某人某地曾经存在过之外，照片不是任何事情的证据。

玛格达琳娜·杰特洛娃（Magdalena Jetelova，1946—　）在东西方关系解冻之前的1985年离开了她的祖国波兰。她用大型家具——椅

子、桌子、楼梯——制作雕塑，将它们翻倒、倾斜，或从地面提高到不寻常的高度。杰特洛娃的作品喻意了东欧艺术笨拙的纪念性，或只是简单讽喻当时东欧的统治崩溃，通过对错误的纪念性的模仿去除纪念性的神话，使其近乎荒谬。椅子和桌子在70年代的西欧雕塑中是常见的东西，艺术家借此把形式从极少主义拉回到了有人类活动的环境里，并且在几乎所有案例中，雕塑化的家具都与功能性紧密相关（夏皮罗是最极端的例外，他的作品与杰特洛娃的作品在规模比例和氛围上都呈相反的结果）。1968年布拉格之春以后，通过结构主义传统重构一种宏大的雕塑成为可能的方式，这种雕塑在共产主义政权以前的捷克斯洛伐克曾获得过成功。结构主义在西欧作为“公共艺术”已变得庸俗不堪，而在东欧虽然得不到政治当局的正式批准，但也没有什么威胁。杰特洛娃偏爱极简单地采用粗糙的橡木**[图114]**，这是她抵制庸俗化的方式。不只如此，她的雄心是对抗纪念性问题，勇敢地面对历史，要求自己避免雕塑的普泛性，创造独特的作品——在这方面她的作品又不同于博尔塔斯基和俄罗斯的伊尔雅·卡巴柯夫（Ilya Kabakov，1933—　）——但与特定的个人或群体无关。在这种方式中，她没有陷入怀乡的危险。她的题材是日常使用的东西，在没有被变形地呈现时，属于生生不息的日常生活。杰特洛娃的作品处于日常生活的暂时性与纪念碑的永久性之间。对她来说，那是纪念碑的所在：不是出自生活事物的不同类型形象，而是以不同方式处理的同一类型。

图114　玛格达琳娜·杰特洛娃

《无题》，1991年。

当卡巴柯夫1992年定居纽约的时候，他已是持不同政见的莫斯科地下前卫组织多年的成员。他的艺术反映了1917年以来俄罗斯的历史。在一个多年来站在制度框架之外研究俄罗斯艺术风格的艺术家看来，正如他在作品《红色货车》（*The Red Wagon*）**[图115]**中所表现的那样，很多所谓"俄国特色"其实并没有像它被衡量与反映的那样有那么大的影响力。《红色货车》是一个由三部分组成的作品，卡巴柯夫称之为"整体装置"，因为它将观众的参与包括进来，观众在这个以时间为基础的剧场化的雕塑作品中被制造成了参与者。入口的顶端由结构主义风格的升向天空的网格楼梯构成，上面挂着庆祝样式的旗子和标语。货车本身是用社会主义现实主义风格绘画来装饰的。它似乎是模仿了苏联早期的流动宣传车（Agit Trains），由前卫艺术家做了装饰。在车里的左边有一排木椅，右边是一个为从未进行过的表演做的舞台布景。经过一段失望的期待后，观众会从远处的门走出车厢，下一个斜坡，而前面是一堆碎石。

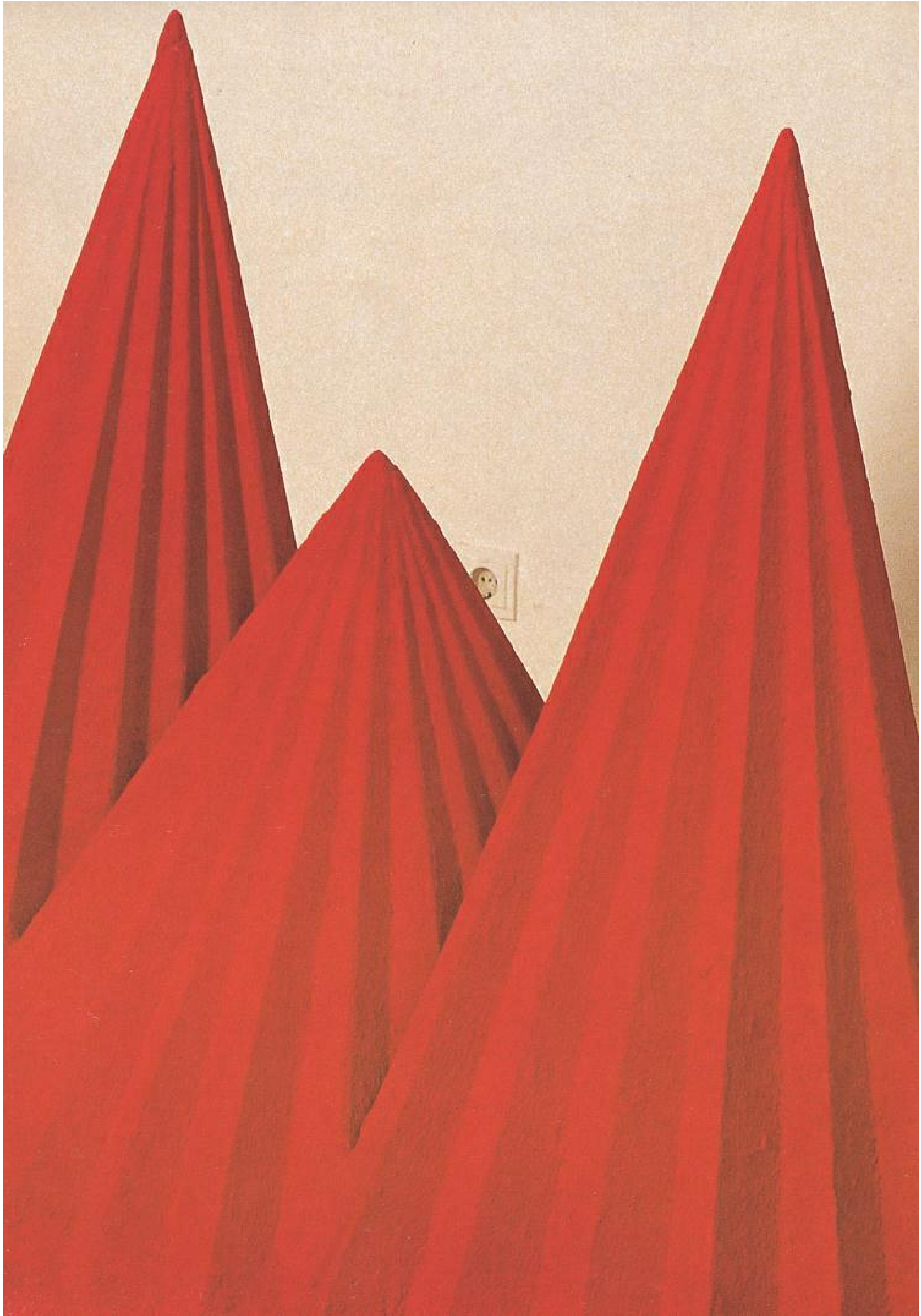
图115　伊尔雅·卡巴柯夫

《红色货车》，1989年。

这是一个作为持不同政见者和流亡者的艺术家对苏维埃制度的寓言，表现了它从早期的美好承诺到后来的可悲失败，并通过复杂的装置表现了苏维埃人民艰难而贫困的生活。

卡巴柯夫为作品的意义提供了线索。结构主义式的结尾是对早期理想的回应，天空被呈现为一种限制，而货车像一辆被固定住的流动宣传车（它没有轮子），反映了斯大林时代失败的野心。结尾处的碎石堆是勃列日涅夫时代，如卡巴柯夫所认为的，标志着苏联野心的失败，从意识形态到政治和经济政策。1985年时卡巴柯夫意识到苏联体制已无法修复，他觉得需要在此时此地制作一件作品，以1917年和1985年这两个决定性时刻为主题。某人坐在这堆废墟上时，一个贫穷紊乱的苏维埃国家便在《红色货车》这种神秘的呈现中获得了象征。卡巴柯夫不是鼓吹结构主义或谴责社会主义现实主义，而是用它们作为参照点：《红色货车》是寓意性的，虽然回归到一种陈旧的模式，但赋予了它们新的意义。

第八章　物品与人物塑像



精神与物质

1980年，自1950年代以来的第一次，绘画显得比雕塑更有活力。伴随着安塞姆·基弗（Anselm Kiefer，1945—　）和乔治·巴塞利兹（Georg Baselitz，1938—　）作为德国绘画代表出席1980年的威尼斯双年展，1981年的皇家美术学院"绘画的新精神"展，1982年绘画在卡塞尔文献展上的强力表现，以及同年柏林举办的"时代精神"展，等等，新表现主义绘画（Neo-Expressionist Painting）一时成为关注的焦点。其在各个国家有不同的表现（"德国新野性"［the German Neuen Wilden］、"伦敦画派"［the School of London］、"意大利超前卫"［the Italian transavanguardia］），并且整个80年代都有强有力的追随。但是在消费主义的80年代，新表现主义与人的境况、神话的力量、历史的关系的联系是远离了普遍诉求的。像新表现主义一样，1980年代的雕塑也小心提防着极少主义、波普艺术和贫穷艺术，以及涉及宗教、精神价值和文化起源的旧传统，但它是如此注重于实干，以致没有意识到它正把自己摆在历史阶段的哪个位置，也没有故作姿态或狂妄自大。

雕塑家从70年代对风景和自然材料的趣味，转向了与都市、消费和工业产品等相关的课题。波普艺术与物质文化的争论再度挑起，在美国尤为热烈。美国的"商品雕塑"不仅缩小了艺术与日常用品之间的鸿沟，还缩小了它们不同的集散与交换方式之间的鸿沟，甚至达到了任何差异的存在都可被质疑的程度。在对杰夫·昆斯（Jeff Koons，1955—　）和海姆·斯坦贝克（Haim Steinbach，1944—　）这类作品的评价中，临界状态成为关键问题。他们极其明确地赞美消费品，并采用非真实但更有吸引力的商品符号，因而被视为向后期资本主义政治与社会机制的投降。在其他国家，批量生产的物品有不同的用法。在英国，社会批评反映在对被遗弃消费品的挪用上，完全不同于美国的使用。在德国，像卡塔琳娜·弗里茨（Katharina Fritsch，1956—　）那样的艺术家，同样对普通的商业物品——那些无穷尽地被复制的产品——有着浓厚的兴趣，但与美国艺术家不同，她选择的形象**［图124］**所含有的原本意义和影响力量绝不会被耗尽。

自1980年以来，雕塑已经承认了戏剧性：戏剧化风格是60年代争论的核心问题，涉及容许观众进入雕塑的空间或——从相反的方向——把雕塑带入真实的现实空间。到80年代，雕塑存在于真实空间已

不再是一个可争论的问题。雕塑得益于戏剧化的存在，它像一个真实物体的同时又不是一个真实的物体：由作为演员的人在舞台上表演人的事情，但可以自由地同时运用习俗和隐喻。一些艺术家的作品中都运用了人物塑像这个类型或人物塑像的一部分（从圣母玛利亚到侏儒，从剥皮的人到肢解的大腿），这些都可以被认为是一种区别于规范的表达，或者也有可能表达了根本就不存在规范。1980年代的雕塑充满了模型和微缩模型，尺寸大小千变万化，并且都有一种"舞台化"的环境。

1980年代，雕塑对人物塑像产生了新的兴趣。这并非回归到以前的人物塑像概念，也不是1950年代人物塑像的复兴，1950年代是人物塑像仍被当成一个严肃课题来对待（波普艺术除外）的最后一个时期。战后早期的某些法国雕塑——例如，福特里埃创作的创伤头像**［图11］**——可以说是基基·史密斯（Kiki Smith，1954—　）等人作品中的可悲性的预示。但战后早期的人物雕塑，不论是残疾的还是痛苦的形象，一般还是从整体与和谐的标准演变而来的。一些雕塑家——安东尼·戈尔姆利（Antony Gormley，1950—　）、斯蒂芬·巴尔肯霍尔（Stephan Balkenhol，1957—　）——就是做人物塑像，而更多人则是把人物塑像作为复杂集合体的一部分。有些雕塑作品对木偶和洋娃娃、玩具和低俗物品的兴趣，使人想到超现实主义雕塑。80年代的雕塑关注近似于生活的人物塑像，但不是像生活的，也不是整体近似，甚至有些方面是反常的。叙事性通常被包含在戏剧化的作品中（比如胡安·穆尼奥斯［Juan Muñoz，1953—　］、罗伯特·戈贝尔［Robert Gober，1954—　］），不同类型和尺寸的人物塑像被安置在真实空间中。到1990年，戏剧化变得愈发重要，它作为一种艺术手段，讲述了人的意义，而根据这种手段所包含的惯例方式，它也可以讲述"非人"的故事，或"部分是人"的故事。

1970年代以来，规模日益成为雕塑的重要议题，从托尼·史密斯的作品《死亡》的"既不大也不小"以来，规模问题走了很长的路。[1]规模是一个沿袭下来的主题，不仅是出自海泽的《双重否定》**［图88］**或史密森的《螺旋形防波堤》**［图89］**作品中那种远远超过人类尺寸的巨大，也出自乔尔·夏皮罗1975年在保拉·库珀画廊中展出装置的元素的微小**［图102］**。夏皮罗的作品否定了极少主义的规模：如果雕塑是关于记忆的，那么为了适应与批量生产物品（不是纪念碑，也不是装饰物）的尺寸有关的实证主义艺术，极少主义所采取的规模便已不再适用了。与一些事物（如建筑和家具）的期望尺寸产生

分歧的暗示，在这方面来说，夏皮罗不是唯一的。杰特洛娃巨大的家具**［图114］**是夏皮罗的另一个极端，而柯克比制作的不同尺寸的砖块结构**［图99］**，似乎也暗示了尺寸如何帮助我们去定义所见之物——这是一个建筑还是一个雕塑。

在后来的雕塑中，规模仍然是重要的，特别是当与模型有关时。在德国，从1980年代初开始，建筑模型便被艺术家（比如苏特）作为雕塑来呈现，希望借此对与人的在场及使用有关的模糊性作出评价。建筑与住房本身与身体及日常生活有关，但模型有一种类似物品的超然，可以明确拒绝人的参照。朱利安·奥佩（Julian Opie，1958— ）的《想象你正在驾驶。雕塑2》（*Imagine You Are Driving.Sculpture 2*）**［图120］**既不是供游戏的玩具，也不是为建筑准备的初步模型，而是有一种干扰性的、非主题性的特征，试图阻隔与使用有关的解读。

“物品与雕塑”

“物品与雕塑”展在伦敦当代艺术学院（1981年）和布里斯托尔的阿诺尔费尼画廊（Arnolfni Gallery）举办，集合了托尼·克拉格（Tony Cragg，1949— ）、比尔·伍德罗（Bill Woodrow，1948— ）、理查德·迪肯（Richard Deacon，1949— ）、安东尼·戈尔姆利和阿尼什·卡普尔（Anish Kapoor，1954— ）等众多艺术家，他们把英国雕塑从70年代对风景的迷恋中拉了出来，重新定位于80年代的都市文化语境中。大多数艺术家都得到了同一个经纪人的支持——伦敦的利森画廊（Lisson Gallery），都拥有相同的事业模式——包括在欧洲的迅速扩展——就如同理查德·朗、巴里·弗拉纳根、吉尔伯特和乔治在1960年代后期享受的成功一样。

与卡罗周围的“新生代”不同，这些艺术家并不像一个群体。克拉格和伍德罗使用拣来的东西或残片，让材料自身的特性作用于作品的意义。对卡罗来说，材料是中立的，而克拉格和伍德罗、戈尔姆利和卡普尔使用的材料则是作品性质与意义的一部分。迪肯有时会使用廉价而通俗的材料（油布、电镀板和有图案的地毯），而另一方面也会选择有艺术变形的材料，但意义在于他使用它们的方式。克拉格和伍德罗则是在生产与消费、剩余与浪费的话语中创作。迪肯的作品较为

抽象，关系到语言与诗意。卡普尔和戈尔姆利关注文化起源和精神表现，两人的兴趣都在于——但是从不同的出发点——东西方文化的冲突。在英国——与美国不同——回归通俗物品与波普艺术没有关系。对英国艺术而言，商标不是像在美国，特别是在沃霍尔的表述中那样，作为题材来供奉。在英国，像美国人的消费热情这样的题材，以及像理查德·汉密尔顿等五六十年代艺术家所制造的夸张幽默，都从未进入过英国艺术。

克拉格在1978年开始使用拣来的东西和彩色塑料碎片，这些东西反映了当今世界的标志，即生产、消费、抛弃的快速循环。这不是奥登伯格对街头粗野活力的恢复，而是一种更冷静的更有距离的表现。《新石头，牛顿的音调》（*New Stones, Newton’s Tones*）**[图116]**的极少形式看上去就是在网格上贴了一些克拉格在当代考古学实践中复原的碎片，作品涉及了局部与整体的关系。这与理查德·朗有相似之处（克拉格的塑料碎片等同于朗的石头**[图91]**）。克拉格的碎片不是旧东西，而是考古学上的喻意，以他的材料来定义他的客观性。这样就避免了价值判断，比如“垃圾”一词，它指涉了抛弃的另外一个意思，而这就与价值有关。克拉格利用现成的东西做作品，但他的艺术不同于劳申伯格，不是把乱七八糟的东西放在一起，相反，这些东西按照颜色层次被整齐地排列。他后来开始用塑料碎片在墙面和地面上“画”巨大的人物形象，碎片与整体之间的关系也由此获得了明确的目的。警察、士兵和国旗的形象构成了权威及国家的象征。克拉格1981年在白教堂艺术画廊做了第一个公开展览，包括将一个北极星号核潜艇的木制模型放在了其他完全政治性形象的旁边。克拉格的新作品是吉尔伯特和乔治的声望在当代的强化，其时正逢70年代末撒切尔时代的开始。吉尔伯特和乔治关注街头形象，包括种族、民族主义、权力和暴力，他们的作品做得更大、更多颜色，具有明显的公众意图。

图116　托尼·克拉格

《新石头，牛顿的音调》，1978年。

克拉格的一系列早期作品用拣来的塑料碎片体现了都市生活中的局部与整体、旧与新、浪费与再生过程的联系。

克拉格的材料是普通的、廉价的、没人注意的，即使他的艺术不过是从街头看世界的一个新视角，所占据的空间也不如博物馆那么具有公共性，但在那个时候它可能更接近公共艺术。他的作品显示出一场关于如何定义陈旧的1960年代的争论。现代主义对戏剧性的担忧不是问题，极少主义想要保持真人比例又要避免拟人化暗示的决心已被颠覆，这使得克拉格的作品具有了一种公开宣言的特点。

和克拉格一样，伍德罗也使用拣来的材料，从家庭用品到家具，都是已经陈旧并与日常生活相关的东西**［图117］**。他保持在自己的生活地区获得东西（绝不购买）的想法，刻意拒绝了他在1970年代的

肇始者理查德·朗的乡野活动，以及从乡野寻找材料的做法。从乡村到城市的转变是英国艺术的重要标志。在克拉格集合碎片的时候，伍德罗打破现成制品，将废弃材料做成新的物品，但又保持与“母体”的关联。与波普不同，伍德罗的东西绝不是新的或精美的，就算它们是家庭用品，也不是家庭荣耀的来源，它们也没有1950年代后期英国艺术家理查德·汉密尔顿作品中那种属于或指向女性的意义。它们的来源不是家庭而是小费。和克拉格一样，伍德罗的作品也是以街道为基础。贫穷艺术是这些艺术家和1960年代早期的直接观察之间的中介。

图117　比尔·伍德罗

《蓝色猴子》（*Blue Monkey*），1984年。

伍德罗喜欢翻新用过的消费品，把它们分割组合成新的形式，创造出诙谐而又颠覆的描述性作品。

伍德罗的作品抵制消费主义的解读，因为这些作品并不是那些以商标为荣的产品，和几年之后在美国出现的商品雕塑不一样，我们不是在观看以商品符号（在伍德罗的作品中也许是“胡佛牌”）替代其所代表商品（吸尘器）的那种艺术。伍德罗是一个现代碎布采集者，他的艺术以不同方式表现了消费主义，涉及如同一种再生的循环（通过切割金属，将旧物品依附于新物品的“脐”带）。他的作品是对辛苦劳作的社会底层活动的隐喻，但他呈现得很有智慧，以确保作品看起来不会显得笨拙或教条。

阿尼什·卡普尔从1972年起在英国生活了七年，于1979年第一次重返他的祖国印度。回到英国后，他开始用泥土制作作品，并涂上鲜艳的白垩粉，这是他在印度市场里见到的东西，在印度文化中有着特别的意义。在《如是庆典，我发现一座盛开红花的山》（*As if to Celebrate, I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers*）**[图118]** 中，乳房形状的“山”和黄色的船形物都与印度的象征主义有关。卡普尔不想简单地在伦敦当一名印度艺术家，而是要用他从母体文化得来的观念，参与当下的欧洲艺术。底层是英国艺术的一个方面，朗的艺术对此有充分的表现；而卡普尔是跨越空间的集合形式，从这个意义上说，他是朗艺术的发展，他创造现场——一个更大的想象领域在物理地点的反映。朗从材料中看到一种真实（石头属于地面，因而适合与土地紧密结合的雕塑），卡普尔则向相反的方向发展，为扎根于地面的形式赋予人为的颜色。卡普尔的作品是一种感觉的艺术，没有克拉格和伍德罗的对使用和消耗的暗示。他的表面是可感触的，雕塑仿佛是如此脆弱，即使一点轻微的触碰都会破坏它们。他的作品是寓意性的，虽然有些是对身体的联想，有些是对风景，但他的形式超越地面空间，拥有更丰富的含义，像是为文化起源本身做的雕塑模型。

图118　阿尼什·卡普尔

《如是庆典，我发现一座盛开红花的山》，1981年。

出生在印度、长期居住伦敦的卡普尔带来一种与印度有关的象征形式和对色彩的兴趣，这在当时的欧洲雕塑中最为现代，比如这种低平的、以地面为基础的形式。

理查德·迪肯的雕塑也是寓意性的，但与克拉格和伍德罗的寓意不同，后两位艺术家是从材料出发，并且其在抽象和作品中的可能性是指向形象的。迪肯的材料是多变的——电镀金属、胶合板、皮革、油毡、地毯和缝接织物——而且明显是直接手工制作的。迪肯避免使用坚硬的材料，如石头，因为他关注的是表皮和表面，而不是体积。铆钉、螺丝，以及从夹板之间溢出的剩余胶水所体现出的多样性，使他的作品让人关注到一个作为手工艺者的艺术家。迪肯的形式是开放的，或具有开放性，即使作品的中心是不明确的，但平行于身体洞孔——耳朵、嘴巴、阴道、眼窝——的暗示也已在标题中表明了。这些作品不完全是为了寓意身体本身，而是暗示一种在身体之间可交流的语言。迈克尔·弗里德在1964年对卡罗的论述——有一种雕塑涉及身体，但基本上是抽象的，因为它暗示的不是身体实体，而是一种姿态——也适合于迪肯**［图119］**。[2]就迪肯而言，姿态是以口语的方式

来表现的（或歌唱的方式，从1978年起迪肯就把他的作品与俄耳浦斯联系起来）。与这一类型中的其他人相比较，迪肯制作的是较传统的雕塑，是这群人里最明显地把80年代与60年代联系起来的雕塑家。

图119　理查德·迪肯

《看着》（*The Eye Has It*），1984年。

这件作品是一组作品中的一个，它们是抽象的，涉及材料、工艺和批量生产，同时也有对于眼睛、耳朵，以及与交流和交换相关的身体各部分的模糊暗示。

在50和60年代曾引起激烈争论的关于具象与非具象相对立的问题，到80年代似乎已不再重要。在这一章介绍的雕塑家没有一个是使用完全抽象的形式。理查德·迪肯的作品最接近抽象，他的雕塑在非具象方面有一种历史基础。但它不仅暗示了身体中与交流有关的部分，也关系到对交流本身的雕塑表现。迪肯的作品有助于说明，在所有雕塑都陷入语言的问题中时，具象与非具象这两个极点就不再是有用的出发点了。

朱利安·奥佩有时也被包括在“物品与雕塑”这个雕塑家群体中，但他比其他艺术家更年轻，出道也晚两年，在参加伦敦蛇形画廊（Serpentine Gallery）和海沃德画廊的大型“雕塑展”时还是刚毕业的学生。比他早一些的雕塑家在艺术的后期都是关注批量生产的产品，奥佩则更像同时代的美国商品雕塑家，从事物中抽取清晰但没有实用价值的形象。与美国艺术家不同的是，奥佩不用家庭购买的日用品或有商标的商品做雕塑。他的艺术更接近德国艺术的发展，关注雕塑与建筑之间的鸿沟，模型与真实的关系，因而不同于英国的大多数作

品。他的雕塑模仿工厂制造的物品，如小卧室、售货摊、小房子，及墙挂式空调机——总是在一种不妥协的现代的、陈列室的风格中，其艺术编码一般属于早期现代主义运动，如风格派和包豪斯。

奥佩暗指的生活物品如果是真实的，通常是可以进入的物理空间，如果不是，就只能观看，其内部空间是一种精神上的构想，而不是实际经验。建筑的圆顶形状被丹·格雷厄姆引入了关于建筑/雕塑的争论 **[图100]** ，他在60年代后期进入雕塑家群体（瑙曼和阿舍不在其中），关注在一个虚构环境中的实际物质体验。奥佩提供了纯粹视觉的或智识的体验，即"观看"而非"身在其中"。这一点（以略微不同的方式）同样适用于《想象你正在驾驶。雕塑2》 **[图120]** ，它模仿了一个设备齐全的高速公路网的模型，像一个用混凝土放大的儿童玩具。和奥佩的大多数雕塑一样，我们被从雕塑引向模型，引向玩具，穿过了艺术史的区域——像风格派一样——美术、设计和建筑在此结合在了一起。在这些循环的运动中，《想象你正在驾驶》似乎像一个普世的寓言，也提供了一个特殊的范例，我们没有即刻接触到真实世界的地面，也无法设定一个临时的框架，来连接或集体再现它所呈现的符号。

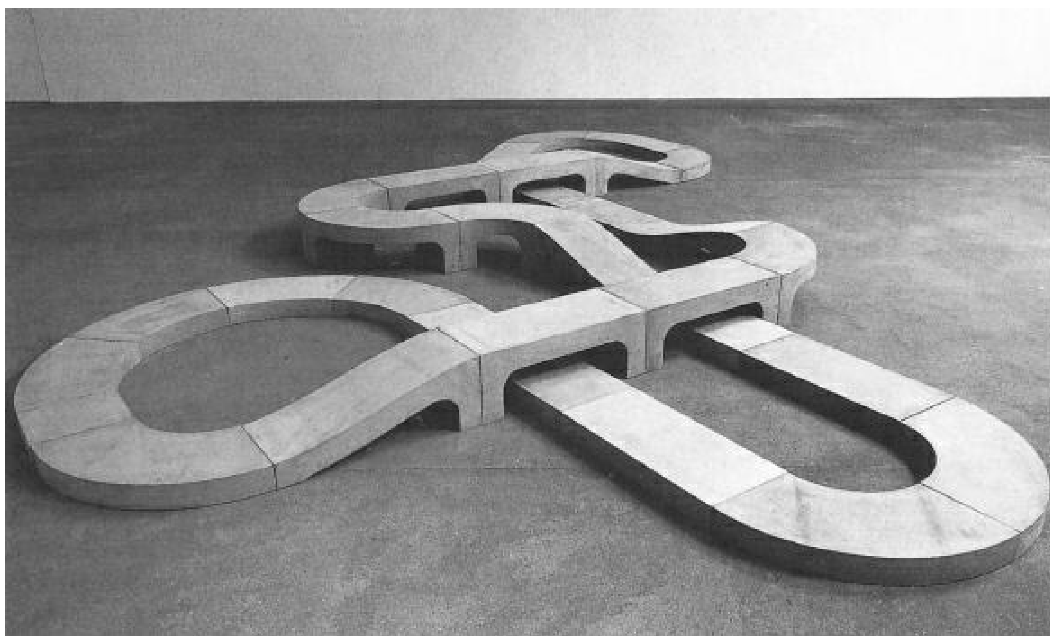


图120　朱利安·奥佩

《想象你正在驾驶。雕塑2》，1993年。

这是与重叠范围相关的问题：规模与功能，缺乏人的参与，当代都市世界的匿名，以及作为模型的雕塑在真实世界的结构。

雷切尔·怀特瑞德（Rachel Whiteread，1963— ）属于更年轻的英国雕塑家群体，她的作品也是冷漠、孤独和单调的，但有着不同的人文情怀，这种情怀表现得很简洁，并且没有怀旧的成分。她的作品有一种从历史收集而来的古典的率真，极其强烈地包容在一种极少主义的外表下。自1980年代末以来，怀特瑞德的实物翻铸都很接近日常生活，它们似乎就是为人而矗立的：家具——床、椅子和衣柜——和住房配置，如浴池和浴室。怀特瑞德强调人的关系的重要性：

> 我总是使用二手的东西，因为它们有历史……我曾从救世军（the Salvation Amy）那里得到一些二手的被褥，上面还有汗斑和尿印。我尝试使用所有的东西……日常生活中的人的气味……浴室的碎片……我想要在石膏上留下的铁锈痕迹——像残渣留在浴室；造成一种感觉，这儿曾发生过什么事。[3]

通过直接寓意人物的雕塑，对人的暗示同样可以在不同的方式中准确地表达。例如，怀特瑞德喜欢用蜡来浇铸床垫，在蜡未凝固之时把"床垫"靠在墙上，其形式是既挨着地又靠着墙。这寓意了一个潦倒的人。怀特瑞德在谈到伦敦无家可归者的悲剧时也实际上证实了她的意图。[4]

怀特瑞德最有名的作品《房子》（*House*，1993年）是用整座房子浇铸的，房子是已拆毁的伦敦东区的最后残余。像白色砖块形式的房子没有"使用过"的痕迹或人们熟悉的砖块结构的人性化特征，它像一个衣冠冢矗立在新建的绿色草坪上，把它的纪念碑形式带入记忆，联系到一个失落的社会群落。虽然《房子》的最初意图是临时的，关于是否保留它而公开争论了三个月，最后还是拆除了。争论包括一系列问题，涉及产权、居住、邻里的社会结构，以及地方政府的计划。这些相互交织的线头在拆除之后出版的一本书中得到了检视，[5]探讨了我们想要怎样回忆过去，例如，始建于战争轰炸时期的这一地区被拆除的事实，是否使《房子》成为应保存50年以上的战争纪念碑。

现在重新访问《房子》的地点的话，人们还可以在草地上看到作品的印迹，现在正修理为无缝的人行道栏杆，这是消失的标志。怀特瑞德不安地描述了柏林墙所有痕迹的消除，[6]《房子》的搬走也是一

种类似的消除，留下一个空无的空间，上面没有时间的标志，因而只能把价值和意义归于现在。如果《房子》吸收的历史和记忆是其意义的一部分，那么作品拆除后出版的书也与围绕塞拉的雕塑《倾斜的弧形》[7]拆除后出版的文献资料承担了同样的角色：在这类艺术中，雕塑的物品是不能与它本身的历史相分离的。

怀特瑞德的《幽灵》（*Ghost*） **[图121]** 和《房子》类似，但是是从单个房间翻铸的。不过，它提出的观念性问题是不同的，因为原来的地点没法证实，它不能产生《房子》那样的社会共鸣，它是可移动的（有些困难，要分成几块才能搬动），是一个室内作品，一件私人收藏。集体记忆存在于与所纪念事件地点的不同距离上：附近的教堂，或更远一些，白厅附近的"一战"阵亡将士纪念碑。这种纪念碑不能被私人收藏，因为它们在公共领域，不能像私人拥有的艺术那样买卖和交易。在这个意义上，《幽灵》不是纪念碑，但它能唤起共同记忆。它是普通的，极简的，但它有足够的室内印迹，就像一个壁炉，让我们可以通过自身经验把它与它所隐藏的内部空间联系在一起。

图121　雷切尔·怀特瑞德

《幽灵》，1990年。

这是对一个房间内部的翻铸，在像坟墓一样的白色石膏体块后面有着幽闭的内部空间。怀特瑞德关心人的踪迹、人们保存过的地方，人在生活空间里的日常特征在一个无时间的世界中被清空了。

博伊斯以后的德国

直到博伊斯在1986年去世，他的影响都一直存在。德国雕塑家，如鲍姆加登和霍恩，重构了他对雕塑的公众参与的关注，并给予更加批评性的角度。但到了1980年，有一种看法认为，博伊斯没有反映出关于世界的现代性。1980年前后，年轻的杜塞尔多夫雕塑家（托马斯

·苏特［Tomas Schüte，1954— ］**［图122］**、路德格尔·吉德斯［Ludger Gerdes，1952— ］、莱因哈特·穆恰［Reinhard Mucha，1950—］、休伯特·凯柯尔［Hubert Kiecol，1950— ］等人）开始制作类似建筑的模型和集合作品，操作上一般更接近雕塑，通常有剧场出现。雕塑家的建筑模型不同于建筑师做的真正投入建造的房子的模型。这些雕塑家正在形塑出批评家马丁·亨舍尔（Martin Hentschel）（针对苏特而言）所谓的“节目单”[8]，它推动一种凌驾于“原型”之上的“系列”理念，因而赋予了这种模型以“字典”的特征，正如阿玛雅尼在1970年代中期为他自己的模型所采用的“房屋字典”这个用语，其在某方面来说，正是上述这种理念的一个独立先驱。马林·卡西米尔（Marin Kasimir，1957— ）是另一个年轻的杜塞尔多夫雕塑家，他为公共场所制作椅子，雕塑与街头坐椅之间的交叉规则是难于拆分的，如果椅子太难使用公众就会回避。和阿玛雅尼的作品一样，卡西米尔横跨公共与私人领域，不过卡西米尔与阿玛雅尼的关注点不同。卡西米尔总认为自己是一个设计师和公共艺术家，重建了雕塑与功能之间的联系，虽然他不制作直接等同于功能的东西。相反，像苏特和吉德斯那样的雕塑家，他们的兴趣在于因自身的原因已经过时的装饰性和图案性题材；他们接受后工业世界的异化条件，并把它作为戏剧——以其所有的片断和整体——来欣赏。

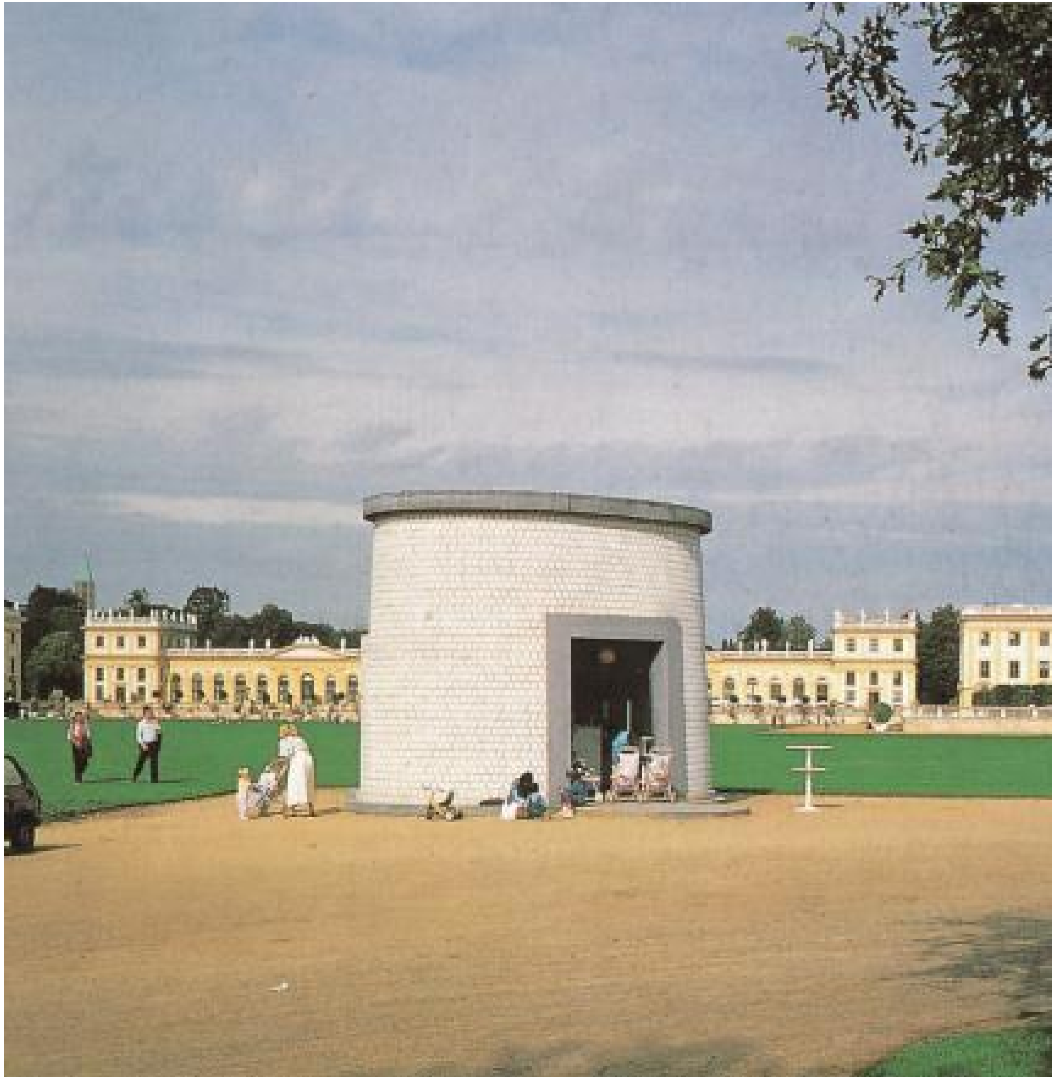


图122　托马斯·苏特

《雪糕》（*Eis*），置于第八届卡塞尔文献展，1987年。

苏特的作品有很多不同的方向，无法简单地加以说明。其中一个重点是"公共"雕塑是什么的问题。在一些作品中，比如这件，通过在卡塞尔的橘园前面的草坪上建造一个雪糕售货亭来探讨了"有用是成功的关键"。

为了反对国际现代主义建筑的中立性，一些建筑师转向实用的临时的标新立异之作，提倡使用能利用的东西，而不是确定超验的标准：用废旧瓶子建房子不是说瓶子是理想的建筑材料，而是以地方主义、生态学和个人资源的价值为目的。莱因哈特·穆恰的集合作品**[图123]**在类似建筑上与其他杜塞尔多夫艺术家是一致的，但在别的方面又有所不同。穆恰直接使用日常材料——属于他的工作体系的桌

子、椅子和梯子——做了巨大的三维的物品拼贴，这些东西在形式和样式上很像杂货摊上的物品，有一些则是令人生畏的专门的工业设备。在日常材料的使用和戏剧化的展示上，穆恰最接近博伊斯和贫穷艺术（像梅茨一样，他也用氖光灯来表现动力和戏剧性）。穆恰使用真正的桌子和椅子来确定人的参与，同时也使他与完全排除客观真实的同行们区分开来。他的作品可与布鲁斯·瑙曼相比较，后者把椅子的使用视为身体的暗示，在1980年前后开始做规模更大的“机器”雕塑，包括悬挂的椅子。穆恰把自己的集合作品视为关于纪念碑的戏剧，但它们可能是临时性的、反英雄的，因为这些作品是由我们日常生活的部分物品构成的。

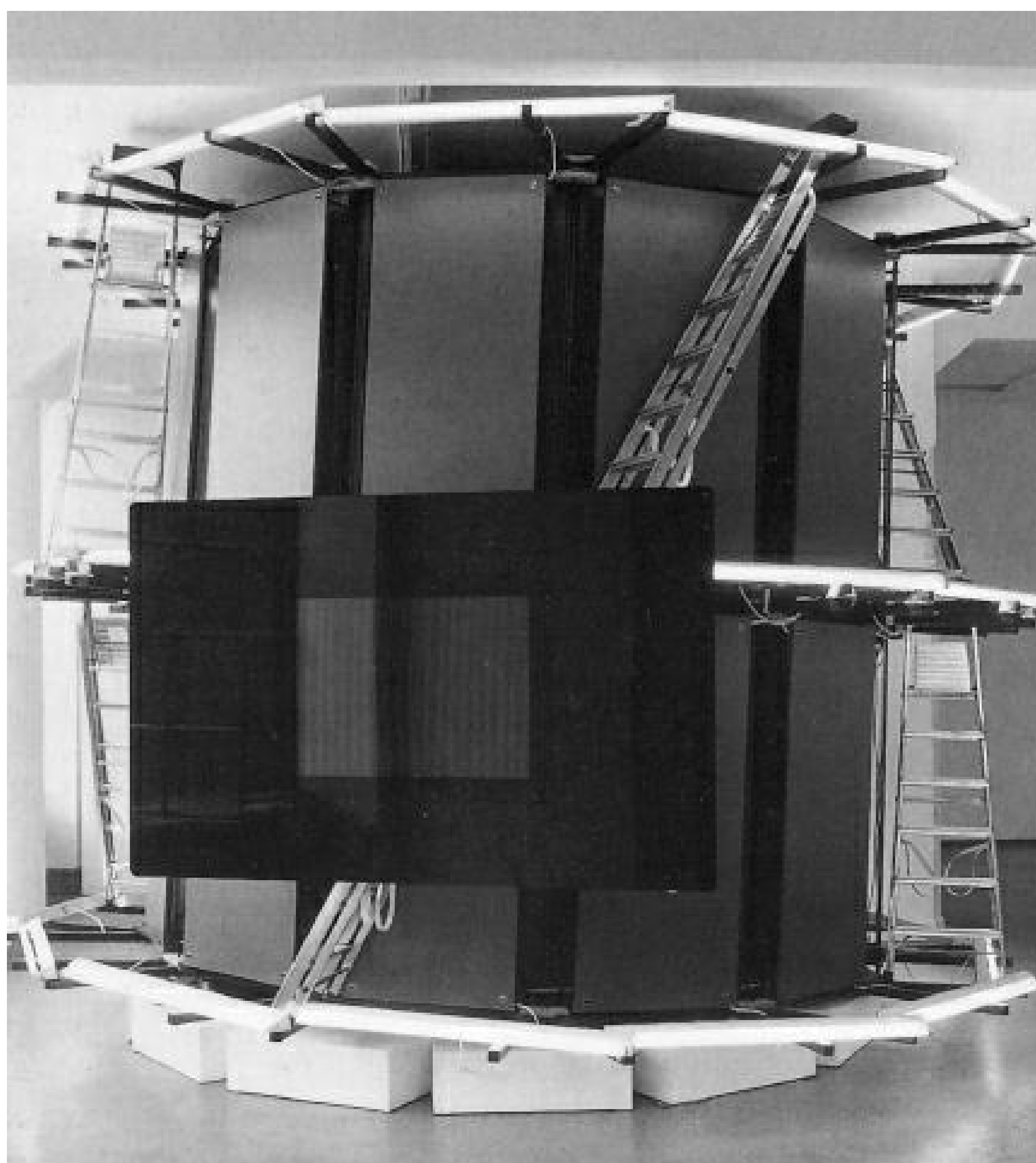


图123　莱因哈特·穆恰

《在巴洛克建筑中人物—地面下面的问题（你只有坟墓的记忆）》（*Das Figur-Grund Problem in der Architektur des Barock［Für Dich allein bleibt nur das Grab］*），1985年。

穆恰巨大的戏剧化装置，通过其规模和呈现方式而与传统纪念碑产生了联系，但其模糊的身份、不明确的意图，以及部分功能的毁坏倾向，暗示着如今纪念碑的讽刺和怀疑效力。

卡塔琳娜·弗里茨的兴趣在于大众文化形象的循环，她的作品可与那些美国艺术家如杰夫·昆斯和海姆·斯坦贝克相比较，他们是把消费品直接挪用到艺术中。不过，弗里茨的作品还是有些不一样，如在1987年的明斯特雕塑计划里的一个圣母玛利亚的塑像，她会将其放置在一个以天主教为主的城市的繁华街道上**［图124］**，比起被放入多伦多的一个购物中心，它通过其物质环境产生了不同的意义。弗里茨关注在形象迁移的过程中其意义怎样在不同的情境中发生变化。前面出现过的在一个塑料基座上的色彩鲜艳的塑料制品，其样式为批量生产的旅游工艺品，作为整体作品《有圣母的货架》（*Merchandise Rack With Madonna*，1984年）的一部分。这是一个采用了基督诞生的场景，一个玩具汽车和拖车放在三个博士的前面，一个白色的立方体放在基督的前面。在1984年的作品中，主要兴趣在于低俗艺术与高级艺术的相互关系，而《卢尔德的圣母》（*Madonna of Lourdes*）则是关注高价的、耐久的和非常传统的物品，如通俗的圣母，通过它们在不同的环境被接受的方式中提供一些批评性的经验。当艺术家把它们转换为真人大小的物品时，它们就接近现实世界的人；而作为小型物品时，它们就关键性地暗示了传统宗教的经验——基督诞生的马厩——以及讽刺性的壁炉装饰。

图124　卡塔琳娜·弗里茨

《卢尔德的圣母》，1987年。

作为一个置于基座上的放大的小型朝圣雕像，《卢尔德的圣母》探索了公众对那个已被承认并受到广泛尊敬的形象的接受度，尽管它一直作为一种低俗艺术，但它在信仰衰落的情形下作为原初的符号被保存了下来。弗里茨复制了它，并且以塑料为材料极度放大，涂上鲜艳的黄色，置于远离它所被期待出现的地方。

商品雕塑

商品雕塑（commodity sculpture）和其他运动（仿真主义［Simulationism］、新几何派［Neo-Geo］）一样，是给予1980年代以品牌商品和其他日常用品为艺术的美国艺术的一个名称。日用品雕塑在1986年的美国和欧洲的展览上造成了有力的冲击。英国雕塑，如前所述，使用拣来的物品，但重点在“拣”和使用过的材料，而同等的词在美国艺术中可能是“买”，买来的物品则是全新的。不仅如此，英

国艺术家参与转换的过程，使雕塑脱离了日常事物；这些事物，至少在它们被发现时的状况中，不是艺术作品。

这种区别在波普艺术中已存在，特别是在安迪·沃霍尔那里，但在英国或欧陆都没有相应的做法。沃霍尔的坎贝尔菜汤罐头的多重形象并不是简单的消费拜物教，而是符号拜物教——用法国社会学家兼哲学家让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）在《物品的语言》（*The Language of Objects*，1968年）中的话来说。当艺术家以反映市场和消费世界来做作品的时候，很明显——还是以沃霍尔为例——卖出去的不是菜汤而是坎贝尔的商标，消费世界是适用于不同商标之间的边际区别的。这个问题特别与艺术相关，因为在1980年代中期，纽约艺术市场异常火爆，新的市场方向的画廊大量涌现，促进了那些使用现成"商品"的艺术——就像家庭用品的购买者一样，新的收藏家总是一次性大量购买这一类的艺术品。

商品雕塑提出的问题是：例如，如果昆斯的吸尘器，或任何同样批量生产的作为艺术的物品被陈列（放在货架上的、包裹的或装箱的），比如**[图125]**那样，并且在这个快速变化的市场中，被交换与配送的过程都与同样的工业产品的交换与配送过程相同，那么怎样区别这是一个吸尘器还是一件艺术作品呢？答案可能会返回到1960年代关于波普艺术与极少主义的争论，现成品的使用——追随杜尚——使意义从物品转移到了它的语境，这对于商品雕塑同样是有效的，被关注的是在特定情境中的物品，而不是一般的物品。但是还有一个区别，1910年代的杜尚还不是生活在发达的消费或商品符号的世界里，那时一个瓶子架只是一个瓶子架，但昆斯的吸尘器是"谢尔顿"这个商标。雕塑与批量产品之间的完全一致，消费与配送方式的相似，其结果至少是部分丧失了艺术品的灵气或优越性标志，因为它看起来与那些从来与灵气不沾边的日常生活物品几乎没什么区别。

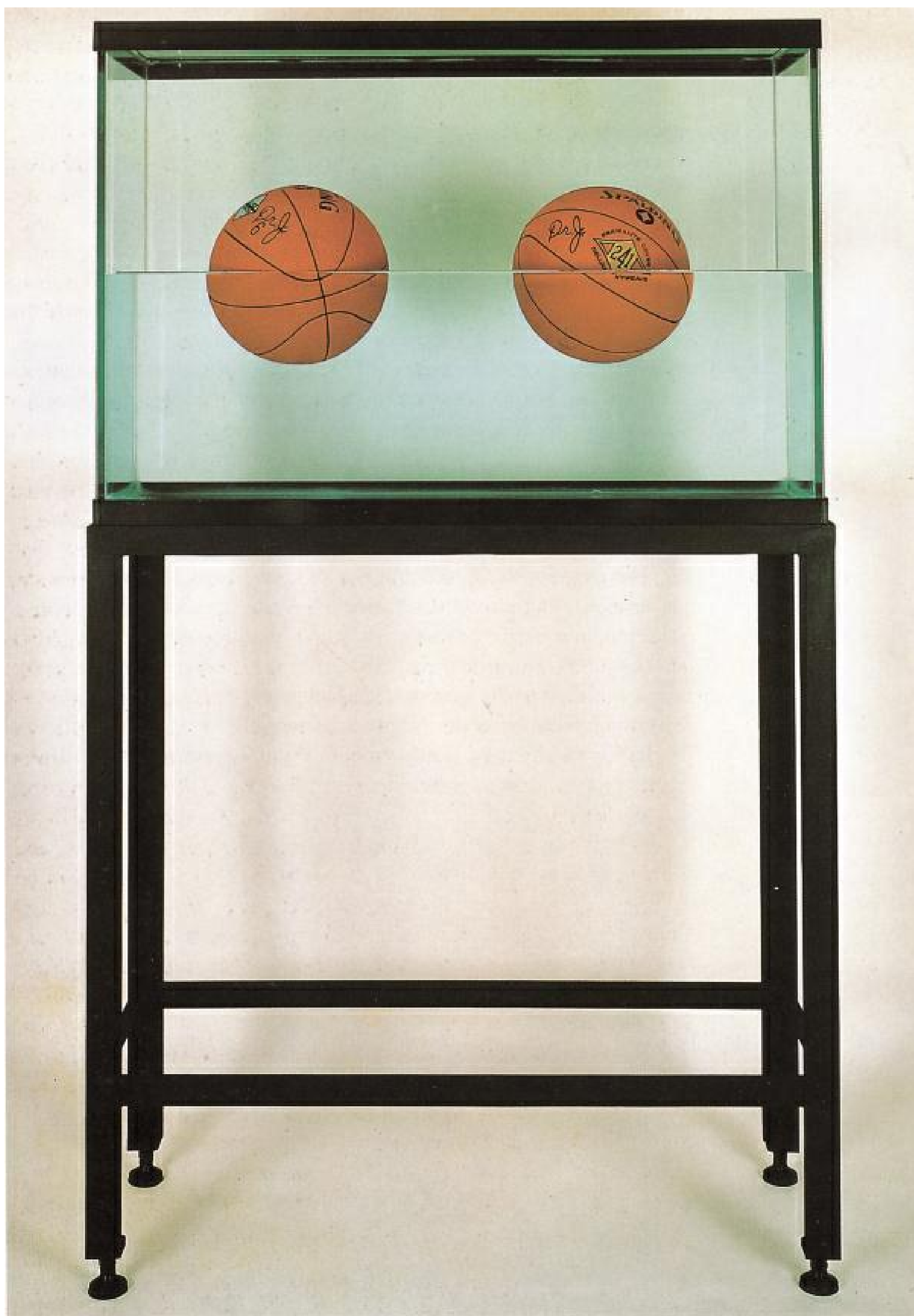


图125　杰夫·昆斯

《50／50水箱中的两个球》，1985年。

昆斯将纯粹而吸引人的消费品置于有机玻璃之后，使用的可能性就消失了，其价值取决于它们作为符号的地位。

不过，如果艺术品需要从现实生活中的同样物品中区分出来，这种区分就必须是特征辨识上的，即使是最小限度的，或者是出自其陈列方式的特殊意义。弗里茨的作品包含了这两种观念：她以物品——从《卢尔德的圣母》到填充的大象——特别是色彩的使用作为区别艺术品与原件的特征，但是在公共的、私人的或博物馆空间的陈列也影响到物品被怎样感知和评价。弗里茨允许灵气的部分丧失，以及物品与雕塑之间的部分结合，而意义是从部分的结合、部分的区别中浮现出来的。上述情况也适用于至少某些商品雕塑家的作品。昆斯将一个有机玻璃的陈列柜作为雕塑的一部分，或用昂贵材料来制作他的小型装饰作品，两件作品都将"真实生活"置于一种困境中。同样，斯坦贝克制作的陈放物品的货架也是作为艺术作品的一部分 **[图126]** ，因而，题材不在于简单的物品，而在于陈列。古德容·英波贡（Gudrun Inbogen）适当地把昆斯雕塑的精致表面称为了"第二张皮"[9]，制作某些作品使用的昂贵材料使它们区别于日常用品，特别是作品《50 / 50水箱中的两个球》（*Two Ball 50/50 Tank*） **[图125]** 中使篮球漂浮其中的有机玻璃水箱。

图126　海姆·斯坦贝克

《基本1/3》（*basics #1/3*），1986年。

斯坦贝克的作品涉及置放东西的货架，以及对单个物品的辨识——从清洁剂到收藏品——但都像装饰品一样不能使用。

这“第二张皮”早在战后的现实主义中就有所显露，如阿尔曼的“集合”**[图43]**，及其他封闭在盒子、箱子或陈列柜中的那些无法接触到的东西。早期作品背后的动机通常是防丢失，也正是这个缘故，陈列柜似乎便与作为保存场所的博物馆产生了联系——即使像阿尔曼保存的那些过剩物品暗示了一种对博物馆的讽刺。但昆斯的东西是欲望的物品，“第二张皮”是一个寓言，不是针对博物馆的陈列，而是针对商店的橱窗。昆斯和斯坦贝克处理物品的角度不是需求或使用，而是景观和收藏。两者都模仿壁炉架的装饰物。斯坦贝克的货架也和昆斯的有机玻璃水箱一样，只能观看不能触摸。

斯坦贝克和昆斯一样关注陈列。他陈列的物品既有“可收藏的”也有批量生产的东西，物品之间可能有一种令人不安的不一致感，暗示出他的部分意图是对当代收藏的混乱状况的批评。在他的作品中，不相同的物品组合排列在一起，构成偶然的集合，而不是有序的系列。而昆斯更具有单一性：一个篮球，像一个存放的奖品，没有实用性。观众处在一个窥阴的距离（其愉快的来源不在触摸而在观看），毫不奇怪，通过一些引伸，昆斯的某些作品完全是色情的。

商品雕塑的一个来源是“图像”艺术家小组所实践的对形象的挪用。“图像”是来自道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）于1977年以他们的作品策划的一个展览的名称。[10]图像小组涉及平面艺术、摄影和绘画，在对现存形象的再次使用的背后，其意图是质疑“创作”这一概念，以及在任何一件作品中原创性所可能达到的程度。斯坦贝克意识到他在与图像小组的关系中的位置，他的说法是：

> 这个（图像）艺术参与的问题是质疑主体在与形象/客体关系中的位置。日益增长的媒介方式已经把我们转变为外在于我们自身经验的漫游者和窥阴者。图像艺术家质疑，他们作为艺术生产者，处在和主观性与个人性有关的这些虚构的条条框框中，变得自我意识越来越强烈，但他们自身的位置到底应该在哪里？在新艺术家群体（商品雕塑家）的活动中已有一个变化，这个更新的兴趣定位于人们的欲望，我的意思是，通过这个兴趣，人们从物品和日用品，包括我们所说的艺术作品中获得了愉快，有一种与欲望的制造串通一气的强烈意识，也就是我们在传统上所说的美

的诱惑，而不是将自己置于欲望之外的某个地方。从这个意义上说，艺术批评的观念也正在改变。[11]

斯坦贝克面对图像艺术对于他自己与商品的合谋的批评，回答了商品雕塑相比于图像艺术的地位。虽然没有人会否认差别的存在，但斯坦贝克对物品的选择，以及它们的并置与陈列，都暗示出——和弗里茨一样（但不同于昆斯）——答案介于批评与合谋之间。

阿什利·比克顿（Ashley Bickerton，1959—　）与昆斯和斯坦贝克不同，他不挪用批量生产的产品，而是创造出一种装饰性的极少主义形式，仿造特殊的技术设备，使用昂贵材料和精细工艺，表明了作品昂贵的价值。作品表面镶着标牌，画着相关合作企业的标记，包括画廊和艺术家本人的。标记对表面的侵占暗示了他的作品已不是艺术产品，而是像忙碌的都市场所一样的地点。比克顿的参照是复杂的，既面向传统的艺术种类——对肖像画和静物的暗示，也面向早先历史的不同时期——波普艺术，以及极少主义中的对称性和现代材料的使用。**[图127]** 就一般性地讨论商品雕塑而言，比克顿宣称："让艺术脱离墙面，把艺术涂抹在犹他州的荒野，用我们身体的分泌物来玩艺术，在这一切过去多年之后，艺术作品并没有崩溃，反而侵犯性地宣称自己返回到了语境：艺术的空间——但这个空间有一种具侵略性的不适感和合谋的挑衅。"[12]

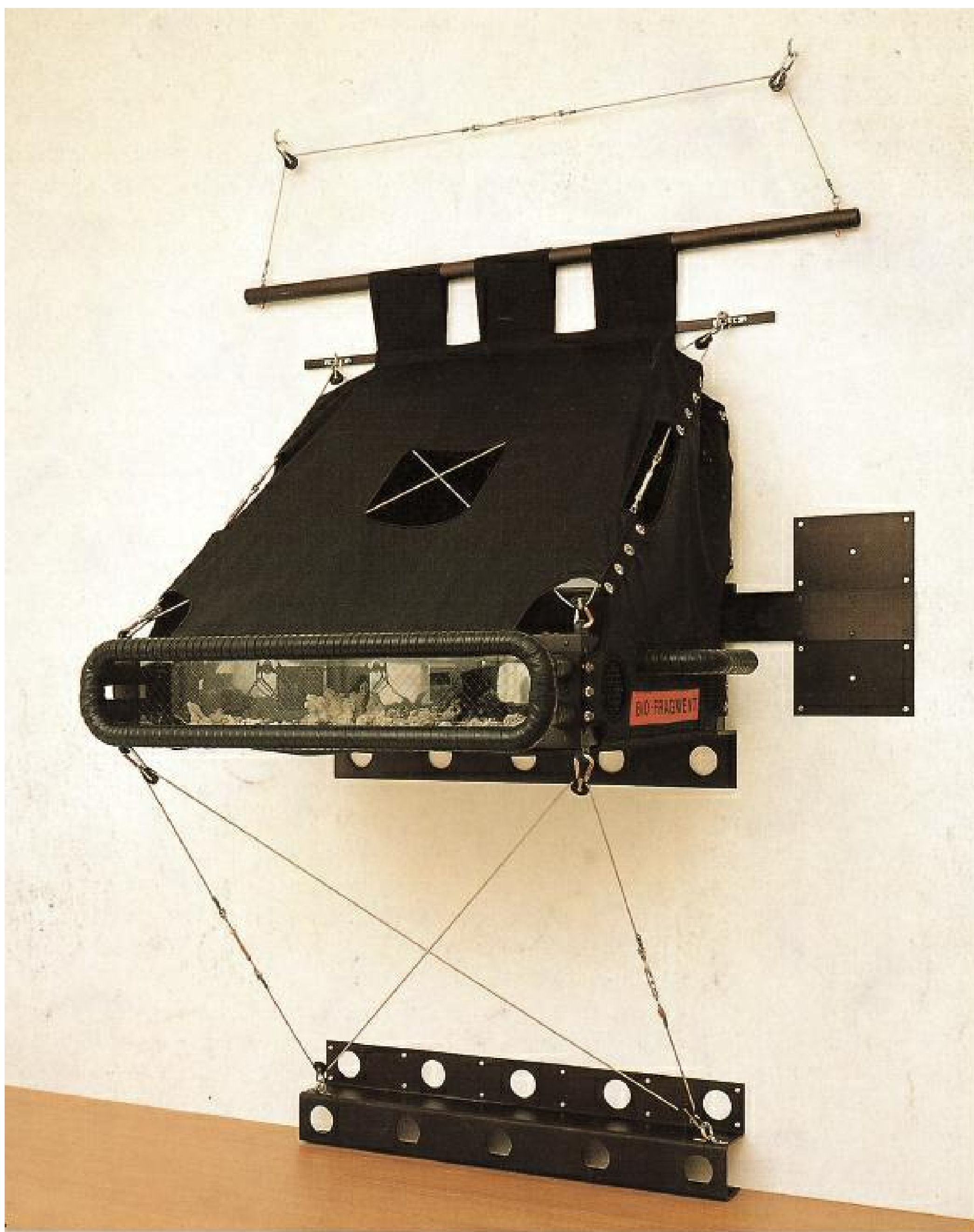


图127　阿什利·比克顿

《生物碎片2号》（*Biofragment No.2*），1990年。

这是一个系列的一部分，从窗口看到生物碎片的陈列。不过，这个雕塑主要是关于奢侈消费品的诱惑和欲望，而非它们可能有的任何功能。

对比克顿来说，挑衅指的是反对20年前所做的事情。当时是挑衅艺术的边界，现在则是重新修复边界；当时挑衅是对画廊的批判态度，现在是对画廊的重新定位。比克顿把把手和搬运说明书（刻在作品背面）这类事物融入他的艺术中，来强调他在大地艺术和身体艺术之后，正按照雕塑曾有过的方式重建他的雕塑：可移动、可交换的，可以悬挂、陈列和运输——将艺术作品视为一般商品时所具有的特性。与他所认为的图像艺术家的教训态度相反，比克顿的诉求是通过其艺术作品中的符号的碰撞来唤起诗意：

> 我觉得图像小组追随的是一种特殊的解构，或对真实性的败坏过程的打破，反之，就此而言，我们则是在利用这一败坏过程，以其作为一种诗意的形式……图像艺术家的大部分作品在其特有的教训态度下，基本都是解构性的和任务导向性的。它是对热文化的冷处理，反之，我们所说的新作品更多是与普遍信息有关，具体地说就是存在于信息与其假定意义之间的分歧，特别是信息在形式上的处理如何必然地影响到它的可能意义。这些作品比起前辈在某种程度上更少乌托邦倾向。[13]

艾伦·麦科勒姆（Allan McCollum，1944—　）有时也被包括在商品雕塑中，因为像《五十个完美的姜罐》（*Fifty Perfect Vehicles*）**[图128]** 这样的作品是对非艺术物品基本没有调整的挪用。它们是用石膏复制的典型的中国姜罐，大小不一，色彩各异。在极少主义与商品相结合所开创的方式中，简约性被有意用来强调从物品到语境的变化："如果人们要理解艺术，对我而言，应该从人们实际面对作品的情境开始。"[14]麦科勒姆想要跳出昆斯和斯坦贝克的集合物品所具有的欲望和占有感，而想关注于制作只有一件的艺术作品，并且反复使用它。他后来抛弃了这个想法，他本希望他的艺术是对市场本质的评论，但这对单一物品来说是很困难的，不仅因为只有一件的话就没有东西可用于交换，也因为他认为单一物品的不断的微小变化是对后期资本主义市场本质的一种反映，制造一种存在选择的幻觉，但实际上选择并不存在。

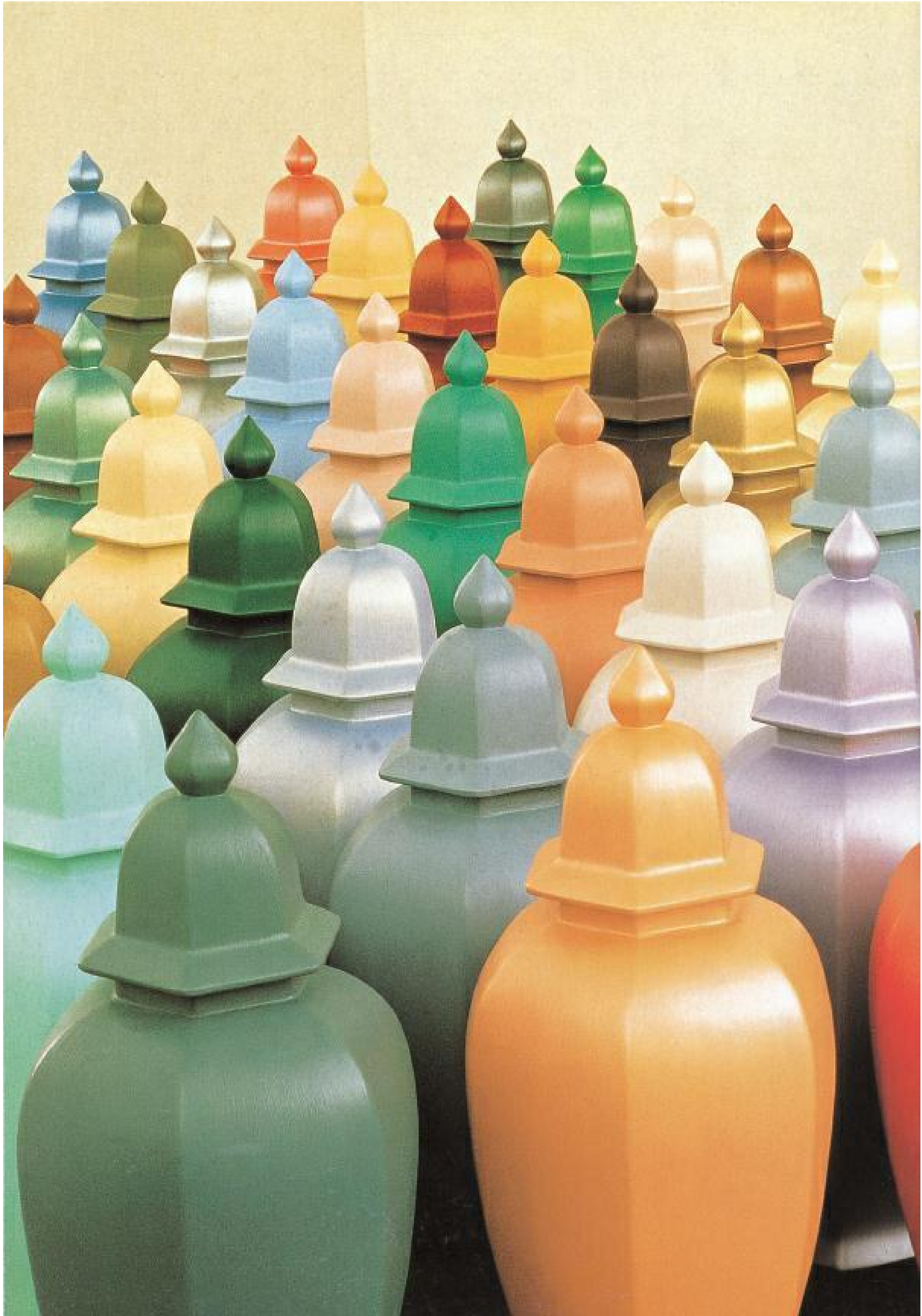


图128　艾伦·麦科勒姆

《五十个完美的姜罐》，1985—1989年。

这些东西是用坚固的水泥浇涛的，以典型的中国姜罐为原型。为数众多，色彩各异，大小略微不同，作为对重复、置换和微小区别的一种评论形式。

在计算机帮助下的批量生产，对生产线标准作些许改变是能轻易做到的，无需改变基本设计。麦科勒姆改变着色方式和尺寸是对这个过程的讽刺性模仿。关于消费社会所需要的，克莱格·欧文斯（Craig Owens）在对麦科勒姆的评论中指出：“（消费社会需要的）物品不在于其物质性，而在于其差异性——作为符号的物品。这种差异性本身成为消费的目的，系列生产的程序已很明显：一种仔细策划并控制我们社会的差异性的生产。”[15]

商品雕塑的题材是关于符号、欲望、购买和收藏的广告语言。这是一种干净鲜亮的艺术，因为要防止触摸，它不是为了使用，只是为了观看。商品雕塑属于占有和交换的世界，它不接触地面，因而也排除了时间（它存在于永远的当下）和地点（它是无地点的）的问题——由戴维·哈蒙斯（David Hammons，1943—　），一个来自哈莱姆（Harlem）的非洲裔加勒比艺术家提出的问题。哈蒙斯的作品以日常生活为主题，以地点进行创作，包括与其关联的历史、种族、社团和音乐传统。他创造了一种肮脏的、完全用废物做的艺术，具体地说，是用一个流动的马戏团留下的大象粪便做的作品，废物被包裹在金属薄片里面（穷人的东西，等同于昆斯的不锈钢），表示着它是有价值的（可用于被崇拜）**［图129］**。大象的粪球旁并置着小型的大象，直接强调了废物的高级价值。哈蒙斯的作品总是特别的，它有一种在此刻重要但并不指望长久的欢乐气氛。“我生命中80%的时间是在街道而不是在工作室度过的，”哈蒙斯说，“因此，当我来到工作室的时候，我希望反刍出在街道的这些经历。”[16]哈蒙斯的贫穷艺术植根于真实、通俗和使用过的东西，将艺术重置于街道而不是广告世界。哈蒙斯暗示了一种另类文化的观念，并关注于种族差别，但是也反对采取面向纽约艺术的批评立场（如同贫穷艺术面对极少主义的语境）。哈蒙斯的作品对立于商品雕塑，其区别表现在：以肮脏区别于干净；以街道为主，并且是特定地点的，区别于置于画廊中；它是当下的，如果以街头表演来表达的话，它是亲身参与的而不只是视觉的对象。

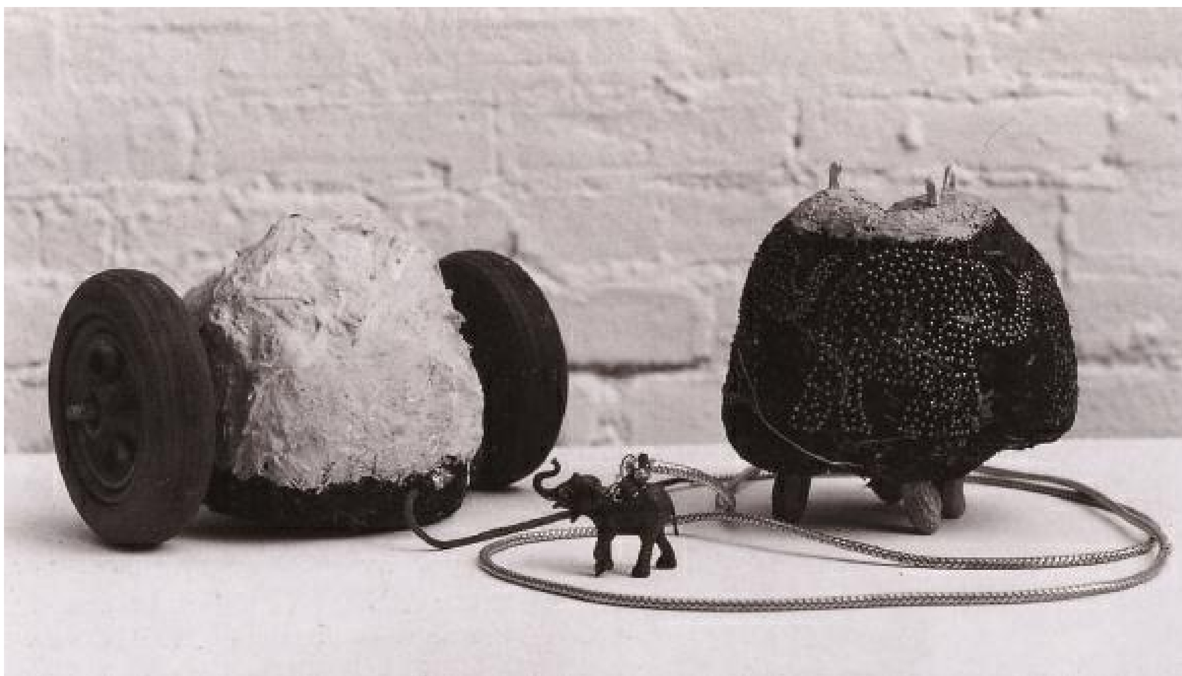


图129　戴维·哈蒙斯

《大象粪便雕塑》（*Elephant Dung Sculpture*），1986年。

这件作品吸收了贫穷艺术的对低价值的评价，以及在街头寻找真实。哈蒙斯的艺术是80年代中期抵制美国“商品雕塑”的一个关键。

无论是与英国的伍德罗还是与纽约的哈蒙斯相关，贫穷艺术更多是一个影响力不大的宣言，而不是这种肮脏的、特别的、与日常生活有关的艺术已植根于1980年代的证据，这种艺术就算是在1970年代的欧洲也并不是普遍受欢迎的，更不要说在美国了。在后来的十年，它反对商品雕塑，坚持非商业化的、底层的和街头的艺术。如西班牙雕塑家胡安·穆尼奥斯及很多雕塑家所感，它代表了包容、暗示、关联，以及雕塑家在极少主义的自我否定的阴影下创作的自由。

人物塑像

除了一些波普和超级现实主义艺术家（如乔治·西格尔、约翰·德·安德烈亚［John DeAndrea］、杜安·汉森）以外，人物形象在1950年代以来的雕塑中很少发挥作用。尽管人物塑像现在再次成为可能，但没有可确认的群体，也不是一次“复兴”。现在，与早期人物塑像同样

重要的，是六七十年代艺术家在行为艺术、身体艺术和大地艺术的形式中将自身作为雕塑，或与雕塑产生联系的处理手段。60年代以来，雕塑与人物的结合有很多方式。它在80年代的流行，部分原因是对使用公共空间的兴趣日益增长，英国雕塑家安东尼·戈尔姆利和德国雕塑家斯蒂芬·巴尔肯霍尔的作品就获得了公共空间的投资，部分也是雕塑家抵制戏剧性和叙事性失败的结果，但戏剧性和叙事性却使胡安·穆尼奥斯或罗伯特·戈贝尔得到成功。正如穆尼奥斯在谈到极少主义的终结和他对贫穷艺术的敬意时所说："我们知道无数的故事，过去十年间我们不让自己讲出来，是因为我们怀疑讲述的条件。现在我们能够以非表现主义的方式来表现。"[17]

安东尼·戈尔姆利的人物与一种准古典的理想化人物类似，却背离了古典的真正本质，用铝片包裹以石膏复制的艺术家的身体，以个性化特征来消解个性。虽然戈尔姆利并不关心内在的运动，但与伊文尼·雷纳等人作品中仪式化的舞蹈动作有相似之处，雷纳的愿望是使身体尽可能地像一个物品。戈尔姆利的雕塑是把他自己做成物品。他谈到当身体被塑料薄膜包裹，再覆盖石膏的时候，他就变得被动，石膏干后，他的肺需要合适的压力，给身体一个内部空间。其目的不是对个人的表现，而是身体内外空间的正确关系（"我的作品是使身体进入容器，这个容器既包含空间又占有空间"）。[18]虽然金属片像盔甲一样包裹着他，但他的雕塑与外部世界有一种明确的关系。铝片的接合可以抽象地理解为网格，强调了塑像的遥远距离，或者（如果塑像是直立的）从垂直与水平的角度来看，强调了塑像与风景。从门外看过来时，像作品通常的那样，水平接合处就等同于地平线。塑像不只是占据周边的空间，并且与它最大限度扩展的空间发生联系。

戈尔姆利也制作颠倒的身体形象，它是用坚硬的水泥板制成，大的洞口代表肢体，狭小的洞口代表身体的孔洞。这些作品的思路源自曼佐尼的否定性纪念碑（虽然戈尔姆利的作品有一种不同于曼佐尼的忧郁）或瑙曼制造的艺术家膝盖的印象。《家》（*Home*）**[图130]**是一个躺着的男人，脑袋上盖着一个陶制的房子。"房子是脆弱的形式"，戈尔姆利说，[19]可能指的是围绕身体的环境——墙、房间、房子——这个环境可以视为是母性的和保护性的，但也是将身体暴露于世界和社会环境的。丽贝卡·霍恩也做了一个相似的作品，她把身体包围起来，在上面施加压力，但身体也能够向外扩展，使身体控制室内空间，使她同时感觉身体空间和身体寄寓的外部空间**[图83]**。

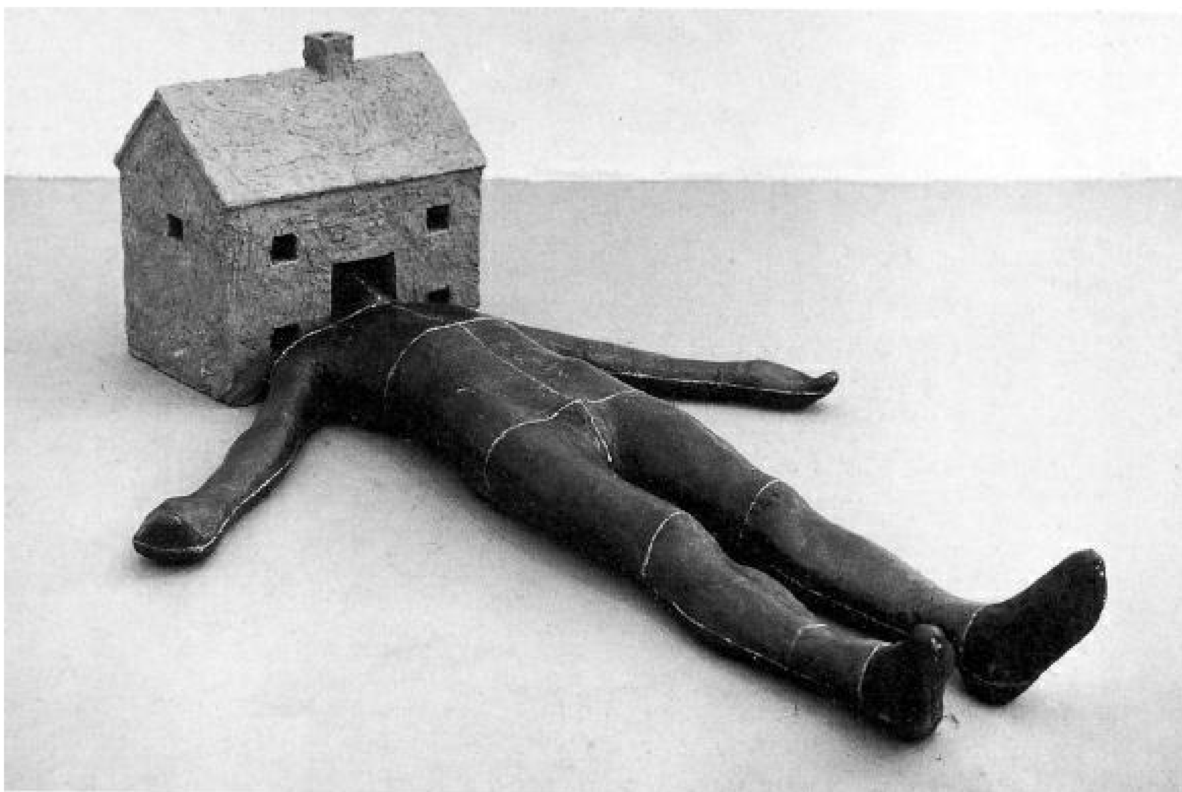


图130　安东尼·戈尔姆利

《家》，1984年。

戈尔姆利之前的兴趣在于用金属套盒包围住金属铸造的人物塑像，在这件作品中则扩展为用房子这种包围身体的住所形式覆盖住头部。

斯蒂芬·巴尔肯霍尔在德国做人物雕塑与戈尔姆利在英国一样，都是很少见的。巴尔肯霍尔不同于画家——比如乔治·巴塞利兹和乔格·伊门多夫（Jorg Immendorf），他们用木头做隐喻性的雕塑——因为他的形象有一种日常生活的特征，不同于这两个画家兼雕塑家注重对感情的表现。巴尔肯霍尔的人物塑像定位在普遍性（与极少主义仍然有残留的联系）和特殊性之间，它们一般是着装的或部分着装的**［图131］**。巴尔肯霍尔欣赏埃及雕塑，因为他从中看到了卓越与个性。[20]他的人物不是靠身体姿态来定义的，很少加入任何动作。它们与世界有一种隔离，这使它们具有某种特性，但没有传统雕塑的宏伟。即使置于室外，置于公共空间（在1987年明斯特雕塑计划中置于一所房子的墙壁末端，或作为海沃德画廊1992年“双重行动”展览的一部分，置于伦敦泰晤士河滑铁卢大桥的中间），作品仍保留了自身，不像很多公共雕塑有一种自我意识的外表。部分原因是它们是粗糙的木雕，

尽管木雕在德国雕塑的历史上有重要作用，但不像石雕或铸铜雕塑那样能引起传统的公共回应。巴尔肯霍尔是吕克里姆的学生，在极少主义之后，他在回归自然与感觉世界的雕塑中发挥了同样的作用。

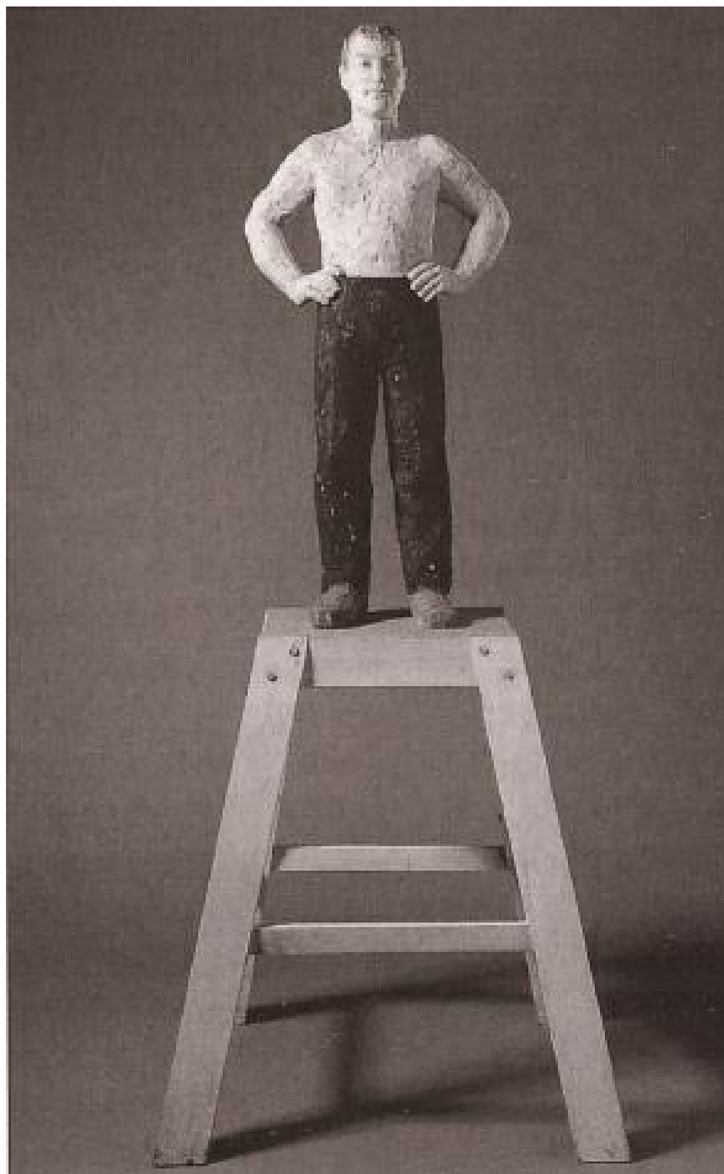


图131　斯蒂芬·巴尔肯霍尔

《穿黑裤子的男人》（*Man with Black Trousers*），1987年。

作品表现了艺术家对创造形象的兴趣，赋予普通人以英雄的特性，但并未跨入传统公共艺术关注于英雄的范围内。

戈尔姆利的作品是精神的艺术，并逐渐走向了神秘，巴尔肯霍尔则更加日常化，没有特别的意图，重新提出了表现普通人物的问题。社会主义现实主义在人物塑像中扮演主要角色，但隔绝了它在西欧艺术中的可能性，人物塑像只有避开社会主义现实主义的错误才能复兴。作为与精致技术及超级写实的对立面，巴尔肯霍尔提供的是一种可信的相似，以及无关身份的独立人物的个性。

巴尔肯霍尔平静的人物塑像是置于基座上或壁龛内的，但没有环境，而西班牙艺术家胡安·穆尼奥斯的作品则占据一些场所，这些场所通过作品的意义而被描述或暗示为阳台、栏杆和图案精致的地板，但这些场所是把观众与雕塑人物分离开的。穆尼奥斯的人物不是完整的人，如果是的话，也缺乏人类某些基本特征。芭蕾舞演员没有脚，腹语表演没有声音，而只有操控者的声音。距离是关键，人物搁在横跨地面的架子或栏杆上，地面像波涛起伏的海，架子和栏杆就是雕塑与观众之间的“桥”。一眼看去似乎有一种窥阴癖的元素，作为正常人的我们观看不那么正常的人。穆尼奥斯说过，他曾在电话里与一个真正的侏儒联系过，他建议为他翻铸一个雕塑，侏儒同意见面，并问他怎样才能认出他这个艺术家。穆尼奥斯认为侏儒此举扭转了局势，让他这个艺术家不得不把自己变得在外形上具有辨识度以达成此次见面。[21]穆尼奥斯的作品是关于看与被看 **[图132]** ，而不是让观众去观看脆弱的对象这种有限的体验。他的另一个系列是以猎人为题材，黑色轮廓的武装人物通过一个传动装置升高或降低，使得它们像靶子一样。这种颠倒让雕塑中明显强势的对象在想象中的观众的炮火下变得脆弱。

图132　胡安·穆尼奥斯

《荒地》（*Wasteland*），1986年。

罗伯特·戈贝尔的早期作品在表面上类似斯坦贝克和昆斯的雕塑，是一种单纯的、从生活中挪用的形象。但戈贝尔选择的题材不是任意的，与我们也没有距离，不像那两位的那样——被包装的，或被放在货架上。和怀特瑞德一样，戈贝尔的对象显示了对亲密的使用：与身体及其用途有关的浴缸、小便器、床、儿童床。它们可能被故意变形，与原来的功能大相径庭：两个水槽的隔板垂直竖立，像墓碑一样半掩在一个公园的安静角落；小便器没有抽水绳，失去了功能，但有一种质朴的洁净，暗示了对身体功能的压抑；儿童床从直接的仿真变为变形的菱形，似乎像幼儿的愤怒；没有铰链的门斜靠在墙上，一种

个人与家庭空间的含义浮现出来，私密性被迫作出让步。罗伯特·劳申伯格凌乱的、用旧的《床》（1955年）是把床靠着墙竖立起来，同样挑战了传统的自然观念；但戈贝尔与此相反，他的床是整洁的，没有用过的——可以解释为在平静沉默的极致洁净中形象的缺席与失落。戈贝尔攻击的是在儿童的天真、身体功能的洁癖和家庭价值上的脆弱信念。马修·温斯坦（Mathew Weinstein）正确地指出，戈贝尔搅动了"（比他的同代人）更加阴暗、心理上更加刺激的水……把日用物品清单转变为人类基本经验的图像"。[22]戈贝尔是同性恋，他的艺术反映并评论了艾滋病早期的同性恋特性。不仅如此，他的艺术对现代生活的富足、家庭和家庭观念，以及拥有洁净表面的重要性采取了一种批评的态度。

1990年，戈贝尔不再做以物品为基础的艺术，开始做一系列包含了身体的令人不安的装置。人物形象首先作为壁纸设计而连续出现，图案表现了在白人男孩床边一个黑人吊在树上正在受刑。我们不知道黑人是在白人男孩的梦中，还是白人男孩对他没兴趣，或者甚至是白人男孩性欲的对象。戈贝尔并不试图回答这样的问题，只是暗示了壁纸作为装饰的传统功能，他不过是保留了这种功能，没必要解释太多。戈贝尔还用蜡制作了男人下半身的模型**［图133］**，除了衬裤可能什么也没穿，模型正对着墙面放置，墙面则被描绘成树林。腿上植入了毛发，还挖了沟槽，里面放了蜡烛。半裸的身体与死亡的象征，身体的排泄与背景的树林，戈贝尔设计了一个文化与自然之间的游戏，暗示着笨拙的解决方式，只有通过死亡，在这里表现为把身体塞入墙里，才能让身体回归大地。"对我而言，"戈贝尔说，"在纽约城，死亡是对生命的暂时超越。我知道大多数艺术家都在摸索表现死亡的方式。"[23]虽然这种艺术形象——树林、烛光——类似19世纪的世纪末（fn-de-siècle）艺术，但戈贝尔的艺术不是——他较早的艺术通常是——一种听天由命的、顺从于生命与死亡的神秘艺术，而是对家庭制度的批判，这种制度使得同性恋需要具备和其他人一样的身份认同感。

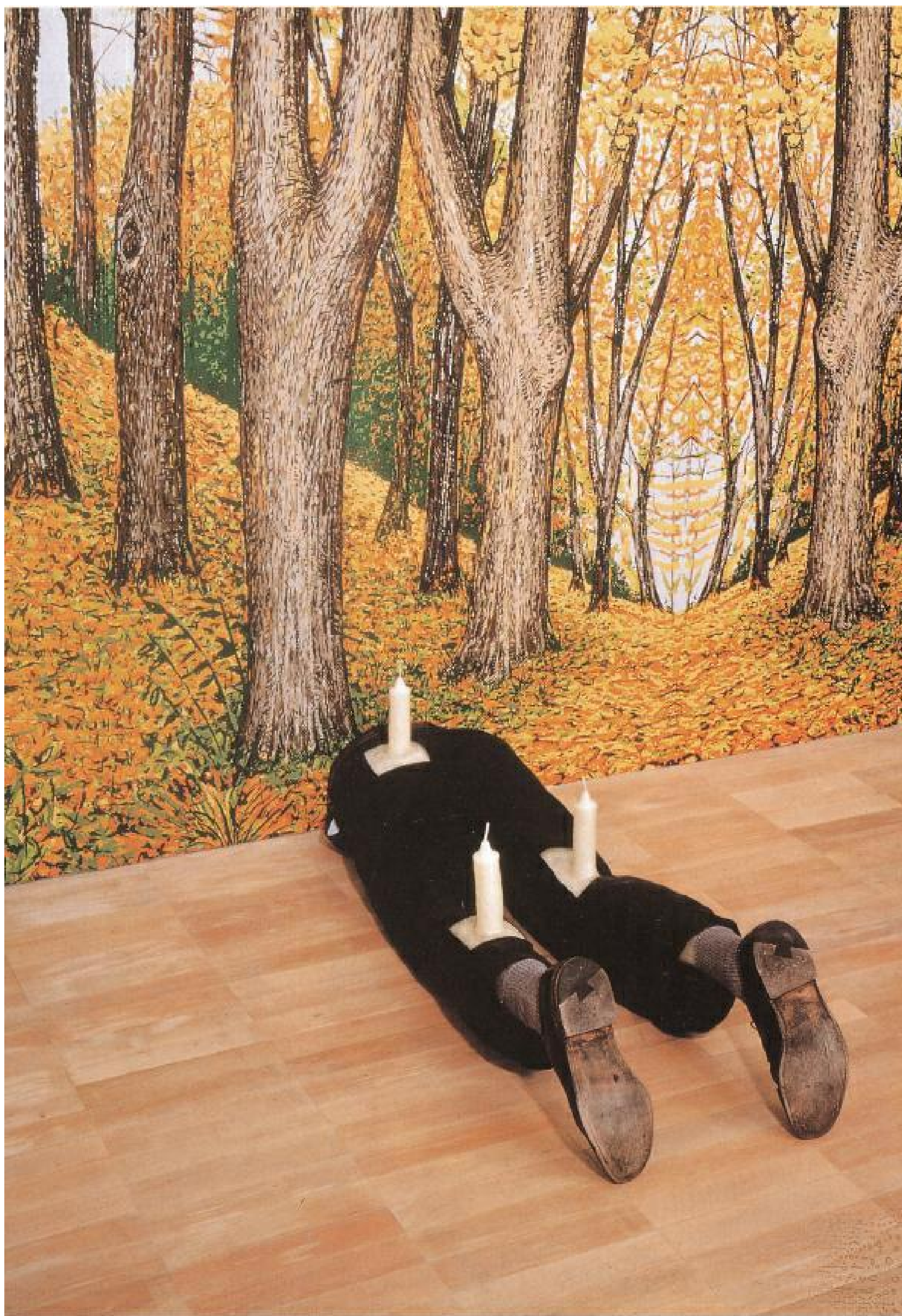


图133　罗伯特·戈贝尔

《无题》，装置于巴黎国家影像美术馆，局部，1991年。

男人的下半身被印上或植入了乐谱、沟槽和蜡烛，“似乎体现了从愉快到灾难再到复兴的三位一体的可能性。”（戈贝尔，1993）。

基基·史密斯和戈贝尔一样关注身体的下半身，没有头脑或思想的部分。1988年以前，史密斯的大部分作品都是身体内部的暴露，器官的抽取，分组陈列，有时还铸成铜。后来的一些雕塑则是身体的外部，还弄上一些污迹（精液、乳汁），这样人们就看到了身体内部与外部的结合。史密斯更早的作品无疑会引起观众的震撼，有时甚至是厌恶，后来的作品则是在身体的整体表现中有一种不同的惊奇（在一种大约可称为“古典”的形象中），通过液体的暴露颠覆了那种解读。理想的与真正的身体是矛盾的，戈尔姆利较早的人物塑像也涉及这个问题，这个雕塑可说是“理想的”，他向下看着他勃起的生殖器，看起来是在思考生存的本质与起源。

史密斯的《男人》（*Man*）**[图134]**是一个被剥皮和肢解的身体，脑袋毫无生气地挂在手臂和大腿的旁边。史密斯是从格雷的《解剖学》（*Anatomy*）中首次研究了人的形式，但这个身体显然不是供医学院学生研究学习的尸体。它的各部分是被撕裂的，不是切开的。1985年，史密斯曾在纽约急救中心工作，她在那儿看到了严重损伤的身体。她的作品形象成为一种不能被绘制的身体，似乎是解剖学家的研究对象，在本质上似乎是一个物体，一个东西。

图134　基基·史密斯

《男人》，1988年。

肢解与悬挂的“男人”躯干体现了艺术家所发展的“可卑”主题。

在1980年代，史密斯或多或少获得了一种前卫的声誉，她的第一次个展在1988年举办，当时她的艺术活动已有十年。商品雕塑是一种围绕某些市场和收藏观念而构成的画廊艺术，这些观念在本质上是传统的，构成了一个体系。戈贝尔和史密斯的作品以不同的方式采取了犯规的策略——不论材料或题材，远离或使用物品的一部分，展示的

方式，永久性和可收藏性的问题——打破了在艺术世界系统内部在惯例上作为艺术来接受的东西与不被接受的东西之间的界限。史密斯的《男人》没有传统的人体艺术中标志性的自我与他者之间的界限元素——皮肤，一个人的外部，一个物体的边界。史密斯的作品与身体的卑贱——体液、呕吐物、粪便——有关，符合艺术中的"可卑的"定义。可卑理论的理论家朱莉娅·克里斯托娃（Julia Kristeva）总结了这个概念："扰乱身份、制度、秩序的东西，不考虑边界、位置、规则的东西。中间，模糊，综合。"[24]这些性质和问题——无论是否看到审美类型之间的界限——回到60年代，都是艺术争论的焦点。能够使争论进行下去的变化之一是陈旧的人物题材作为一种雕塑题材被彻底地淘汰。1980年代，作为一种雕塑题材的人物塑像又重新浮现，而且充满了活力和可能性。

注释

第一章　1945年以后的欧洲雕塑

[1] John Berger, 'Ossip Zadkine', in *Permanent Red: Essays in Seeing*（London, 1960）, 120.

[2] W. R. Valentiner, *The Origins of Modern Sculpture*（New York, 1946）, 140.

[3] Frederick S. Wight, 'Henry Moore: The Reclining Figure', *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* December 1947.

[4] Henry Moore, 'Sculpture in the Open Air', ed. by Robert Melville for the British Council, partly published in Philip James, *Henry Moore on Sculpture*（London, 1966）, 97-109.

[5] Ibid.

[6] Robert Motherwell, review of *Henry Moore Sculpture and Drawings,* with an introduction by Herbert Read, *New Republic,* 22 October 1945. Greenberg's remarks on Moore and Maillol are contained in 'Review of Exhibitions of Gaston Lachaise and Henry Moore', *The Nation,* 8 February 1947, repr. in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol. 2, Arrogant Purpose 1945-1949, by* John O'Brian（ed.）（Chicago, 1986）, 125-8.

[7] Charles Despiau, Arno Breker（Paris, 1942）. Despiau had known Breker since around 1928 when Breker had been his student in Paris.

[8] See, especially, 'The New Sculpture', *Partisan Review, June* 1949, reprinted in Greenberg, *Arrogant Purpose,* 313-19. A much revised version of this article was published as 'Sculpture in our Time', Arts, June 1958. Repr. in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol. 4, Modernism with a*

Vengeance 1957-1969, by John O'Brian （ed.） （Chicago, 1993）, 55-61.

[9] Marini quoted by Sam Hunter in *Marino Marini* （New York, 1993）, 16.

[10] Daniel-Henry Kahnweiler, *The Sculptures of Picasso* （London, 1949）.

[11] Jean-Paul Sartre, 'The Quest for the Absolute', in *Essays in Esthetics,* sel. and trans. by Wade Baskin （London, 1964）, 101. First published in *Les Temps Modernes,* January 1948.

[12] Georges Charbonnier, 'Entretien avec Alberto Giacometti, 1951', in *LettresNouvelles,* April 1959, quoted by Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti* （London, 1972）, 280.

[13] Kahnweiler, *Sculptures of Picasso.*

[14] Simone de Beauvoir in *La Force de l'age* （Paris, 1960）, quoted in Hohl, 275.

[15] Henry Moore in *the Architectural Association Journal,* May 1930,408-13, quoted by Evelyn Silber in *Gaudier-Brzeska. Life and Work* （London, 1996）, 139. Moore's remark was adapted from a statement of Gaudier-Brzeska published in Wyndham Lewis （ed.）, *Blast,* 1 （1914）.

[16] Naum Gabo, in 'An Exchange of Letters between Naum Gabo and Herbert Read', *Horizon*, July 1944.

[17] See Benjamin H. D. Buchloh, 'Cold War Constructivism', in Serge Guilbaut （ed.）, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964* （Cambridge, Mass., 1990）, and the same author's 'Construire （l'histoire de） la sculpture', in Margit Rowell （ed.）, *Qu'est-ce la sculpture moderne? (Paris,* Centre Georges Pompidou, 1986）.

[18] Herbert Read, *The Art of Sculpture* （London, 1956）. See ch. 1, 'The Monument and the Amulet', especially p. 14.

[19] Clement Greenberg, 'Review of a Joint Exhibition by Antoine Pevsner and Naum Gabo', *Partisan Review,* April 1948, reprinted i*n Arrogant Purpose,* 226.

[20] 'An Exchange of Letters', 61.

[21] David Thompson, 'Outlines for a Public Art', *Studio International,* April 1966.

[22] Hepworth, i*n Barbara Hepworth: Carvings and Drawings,* ed. by Herbert Read（London, 1952）, section 4, 1939-46.

[23] Max Bill quoted in Eduard Hüttinger, *Max Bill*（Zurich, 1978）, 11.

[24] Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*（London, 1956）, p. xxiii.

[25] Eduard Trier, *Form and Space: TheSculpture of the Twentieth Century,* Section 3, 'The Problem of Purpose'（London, 1961）, 253.

[26] Michel Seuphor, *The Sculpture of this Century,* Section 21, 'Sculpture and Architecture'（London, 1959）, 208.

[27] Ibid.

[28] Yve-Alain Bois, in the section 'bas matérialisme', in *L'informe: Mode d'emploi*（Paris, Centre Georges Pompidou, 1996）, 54.

[29] Piene at the opening of the Fontana exhibition at the Städtische Galerie, Leverkusen, 1962, as quoted by Lawrence Alloway in intro, to *Zero 1-3*（Cambridge, Mass., 1974）, p. xii. And Piene in 'The Development of Group Zero', *The Times Literary Supplement,* 3 September 1964, reprinted in *Zero 1-3.*

第二章 “新雕塑”

[1] See Greenberg's review of 'American Sculpture of Our Times' at the Buchholz and Willard Galleries, New York, in *The Nation,* 16 January, 1943. Greenberg wrote substantially of Smith for the

first time: ' [his] work puts in the shade almost everything else [in the exhibition] .... Of the better work none comes close enough to great art. None except David Smith's *Interior*.' Reprinted in Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism, vol. 1, Perceptions andJudgments* 1939-*1944* (Chicago, 1986) , 139.

[2] Greenberg in 'The Present Prospects of American Painting and Sculpture', *Horizon* (October 1947) , reprinted in *Arrogant Purpose,* 167.

[3] Greenberg, 'The New Sculpture'.

[4] See Greenberg, 'Review of Exhibitions of Gaston Lachaise and Henry Moore'.

[5] Greenberg, 'The New Sculpture'.

[6] 'Opticality' was implicit in Greenberg's writing since the 1940s but was clearly spelled out in 'Sculpture in Our Time', Arts, June 1958. A re-thinking of the 1949 'The New Sculpture', it takes into account Greenberg's recognition in his 1955 article 'American-Type Painting' *(Partisan Review,* spring 1955, repr. in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol.3*. *Affirmations and Refusals* 1950-1956, ed. by John O'Brian (Chicago, 1993) , *217-36)* that painting had outstripped sculpture as a radical practice in America.

[7] Read, *The Art of Sculpture*, pp. x-xi.

[8] Ibid., pp. ix-x.

[9] Henry Moore, 'Notes on Sculpture', first published as 'The Sculptor Speaks' in *The Listener,* 18 August 1937, reprinted in *Henry Moore: Sculpture and Drawings, vol 1,1921-1944* (London, 1944) , pp. xxxiii-xxxv.

[10] Read, *TheArt of Sculpture,* 49.

[11] Ibid., 56.

[12] Picasso's *Project for a Sculpture,* 1928-9, reproduced in *Cahiers d'Art,* 4 (1929).

[13] 'Progress Report on Guggenheim Fellowship 1950-51', in Garnett McCoy (ed.), *David Smith* (London, 1973), 68.

[14] In *The Nation,* 26 January, 1946, reprinted in *Arrogant Purpose,* 51.

[15] Ibid.

[16] The reference to Smith is in Greenberg, 'The Present Prospects of American Painting and Sculpture', as is the reference to Pollock as 'gothic'. 'Baroque' is used of Pollock in 'Review of exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers', *The Nation,* 19 February 1949, reprinted in *Arrogant Purpose,* 285-6. Gabo is referred to as 'rococo' and Pevsner as 'Jacobean baroque, in 'Review of a Joint Exhibition of Naum Gabo and Antoine Pevsner', *The Nation,* 17 April 1948; *Arrogant Purpose,* 227. Lipchitz is 'baroque' in 'Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz and Jackson Pollock', *The Nation,* 13 April 1946; *Arrogant Purpose,* 73.

[17] Theodore Roszak in H. H. Arnason, *Theodore Roszak* (Minneapolis, Walker Art Center, and New York, Whitney Museum of American Art, 1956-7). Similar points were first made in 'Theodore Roszak: Some Problems of Modern Sculpture', *Magazine of Art* (February 1949).

[18] Seymour Lipton quoted by Sam Hunter in *American Art of the Twentieth Century* (New York, 1974), 247. Contemporary texts by Lipton with a similar message are 'Some Notes on my Work', *Magazine of Art* (November 1947), and 'Experience and Sculptural Form', *College Art Journal* (autumn 1949).

[19] Greenberg, 'The Present Prospects of American Painting and Sculpture'.

[20] Frederick Kiesler, 'Correalism', in *Fifteen Americans* (New York, Museum of Modern Art, 1952), 8.

[21] Greenberg, 'The Present Prospects of American Painting and Sculpture'.

[22] Read, 'New Aspects of British Sculpture', in *XXVI Venice Biennale, The British Pavilion* (London, 1952).

[23] Eduard Roditi, interview with Paolozzi in *Dialogues on Art* (London, 1960), 167.

[24] Lawrence Alloway, 'Sculpture as Cliché', *Artforum* (March 1963).

[25] Lawrence Alloway, 'The Sculpture and Painting of William Turnbull', *Art International* (February 1961).

[26] Referred to by Lawrence Alloway in 'Britain's New Iron Age', *Art News* (summer 1953).

[27] Read, 'New Aspects of British Sculpture'.

[28] The prospectus was much quoted from in contemporary journals. A copy exists in the library of the Museum of Modern Art, New York.

[29] Letter from Read to Gabo, 19 March 1953, quoted by Joan Pachner in 'Zadkine and Gabo in Rotterdam', *Art Journal* (winter 1994). The Read-Gabo correspondence (Beinecke Library, Yale) has also been quoted by Steven Nash in *Naum Gabo: Sixty Years of Constructivism* (Dallas, 1985), and by Robert Burstow in 'Butler's Competition Project for a Monument to the Unknown Political *Prisoner*', *Art History* (December 1989). Gabo was very ambitious to win the Unknown Political Prisoner Competition, and wrote to Read, 4 January 1953: 'This work is the height of my striving towards an image which would combine sculpture and architecture in one entity.' Several sources make it plain that Gabo thought the logical evolution of Constructivism, as he conceived it, was towards a new public sculpture. Read argued in an essay on Gabo in *The Tenth Muse* (London, 1957) that the Bijenkorf sculpture had the 'aspirational' character of a gothic cathedral, and that 'in age of

confusion, of distraction, and despair [he] has remained faithful to a vision of transcendental order.' Read would certainly have liked Gabo to win the competition. Moore, the sculptor to whom Read was closest, remained outside the competition, and it is doubtful whether Read would have regarded him as an equal candidate to Gabo for a major public urban work.

[30] William *Gaunt, Art Digest* （*1* April 1953）.

[31] John Berger, 'The Unknown Political Prisoner', *New Statesman* （21 March 1953）.

[32] From the prospectus（see above, n. 28）.

[33] Berger, 'Unknown Political Prisoner'.

[34] Read, 'Tragic Art', *New Statesman*（28 March 1953）.

[35] Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* （fall 1939）, repr. in *Perceptions and Judgments, 5-22.*

[36] Greenberg, 'David Smith', *Art in America* （winter 1956-7）, repr. in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol.3 Affirmations and Refusals 1950-1956, ed. by* John O'Brian （Chicago, 1993）,175-9.

[37] Greenberg, '"American-Type"Painting', *Partisan Review* （spring 1955）, repr. in *Affirmations and Refusals 1950-1956,* 217-36.

[38] Greenberg, 'David Smith'.

[39] Ibid.

第三章　雕塑与日常

[1] Phillip King, 'British Artists at Venice. 2: Phillip King Talks about his Sculpture', *Studio International*（June 1968）.

[2] Lawrence Alloway, 'The Arts and the Mass Media'*, Architectural Design* （February 1958）, repr. in C. Harrison and P. Wood （eds）, *Art in Theory 1900-1990*（Oxford, 1992）, 700-2.

[3] Roland Barthes, 'Myth Today', in Annette Lavers （ed.）， *Mythologies*（London,［1957］1971），109.

[4] Barthes, 'The New Citroën', in *Mythologies,* 88-90.

[5] 'Donald Judd, Specific Objects', Arts *Yearbook,* no. 8, 1965, repr. in Donald Judd. *Complete Writings* 1959-75 （Halifax, Nova Scotia, and New York, 1975），181-9.

[6] Françoise Choay, reviewing the Venice Biennale, *Art International*（September 1962）.

[7] See Alan Solomon, introduction to *Jasper Johns* （New York, Jewish Museum, and London, Whitechapel Art Gallery）， passim.

[8] Leo Steinberg, Jasper Johns: The First Seven Years of his Art'［1962］，in *Other Criteria*（Oxford 1972），35ff.

第四章　现代主义与极少主义

[1] Clement Greenberg, 'The New Sculpture'（1949）；rev. *1958, Art and Culture* （*Boston,* 1961），139-45. For other publication details of these articles, see above, ch. 1 n. 8 and ch. 2n. 6.

[2] Lawrence Alloway, interview with Anthony Caro, *Gazette,* 1 （London, 1961），1.

[3] Robert Morris in 'Notes on Sculpture, Part 4: Beyond *Objects*', *Artforum,* April 1969, repr. in Morris, *Continuous Project Altered Daily*（Cambridge, Mass., 1993），51.

[4] Michael Fried, 'Anthony Caro' introduction to the artist's exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London, 1963.

[5] *In Artforum* （June 1967），reprinted in Gregory Battcock, ed, *Minimal Art: A Critical Anthology*（New York, 1968）.

[6] Rosalind Krauss, in *Theories of Art after Minimalism and Pop,* Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Art, no. 1, Hal Foster（ed.）（Seattle, 1987），61.

[7] See ch. 1, n. 16.

[8] William Tucker, 'An Essay on Sculpture', *Studio International* （January 1969）.

[9] Judd, 'Specific Objects'.

[10] Tony Smith quoted by Robert Morris in'Notes on Sculpture: Part *2*', *Artforum* （October 1966）, repr. in Morris, *Continuous Project Altered Daily.* 11.

[11] Ibid.

[12] Clement Greenberg, 'Recentness of Sculpture', in *American Sculpture of the Sixties*（Los Angeles County Museum, 1967）, repr. in Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance* 1957-1969 ed. by J. O'Brian （Chicago, 1993）, 250-6.

[13] Morris, 'Notes on Sculpture: Part *2*'.

[14] Fried, 'Art and Objecthood'.

[15] Ibid.

第五章 “反形式”

[1] Robert Morris, 'Anti *Form*', *Artforum* （April 1968）, repr. in *Continuous Project Altered Daily,* 41-6.

[2] Morris, 'Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects'.

[3] Morris, unpublished diary, quoted by Kimberley Paice in *Robert Morris: The Mind/Body Problem* （New York, Guggenheim Museum, 1995）, 235.

[4] Morris, 'Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects'.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Steinberg, *Other Criteria,* 82ff.

[8] Mel Bochner in *Arts* (November 1966), quoted by Lucy Lippard in *Eva Hesse* (New York, 1976), 83.

[9] Robert Smithson quoted by Lippard, *Eva Hesse,* 83 and 185.

[10] Bernard Lamarche-Vadel, interview with Beuys, *Canal* (winter 1984-5), quoted by Eric Michaud, 'The End of Art according to Beuys', October (summer 1988).

[11] Eric Michaud, *October* (summer 1988).

[12] The incident was extensively reported in contemporary New York art journals (and by *Studio International* in London) and is analysed by Stefan Germer in 'Haacke, Broodthaers, Beuys', *October (summer* 1988).

[13] Germano Celant, 'Arte Povera, Notes for a Guerilla War', *Flash Art* (November-December 1967). English translation in *Flash Art: Two Decades of History. XXI Years,* ed. by Giancarlo Politi and Helen Kontova (Cambridge, Mass., 1990), 189-91

[14] Ibid.

[15] Ibid.

[16] *Flash Art* (November-December 1967). Gilardi's report is also translated into English in *Flash Art: Two Decades of History: XXIYears,* 189.

[17] Donald Judd in Bruce Glaser, 'Questions to Stella and Judd', Art News (September 1966). Repr. in Battcock (ed.), *Minimalist Art, A Critical Anthology,* 148-64: see p. 154. Celant's reply is *from Arte Povera: Histories and Protagonists* (Milan, Electa, 1985).

[18] Germano Celant, 'Michelangelo Pistoletto: Gli Stracci' (Berkeley, 1980), and *quoted in Celant, Michelangelo Pistoletto* (New York, 1988), 26.

[19] Celant, 'Arte Povera, Notes for a Guerilla War', 191.

[20] Daniela Palazzoli quoted in Germano Celant, *Precronistoria, 1966-69*（Florence, 1976）, 44.

[21] Germano Celant（*ed.*）, *ArtePovera: Conceptual, Actual or Impossible Art?*（London, 1969）, 225-30.

[22] Mario Merz quoted by Germano Celant in 'Mario Merz: The Artist as Nomad', *Artforum*（December 1979）.

[23] Quoted in RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*（London, [1979] 1988）, 143.

[24] Carter Ratcliff, 'Adversary Spaces', *Artforum*（October 1972）.

第六章　自然媒材

[1] Steinberg, *Other Criteria,* 82ff.

[2] Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind: Earth *Projects*', *Artforum*（September 1968）, repr. in Nancy Holt（ed.）, *The Writings of Robert Smithson*（New York, 1979）, 89.

[3] Samuel Wagstaff jr, 'Talking to Tony Smith', *Artforum*（December 1966）, repr. in Battcock, *Minimalist Art: A Critical Anthology,* 385-6.

[4] See Willoughby Sharp, 'Carl Andre', *Avalanche,* 1（fall 1970）.

[5] Achille Bonito Oliva, 'Interview with Carl Andre', *Domus*（October 1972）.

[6] Robert Smithson, 'Entropy and the New Monuments,' Artforum（June 1966）, repr. in *The Writings of Robert Smithson,* ed. Holt, 9.

[7] Smithson, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects'.

[8] 'Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape', Artforum（February 1973）, repr. in *The Writings of Robert Smithson,* ed. Holt, 117.

[9] Smithson, 'A Sedimentation of the Mind'.

[10] Ibid.

[11] David Nash, *Aspects*（spring 1980）, quoted in Lynne Cooke, 'Between Image and Object: the"New British Sculpture"', *in A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*（Chicago and London, 1987）, 40.

第七章　公共空间

[1] 'Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan', *Artforum*（September 1968）, in *The Writings of Robert Smithson,* ed. Holt, 96.

[2] Gordon Matta Clark quoted by Donald Wall in 'Gordon Matta Clark's Building Dissections', *Arts*（March 1976）.

[3] Quoted by Judith Kirshner from her interview with the artist in 1978, in 'Non-Uments', in *Gordon Matta Clark*（IVAM, Valencia, 1993）, 366.

[4] See Dan Graham, 'The City as Museum', in *Rock My Religion: Writings and Art Projects,* 1965-1990, 244ff; first published in *Artforum*（December 1981）.

[5] Max Kozloff, 'American Painting during the Cold War', *Artforum*（May 1973）; William Hauptman, 'The Suppression of Art in the McCarthy Decade', *Artforum*（October 1973）; Eva Cockcroft, 'Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War', *Artforum*（June 1974）.

[6] *Editorial, Artforum*（December 1975）.

[7] Hilton Kramer, 'Muddled Marxism Replaces Criticism at Artforum', New York *Times*（21 December 1975）, quoted in Hans Haacke, interview by Margaret Sheffield, *Studio International*（March-April 1976）.

[8] Hans Haacke, interview by Margaret Sheffield.

[9] Daniel *Buren, Artforum*（September 1973）.

[10] Benjamin H. D. Buchloh, 'Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason', *Art in America* (February 1988).

[11] See James E. Young, 'The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today', in W. J. T. Mitchell, Art *and the Public Sphere* (Chicago, 1990), *49-78.*

[12] Ibid. 50.

[13] Werner Fenz, 'The Monument is Invisible, the Sign Visible', *October* (spring 1989).

第八章　物品与人物塑像

[1] Smith's *Die* (1962) was the Minimalist steel cube around which Robert Morris constructed his argument in 'Notes on Sculpture: Part 2', that 'the size range of useless three-dimensional things is a continuum between the monument and the ornament'. See above p. 124. *Die* is reproduced in Morris, *Continuous Project Altered Daily, 21.*

[2] See above p. 113.

[3] 'Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick', in the catalogue of Whiteread's exhibition at the Van Abbemuseum, Eindhoven, 1992, 13.

[4] Ibid., 14.

[5] Rachel Whiteread, House, James Lingwood (ed.) (London, 1995).

[6] Ibid.

[7] Clara Weyergraf Serra and Martha Buskir (eds), *The Destruction of Tilted Arc,* intro. Richard Serra (Cambridge, Mass., 1991).

[8] Martin Hentschel, 'Schütte's Worlds', in *Thomas Schütte: Sieben Felder (Kunsthalle,* Bern, 1989), 35.

[9] Gudrun Inbogen, 'Ecstasy and Banality', in *Jeff Koons* (Stedelijk Museum, Amsterdam, and elsewhere, 1992), 39ff.

[10] Artists Space, New York,1977. See also Douglas Crimp, 'Pictures', *October* (spring 1979), repr. in Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation* (Cambridge, Mass., 1984), 175ff.

[11] In Peter Nagy, moderator, 'From Criticism to Complicity', *Flash Art (summer* 1986).

[12] Ibid.

[13] Ibid.

[14] Allan McCollum quoted by Gray Watson in 'Allan McCollum interviewed by Gray *Watson*', *Artscribe* (December 1985-January 1986).

[15] Craig Owens, 'Allan McCollum. Repetition and *Difference*', *Art in America,* September 1983, repr. in *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* (Berkeley, 1992), 119.

[16] David Hammons interviewed by Maurice Berger, Art in *America* (September 1990), quoted by Tom Finkelpearl, 'The Ideology of Dirt', in *David Hammons: Rousing the Rubble* (Cambridge, Mass., 1991), 79.

[17] Iwona Blazwick, James Lingwood, and Andrea Schlieker, 'Interview with Juan Muñoz', in *Possible Worlds. Sculpture from Europe* (London, ICA and Serpentine Gallery, 1990), 61.

[18] *In Antony Gormley: Five Works* (London, Serpentine Gallery, 1987), repr. in John Hutchinson and others, *Antony Gormley* (London, 1995), 118.

[19] Ibid.

[20] *Possible Worlds: Sculpturefrom Europe,* 27.

[21] Ibid., 59.

[22] Matthew Weinstein, 'The House of *Fiction*', *Artforum* (February 1990).

[23] Robert Gober, 'Cumulus from America', *Parkett 19* (1989), 169.

[24] Quoted in the exhibition catalogue, *Repulsion and Desire in American Art* (New York, Whitney Museum of American Art, 1993), 7.

插图目录

出版社对以下个人和机构表示感谢，正是在他们的善意许可之下，书中以下图片才得以使用。

12 热尔梅娜·里希埃，《狂怒的人》，1947—1948年。青铜。189厘米×72厘米×58厘米。路易斯安那州现代艺术博物馆，胡姆勒拜克。

13 让·杜布菲，《约登夫人》，1954年。煤渣。高52厘米。

14 佐尔塔·凯梅尼，《城市资产阶级》，1950年。铁和绳子，与木头和生泥的基座结合在一起。38厘米×39.5厘米×26厘米。国家现代艺术博物馆，蓬皮杜艺术中心，巴黎。

15 拉兹洛·莫霍利–纳吉，《双环》，1946年。树脂玻璃。41厘米×56.5厘米×44.5厘米。纽约现代艺术博物馆购买。

16 瑙姆·加博，《空间中的线结构1号》，1942—1943年。有机玻璃和尼龙丝。55.7厘米×45.1厘米×8.1厘米。

17 芭芭拉·赫普沃思，《海》，1946年。木材，部分绘制，线绳。36. 8厘米×38.7厘米×33厘米。泰特美术馆，伦敦。

18 亚历山大·卡尔德，《红色多边形》，约1949—1950年。金属和金属丝。86.3厘米×154.9厘米。菲利普斯收藏，华盛顿特区。

19 安托万·佩夫斯纳，《和平纪念柱》，1954年。青铜。127.2厘米×85.2厘米×47.4厘米。现代艺术博物馆CCI，蓬皮杜艺术中心。

20 马克斯·比尔，《无名政治受难者纪念碑》，1952—1953年。蒙太奇。计划用深色和浅色大理石，外部每个洞口400厘米×400厘米，内部每个洞口189厘米×189厘米。

21 康斯坦特，《新巴比伦结构》，1959年。金属，木材，有机玻璃。51.5厘米×65厘米×47厘米。克罗勒·穆勒国家博物馆，奥特洛，荷兰。

22 卢西亚诺·巴尔代萨里，为米兰工业博览会布雷达作品展区入口设计的建筑结构，1952年。混凝土。

23 福斯托·梅洛蒂，《走钢丝的人》，1968年。黄铜。160厘米×48厘米×25厘米。

24 胡安·米罗，《男人和女人》，1962年。陶瓷。高250.2厘米。阿奎维拉当代艺术公司，纽约。

25 卢西奥·丰塔纳，《陶瓷空间》，1949年。陶瓷。60厘米×60厘米×60厘米。

26 卢西奥·丰塔纳，悬挂在第九届米兰三年展主楼梯上方的霓虹灯结构，1951年。霓虹灯管长100米，管径18毫米。

27 瓦西拉基斯·塔基斯，《昆虫》，1956年。钢板和棒材，线材和铁。高119.8厘米。

28 戴维·梅达拉，《峡谷的云2号》，1964年。装有水和化学添加剂的箱子和电动马达。高173.2厘米。

29 奥托·皮内，《“光之舞”之“燃烧花朵的力量”》，1967年，置于东城墙博物馆，多特蒙德。带有移动过滤器的投影灯。

30 戴维·史密斯，《焊工之家》，1945年。钢材。53厘米×44厘米×34.5厘米。

31 戴维·史密斯，《布莱克本：爱尔兰锻工之歌》，1949—1950年。铁和铜。111厘米×97.8厘米×57.6厘米。威廉·莱姆布鲁克博物馆，杜伊斯堡。

32 西摩·利普顿，《囚徒》，1948年。木材和薄铅板。215.2厘米×78.3厘米×59.9厘米。现代艺术博物馆，纽约。

33 弗雷德里克·凯斯勒，《星系》，1947—1948年。木材和绳子。363.2厘米×421.6厘米×434.3厘米。现代艺术博物馆，纽约。

34 路易丝·布儒瓦，《盲人引路》，约1947—1949年。木质彩绘。170厘米×164.2厘米×41.5厘米。

35 爱德华多·保洛齐，《笼子》，1950—1951年。青铜。148厘米×75厘米×75厘米。

36 威廉·特布尔，《置换的雕塑》，1956年。青铜。最长部分124.5厘米。

37 林恩·查德威克，《天主教徒（食鱼者）》，1950—1951年。铁和铜。228厘米×460.8厘米。

38 雷吉·巴特勒，《无名政治受难者纪念碑》的最终模型，1952年。青铜片和金属线结合在石头上。高45.7厘米。

39 安迪·沃霍尔，《白色布里洛盒子》，1964年。纸板箱上丝网印刷。每个43厘米×43厘米×35厘米。

40 理查德·阿特什瓦格，《铺着粉红桌布的桌子》，1946年。木材上做福米加塑料贴面。65厘米×112厘米×112厘米。芝加哥艺术学院。

41 伊夫·克莱因，《阿尔曼》，1962年。青铜，颜料和合成树脂。176厘米×94厘米×26厘米。国家现代艺术博物馆，蓬皮杜艺术中心，巴黎。

42 皮耶罗·曼佐尼，《魔幻基座》，1961年。木材。80厘米×80厘米×60厘米。

43 阿尔曼，《集合》，1964年。彩绘并焊接的金属。19.7厘米×31.8厘米×28厘米。赫什霍恩博物馆，雕塑公园，史密森学会，华盛顿。

44 克利斯托与让娜–克劳德，《油铁桶幕墙，维斯孔蒂街，巴黎，1962年6月27日》。240个油桶。430厘米×380厘米×170厘米。

45 贾斯珀·约翰斯，《手电筒3号》，1958年。雕塑化的手电筒和木材。12.9厘米×22.8厘米×9.52厘米。

46 贾斯珀·约翰斯，《手电筒1号》，1958年。石膏和玻璃。13.3厘米×20.9厘米×9.52厘米。

47 罗伯特·劳申伯格，《神谕》，1965年。五种镀锌金属元素。外形尺寸受排列方式制约：浴缸/淋浴原件为178厘米×115厘米×60厘米。现代艺术博物馆，蓬皮杜艺术中心，巴黎。

48 让·丁古利，《向纽约致敬》，自毁装置，现代艺术博物馆，1960年。

49 克莱斯·奥登伯格，《街道》，置于纽约鲁本画廊的装置，1961年。

50 乔治·西格尔，《晚餐》，1964—1966年。石膏，木材，铬，福米加，梅森奈特纤维板和荧光灯。238.1厘米×366.4厘米×243.8厘米。

51 克莱斯·奥登伯格，《卧室景观》，1963年。木材，乙烯，人造毛皮，布料和纸。300厘米×650厘米×525厘米。加拿大国家美术馆，渥太华。

52 爱德华·凯因霍尔兹，《移动的战争纪念碑》，1968年。混合媒介。189.2厘米×464.8厘米×330.2厘米。

53 马克·迪·苏维洛，《阶梯碎片》，1961—1962年。木材和钢材。189.2厘米×464.8厘米×330.2厘米。现代艺术博物馆，纽约。

54 安东尼·卡罗，《清晨》，1962年。钢和铝。289.6厘米×619.8厘米×335.3厘米。泰特美术馆，伦敦。

55 戴维·安斯利，《低摇摆》，1964年。着色钢材。128.3厘米×175.9厘米×36.8厘米。泰特美术馆，伦敦。

56 威廉·塔克，《A系列（作品1号）》，1968—1969年。玻璃纤维。55.2厘米×231.1厘米×186.1厘米。泰特美术馆，伦敦。

57 菲利普·金，《花蕾》，1962年。玻璃纤维和木材。148.5厘米×167厘米×158.7厘米。现代艺术博物馆，纽约。

58 戴维·史密斯，《巨石二十七》，1965年。不锈钢。282.9厘米×222.9厘米×86.4厘米。

59 唐纳德·贾德，《无题》，1969年。阳极化的铝和蓝色有机玻璃。五个单元，每个120.6厘米×151.7厘米×151.7厘米。圣路易斯艺术博物馆。

60 丹·弗莱文，《塔特林"纪念碑"》，1966年。白色荧光灯管。305.4厘米×58.4厘米×8.9厘米。泰特美术馆，伦敦。

61 索尔·勒维特，《123》，1978年。烤珐琅和铝。457.2厘米×914.4厘米×457.2厘米。

62 詹姆斯·特里尔，*Afrum Proto*，1966年。石英卤素光投影装置，置于惠特尼美国艺术博物馆，纽约。

63 马塞尔·杜尚，《瓶架》，1964年重建。原作为1914年。镀锌铁。55.8厘米×34.8厘米。

64 罗伯特·莫里斯，《两个方柱》，1961年。着色铝。243.8厘米×61厘米×61厘米。

65　卡尔·安德烈，《等同物八号》，1966年。耐火砖。12.7厘米×68.6厘米×229.2厘米。泰特美术馆，伦敦。

66　罗伯特·莫里斯，《I—盒子》，1962年。彩绘胶合板，艺术家照片置于内部。45.6厘米×30.6厘米×3.4厘米。

67　罗伯特·莫里斯，《每天变化的连续性计划》，卡斯特里仓库，纽约，1969年。混合材料。

68　理查德·塞拉，《泼洒》，卡斯特里仓库，纽约，1968年。石墨。45.7厘米×792.7厘米。

69　埃娃·黑塞，《无题》，1970年。玻璃纤维、钢丝网、布料刷乳胶、金属线。230.5厘米×374.7厘米×107.9厘米。得梅因艺术中心，艾奥瓦州。

70　约瑟夫·博伊斯，《油脂椅》，1963年。木椅子和脂肪。高90厘米。黑塞州州立博物馆，达姆施塔特。

71　约瑟夫·博伊斯，《有轨电车站》，置于威尼斯双年展，1976年。铁。排列方式不同则测量结果也不同。顶部装入桶内时为376厘米×45厘米×29厘米。

72　米开朗基罗·皮斯托内托，《碎布中的金色维纳斯》，1967—1971年。混凝土、云母和破布。180厘米×230厘米×200厘米。

73　卢西亚诺·法布罗，《脚》，1968—1972年。安装于威尼斯双年展，1972年。大理石和丝绸。高约230厘米。

74　乔万尼·安塞尔莫，《无题（吃沙拉的结构）》，1968年。花岗岩、铜线、生菜和木屑。65厘米×30厘米×30厘米。

75　马利奥·梅茨，《锭块》，1968年。灌木丛、钢材和蜂蜡。262厘米×313厘米×114厘米。

76　詹尼斯·库内利斯，《无题》，1967年。混合材料。排列方式不同则测量结果也不同。每个金属箱为40厘米×200厘米×100厘米。

77　巴里·弗拉纳根，《四个沙袋2'67，环1 1'67，绳（gr 2sp 60）6'67》，1967年。沙，帆布，绳索，油毡。最大的高183厘米。泰特美术馆，伦敦。

78　帕纳马伦科，《鳄鱼》，1967年。沙，塑料薄膜，纸板，塑料，瓷砖，玻璃纸。25厘米×230厘米×110厘米。

79　布鲁斯·瑙曼，《在十英寸间隔中显现的我左边身体的氖光灯板》，1966年。霓虹灯管，玻璃管，悬架。177.8厘米×22.9厘米×15.2厘米。

80　布鲁斯·瑙曼，《绿灯走廊》，1970年。墙板和绿色荧光照明设备。304厘米×1219厘米×30.5厘米。古根海姆博物馆，纽约。

81　维托·阿孔奇，《温床》，表演/装置置于纽约索纳本画廊，1972年1月15—29日，其中有9天每天8小时，超过三个星期。扬声器系统，木材坡道，76.2厘米×670.6厘米×914.4厘米。

82　吉尔伯特和乔治，《会唱歌的雕塑》，1970年。

83　丽贝卡·霍恩，《度量盒》，1970年。铁和铝。194.5厘米×90厘米。斯图加特州立绘画馆。

84　约翰·莱瑟姆，《艺术与文化》，1966—1969年。皮箱，书，信件，直接复印机，贴了标签的瓶子，瓶内装有粉末和液体。7.9厘米×28.2厘米×25.3厘米。现代艺术博物馆，纽约。

85　沃尔特·德·马里亚，《纽约土地房间》，1977年。表面积335平方米，深度56厘米。300千克泥土，泥炭和树皮。

86　沃尔特·德·马里亚，《奥林匹克山计划》，1970年。深度120米（地上60米，地下60米）。

87，迈克尔·海泽，《转移/替代的体积》，1969年。三块花岗岩，分别重30.5吨，73.2吨和43.7吨。

88　迈克尔·海泽，《双重否定》，1969年。摩门·梅萨，奥弗顿，内华达州。243.9吨花岗岩和砂岩的断层位移。457.2米×15.2米×9.1米。

89　罗伯特·史密森，《螺旋形防波堤》，1969—1970年。大盐湖，犹他州。泥，盐晶体，岩石。螺旋堤长457.2米，宽4.6米。

90　罗伯特·史密森，《一个阶段的六步》，1968年。六个着色钢箱，内部装有砾石，砂岩，沙，石头，板岩，并附地图。每个箱

子20.3厘米×60.9厘米×20.3厘米。施蒂夫通·路德维希现代艺术博物馆，维也纳。

91　理查德·朗，《石线》，1980年。183厘米×1607厘米。苏格兰国家现代艺术美术馆，爱丁堡。

92　乌尔里克·吕克里姆，《双片石块》，1982年。石头。146厘米×55厘米×55厘米，21.5厘米×242厘米×110厘米。泰特美术馆，伦敦。

93　戴维·纳什，《飞翔的框架》，1980年。木材。216厘米×343厘米×120厘米。

94　安迪·戈兹沃西，《树叶作品》，照片摄于1989年。各种尺寸。

95　伊恩·汉密尔顿·芬利（与约翰·安德鲁合作），《核帆》，1974年。板岩。高105厘米。

96　艾丽斯·艾科克，《城镇研究》，1977年。木材。304厘米×35厘米×369厘米。现代艺术博物馆，纽约。

97　玛丽·米斯，《周长/凉亭/陷阱》，1977—1978年。拿骚郡立艺术博物馆，罗斯林港，长岛，纽约。木材。最高塔，高548.6厘米，陷坑开口487.7厘米×487.7厘米。

98　希亚·阿玛雅尼，《阅读花园3号》，纽约州立大学帕切斯分校，1980—1988年。木材和有褶皱的塑料。853厘米×304.8厘米×2286厘米。

99　佩尔·柯克比，《无题》，1982年。砖。624厘米×586厘米×326厘米。

100　丹·格雷厄姆，《两个相邻的方亭》，1978—1981年。玻璃，钢材，双向玻璃镜。每个251厘米×186厘米×186厘米。克罗勒–穆勒国家博物馆，奥特洛，荷兰。

101　戈登·马塔·克拉克，《巴洛克办公室》，1977年。木屑和照片。40厘米×150厘米×230厘米，76.2厘米×50.8厘米。

102　乔尔·夏皮罗，1975年在纽约保拉·库珀画廊的展览装置，最小物体3.6厘米。

103　丹尼尔·布伦，《上下、内外、逐步的雕塑》，芝加哥艺术学院，1977年。彩纸。

104　迈克尔·阿舍，在1979年第73届美国艺术展的装置。

105　马塞尔·布鲁德萨尔斯，《装饰：马塞尔·布鲁德萨尔斯的征服》，1975年。多种材质。

106　洛萨·鲍姆加登，《无主之地》，1969—1984年。装置：木材，瓷器，灯泡，电缆和砍刀。泰特美术馆，伦敦。

107　汉斯·哈克，《凝结立方体》，1963—1965年。丙烯，水。30.5厘米×30.5厘米×30.5厘米。

108　汉斯·哈克，《隔绝的盒子》，1983—1984年。木材，模版刷字，铰链和锁。244厘米×244厘米×244厘米。

109　理查德·塞拉，《倾斜的弧形》，纽约联邦广场，1981年。耐候钢。365.8厘米×3657.6厘米。

110　若切和埃斯特·吉尔兹，《哈尔堡反法西斯纪念碑》，1986年。铝，石墨。大小可变。

111　汉斯·哈克，《最后胜利属于你》，格拉茨，1988年。

112　克里斯·伯登，《另一个越战纪念碑》，1991年。钢和蚀刻铜。

113　克里斯蒂安·博尔塔斯基，《加拿大贮藏室》，1988年。衣服和灯光。170厘米×211厘米。

114　玛格达琳娜·杰特洛娃，《无题》，1991年。橡木。750厘米×390厘米×500厘米，110厘米×520厘米×500厘米。

115　伊尔雅·卡巴柯夫，《红色货车》，1989年。多种材质。

116　托尼·克拉格，《新石头，牛顿的音调》，1978年。366厘米×244厘米。艺术委员会收藏，南岸中心。

117　比尔·伍德罗，《蓝色猴子》，1984年。沙发，摩托车，汽车发动机罩和金属盒。405厘米×100厘米×300厘米。

118　阿尼什·卡普尔，《如是庆典，我发现一座盛开红花的山》，1981年。木材，水泥，颜料。101厘米×241.5厘米×217.4厘米。艺术委员会收藏，南岸中心，伦敦。

119　理查德·迪肯，《看着》，1984年。镀锌不锈钢，黄铜，布料，木材。80厘米×344厘米×170厘米。艺术委员会收藏，南岸中心，伦敦。

120　朱利安·奥佩，《想象你正在驾驶。雕塑2》，1993年。混凝土。25厘米×420厘米×430厘米。

121　雷切尔·怀特瑞德，《幽灵》，1990年。石膏，钢质框架。269厘米×317厘米×355.5厘米。萨奇收藏，伦敦。

122　托马斯·苏特，《雪糕》，置于第八届卡塞尔文献展，1987年。

123　莱因哈特·穆恰，《在巴洛克建筑中人物—地面下面的问题（你只有坟墓的记忆）》，1985年。多种材料。

124　卡塔琳娜·弗里茨，《卢尔德的圣母》，属于1987年明斯特雕塑计划。树脂，涂料。169.5厘米×34.3厘米×40厘米。

125　杰夫·昆斯，《50 / 50水箱中的两个球》，1985年。玻璃，铁，水和两个篮球。159.4厘米×93.3厘米×33.7厘米。

126　海姆·斯坦贝克，《基本1/3》，1986年。塑料层压板架，填充皮革熊，填充聚酯熊。76厘米×135厘米×32厘米。

127　阿什利·比克顿，《生物碎片2号》，1990年。多种材料。294厘米×213.6厘米×113.8厘米。泰特美术馆，伦敦。

128　艾伦·麦科勒姆，《五十个完美的姜罐》，1985年/1989年。搪瓷，浇铸固化石膏。1989年装置于凡阿比市立博物馆，埃因霍温。

129　戴维·哈蒙斯，《大象粪便雕塑》，1986年。大象粪便，涂料，树叶，车轮。

130　安东尼·戈尔姆利，《家》，1984年。铅，陶器，石膏，玻璃纤维。65厘米×220厘米×110厘米。

131　斯蒂芬·巴尔肯霍尔，《穿黑裤子的男人》，1987年。着色榉木。229 .5厘米×92厘米×88.2厘米。赫什霍恩博物馆，雕塑公园，史密森学会，华盛顿特区。

132　胡安·穆尼奥斯，《荒地》，1986年。装置于玛伽帕斯广场，马德里。混合媒介（瓷砖地板）。35米×35米。

133 罗伯特·戈贝尔，《无题》，装置于巴黎国家影像美术馆，1991年。木材，蜡，皮革，人的头发，丝网印刷的背景。38.7厘米×42厘米×114.3厘米。

134 基基·史密斯，《男人》，1988年。墨，雁皮纸。122厘米×96.5厘米×17.8厘米。

出版者和作者为以上列表中可能出现的任何错误和疏漏致以歉意。一经指出，我们会很高兴在第一时间对这些失误作出修正。

1. Aristide Maillol: *The River,* 1938-43. Bronze. 124×230×163 cm. Collection Musée Maillol, Paris. Courtesy Fondation Dina Vierny-Musée Maillol © ADAGP, Paris and DACS, London, 1998.

2. Mari Andriessen: *Concentration Camp Victims,* 1946-9. Bronze. H. 164 cm. Courtesy of the Mari Andriessen Stichting, Amsterdam/photo Louk Tilanus, Leiden.

3. Ossip Zadkine: *The Destroyed City. Monument to the Destruction of Rotterdam,* 1947-53. Bronze. H. 614 cm. Photo Conway Library, Courtauld Institute of Art, University of London. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

4. Yevgeny Vuchetich, sculptor, and Yakov Bepolsky, architect: *Memorial to the Fallen Soviet Heroes,* 1947-9, Treptow Park, Berlin. Detail, showing climax of the ensemble. Photo Axel Lapp, Manchester.

5. Powell and Moya, architects, with Felix Samuely and Frank Newby, consulting engineers: The Skylon, Festival of Britain, 1951. Steel frame and louvered aluminium panels. H. 88.4 m. Hulton Getty Picture Collection, London.

6. Constantin Brancusi: *Table of Silence,* Tirgu-Jiu, Romania, completed 1938. Stone. Table, 800 × 214.6 cm; stools, each, 54.6×45 cm. Photothèque des Collections du Musée National d'Art Moderne, Paris. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

7. Henry Moore: *Draped Reclining Figure,* 1952-3. Bronze. L. 157 cm. Henry Moore Foundation, Much Hadham/photo Michel Muller.

8. Marino Marini: *Rider,* 1949. Bronze. H. 188 cm. Museo Marini, Florence/Fondazione Marino Marini, Pistoia © 1998 DACS.

9. Pablo Picasso: *Man with a Sheep,* 1943. Bronze. H. 222.5 cm. Musée Picasso, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux. © Succession Picasso/DACS 1998.

10. Alberto Giacometti: *Four Figurines on aBase,* 1950-65. Bronze. H. 156.2 cm. Tate Gallery, London. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

11. Jean Fautrier: *Large Tragic Head,* 1942. Bronze. H. 38.5 cm. Tate Gallery, London. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

12. Germaine Richier: *Storm Man,* 1947-8. Bronze. 189×72×58 cm. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

13. Jean Dubuffet: *Madame j'ordonne,* 1954. Cinder. H. 52 cm. Fondation Jean Dubuffet, Paris/ © DACS, London 1998.

14. Zoltan Kemény: *Les bourgeois de toutes les villes,* 1950. Iron and rags on a base of wood and earth. 38×39.5×26 cm. Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © DACS 1998.

15. Lázló Moholy-Nagy: *Double Loop,* 1946. Plexiglass. 41×56.5×44.5 cm. Museum of Modern Art, New York. Purchase. Photo © Museum of Modern Art, New York. © DACS 1998.

16. Naum Gabo: *Linear Construction in Space, No.* 1, 1942-3. Perspex with nylon monofilament. 55.7×45.1×8.1 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York/photo Robert E. Mates © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

（FN 47.1101）. The works of Naum Gabo © Nina Williams.

17. Barbara Hepworth: *Pelagos,* 1946. Wood, partly painted, and strings. 36.8×38.7×33 cm. Tate Gallery, London. © Alan Bowness, Hepworth Estate.

18. Alexander Calder: *Red Polygons,* c.1949-50. Metal and wire. 86.3×154.9 cm. The Phillips Collection, Washington DC. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

19. Antoine Pevsner: *Peace Column,*1954. Bronze. 127.2×85.2×47.4 cm. Musée d'Art Moderne CCI, Centre Georges Pompidou, Paris. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

20. Max Bill, design for *The Monument to the Unknown Political Prisoner,* 1952-3. Montage. Planned for dark and light marbles, with each opening 400×400 cm on the outside and 189× 189 cm on the inside. Courtesy the Max Bill Foundation, Adligenswil. © DACS 1998.

21. Constant: *New Babylonian Construction,* 1959. Metal, wood, and perspex. 51.5×65×47 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, The Netherlands. © DACS 1998.

22. Luciano Baldessari: Architectural Construction for the Entrance to the Breda works at the Milan Industrial Fair, 1952. Concrete. Courtesy the Archivio Mosca Baldessari, Milan.

23. Fausto Melotti: *Tightrope Walkers,* 1968. Brass. 160×48×25 cm. Courtesy of Signora Beatrice Tartarone Melotti/Archivio Melotti, Milan.

24. Joan Miró: *Man and Woman,* 1962. Ceramic. H. 250.2 cm. Acquavella Contemporary Art, Inc., New York. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

25. Lucio Fontana: *Ceramica Spaziale,* 1949. Ceramic. 60×60×60 cm. Courtesy the Fondazione Lucio Fontana, Milan.

26. Lucio Fontana: Neon Structure to hang above the main staircase of the IX Milan Triennale, 1951. 100 m of neon-lit 18 mm tube. Courtesy the Fondazione Lucio Fontana, Milan.

27. Vassilakis Takis: *Insect,* 1956. Steel plate and rods, wire and iron. H. 119.8 cm. The Menil Collection, Houston/photo F. W. Seiders, Houston. Courtesy the artist.

28. David Medalla: *Cloud Canyon No.* 2,1954. Boxes with water and chemical additive and electric motor. H. 173.2 cm. Courtesy of the artist and Guy Brett/photo Clay Perry, London.

29. Otto Piene: *Fire Flower Power,* 1967, at the Museum am Ostwall, Dortmund. Light projection with moving filters. Courtesy of the artist and Kunstmuseum, Düsseldorf/photo Hein Engelskirchen.

30. David Smith: *Home of the Welder,* 1945. Steel. 53×44×34.5 cm. Photo Conway Library, Courtauld Institute of Art, University of London. © DACS, London/VAGA, New York, 1998.

31. David Smith: *Blackburn. Song of an Irish Blacksmith,* 1949-50. Iron and bronze, 111× 97.8×57.6 cm. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. © DACS, London/VAGA, New York 1998.

32. Seymour Lipton: *Imprisoned Figure,* 1948. Wood and sheet lead. 215.2×78.3×59.9 cm. Museum of Modern Art, New York. Gift of the artist. Photo © 1997 Museum of Modern Art, New York. Courtesy the Estate of Seymour Lipton (Maxwell Davidson Gallery, New York) .

33. Frederick Kiesler: *Galaxy,* 1947-8. Wood and rope. 363.2×421.6×434.3 cm. Museum of Modern Art, New York. Nelson Rockefeller. Photo © 1997 Museum of Modern Art, New York. Courtesy Lillian Kiesler..

34. Louise Bourgeois: *The Blind Leading the Blind,* c.1947-9. Painted wood. 170×164.2× 41.5 cm. Becon Collection Ltd/photo Peter Moore. Courtesy Robert Miller Gallery, New York. © Louise Bourgeois, DACS, London/VAGA, New York 1998.

35. Eduardo Paolozzi: *Cage,* 1950-1. Bronze. 148×75×75 cm. Arts Council Collection, South Bank Centre, London © Eduardo Paolozzi 1998. All rights reserved DACS.

36. William Turnbull: *Permutation Sculpture,* 1956. Bronze. Longest element 124.5 cm. Ossorio Collection, New York/ photo courtesy the artist and Waddington Galleries, London. © William Turnbull 1998. All rights reserved DACS.

37. Lynn Chadwick: *Fisheater,* 1950-1. Iron and copper. 228×460.8 cm. Courtesy the artist, Lypiatt Studio Ltd.

38. Reg Butler: Final maquette for *The Monument to the Unknown Political Prisoner,* 1952. Bronze sheet and wire on stone. H. 45.7 cm. Photo courtesy of Rosemary Butler.

39. Andy Warhol: *White Brillo Boxes,* 1964. Serigraph on cardboard. Each box, 43×43×35 cm. Courtesy The Sonnabend Collection, New York/The Warhol Foundation, Pittsburgh, PA. © ARS, New York and DACS, London 1998.

40. Richard Artschwager: *Table with Pink Tablecloth,*1964. Formica on wood. 65×112× 112 cm. Art Institute of Chicago. Gift of the Lannan Foundation （1997.133） /photo Susan Einstein. © ARS, New York and DACS, London 1998.

41. Yves Klein: *Arman,* 1962. Pigment in synthetic resin on bronze. 176×94×26 cm. Musée Nationald' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Courtesy Yves Klein Archives. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

42. Piero Manzoni: *Magic Base,* 1961. Wood. 80×80×60 cm. Courtesy the Archivio Opera Piero Manzoni, Milan. © DACS 1998.

43. Arman: *Les Egoistes （Accumulations）*, 1964. Painted and welded metal. 19.7×31.8×28 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Gift of Joseph Hirshhorn 1996/photo Lee Stalsworth. © ARS, New York and DACS, London 1998.

44. Christo and Jeanne Claude: *Wall of Oil Barrels—Iron Curtain, rue Visconti, Paris, 27 June 1962.*240 oil barrels. 430×380×170 cm. Courtesy the artists. Copyright Christo 1962/photo Jean Dominique Lajoux.

45. Jasper Johns: *Flashlight 1,* 1958. Sculpmetal over flashlight and wood. 12.9×22.8×9.52 cm. Courtesy the Leo Castelli Gallery, New York. © DACS, London/VAGA, New York 1998.

46. Jasper Johns: *Flashlight 3*,1958. Plaster and glass. 13.3×20.9×9.52 cm. Courtesy the Leo Castelli Gallery, New York. © DACS, London/VAGA, New York 1998.

47. Robert Rauschenberg: *Oracle,* 1965. Five elements of galvanized metal. Overall size subject to arrangement: Bath/shower element, 178×115×60 cm. Musée d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © DACS, London/VAGA, New York 1998.

48. Jean Tinguely: *Homage to New York,* self-destructing installation, Museum of Modern Art, 1960. Photo David Gahr, Brooklyn, NY. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

49. Claes Oldenburg: *The Street,* installation at the Reuben Gallery, New York, 1961. Courtesy of the artist（PaceWildenstein, New York）/photo Charles Rappaport.

50. George Segal: *The Diner,* 1964-6. Plaster, wood, chrome, formica, masonite and fluorescent lamps. 238.1×366.4×243.8 cm. Walker Art Center, Minneapolis, Gift of the T. B. Walker Foundation, 1966. © DACS, London/VAGA, New York 1998.

51. Claes Oldenburg: *Bedroom Ensemble,* 1963. Wood, vinyl, artificial fur, cloth and paper. 300 ×650×525 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Courtesy of the artist（PaceWildenstein, New York）.

52. Edward Kienholz: *Portable War Memorial,* 1968. Mixed media. 189.2×464.8×330.2 cm. Museum Ludwig, Cologne/photo Rheinisches Bildarchiv. Courtesy the Estate of Edward Kienholz.

53. Mark di Suvero: *Ladder Piece,* 1961-2. Wood and steel. 189.2×464.8×330.2 cm. Museum of Modern Art, New York. Gift of Philip Johnson/photo © 1997 Museum of Modern Art, New York.

54. Anthony Caro: *Early One Morning,* 1962. Steel and aluminium. 289.6×619.8×335.3 cm. Tate Gallery, London. Courtesy of the artist.

55. David Annesley: *Swing Low,* 1964. Painted steel. 128.3×175.9×36.8 cm. Tate Gallery, London. Courtesy of the artist.

56. William Tucker: *Series A （Number 1）,* 1968-9. Fibreglass. 55.2×231.1×186.1 cm. Tate Gallery, London. Courtesy of the artist（McKee Gallery, New York）.

57. Phillip King: *Rosebud,* 1962. Fibreglass on wood. 148.5×167×158.7 cm. Museum of Modern Art, New York. Susan Morse Hilles Fund/photo © 1997 Museum of Modern Art, New York. Courtesy the artist.

58. David Smith: *Cubi XXVII,* 1965. Stainless steel. 282.9×222.9×86.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York/photo Robert E. Mates © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. © DACS, London/VAGA, New York 1998.

59. Donald Judd: *Untitled,* 1969. Anodized aluminium and blue plexiglass. Five units, each 120.6×151.7×151.7 cm. The Saint Louis Art Museum. © Donald Judd/VAGA, New York/DACS, London 1998.

60. Dan Flavin: *'Monument' for V. Tatlin,* 1966. White fluorescent light tubes. 305.4×58.4× 8.9 cm. Tate Gallery, London. © ARS, New York and DACS, London 1998.

61. Sol LeWitt: *1 2 3,* 1978. Baked enamel on aluminium. 457.2×914.4×457.2 cm. Photo courtesy the artist. © ARS, New York and DACS, London 1998.

62. James Turrell: Afrum Proto, 1966. Quartz halogen light projection as installed at Whitney Museum of American Art, New York. Collection of Michael Jeanne Klein. Photo John Cliett, courtesy the artist.

63. Marcel Duchamp: *Bottlerack,* reconstruction, 1964. Original, 1914. Galvanized iron. 55.8 ×34.8 cm. Moderna Museet Stockholm/photo Statens Konstmuseer. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

64. Robert Morris: *Two Columns,* 1961. Painted aluminium. 243.8×61×61 cm. Courtesy Leo Castelli Gallery, New York/photo Bruce C. Jones. © ARS, New York and DACS, London 1998.

65. Carl Andre: *Equivalent VIII,* 1966. Firebricks. 12.7×68.6×229.2 cm. Tate Gallery, London. © DACS, London/VAGA New York 1998.

66. Robert Morris: *I-Box,* 1962. Painted plywood with sculpmetal, and photograph of the artist inside. 45.6×30.6×3.4 cm. © Robert Morris Archive, Solomon R. Guggenheim Museum, New York/photo courtesy Leo Castelli Gallery. © ARS, New York and DACS, London 1998.

67. Robert Morris: *Continuous Project Altered Daily,* Castelli Warehouse, New York, 1969. Mixed materials. © Robert Morris Archive, Solomon R. Guggenheim Museum, New York/photo courtesy Leo Castelli Gallery. © ARS, New York and DACS, London 1998.

68. Richard Serra: *Splashing,* Castelli Warehouse, New York, 1968. Lead. 45.7×792.7 cm. Photo courtesy Leo Castelli Gallery, New York. © ARS, New York and DACS, London 1998.

69. Eva Hesse: *Untitled,* 1970. Fibreglass over wire mesh, latex over cloth and wire. 230.5× 374.7×107.9 cm. Des Moines Art Center, Iowa. Purchased with funds from the Coffin Fine Arts Trust.

Nathan Emory Coffin Collection（1988.6）/photo Ray Andrews. Estate of Eva Hesse（Robert Miller Gallery, New York）.

70. Joseph Beuys: *Fat Chair,* 1963. Wooden chair and fat. H. 90 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. © DACS London 1998.

71. Joseph Beuys: *Tramstop,* as installed at the Venice Biennale, 1976. Iron. Measurements vary with arrangement. Barrel with head is 376 ×45×29 cm. Photo Caroline Tisdall, London. © DACS London 1998.

72. Michelangelo Pistoletto: *Golden Venus of Rags,* 1967-71. Concrete with mica and rags. 180×230×100 cm. Courtesy the artist and Lia Rumma Gallery, Naples.

73. Luciano Fabro, *Feet,* 1968-72. Installation at Venice Biennale, 1972. Marble and silk. H. 130 cm approx. Courtesy the artist/photo Ugo Mulas.

74. Giovanni Anselmo: *Untitled（Structure that Eats Salad）,* 1968. Granite and copper thread, lettuce and sawdust. 65×30×30 cm. Courtesy the artist and the Sonnabend Collection, New York.

75. Mario Merz: *Ingot,* 1968. Brushwood, steel and beeswax. 262×313×114 cm. Courtesy the artist and Anthony d'Offay Gallery, London.

76. Jannis Kounellis: *Untitled,* 1967. Mixed materials. Measurements vary with arrangement. Each planted metal bin 40×200 ×100 cm. Halle für Neue Kunst, Schaffhausen/photo John Riddy, courtesy the Arts Council of England and the artist（Marian Goodman Gallery, New York）.

77. Barry Flanagan, *Four Cash 2'67, Ring* 1 1' *67, Rope（gr 2sp 60) 6'67,* 1967. Sand, sacking, rope, linoleum. Max. H. 183 cm. Tate Gallery, London. Courtesy the artist.

78. Panamarenko: *Crocodiles,* 1967. Sand, plastic foil, cardboard, plastic, tiles, cellophane. 25×230×110 cm. Museum van

Hedendaagse Kunst, Ghent/photo Dirk Pauwels. Courtesy the artist.

79. Bruce Nauman: *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals,* 1966. Neon tubing on clear glass tubing suspension frame. 177.8×22.9×15.2 cm. Philip Johnson Collection/photo courtesy Leo Castelli Gallery, New York. © ARS, New York and DACS, London 1998.

80. Bruce Nauman: *Green Light Corridor*, 1970. Wallboard and green fluorescent light fixtures. 304×1219×30.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Panza Collection, Gift, 1992/photo Prudence Chung Associates Ltd. © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. © ARS, New York and DACS, London 1998.

81. Vito Acconci: *Seedbed.* Performance/Installation at the Sonnabend Gallery, New York 15-29 January 1972, nine days, eight hours a day, over three-week period. Loudspeaker system, wood ramp. 76.2×670.6×914.4 cm. Photos courtesy the artist and Barbara Gladstone Gallery, New York.

82. Gilbert & George: *The Singing Sculpture,* 1970. Courtesy the artists and Anthony d'Offay Gallery, London.

83. Rebecca Horn: *Measure Box,* 1970. Iron and aluminium. 194.5×90 cm. Staatsgalerie, Stuttgart. © DACS 1998.

84. John Latham: *Art & Culture,* 1966-9. Leather case, with book, letters, photostats etc., labelled bottles with powders and liquids. 7.9×28.2×25.3 cm. Museum of Modern Art, New York. Blanchette Rockefeller Fund/photo © 1997 Museum of Modern Art, New York. Courtesy the artist （Lisson Gallery, London）.

85. Walter de Maria: *New York Earth Room,* 1977. Surface 335 m2; depth, 56 cm; 127,300 kg of earth, peat, and bark. Courtesy the artist copyright © 1977, Dia Center for the Arts, New York/photo John Cliett.

86. Walter de Maria, *Olympic Mountain Project,* 1970. Depth, 120 m （60 m above, and 60 m below ground）. Courtesy the artist, copyright © 1970 Walter de Maria/photo E. Glesman.

87. Michael Heizer: *Displaced/Replaced Mass,* 1969. Three granite rocks. Weight, 30.5,73.2, and 43.7 tonnes. Photos courtesy the artist.

88. Michael Heizer: *Double Negative,* 1969. Mormon Mesa, Overton, Nevada. 243.9 tonnes displacement in ryholite and sandstone. 457.2×15.2×9.1 m. Museum of Contemporary Art, Los Angeles/photo courtesy the artist.

89. Robert Smithson: *Spiral Jetty,*1969-70. Great Salt Lake, Utah. Mud, salt crystals, rocks. L. of spiral 457.2 m; W. of spiral 4.6 m. Estate of Robert Smithson/John Weber Gallery, New York/photo Gianfranco Gorgoni（Sygma）.

90. Robert Smithson: *Six Stops on a Section,* 1968. Six painted steel bins with gravel, sandstone, sand, stones, slate, plus maps. Each bin, 20.3×60.9×20.3 cm. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna. Estate of Robert Smithson/photo John Weber Gallery, New York.

91. Richard Long: *Stone Line,* 1980.183×1067 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Courtesy the artist（Anthony d' Offay Gallery, London）.

92. Ulrich Rückriem: *Double Piece,* 1982. Stone. 146×55×55 and 21.5×242×110 cm. Tate Gallery, London. Courtesy the artist （Heinrich Ehrhardt, Frankfurt-am-Main）.

93. David Nash: *Flying Frame,* 1980. Wood. 216×343×120 cm. Tate Gallery, London © David Nash, 1998. All rights reserved DACS.

94. Andy Goldsworthy, *Leaf Works,* photographed in 1989. Various sizes. Courtesy the artist.

95. Ian Hamilton Finlay（with John Andrew）: *Nuclear Sail,* 1974. Slate. H. 105 cm. Courtesy the artist/photo David Paterson.

96. Alice Aycock: *Studiesfora Town,* 1977. Wood. 304×350×369 cm. Museum of Modern Art, New York. Gift of the Louis and Bessie Adler Foundation, Inc., Seymour M. Klein, President/photo © 1997 Museum of Modern Art, New York. Courtesy the artist（John Weber Gallery, New York）.

97. Mary Miss: *Perimeter/Pavilions/Decoys,* 1977-8, Nassau County Museum, Roslyn Harbor, Long Island, NY. Wood. Tallest tower, H. 548.6 cm; pit opening, 487.7×487.7 cm. Photos courtesy the artist.

98. Siah Armajani: *Reading Garden No. 3,* State University of New York at Purchase, 1980-1. Wood and corrugated plastic. 853×304.8×2286 cm. Courtesy the artist.

99. Per Kirkeby: *Untitled,* 1982. Brick. 624× 586×326 cm. Courtesy the artist and Galerie Michael Werner, Cologne.

100. Dan Graham: *Two Adjacent Pavilions,* 1978-81. Glass, steel, and two-way mirrors. Each 251×186×186 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands. Courtesy the artist（Marian Goodman Gallery, New York）.

101. Gordon Matta Clark, *Office Baroque,* 1977. Wood fragment and cibachrome photograph. 40×150×230 and 76.2×50.8 cm. The Gordon Matta Clark Trust, Weston, CT.

102. Joel Shapiro: exhibition installation at Paula Cooper Gallery, New York, 1975. Smallest object 3.6 cm. Courtesy the artist/photo Geoffrey Clements.

103. Daniel Buren: *Up and Down, In and Out, Step by Step. A Sculpture.* Art Institute of Chicago, 1977. Coloured paper. Photo Rusty Culp, Shaker Heights, OH. © ADAGP, Paris and DACS, London 1998.

104. Michael Asher: Installation at 73rd American Art Exhibition, 1979. Art Institute of Chicago/photo J. Kobylecky, © 1997 Art Institute of Chicago. All Rights Reserved. Courtesy the artist.

105. Marcel Broodthaers: *Décor: A Conquest by MarcelBroodthaers,* 1975. Various materials. Photos courtesy Maria Gilissen, Brussels. © Estate of Marcel Broodthaers.

106. Lothar Baumgarten: *Terra Incognita,* 1969-84. Installation: wood, porcelain, light bulbs, electric cable and machete. Tate Gallery, London. © DACS 1998.

107. Hans Haacke: *Condensation Cube,* 1963-5. Acrylic, water, 30.5×30.5×30.5 cm. Photo courtesy the artist and John Weber Gallery, New York. © DACS 1998.

108. Hans Haacke, *Isolation Box, Grenada,* 1984. Wood with stencilled lettering, hinges, and padlock. 244×244×244 cm. Photo courtesy the artist and John Weber Gallery, New York. © DACS 1998.

109. Richard Serra, *Tilted Arc,* Federal Plaza, New York, 1981. Cor-ten steel, 365.8×3657.6 cm. Photo courtesy Leo Castelli Gallery, New York.

110. Jochen and Esther Gerz: *Harburg Monument against Fascism,* 1986. Graphite over aluminium, size variable. Kulturbehörde, Freie und Hansestadt Hamburg/photo Wolfgang Neeb. © DACS 1998.

111. Hans Haacke: *Und Ihr habtdoch gesiegt (Andyou were victorious after all) ,* Graz, 1988. Photo Landesmuseum Joanneum, Graz. Courtesy the artist and John Weber Gallery, New York. © DACS 1998.

112. Chris Burden: *The Other Vietnam Memorial,* 1991. Steel and etched copper. 394× 286 cm. Museum of Modern Art, New York/photo © 1997 Museum of Modern Art, New York. Courtesy the artist.

113. Christian Boltanski: *Reserve Canada,* 1988. Clothes and lights. 170×211 cm. Courtesy Marian Goodman Gallery, New York.

114. Ilya Kabakov: *The Red Wagon,* 1989. Various materials. Courtesy the artist (Barbara Gladstone Gallery, New York)

© ADAGP, Paris and DACS, London 1998 /photo Nic Tenwigenhorn, Düsseldorf © DACS 1998.

115. Magdalena Jetelova: *Untitled,* 1991. Oak, 750×390×500 and 110×520×500 cm. Courtesy the artist and the Henry Moore Sculpture Trust/photo Werner J. Hannappel, Essen.

116. Tony Cragg: *New Stones, Newton's Tones,* 1978.366 × 244 cm. Arts Council Collection, South Bank Centre. Courtesy the artist （Lisson Gallery, London）.

117. Bill Woodrow, *Blue Monkey,* 1984. Couch, scooter, car bonnet and metal box. 405×100× 300 cm. Courtesy Cordiant plc, London and the artist （Lisson Gallery, London）.

118. Anish Kapoor: *As if to Celebrate, I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers,* 1981. Wood, cement and pigment, 101 ×241.5×217.4 cm. Arts Council Collection South Bank Centre, London. Courtesy the artist and Lisson Gallery, London.

119. Richard Deacon: *The Eye Has It,* 1984. Stainless and galvanized steel, brass, cloth and wood, 80×344×170 cm. Arts Council Collection, South Bank Centre, London. Courtesy the artist and Lisson Gallery, London.

120. Julian Opie: *Imagine You Are Driving, Sculpture 2,* 1993. Concrete, 25×420×430 cm. Photo John Riddy, London, courtesy the artist and Lisson Gallery, London.

121. Rachel Whiteread: *Ghost,* 1990. Plaster on steel framework, 269×317×355.5 cm. The Saatchi Collection, London. Courtesy the artist （Anthony d'Offay Gallery, London）.

122. Thomas Schütte, *Eis,* Documenta, Kassel, 1987. Courtesy the artist. © DACS 1998.

123. Reinhard Mucha, *Das Figur-Grund Problem in derArchitektur des Barock （FürDich allein bleibt nur das Grab）. （The Figure-Ground Problem in the Architecture of the Baroque （For you alone will be only the grave））,* 1985. Various materials. Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Cologne.

124. Katharina Fritsch: *Madonna of Lourdes* at Münster Sculpture Project, 1987. Resin and paint. 169.5×34.3×40 cm. Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery, New York. © DACS 1998.

125. Jeff Koons: *Two Ball 50/50 Tank,* 1985. Glass, iron, water and two basket balls. 159.4× 93.3×33.7 cm. Courtesy the artist and Sonnabend Collection, New York.

126. Haim Steinbach: *basics #1/3,* 1986. Plastic laminated wood shelf; stuffed leather bear; stuffed polyester bears. 76×135×32 cm. Courtesy the artist/photo David Lubarsky.

127. Ashley Bickerton: *Biofragment No.* 2, 1990. Various materials. 294×213.6×113.8 cm. Tate Gallery, London. Courtesy the artist and Sonnabend Gallery, New York.

128. Allan McCollum: *Fifty Perfect Vehicles,* 1985/9. Enamel on solid-cast hydrocal. Installation at Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1989. Courtesy the artist（Lisson Gallery, London）.

129. David Hammons: *Elephant Dung Sculpture,* 1986. Elephant dung, paint, leaves, wheels. Each piece, diameter 16.8 cm. Courtesy the artist and Jack Tilton Gallery, New York/photo Dawoud Bey.

130. Antony Gormley: *Home,* 1984. Lead, terracotta, plaster, fibreglass. 65×220×110 cm. Courtesy the artist and White Cube, London/photo Jay Jopling.

131. Stephan Balkenhol: *Man with Black Trousers,* 1987. Painted beech wood. 229.5×92 ×88.2 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC. Museum purchase from De Weer Art Gallery 2 October 1989/photo Riccardo Blanc. Courtesy the artist（Barbara Gladstone Gallery, New York）.

132. Juan Muñoz: *Wasteland,* 1986. Installation at the Galleria Marga Paz, Madrid. Mixed media（ceramic tile floor）. 35×35

m. Collection of Contemporary Art Fundació 'la Caixa', Barcelona. © DACS 1998.

133. Robert Gober: *Untitled.* Installation at Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991. Wood, wax, leather, human hair, against a silkscreened background. 38.7×42×114.3 cm. Courtesy the artist.

134. Kiki Smith: *Man,* 1988. Ink on gampi paper. 122×96.5×17.8 cm. Courtesy the artist and PaceWildenstein, New York.

参考文献

1945年以来的雕塑出版物与早期的那些是不同的，大多数艺术家仍然活着，而且，从历史的角度来看，早期雕塑家的作品很少。博物馆和图书馆档案还有一些在世艺术家的文件，但在这里列出的大部分材料来自展览目录和展览批评，这已成为在此期间主要的艺术图书出版物，它们是目前发表过的很多在世艺术家的信息的最重要来源。这些目录一般是艺术家、其经销商和友好的批评家合作编写的。出版物是在世艺术家的职业结构的一部分，不应被读者视为不确定的资料来源。当代艺术中的公共利益刺激了艺术家们接受采访，并提供解释的需求。截至1960年，现代主义意义上的艺术作品的自足导致艺术家抵制声明，采访出版物并不常见。艺术家是一个工作室里的角色；搞艺术是唯一的实践，因为艺术没有口头上的相应描述，并且一个艺术家觉得为出版物书写有损失创造力的风险。在极少主义和观念艺术的重点开始从自给自足的雕塑向它的外部环境转移时，艺术家开始看到他们作品的话语条件。他们自己不再是简单地在封闭环境的工作室内创作的艺术家，而是作为在新艺术情境中的现代生活的惯例和体制的积极参与者。随着1960年艺术家不再被任何其他不同于狭义上的艺术制作者的观念所牵连，艺术家没有理由不通过他们自己书写的文字使得惯例合理化。但很难明确区分作为艺术家的批评家（这意味着两个不同的——如果相关的——实践，即制作和写作）和艺术写作，哪一个是艺术实践本身的外延。Donald Judd在1960年代初的批评也许是第一个实例——虽然它影响了第二位——Robert Smithson的批评几乎是十年后的事情。如果是这样的话，写作暗示了大约发生在1967年的雕塑界的崩溃。事实上，这里涉及的艺术家（如Dan Graham和Daniel Buren）也是特别有影响力的作家，是很难被简单指定为雕塑家——或者更确切地说，在任何标题下加以分类的。在这个书目中突显一些雕塑家所写的东西（Donald Judd，Robert Morris，Sol LeWitt，Robert Smithson，Dan Graham，Daniel Buren，Michael Asher），并不意味着这些艺术家比批评家或历史学家更好地揭示了意义，只是他们认识到在艺术家的话语领域中，他们除了制作实物之外也可以作有趣的反思。

上面列出的艺术家主要是美国人，他们是1960年代以来的写作实践者。这是历史的具体问题，也是1960年代艺术革命的一部分。这个关键性问题在美国的美术书写上是有来历的，我们可以追溯到1930年代的Alfred Barr，以及后来的Clement Greenberg。但是，早些时候，评论是指关于艺术实践中的批评，而不是艺术的外部环境。尽管如此，美国的艺术写作有一个长期的传统，即关注于批评澄清和揭露机制是否是特殊的艺术实践，或艺术的方式是否发生在更广阔的世界。如果就艺术家的著述而言，表达主要限制于1960年代和1970年代，那么1980年代初则开始看到了新的重要论坛，以Hal Foster编的*The Anti-Aesthetic: Essays in Post-Modern Culture*（Seattle，1983），Brian Wallis编的*Art after Modernism: Rethinking Representation*（Cambridge，Mass.，1984），以及Rosalind Krauss的*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*（Cambridge，Mass.，1984）等重点出版物为代表。不同的作者以自己的方式定义后现代，但都一致认为，现实是被编码的，而不是明晰的、对环境条件的经验——我们不是生活在一个真空环境中的孤立的个人。对于艺术家来说，真空即是工作室，或者是从工作室到艺术画廊的体系，自1960年以来许多人逐渐远离了这种真空。从自己生活中的制约因素，一些人已经看到市场和博物馆是权力和权威结构中的一部分，这原本是艺术家的环境条件，现在成为他们的艺术主题。

这里列的并不是一个"总体的"著作清单。部分原因是没有一个作者的著作在时间上能够涵盖整整50年；也更因为相比于建立一个巨大的目录来使之历史化，让这个目录外在于章节标题，将出版物囊括进来，似乎是更好的方法。Charles Harrison和Paul Wood编的*Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*（Oxford，1992）是个例外，它是一本非常有用的文献集。这里选择的出版物都是有价值的写作，图片和目录的收集没有被包括在内。

第一章　1945年以后的欧洲雕塑

现代雕塑

现代雕塑的第一部历史是Carola Giedion-Welcker的*Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*（Stutgart and London，1937，有新绪论的英文修订版，1956），这本书提供了一个见多识广的作家的观点，是对他们这20年中作出的改变的非常有用

的总体看法。A. C. Ritchie的*Sculpture of the Twentieth Century*（New York，Museum of Modern Art，1952）遵循了博物馆早期出版书籍作为展览补充的惯例。到了1950年代末期，雕塑制作中的轻快感和现代艺术的观众的增多，导致了艺术出版的扩大。Michael Seuphor的*Sculpture of this Century*（Neuchâtel and London，1959）和Eduard Trier的*Form and Space:The Sculpture of the Twentieth Century*（Berlin，1960，London，1961）是第一次试图按类型划分战后雕塑的尝试。Robert Maillard的*Dictionary of Modern Sculpture*（London，1962）和Herbert Read的*Modern Sculpture: A Concise History*（London，1964）终结了这些联结战后与战前发展的系列书籍。雕塑的日渐普及反映在荷兰艺术历史学家在A. M. Hammacher于1950年代后期编辑的平装本丛书'Modern Sculptors'（Amsterdam and London，1958-61）中，这套丛书中有Arp，Chadwick，Despiau，Gonzalez，Hepworth，Laurens，Lehmbruck，Lipchitz，Marini，Martini，Moore，Picasso，Richier和Zadkine。关于Brancusi和Giacometi的书是计划在内的，但没有出版。然而，只有Richier和Chadwick在战后享有声誉。同时，更昂贵的系列雕塑书籍是由格里芬出版社在纳沙泰尔出版的，包括由J. P. Hodin（1961年）介绍的关于Hepworth的作品。

Moore和Hepworth

大量关于Henry Moore的文献都是以他作品的目录为重点，其中的第一册是于1944年出版的*Henry Moore:Sculpture and Drawing. Vol.1 1921-1948*。在Herbert Read的绪论中，Moore被放置在世界艺术的语境里，并在Read的*The Philosophy of Modern Art*（London，1952）中再版。在Read最重要的雕塑著作*The Art of Sculpture*（London，1956）中，Moore（还有Gabo和Hepworth）也显得比较突出，这本书是以Read在华盛顿国家艺术画廊做的A. W. Mellon讲座为基础写成的。Moore自己的著作是由Philip James编辑出版的，即*Henry Moore on Sculpture*（London and New York，1966，revised 1971）；Alan Wilkinson关于Moore于1977年在大英博物馆展出的绘画的研究，对研究Moore的雕塑是很有价值的。Richard Cork所写的关于英国皇家学院1988年展览目录的文章'An Art of the Open Air'，概述了Moore的户外作品。由Herbert Read撰写绪论的*Barbara Hepworth:Carvings and Drawings*（London，1952）对最实质性地收

集艺术家本人的写作是很有用的。由Penelope Curtis和Alan Wilkinson为Hepworth在利物浦泰特美术馆的展览（1994年）写的目录包含了许多新的信息。Curtis的文章'Te Artist in Postwar Britain'对赞助方来说是很重要的。

战后的法国雕塑

Sarah Wilson在'Paris Post War: In Search of the Absolute'一文中，以及在Frances Morris的宝贵著作*Paris Post War: Art and Existentialism 1945-1955*（Tate Gallery，1993）中，都详尽描述了战后的法国雕塑。在*Aftermath: France, New Images of Man*（London，Barbican Art Gallery，1982）一书中，载有Germain Viate和Henry-Claude Cousseau的一些很有用的文章。Germain Viate的*Paris 1937-Paris 1957*（Paris，Centre Georges Pompidou，1981）是记录很多学者在法国作出短期贡献的资料的百科全书。Picasso的雕塑是Picasso的毕生挚友Daniel-Henry Kahnweiler所写一篇文章的主题（英文译本，London，1949年）。1967年在伦敦泰特美术馆（也在纽约和巴黎）举办的具有里程碑意义的毕加索雕塑展的目录，是由Picasso的朋友兼传记作家Roland Penrose写的。奇怪的是，Picasso作为世界性的艺术家，他的后期雕塑作品只在最近的Elizabeth Cowling和John Golding的*Picasso:Sculptor/Painter*（London，Tate Gallery，1994）一书中才得到整理和出版。Reinhold Hohl建立了关于Giacometi书写的学术标准，他的书（Lausanne and London，1972）中有许多对Giacometi作品的早期评论以及其他在别处很难找到的文件。Hohl的工作由David Sylvester杰出的*Looking at Giacometti*（London，1994，但结合早期材料）一书作了补足。伴随着1996年在法国比奥的国家博物馆举办的福特里埃展（catalogue：Paris，Réunion des museés nationaux），以及里希埃展（Vence，Fondation Maeght，1996），人们近期对战后巴黎雕塑兴趣大增的现象值得注意。关于Marino Marini的专著有许多，其中最新的是Sam Hunter（New York，1993）的书。

非具象雕塑

1950年代关于非具象雕塑的辩论主要集中于Gabo。最新的出版物是Steven Nash和Jan Merkert所写的*Naum Gabo: Sixty Years of Constructivism*（Dallas Museum of Fine Art and Munich，Prestel，

1985）。Gabo对20世纪雕塑的观点可以在很多出版物中找到，包括关于非具象雕塑的文选*Circle*（London，1937），Gabo自己就是这本书的编辑之一。Read于1948年为现代艺术博物馆举办的瑙姆·加博和安托万·佩夫斯纳联合展览所写的介绍文章，以及他和建筑师Leslie Martin合作的出版物*Naum Gabo: Constructions,Sculptures, Drawings, Engravings*（London，1957）代表了当代对结构主义的看法。之后美国雕塑家George Rickey所写的*Constructivism: Origins and Evolution*（*London*，*1967*）是一本雄心勃勃的、企图将当代非具象雕塑与战前传统联系起来的书，但它应与Camilla Gray的评论（*Studio International*，March 1968）结合在一起阅读，Gray在这篇评论中已对结构主义的历史作出修正。可以参阅最近Serge Guilbaut所写的*Reconstructing Modernism*（Cambridge，Mass.，1990）一书中Benjamin H.D.Buchloh的文章'Cold War Constructivism'，以及同一作者在*Qu'est-cela sculpture moderne?*（Paris，Centre Georges Pompidou，1986）一书中的文章'Construire（l'histoire de）'。关于1950年代末期雕塑与建筑的关系的历史仍有待被书写，其出发点可以算是*Aujourd'hui*关于艺术和建筑的特刊（May-June，1966），以及*Architettura*，no.5（1966）。二者都对墨西哥的Mathias Goeritz和荷兰艺术家Constant的作品作出了评论。Goeritz是G. Nesbit在*Arts and Architecture*（May 1958）中所写的一篇文章的主题。Jack Burnham的Beyond Modern Sculpture: Te Efects of Science and Technology on the Sculpture of this Century（London，1968）用本世纪的生命哲学和科学规则对革新的雕塑作出了详细论述。它出版的时候正值物质革新的科学模式正在崩解，并且产生的评论好坏参半。把它与Albert Elsen）和Walter Darby Bannard在*Artforum*（May 1969）中的（相反的）评论结合起来阅读会是很有用的。有关动态艺术最充分的展览，是Frank Popper的*Origins and Development of Kinetic Art*（London，1968），它在严格的（雕塑如何运作）的技术基础上作出区分，但这种技术基础可能是有限制的。Lawrence Alloway为再版的、由Oto Piene和Heinz Mack编的*Zero*（［1958-61］，new edition，Cambridge，Mass.，1974）撰写了绪论。Peter Selz作为策展人在*Art in a Turbulent Era*（Ann Arbor，1985）一书中回顾了那个时期的动态艺术和灯光艺术。Guido Ballo的*Lucio Fontana*（New York，1971）很好地介绍了这位被低估的艺术家。

第二章 “新雕塑”

战后的英国雕塑

*Paris Post War: Art and Existentialism 1945-1955*一书中David Mellor的文章‘Existentialism and Post War British Art’对战后的英国雕塑做了很好的描述，尤其是关于Paolozzi和Turnbull的。Frank Whitford为泰特美术馆1974年展览所作的目录是对Paolozzi作品的很好的总结。Richard Morphet为泰特美术馆1973年特布尔展所作的目录非常详尽。对“恐怖几何形”雕塑家作了最好分析是John Glaves Smith所写的‘Sculpture in the 1940s and 1950s: the Form and the Language’一文，这篇文章收录在Sandy Nairne和Nicholas Serota所编的*British Sculpture in the Twentieth Century*（Whitechapel Art Gallery，1981）中。Lawrence Alloway的载于*Art News*（June-August 1953）的很有用的‘Britain’s New Iron Age’一文，是第一篇向美国观众论述英国发展的文章。Chadwick是Dennis Farr专著（Oxford，1990）中的一个主题，而对Butler作品进行了研究的是Richard Calvocoressi，他研究了Butler在泰特美术馆的展览（1983年）。关于无名政治受难者竞赛，Robert Burstow在*Art History*（December 1989）上发表的‘Butler’s Competition Project for a Monument to the Unknown Political Prisoner’一文是不可或缺的。Richard Calvocoressi所写的在1981年白教堂目录中的‘Public Sculpture in the 1950s’一文，内容十分翔实。

1940年代和1950年代的美国雕塑

在对1940年代和1950年代美国雕塑的研究中，Clement Greenberg的著作是必不可少的。由John O’Brian编辑的Greenberg的*Collected Essays and Criticism*（Chicago，1986-93，4 vols），是一个重大的出版事件，其中前两卷关于雕塑的批评和文章（至1956年）很值得一读，它们是按照Greenberg对美国新雕塑的理解——相对于他对欧洲旧雕塑的批评——来展开的。这些书是理解David Smith的主要资料来源。在当代出版物中，*The Tiger’s Eye*（15 June 1948）对‘Te Ides of Art: 14 Sculptors Write’一文很感兴趣，但当代评论却相对稀少。回顾这一时期的观点，可以从雕塑特刊*Art in America*（winter 1956-7）开始。当代文献Peter Selz的*New Images of Man*（New York，Museum of Modern Art，1959）——里面对绘画和雕塑均有涉

及——终结了欧洲和美国艺术中人物雕像的这一历史时期。有关这一时期的后来的评论中，Rosalind Krauss在‘Magicians’Games: Decades of Transformation, 1930-1950’和‘Two Hundred Years of American Sculpture’（Whitney Museum of American Art，New York，1976）中对雕塑作了很重要的分析。对战后美国和欧洲雕塑兴趣的复兴，是以Mona Hadler和Joan Marter主编的*Art Journal*（winter 1994）这一特刊为标志的。Rosalind Krauss的专著*Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*（Cambridge，Mass.，1971）是一个例外，她关于Smith的观点和别人不同。Deborah Wye的*Louise Bourgeois*（New York，Museum of Modern Art，1982）是对一个令人惊叹的艺术家的赞扬。想要了解Frederick Kiesler，最好通过Lisa Philips为惠特尼美国艺术博物馆1989年展出所编著的目录。

第三章　雕塑与日常

1960年代

Udo Kultermann的*The New Sculpture*（Tübingen and London，1968）1960年代这10年作了很有用的概览。这是第一本集中描述战后10年的书，当时美国努力推广自己的领导地位，这本书却仍很公平地涵盖了不同国家的艺术发展。Pierre Restany所写的*Nouveau Réalisme*（1960）宣言被翻译为*Art and Theory*一书。William Seitz的*The Art of Assemblage*是一次有关达达和超现实主义的新运动展览（New York，Musuem of Modern Art，1961）的目录，它是一份很关键的当代文献，仍然很有用。Pontus Hulten的*The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*（New York，Museum of Modern Art，1969）对于了解Tinguely、Rauschenberg等人非常有用。Anne Seymour的*Beuys, Klein, Rothko: Transformation and Prophecy*（London，Anthony d’Offay Gallery，1987）是在共同的精神目标看不同的艺术家。有两个国际巡回展览的目录很好地涵盖了Yves Klein的作品，它们的作者分别是Tomas McEvilley（Rice University Art Gallery，Houston，1982）和Sidra Stich（London，Hayward Gallery，1995）。Germano Celant的*Piero Manzoni 1933-1963*（Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris，1991）是目前对他作品的最好概述。Jan van der Marck为1974年加利福尼亚州拉荷亚当代艺术博物馆的阿尔曼展览写了目录，Pierre Restany对1992年休斯顿美术

博物馆的阿尔曼回顾展亦作出了贡献。Pontus Hulten的*Jean Tinguely 'Meta'*（London， 1976）很充分地分析了Tinguely的作品。关于Christo的众多顶尖出版物都与单个项目有关，Marina Vaizey有一本简短的专著（London，1990）对他的作品做了总结。

1960年代的美国雕塑

1945年至1960年的雕塑批评著述反映了欧洲的首要地位，美国在1960年左右创造力的爆发也被相应地记录下来。Barbara Haskell的*Blam！ The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*（New York，1984）是一个很好的起点。Jeff Kelley编、Allan Kapro著*Essays on the Blurring of Art and Life*（Berkeley， 1993）中，偶发艺术家的关键文本被重印。RoseLee Goldberg的*Performance Art from Futurism to the Present*（London，1979）提供了有关那些作品在艺术领域跨界的艺术家的有用文本。对Jasper Johns的雕塑作了最充分讨论的是Fred Orton的*Jasper Johns: The Sculptures*，同时还有1996年为着雕塑研究在利兹亨利·摩尔中心举办的展览。Alan Solomon在1963年纽约犹太博物馆的约翰斯展览目录中所写的是对此更早期的评论，Leo Steinberg的'Jasper Johns: Te First Seven Years of his Art'于1962年首次出版，后来在*Other Criteria*（Oxford，1972）一书中重印。Max Kozlof的两本关于Johns的简短著作也很有用。Alan Solomon为*Robert Rauschenberg*（New York， Jewish Museum，1963）写的绪论是值得花时间去找来阅读的。Leo Steinberg在*Other Criteria*中的主题文章是必不可少的，Laurence Alloway为*Robert Rauschenberg*（Washington，Smithsonian Institution，1976）写的绪论和目录是对Robert Rauschenberg作品的很好的介绍。在Douglas Crimp的*On the Museum's Ruins*（Cambridge，Mass.，1993）一书中，有一个关于Rauschenberg雕塑的有趣部分。

Warhol，Oldenburg，Kienholz

关于Warhol的三维空间作品，几乎没有专门的著述。有用的文章都是在加Gary Garrels编辑的*The Work of Andy Warhol*（Seatle，1989）中，以及Kynaston McShine编辑的现代艺术博物馆安迪·沃霍尔展的目录（New York， 1989）。Barbara Rose的*Claes Oldenburg*（New York，Museum of Modern Art，1970）是最好介绍性文本，Germano Celant等人写的*Claes Oldenburg: An Anthology*（New

York，Guggenheim Museum，1995）则涵盖了许多有用的材料。关于Edward Kienholz，见Walter Hopps等人写的*Edward Kienholz: A Retrospective*（New York，Whitney Museum of American Art，1996）。关于George Segal，见Jan van der Marck的专著（revised edn.，New York，1979）。

第四章　现代主义与极少主义

Anthony Caro

1960年代早期，Clement Greenberg占据着显著的支配地位，但他的*Collected Essays and Criticism*（Chicago，1993）的第三卷和第四卷，可以与*Art and Culture*（Boston，1961），很好地配合阅读，他的著作选集在当时被广泛阅读。Greenberg和他的年轻同事Michael Fried的著述重点是英国雕塑家Anthony Caro。Richard Whelan的*Anthony Caro*（Harmondsworth，1974）载有Greenberg（1965年）和Fried（1968年和1970年）的重印文章，也有Phyllis Tuchman的一篇采访（1972年）。Michael Fried第一篇关于Caro的重要文章，以及1963年白教堂艺术画廊卡罗展的目录介绍，重印在*Art International*（September 1963）中。William Rubin写了1975年现代艺术博物馆卡罗回顾展的目录介绍，随后Rosalind Krauss写了‘How paradigmatic is Anthony Caro?’（*Art in America*，September-October 1975）。Michael Fried为他的审美辩护，在1967年6月的*Artforum*上发表了‘Art and Objecthood’，这篇文章重印在Gregory Batcock的*Minimal Art: A Critical Anthology*（New York，1968；1995年的新版有Anne Wagner写的绪论）。Batcock的书还包括了Barbara Rose、Bruce Glaser等人的重要文章。Fried的文章出版20周年纪念是Michael Fried、Benjamin H. D. Buchloh、Rosalind Krauss的圆桌讨论会，出版了‘Teories of Art afer Minimalism and Pop’，这篇文章收录在Hal Foster编纂的*Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Art, No 1*（Seatle，1987）一书中。

极少主义

Rosalind Krauss的Passages in Modern Sculpture（New York and London，1977）在某种程度上是自Rodin起至大约1970年代的欧洲雕塑历史，但它特别关注的是对雕塑从内到外的意义的重新界定。这是

极少主义的一个特征（差不多是一个信条），Krauss的书可以看做——概略地表达——通过极少主义者的眼去看现代主义。在一些情况下，极少主义艺术家们也是很重要艺术作者。Donald Judd的*Complete Writings 1959-1975*（Halifax，Nova Scotia，1975）中有很多短评，其中有很关键的1965年的论文'Specifc Objects'。Robert Morris的文集*Continuous Project Altered Daily*（New York，1993）是战后时期最生动的艺术类书籍之一。Sol LeWit的文章是认识极少主义和观念艺术的关系的关键，已由A. Zeri结成英文和意大利文著作出版（Rome，1995）。'Paragraphs on Conceptual Art'（1967）和'Sentences on Conceptual Art'（1969）收录在*Art in Theory*一书中，同时进一步的著作出版在Alicia Legg编辑的*Sol LeWitt*（New York，Museum of Modern Art，1978）中，这本书的出版也有赖于一些学者的贡献。

其他有重大贡献的关于极少主义艺术家的专著包括Brydon Smith编的*Dan Flavin*（Otawa，National Gallery of Canada，1969）和Barbara Haskell的*Donald Judd*（New York，Whitney Museum of American Art，1988）。Robert Morris在华盛顿科克伦美术馆的展览是由Annete Michelson的重要早期论文'Robert Morris an Aesthetics of Trangression'作为序言。他在泰特画廊的展览目录（1971年）是由Michael Compton和David Sylvester写的。古根海姆博物馆出版的*Robert Morris: The Mind/Body Problem*包含Rosalind Krauss和其他人的文章。将极少主义置于更广泛的语境的是Hal Foster在*Individuals 1945-1986*（Los Angeles Museum of Contemporary Art，1986）中的'Te Crux of Minimalism'一文，重印在Foster的*The Return of the Real*（Cambridge，Mass.，1996）。1960年代最好的美国批评文章大部分刊登在*Artforum*上，尤其雕塑类的文章比较突出（令人印象深刻的雕塑数量出现在1967年6月）。

英国新生代

除了Caro的雕塑，这一时期对英国雕塑的评论与美国相比显得不足。Terry Nef编的*A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*（New York and London，1987）一书中，Charles Harrison的文章'Sculpture's Recent Past'是最好的概述，同一作者的'Suppression of the Beholder: Sculpture and the Late Sixties'收录在*Starlit Waters, British Sculpture: An International Art 1968-1988*（Liverpool，Tate

Gallery，1988），这篇文章对于理解整个时期是有益的。Tim Hilton的*Phillip King*（London，1992）是最好的介绍性文本。King自己的著作大部分出版在由David Tompson作介绍的*Phillip King*一书中（Oterlo，Kröller-Müller Museum，1974）。William Tucker关于20世纪早期雕塑的著作*The Language of Sculpture*（London，1974）有趣地反映了当代人对雕塑的态度，但本书并没有包括Tucker反映当前情况的文章'An Essay on Sculpture'（*Studio International*，January 1969）。*Studio International*出版了当时最好的英文艺术批评，特别是Charles Harrison的批评。由Anne Seymour、Richard Morphet和Michael Compton等人写的一系列关于英国"新生代"雕塑家的论文出版在*The Alistair McAlpine Gif t*（Tate Gallery，1971）。这一时外国关于英国雕塑的观点，见*Britannica: Trente ans de sculpture*（Le Havre，Musée des Beaux Arts，1988）中Françoise Cohen的'English and American Art in the Sixties and Seventies: Sculpture is still Possible'。

第五章 "反形式"

边界的瓦解

Rosalind Krauss的*Passages in Modern Sculpture*是第四、五章的基本阅读书目。其主题之一是在1960年代晚期雕塑的暂时性复原，笔者提醒注意"过渡"（passage）在此书标题中的双重含义：这一时期雕塑内部时间上的过渡和Nauman作品中真实的过渡。Krauss重印在*The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*（Cambridge，Mass.，1984）中的'Sculpture in the Expanded Field'是这一章的基础文本，它是关于边界的瓦解和非传统材料的。Yve-Alain Bois和Rosalind Krauss的*L'informe: Mode d'emploi*（*Formless: A User's Guide*）（Paris，Centre GeorgesPompidou，1996）是一个进一步吸取超现实主义作品的重要展览。它分为四个部分：水平状态，尤其与第五章和第六章相关；脉冲（涉及记录时间流逝的艺术）；基础唯物主义，它吸引了一些早期艺术家，如Dubufet和Fontana，但也与第五章和第六章中的许多艺术家有关；熵，涉及增加混乱，再次与第五章和第六章的艺术家有关。此次展览是关于边界的跨越，并没有按时间顺序安排，而是按媒介或者国家，因此它的重要性很难通过一本遵循大致时间顺序安排内容的书来传达。

1960年代末的美国

Robert Morris的书目（见第四章）仍旧很重要。关于Eva Hesse，最好的介绍是Lucy Lippard的专著（New York，1976），Helen A. Cooper在她编的*Eva Hesse: A Retrospective*（Yale University Art Gallery，1992）中扩展了并修改了它。一本着眼于Hesse的文学著作、与Hesse的传记和死亡的影响有关的书是Anne Wagner在*October*（summer，1994）上的文章'Another Hesse'。Bruce Nauman的作品是以下两部著作的主题：Coosje van Bruggen的*Bruce Nauman*（New York，1988年），Neal Benezra和Kathy Halbreich编写的*Bruce Nauman*（Minneapolis，Walker Art Center，1994）。关于Richard Serra的作品有一个特别丰富的书目。现代艺术博物馆的由Laura Rosenstock编的*Richard Serra/Sculpture*（New York，1986），亦有Rosalind Krauss和Douglas Crimp的贡献，它是最好的起点。Crimp的文章'Richard Serra Redefning Site-Specifcity'重印在他的*On the Museum's Ruins*（Cambridge，Mass.，1993）一书中。Ernst-Gerhard Güse的*Richard Serra*（New York，1988）中有Yve-Alain Bois、Douglas Crimp、Armin Zweite的贡献。Richard Serra的*Writings: Interviews*（Chicago，1994）关注Serra雕塑作品的场地和装置。Clara Weyergraf Serra和Martha Buskirk编辑的*The Destruction of Tilted Arc: Documents*（Cambridge，Mass.，1991）是一份关于雕塑家对公共空间的使用的充满政治性的叙述文献。

身体与表演

关于表演艺术，RoseLee Goldberg的书（见第三章）仍然适用。关于Gilbert & George，Carter Ratclif的著述非常有用：*Gilbert & George 1968-80*（Elindhoven，Van Abbemuseum，1980）中的'Gilbert & George and Modern Life'，*Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1985*（London，1986）中的'Gilbert & George:Te Fabric of their World'。Kate Linker的*Vito Acconci*（New York，1994）第一次充分考虑到了这位有趣且多样的艺术家。古根海姆博物馆的关于Rebecca Horn的书是为一次国际巡回展览（New York，1993）而准备的，很全面地涵盖了她的表演作品、雕塑、装置及电影制作。

Beuys和贫穷艺术

最清晰也最共鸣地呈现Beuys在英国的作品是由Caroline Tisdall在古根海姆博物馆组织的展出（New York and London，1979）。Carin Kuoni的*Energy Planfor the Western Man: Joseph Beuys in America*中有编者对艺术家的著述和访谈。它包含了许多是有用的文本，包括Willoughby Sharp对Beuys第一次在美国的采访，这个采访后来重印在*Artforum*上。传记信息可以从Heiner Stachelhau的书中得到（New York，1991）。有关Beuys的著作相当清楚地分为"支持"和"反对"两类。反对Beuys的出版物开始于1979年展览之后H. B. Benjamin发表在*Artforum*（January 1980）上的'Beuys: Te Twilight of the Idol'，以及*October*（summer 1988）上的三篇文章：EricMichaud的'Te End of Art according to Beuys'，Thierry de Duve的'Joseph Beuys or the Last of the Proletarians'，Stefan Germer的'Haacke, Broodthaers, Beuys'。将贫穷艺术的历史写得最好的是其支持者和领导者Germano Celant，他藉由*Flash Art*（November-December 1967）（意大利文，英文译本是由Giancarlo Politi和Helena Kontova编的*Flash Art: Two Decades of History: XXI Years*［Cambridge,Mass., 1990］）的文章'Arte Povera: Notes for a Guerilla War'发动了该运动。接下来还有一本书：Germano Celant的Art Povera: *Conceptual, Actual or Impossible Art?*（Milan and London，1969）。Celant之后围绕贫穷艺术的著作有*Precronistoria 1966-69*（Florence，1976），这是他用意大利语写的关于国际艺术事件的一部详尽的字典，可以与Lucy Lippard略早的著作*Six Years:The Dematerialisation of the Art Object*（New York，1973）相比较。Celant的*Art Povera: Histories and Protagonists*（Milan，1985）载有英文翻译。Celant的雕塑家朋友Piero Gilardi充当了这一运动的国际特使，他在*Arts*（September-October 1968）上发表了'Primary Energy and the"Microemotive Artists"'，把贫穷艺术（还有其他类似的英国和德国艺术）介绍到了美国。有很多关于个体的贫穷艺术家的专著已被写成或被翻译成英语：Germano Celant的*Pistolet to*（New York，1989）；Gloria Moure编的*Jannis Kounellis*（Barcelona，1990）；Tomas McEvilley的'Mute Prophecies: Te Art of Jannis Kounellis'，这篇文章载于Mary Jane Jacob编的*Jannis Kounellis*（Chicago，Museum of Contemporary Art，1986）；多位作者合写的*Luciano Fabro*（San Francisco Museum of Art，1992）；Germano Celant的*Mario Merz*（New York，Guggenheim Museum，1989）。想要了解英国雕塑家Barry Flanagan，由Tim Hilton和

Michael Compton贡献的1982年威尼斯双年展的作品目录，以及随后的伦敦白教堂艺术画廊的展览目录，是一个很好的起点。

第六章　自然媒材

大地艺术

Gilles A. Tiberghien的*Land Art*（London，1995）是迄今为止最全面和必要的相关著作。John Beardsley的汇总著作*Earthworks and Beyond Contemporary Art in the Landscape*（New York，1984）中提到了许多艺术家。Alan Sonfst编的*Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*（New York，1983）收集了许多不同的有关特定地点艺术的文章，远远超出这里所提到的。Lucy Lippard的*Overlay: Contemporary Art and theArt of Prehistory*（New York，1983）评论了1970年代艺术对景观过去的关注和自然痕迹。Robert Smithson的重要著作见于Nancy Holt编的*The Writings of Robert Smithson*（New York，1979。Smithson著作的新版本是由Jack Flam编纂的，New York，1996）。Smithson学术上的著作经常是具有讽刺性的和杂乱的，但是它和Robert Morris的*Continuous Project Altered Daily*一样，是理解雕塑特性改变的关键文本。这本书不仅仅是关于他自己的艺术和他同时代的雕塑，它更是Smithson艺术表达的一部分，恰如其雕塑作品。这本书的第一版是Craig Owens刊于*October*（fall 1979）的'Earthwords'一文的评论主题，这篇文章重印在Owens的*Beyond Recognition: Representation,Power, and Culture*（Berkeley，1992）中。Owens用这个评论作为他开创性的文章'Te Allegorical Impulse:Towards a Teory of Postmodernism'的出发点，这文章刊于*October*（spring and summer 1980），它很快重印在Brian Wallis编的*Art after Modernism: Rethinking Representation*（Boston and New York，1984）一书中。有关Smithson的文章汇集和他作品的目录收集，最主要的著作是Robert Hobbs编的*Robert Smithson Sculpture*（Cornell，1981），其中有Lucy Lippard、Lawrence Alloway、John Coplans的文章。随后的出版物包括Eugenie Tsai的*Robert Smithson Unearthed*（New York，1991），这本书对研究他的绘画很重要。在Margit Rowell编的*Qu'est-ce que la sculpture moderne?*（Paris，Centre Georges Pompidou，1986）中的Rosalind Krauss的文章'Echelle/monumentalité.Modernisme/postmodernisme. La ruse de

Brancusi'中，Smithson的摄影评论和注释'A Tour of the Monuments of Passaic'可以和Brancusi在特尔古日乌的作品做一个有趣的比较，这一比较可以按照场地关系的观念、纪念的功能、建筑和雕塑界限的模糊，以及雕塑是水平而不是垂直结构等这些方面来进行。Rosalind Krauss其他与此相关的出版物有：1979年的文章'Sculpture in the Expanded Field'，重印在*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*（Cambridge，Mass.，1994）一书中；*L'informe:Mode d'emploi*（1996，with Yve-Alain Bois），见以上第五章。

雕塑与景观

Michael Compton的'Some Notes on the Work of Richard Long'是作为Long于1976年在威尼斯双年展的作品附属，它是一个很好的介绍性文本。*Richard Long in Conversation*（with Martina Giezen）（Noordwijk，Holland，two parts，1985 and 1986）是有用的，还有两本关于Long的作品的书：Rudi Fuchs的*Richard Long*（New York and London，1986）和Anne Seymour的*Richard Long, Walking in Circles*（London，1991）。想要了解Alice Aycock和Mary Miss，可以通过以下这些文章：Nancy Rosen的'A Sense of Place: Five American Artists'，刊于*Studio International*（March-April 1977）；Kate Linker的'An Anti-Architectural Analogue'，刊于*Flash Art*（January 1980）；Lucy Lippard的'Complexes: Architectural Sculpture in Nature'，刊于*Art in America*（January-February 1979）。集合这些主题和其他一些美国当代艺术家的展览目录有：由Lucy Lippard作简介的*Dwelling*（Institute of Contemporary Art，University of Pennsylvania，1978）；由Janet Kardon作简介的*Connections Bridges/Ladders/Ramps/Staircases/Tunnels*，同上，1983年。关于Siah Armajani，Julie Brown为1981年纽约哈德森河博物馆展览写的目录文章，Jean-Christoph Amman为1987年阿姆斯特丹巴塞尔艺术馆和市立博物馆展览写的文章，都是很好的介绍。其他关于雕塑家在不同景观语境中工作的有用的出版物是：*Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-90*（Leeds，1990）；Julian Andrews的*The Sculpture of David Nash*（London，1996）；Yves Abrioux（有Stephen Bann的说明和评论）的*Ian Hamilton Finlay:A Visual Primer*（London，1985）；Lars Morell的'Per Kirkeby's Brick Sculptures'，

收录在*Per Kirkeby,Malerie/Paintings: Skulptur/Sculptures….1964-1990*（Stockholm，Moderne Museet，1990）。

第七章　公共空间

雕塑和博物馆

与第四章一样，这里艺术家们作为作家和评论家有着重大贡献。Dan Graham著、Brian Wallis编的*Rock my Religion: Writings and Art projects, 1965-1990*（Cambridge，Mass.，1993）中的‘Architecture:Art, Design, Urbanism’是非常重要的部分。关于Gordon Mata Clark，瓦伦西亚IVAM的展览目录中有Marianne Brouwer写的和Judith Kirshner翻译的一些有趣的文章。Donald Wall刊于*Arts*（March 1976）的‘Gordon Mata Clark’s Building Dissections’，Tomas Crow载于*Modern Art in the Common Culture*（Yale，1996）的‘Site-Specifc Art, the Strong and the Weak’，都是有用的文章。讨论1970年代美国和欧洲艺术的“临界点”（criticality）的主要文本是Benjamin H. B. Buchloh的‘Formalism and Historicity—Changing Concepts in American and European Art since 1945’，载于*Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*（Art Institute of Chicago，1977）。这篇文章回顾了1960年代，对Klein、Manzoni及最近的艺术家有着有趣的看法。关于博物馆的职能和理念，重要文本是Douglas Crimp的*On the Museum’s Ruins*（Cambridge，Mass.，1993）。Daniel Buren关于艺术制作和展览的语境的著作是基础性的。一些最重要的英语文本有：‘Beware’，刊于*Studio International*（March 1970），后附Michel Claura的评注；‘Standpoints’，刊于*Studio International*（April 1971）；‘Te Function of the Museum’，刊于*Artforum*（September 1973）；‘The Function of an Exhibition’，刊于*Studio International*（December 1973）。这些著作寻求对艺术家在体制框架中的角色的分析，是理解某一艺术家在特定时期内源于物质语境的意义的关键。一个补充性的关键文本是Benjamin H. D.Buchloh的‘Te Museum and the Monument’，载于*Daniel Buren: Les Couleurs: Sculptures. Les Formes: Peintures*（Halifax，Nova Scotia，1981）。至于Michael Asher，他自己与Benjiamin H. D. Buchloh合作的*Michael Asher Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*（Halifax，Nova Scotia，and Los Angeles，1983）是一本不可替代的著作。第七章的

评论吸取了Anne Rorimer的‘Michael Asher Recent Work’，刊于*Artforum*（April 1980）。Michael Compton等人的*Marcel Broodthaers*（Minneapolis and New York，1989）Marcel Broodthaers复杂的艺术。Broodthaers是Douglas Crimp的文章‘Tis is not a Museum of Art’的主题，载于Benjamin H. D. Buchloh编辑的*On the Museum's Ruins. Broodthaers: Writings,Interviews, Photographs*，以及有不同的人投稿的*October*（fall 1987）的一季特刊。*America*（New York，Guggenheim Museum，1993）对Baumgarten有充分的讨论，其中载有许多有趣的文章；Craig Owens在*America*和*Beyond Recognition*上的文章‘Improper Names’。Denys Zacharopoulos刊在*Artforum*（October 1985）上的‘The World and its Traditions, or the Tradition of the World’也是有用的文章。

Hans Haacke

关于Hans Haacke，最好的起点是*Hans Haacke:Unfinished Business*（New York and Cambridge，Mass.，1986），其中有一些非常优秀文章（包括Leo Steinberg、Rosalyn Deutsche和Fredric Jameson。Haacke自己的写作和采访是了解他信息的重要一部分，Haacke的文集有*Hans Haacke: Volume 1*（Oxford，Museum of Modern Art，1978）和*Hans Haacke: Volume II: Works 1978-1983*（London，Tate Gallery，1984）。Yve-Alain Bois、Douglas Crimp和Rosalind Krauss的‘A Conversation with Haacke’发表于*October*（fall 1984），并重印在*October: The First Decade, 1976-1986*（Cambridge，Mass.，1987）中。第七章的材料也来自于Hans Haacke的‘Contribution to Points of Reference 38/88’，以及Werner Fenz的‘Te Monument is Invisible, the Sign Visible’，这两篇文章都刊于*October*（spring 1989）。

在公共场所的雕塑

关于在公共场所的雕塑，Kate Linker的‘Public Sculpture: Te Pursuit of the Pleasurable’介绍了许多有关美国发展的新信息，刊于*Artforum*（March 1981）。对公共雕塑更持怀疑态度的分析，是Rosalyn Deutsche的‘Public Art and its Uses’，刊于*October*（winter 1988）。W. J. T. Mitchell编的*Art and the Public Sphere*（Chicago，1990）是一本很关键的出版物，它讨论了公共艺术、纪念馆和古迹，

载有Michael North的'The Public as Sculpture'，Mitchell的'Te Violence of Public Art: *Do the Right Thing*'，以及James Young的'Te Counter-Monument: Memory against itself in Germany Today'。Harriet Senie和Sally Webster的*Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*（New York，1992）是从*Art Journal*（winter 1989）的一期特刊中延伸出来的，同一编辑下的同一主题里还有一份重要的稿件，即Mathias Winzen的'Te Need for Public Representation and the Burden of the German Past'。Lieven van den Abeele的'The Monument in Twentieth Century Sculpture: Historical,Political and Social Aspects'，载于*Monumenta*，第19届双年展，米德汉姆露天雕塑博物馆（Antwerp，1987），它是一个非常有用的调查。

Boltanski和Kabakov

Lynn Gumpert的*Christian Boltanski*（Paris and London，1992）是一本很好的采访小书。更深一层的文章和采访，有Didier Semin、Georgia Marsh和其他一些人的作品，载于*Parkett, 22*（1989）。最全面的关于Kabakov的著作是Jean-Hubert Martin、Boris Groys和其他人的*Ilya Kabakov: Installations 1983-1995*（Paris，Centre Georges Pompidou，1995）。*Parkett, 34*（1992）上还有不同作者写的关于Kabakov的文章。由Robert Storr组织的"错位"展（纽约现代艺术博物馆，1991年），展出的是Kabakov以及在这里讨论到的其他艺术家、Louise Bourgeois、Chris Burden、David Hammons和Bruce Nauman等人的装置。

第八章　物品与人物塑像

英国雕塑

最早的几个关于1980年代初期英国新雕塑的有趣评论，是Michael Newman为*British Sculpture Now*（Kunstmuseum，Lucerne，1982）和*Figures and Objects:Recent Developments in British Sculpture*（Southampton，John Hansard Gallery，1983）写的文章，以及发表在*Flash Art*（January 1984）的'Between Discourse and Desire: Recent British Sculpture'。Lynne Cooke写了几个有用的报告：'Reconsidering the"New Sculpture"'，刊于*Artscribe*（August 1982）；'Between Image and Object: Te New British Sculpture'，载

于 Terry Nef 编的 *A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*; 'British Sculpture in the Eighties: Questioning Cultural Myths, Confrming Artistic Conventions'，载于 *Britannica: Trente ans de sculpture*（Le Havre，Musée des Beaux Arts，1988）。关于个别艺术家的作品有：*Richard Deacon*（London，1995），其中有Pier Luigi Tazzi、Jon Tompson和Peter Schjeldahl等人的文章；Charles Harrison的'Empathy and Irony: Richard Deacon's Sculpture'（载于卢塞恩艺术博物馆的迪肯展的目录，1988年）；*Tony Cragg*，Lynne Cook为这本书写了绪论（London，Arts Council，1987）；*Tony Cragg: Sculpture 1975-1990*载有来自不同作者的投稿（Newport Harbor Museum，1990）；David Elliot的 *Bill Woodrow: Beaver, Bomb and Fossil*（Oxford，Museum of Modern Art，1983）；Germano Celant的 *Anish Kapoor*（London，1996）；*Julian Opie*（London，Hayward Gallery，1994）；Rachel Whiteread与Iwona Blazwick的谈话（Eindhoven，Van Abbemuseum，1992）；Rachel Whiteread的 *House*，由James Lingwood编辑，载有来自不同的作者的投稿（London，Phaidon，1995）；多位作者合著的*Rachel Whiteread: Shedding Life*（Liverpool，Tate Gallery，1995）。

美国的"商品雕塑"

对美国的"商品雕塑"的讨论主要集中在艺术家对消费和市场的态度：批评或同谋。对商品雕塑的持负面看法的，见Hal Foster的'Signs Taken for Wonders'，刊于*Art in America*（1986）（主要是绘画，但也与雕塑有关）；'Te Future of an Illusion'，载于 *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*（Boston，Institute of Contemporary Art，1986）；特别是 *The Return of the Real*（Cambridge，Mass.，1996）。一些不同的看法，见David Joselit的'Modern Leisure'，载于*Endgame*，以及同一作者的'Investigating the Ordinary'，刊于*Art in America*（May 1988）。相似的观点还有Lynne Cooke的'Object Lessons'，刊于 *Artscribe*（September-October 1987）。关于有不同艺术家参与的"繁多的标记"展，由Mary Jane Jacobs和Ann Goldstein策展（洛杉矶当代艺术博物馆，1990年），他们也谈到了类似的问题。Jacob的目录文章'Art in the Age of Reagan'也很有用，Brooks Adams在 *Art and Design*（1990）的'New Art International'一文中的评论也是如此。Dan

Cameron第一次将这种艺术介绍到欧洲，是在展览*Art and its Double: A New York Perspective*（Barcelona，Fundacio Caixa de pensiones，1986）。Paul Schimmel的*Objectives: The New Sculpture*（Newport Harbor Musuem，1990）广泛涉及了美国和欧洲艺术家以不同方式使用现成物品的情况，包括Dan Cameron和其他人写的充实的目录。由Peter Nagy主持的在艺术家之间开展的一次圆桌讨论，以文章'From Criticism to Complicity'的形式刊登在*Art Flash*（summer 1986）。这里使用了Gudrun Inboden的文章'Ecstasy and Banality'，载于*Jeff Koons*（Amesterdam，Stedelijk Museum，1992）。最有用的关于Allan McCollum的出版物是其在伦敦蛇形画廊和其他地方的展览目录，载有Anne Rorimer、Lynne Cooke、Selma Klein Essink等人的投稿。

欧洲雕塑

关于德国和其他欧洲国家的艺术：Iwona Blazwick、James Lingwood 和 Andrea Schlieker 的 *Possible Worlds:Sculpture from Europe*（London，ICA and the Serpentine Gallery，1990）一书中有几位艺术家的讨论。有一个载有Gudrun Inbogen、Paul Virilio、Ludger Gerdes和Catherine David的稿件的主要出版刊物是1986年在巴黎蓬皮杜艺术中心的穆恰展的补充。关于Tomas Schüte的主要出版物（有英文版）是*Sieben Felder*，载有Ulrich Loock以及其他一些人的文章（Berne，Kunsthalle，and elsewhere，1989）。有许多出版物是关于雕塑与建筑的关系：'Models'，刊于*Flash Art*（March 1985）和'Rooms as Medium'，刊于*Flash Art*（December 1986 - January 1987），这两篇文章的作者都是Stephan Schmidt-Wulfen；由Bartomeu Mari作绪论的'Like Nothing Else in Tennessee'（London，Serpentine Gallery，1992）在同一背景下也是有用的；Carolyn Christov-Bakargiev的'Something Nowhere'也略微谈到一些同样的问题，刊于*Flash Art*（May - June 1988）。Lynne Cooke、Alexandre Melo、James Lingwood和Gavin Bryars写的关于Juan Muñoz）的短评和采访，载于*Parkett, 43*（1995）。

人物塑像

关于人物塑像：载有不同作者文章的*Antony Gormley*（London，1987），以及*Antony Gormley*（Liverpool，Tate Gallery，1993）都

很有用。Neal Benezra的*Stephan Balkenhol: Sculpture and Drawings*（Washington，Hirshhorn Museum，and Stutgart，Cantz，1995）是有关这位雕塑家的最好的资料来源。关于Robert Gober，有Joan Simon和Catherine David为其1991年在马德里国立博物馆中心雷纳·索菲亚艺术博物馆的展览写的目录，以及Richard Flood和Lynne Cooke载于*Robert Gober*（Liverpool，Tate Gallery，1993）上的文章。在*David Hammons. Rousing the Rubble*（Cambridge，Mass.，1991）中，Tom Finkeplearl的文章'Te Ideology of Dirt'是最有用的。关于Hammons的短文，见*Parkett, 31*（1992）。关于Kiki Smith，最好的资料来源是Susan Tallman的'Kiki Smith: Anatomy Lessons'，刊于*Art in America*（April 1992），以及Linda Shearer和Claudia Gould的*Kiki Smith*（Williamstown，Williams College Museum of Art，1992）。关于"遗弃"的极好的讨论是多位作者合作的*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*（New York，Whitney Museum of American Art，1993）。

大事记

	1945		1950		1955					1960		
艺术	● 1946年，亨利·摩尔展览，纽约现代艺术博物馆。 ● 1948年，首届室外雕塑展，伦敦巴特西公园。 —亨利·摩尔获得威尼斯双年展雕塑奖。 —瑙姆·加博与安托万·佩夫斯纳双人展，纽约现代艺术博物馆。	● 1949年，第一届荷兰雕塑展，索斯贝克公园，阿纳姆。 —叶夫琴尼·乌切蒂奇和雅可夫·贝波尔斯基完成《纪念倒下的苏联英雄》，东柏林。	● 1950年，首届雕塑双年展，米德汉姆雕塑公园，安特卫普。 ● 1953年，以“无名政治受难者”为主题的雕塑比赛完成评选。 —奥西普·扎德金，雕塑《被毁灭的城市》在鹿特丹揭幕。 —亨利·摩尔为伦敦“时代—生活”大厦创作的雕塑完工。	● 1954年，亨利·劳伦斯、汉斯·阿尔普和安托万·佩夫斯纳为委内瑞拉加拉加斯大学创作雕塑。 —罗伯特·劳申伯格开始创作“综合绘画”。	● 1955年第一届卡塞尔文献展，西德。 —德尼斯·勒内，“运动”展览，巴黎。 ● 1956年，林恩·查德威克获得威尼斯双年展雕塑奖。 —赫伯特·里德，《雕塑艺术》。		● 1957年，瑙姆·加博的“德·本杰科夫计划”完工。 —马塞厄斯·格里茨设计的墨西哥城“五塔广场”完工。	● 1958年，海因茨·马克、奥托·皮内、君特·于克尔在杜塞尔多夫成立“零集团”。 —贾斯珀·约翰斯在纽约利奥·卡斯特里画廊举办的展览大获成功。 ● 1959年，第二届卡塞尔文献展，主题为“1945年以来的艺术”，其中雕塑部分相当丰富。 —西德尼·詹尼斯举办的德·库宁展览在首日便售罄所有作品。	● “人的新形象”展，纽约现代艺术博物馆。 —唐纳德·贾德成为《艺术》杂志的美术评论家，纽约。 —艾伦·卡普罗在纽约鲁本画廊组织《6个部分中的18个偶发事件》。 —安东尼·卡罗首次美国之行。	● 1960年，吉姆·戴恩的《房子》和克莱斯·奥登伯格的《街道》展出于贾德森纪念教堂。 —巴黎“新现实主义”小组成立。 —阿尔曼在巴黎伊丽丝·克莱尔画廊展出《充实》装置。 —伊夫·克莱因，行为艺术“空中一跃”，巴黎。 —让·丁古利，《向纽约致敬》，纽约现代艺术博物馆。	● 1961年，罗伯特·劳申伯格和贾斯珀·约翰斯在巴黎。 —奥登伯格，《商店》，纽约第二大街107E。 —集合艺术展，纽约现代艺术博物馆。 —约翰·凯奇，《无声》。 —克莱门特·格林伯格，《艺术与文化》。	●约瑟夫·博伊斯任杜塞尔多夫艺术学院纪念雕塑专业教授。 ● 1962年，“六画家与物品”展，纽约古根海姆博物馆。 —“新现实主义”展（法、美艺术家），纽约西德尼·贾尼斯画廊。
文化	● 1945年，让-保罗·萨特，《理性时代》。 —阿尔贝·加缪，《鼠疫》。 —罗伯托·罗西里尼，《罗马，不设防的城市》。 ● 1946年，首届戛纳电影节。 ● 1947年，安德烈·布勒东和马塞尔·杜尚在巴黎组织国际超现实主义展。	● 1948年，诺曼·梅勒，《裸者与死者》。 —维托里奥·德·西卡，《偷自行车的人》。 ● 1949年，西蒙娜·德·波伏娃，《第二性》。 —卡罗尔·里德，《第三人》。	● 1950年，美国出现了第一台彩色电视机。 —菲利普·约翰逊，玻璃屋，新迦南，美国康涅狄格州。 ● 1951年，不列颠节。 —密斯·凡德罗设计的法恩斯沃斯住宅完工，普莱诺，美国伊利诺伊州。	● 1953年，巴克敏斯特·富勒，圆顶建筑结构，纽约现代艺术博物馆。 —勒·柯布西耶设计的马赛公寓完工。 —塞缪尔·贝克特，《等待戈多》。 ● 1954年，约翰·凯奇，《4分33秒》无声音乐会。 —勒·柯布西耶设计的法国朗香教堂落成。	● 1955年，电影《无因的反抗》，詹姆斯·迪安主演。同年，迪安在一场车祸中罹难。 ● 1956年，埃尔维斯·普莱斯利的唱片达到最大销量。 —沃尔特·格罗皮乌斯重新设计的美国伊利诺伊州科技学院竣工。 —琼·奥斯本，《愤怒的回顾》。 —《窈窕淑女》在百老汇上映。		● 1957年，阿兰·罗布-格里耶，《嫉妒》。 —英格玛·伯格曼，《第七封印》。 —《西区故事》在百老汇上映。 —罗兰·巴特，《神话学》。 —雪铁龙推出DS 19汽车。 —杰克·凯鲁亚克，《在路上》。	● 1958年，塞缪尔·贝克特，《终局》。 —弗拉基米尔·纳博科夫，《洛丽塔》。 —劳伦斯·阿洛维，《艺术与大众媒体》。 —密斯·凡德罗设计的纽约西格拉姆大厦完工。	● 1959年，让-吕克·戈达尔，《筋疲力尽》。 —亚历克·伊斯哥尼斯设计出Mini汽车。 —米开朗基罗·安东尼奥尼，《奇遇》。 —弗兰克·劳埃德·赖特设计的纽约所罗门·古根海姆博物馆建成。	● 1960年，丹尼尔·贝尔，《意识形态的终结》。 —D. H. 劳伦斯在接受淫秽审判后，《查特莱夫人的情人》（1928）得以出版。 ● 1961年，讽刺喜剧《边缘之外》在爱丁堡、伦敦上演。 —弗朗索瓦·特吕弗，《朱尔与吉姆》。 —君特·格拉斯，《铁皮鼓》。	● 1961年，艾伦·雷乃，《去年在马利昂巴德》。 ● 1962年，莫里斯·梅洛-庞蒂，《知觉现象学》（1945年被译为英文）。 —第一份报纸彩色增刊《星期日泰晤士报》在伦敦发行。 —菲利普·约翰逊设计的纽约现代艺术博物馆配楼启用。	—披头士乐队与EMI公司签约，发行首支单曲《爱我吧》。 —讽刺杂志《侦探》创刊，伦敦。
时事	● 1945年，“二战”结束。 —《布雷顿森林协议》。国际货币基金组织、世界银行成立。 ● 1946年，联合国教科文组织成立。 —温斯顿·丘吉尔创造了新词汇“铁幕”。	● 1947年，美国进行欧洲经济救援，实行马歇尔计划。 —美国提出杜鲁门主义，以经济援助的方式抵制共产主义。	● 1948年，《关税与贸易总协定》出台。 ● 1949年，德国分裂。 —北大西洋公约组织成立。	● 1950年，朝鲜战争爆发。 ● 1952年，欧洲煤钢共同体形成（英国不包括在内）。	● 1955年，英国商业电视台成立。 —西德加入北大西洋公约组织。《华沙公约》形成。 ● 1956年，赫鲁晓夫在苏联开始反斯大林。 —匈牙利反叛，苏联压制。 —英法侵占苏伊士运河。		● 1957年，苏联发射世界首颗人造卫星“斯普特尼克1号”。 —首相哈罗德·麦克米伦说道：“你从未有过这么好的生活”。 —《罗马条约》。	● 1958年，欧洲经济共同体（现“欧盟”）成立。 —停车收费器首先在英国使用。 —英国发起核裁军运动。首次奥尔德玛斯顿游行。 —戴高乐再次当选法国总统。	● 1959年，美国“探险者6号”宇宙飞船首次航拍下地球的照片。 —在布雷顿森林体系之下实现货币流通。	● 1960年，J. F. 肯尼迪任美国总统。 ● 1961年，尤里·加加林成为太空第一人。 —柏林墙建起。	● 1962年，美国派军舰阻止苏联向古巴运送导弹。 —雷切尔·卡森，《寂静的春天》。 —阿尔及利亚战争结束。	● 1963年，肯尼迪遇刺，在电视上可见。 —华盛顿民权游行。 —戴高乐投票否决英国加入共同市场的申请。

			1965								1970	
艺术	—乔治·马西纳斯先后在威斯巴登、纽约发起激浪派运动。 —伊夫·克莱因，在巴黎伊丽丝·克莱尔画廊展出《空无》装置。 —戴维·史密斯在意大利沃尔特里创作。: —安迪·沃霍尔首次个展，洛杉矶费鲁斯画廊。	—玛丽莲·梦露自杀，安迪·沃霍尔为其创作丝网印刷作品。 ● 1963 年，安迪·沃霍尔的“种族暴动”系列作品。 ● 1964 年，罗伯特·劳申伯格获得威尼斯双年展大奖。 —苏珊·桑塔格，“关于坎普的札记”。 —赫伯特·马尔库塞，《单向度的人》。	● 1965 年，“新生代”雕塑展，伦敦白教堂艺术画廊。 —罗伯特·莫里斯和卡罗莉·施内曼的舞蹈作品《现场》。 —唐纳德·贾德，“特定物品”展。	● 1966 年，朱里奥·勒·帕雷获得威尼斯双年展大奖，此时为动态雕塑的高峰。 —“初级结构”展，纽约犹太博物馆。 —“怪异抽象”展，纽约菲施巴赫画廊。 —罗伯特·史密森首次前往新泽西州采石场。	● 1967 年，首个大地艺术工程。 —马歇尔·麦克卢汉，《媒介即是讯息》。 —索尔·勒维特，“关于观念艺术的段落”。 —杰尔马诺·切兰特在热那亚提出“贫穷艺术”。 —“毕加索雕塑”展览，巴黎、纽约、伦敦。		● 1968 年，“达达、超现实主义及其遗产”展，纽约现代艺术博物馆。 —沃尔特·德·马里亚创作首个土地房间，慕尼黑。 —马利奥·梅茨创作首个圆顶屋。 —丹尼尔·布伦在巴黎学生抗议期间招贴条纹海报。 —密斯·凡德罗设计的柏林新国家美术馆开馆。	—巴黎学生在杜伊勒里宫花园的雕像上涂抹红色，造成损毁。 —纽约德万画廊举办大地艺术作品展。 —荷兰海牙市立博物馆举办极少艺术展。 —“真实的艺术”展，纽约、伦敦。	● 1969 年，“利奥·卡斯特里 9 号”展览，纽约。 —“当态度变为形式”展，伯恩、克雷菲尔德、伦敦。 —“反幻觉：过程，材料”展，纽约。 —吉尔伯特和乔治首次表演《活动的雕塑》。	—《艺术—语言》杂志创刊。 —艺术家在纽约现代艺术博物馆抗议，艺术工作者联盟成立。	● 1971 年，在伦敦泰特美术馆举行的罗伯特·莫里斯展览由于被指存在安全隐患，中途停止。 —汉斯·哈克展览在纽约古根海姆博物馆举行，由于展览内容原因被关闭。	● 1972 年，“新艺术”展，伦敦海沃德美术馆。 —约瑟夫·博伊斯辞掉杜塞尔多夫艺术学院教授一职。 ● 1974 年，博伊斯在纽约进行了首次行为艺术“郊狼”。 —首个纳粹艺术展览，法兰克福艺术协会。
文化	● 1963 年，罗宾·戴为英国家具品牌 Hille 设计了第一把聚丙烯椅子。 —披头士乐队到达巅峰时期。 —滚石乐队发行首支单曲《来吧》。 —马塞尔·杜尚回顾展，帕萨迪纳。	● 1964 年，特伦斯·康兰首家居家店在伦敦开业。 —Biba 精品店在伦敦开业。 —披头士首部电影，《一夜狂欢》。	● 1965 年，哈罗德·品特，《回家》。	● 1966 年，夏加尔负责纽约大都会歌剧院的装饰工程。	● 1967 年，米开朗基罗·安东尼奥尼，《春光乍泄》。 —披头士乐队，《佩珀军士的孤心俱乐部》唱片发行。		● 1968 年，让·鲍德里亚，《物体系》。 —斯坦利·库布里克，《2001：太空漫游》。	● 1969 年，丹尼斯·霍珀和彼得·方达，《逍遥骑士》。 —40 万人参加伍德斯托克音乐节。			● 1971 年，斯坦利·库布里克，《发条橙》。 ● 1972 年，建筑师山崎实于 1952 年设计的圣路易城帕鲁伊特—伊戈住宅区被拆除。 —罗伯特·文丘里，《向拉斯维加斯学习》。 —蒂姆·莱斯和安德鲁·洛伊德·韦伯，《耶稣基督万世巨星》。	—路易斯·康设计的金贝尔艺术博物馆竣工，沃斯堡。 ● 1973 年，托马斯·品钦，《万有引力之虹》。
时事	● 1964 年，美国进一步陷入越南战争泥潭，首位美国飞行员被击毙。			● 1966 年，中国“文化大革命”开始。	● 1967 年，美国派遣 15 万人的军队前往越南战争。 —同性恋在英国合法化。 —全球首例心脏移植。		● 1968 年，巴黎、德国、意大利、英国学生暴动。 —苏联入侵捷克斯洛伐克。 —马丁·路德·金，美国黑人民权运动。	● 1969 年，尼尔·阿姆斯特朗成为登陆月球第一人。 —爱尔兰共和军在阿尔斯特进行暴力活动。 —超音速客机首飞。			● 1970 年，波音 747 飞机投入运营。 ● 1972 年，“水门事件”。 ● 1973 年，英国加入共同市场。 —美国从越南撤兵。 —尤金·F. 舒马赫，《小的是美好的》。 —浮动货币意味着布雷顿森林体系固定汇率的结束。	—OPEC 石油危机，原油价格在两年内上涨四倍。 ● 1974 年，英国矿工罢工。 —欧洲开始进入高度通货膨胀时期。 —尼克松成为首位辞职的美国总统。

	1975		1980		1985				1990		1995	
艺术	● 1975 年，安东尼·卡罗在纽约现代艺术博物馆举办展览。 ● 1976 年，卡尔·安德烈创作《等同物八号》(《泰特砖块》)。 —《十月》杂志创刊。 ● 1977 年，“图像”展，纽约艺术家空间画廊。	● 1978 年，“坏画”展，纽约。 ● 1979 年，约瑟夫·博伊斯回顾展，纽约古根海姆博物馆。	● 1980 年，安塞姆·基弗和乔治·巴塞利兹在威尼斯双年展上引起轰动。 ● 1981 年，“西方艺术”展，科隆。 —“绘画的新精神”展，伦敦、柏林。 ● 1982 年，“时代精神”展，柏林。 —“当下的英国雕塑”展，卢塞恩。 ● 1983 年，“新艺术”展，伦敦泰特美术馆。	● 1984 年，“从这里开始”展，杜塞尔多夫。 —“20 世纪艺术中的原始主义”展，纽约现代艺术博物馆。	● 1985 年，伦敦萨奇画廊开始营业。 —“德意志联邦共和国的艺术，1945—1985”展，柏林。		● 1986 年，“被毁坏的商品，欲望与物品的充分利用”展，纽约。 —路德维希博物馆开放，科隆。 —洛杉矶当代艺术博物馆开放。 —“残局”展，波士顿。 ● 1987 年，明斯特雕塑计划。	● 1989 年，“大地魔术师”展，巴黎。 —“繁多的标记：再现危机中的艺术”展，洛杉矶。 —理查德·塞拉的雕塑作品《倾斜的弧形》被移，纽约。	● 1990 年，“高级与低级、现代艺术与大众文化”展，纽约。 ● 1991 年，法兰克福当代艺术博物馆开放。 —“大都会”展，柏林。 —“错位”展，纽约。	● 1993 年，“被厌弃的艺术”展，纽约。 ● 1994 年，“坏女孩 / 西部坏女孩”展，纽约、洛杉矶。	● 1995 年，达米安·赫斯特获得透纳奖。	
文化	● 1976 年，丹尼斯·拉斯顿设计的伦敦国家剧院完工。 ● 1977 年，罗伯特·文丘里，《建筑的复杂性与矛盾性》。 —查尔斯·詹克斯，《后现代建筑语言》。 —性手枪乐队被英国电视台封杀。	—建筑师皮亚诺和罗杰斯设计的巴黎蓬皮杜艺术中心投入使用。 —伍迪·艾伦，《安妮·霍尔》。 ● 1978 年，弗朗西斯·福特·科波拉，《现代启示录》。 ● 1979 年，让-弗朗索瓦·利奥塔尔，《后现代状态》。 —查尔斯·摩尔设计的新奥尔良“意大利广场”完工。	● 1980 年，埃德加·赖茨，电视剧《故乡》开播（一直到 1984 年）。 ● 1981 年，埃托雷·索特萨斯在意大利成立“孟菲斯设计工作室”。 —萨尔曼·拉什迪，《午夜的孩子》。 ● 1982 年，汉斯·霍莱因设计的阿布泰贝格博物馆完工，门兴格拉德巴赫。	● 1983 年，让·鲍德里亚，《拟象》。 ● 1984 年，米兰·昆德拉，《不能承受的生命之轻》。 —詹姆斯·斯特林和迈克尔·威尔福德设计的斯图加特新州立美术馆完工。	● 1985 年，约翰·保曼拍摄巴西雨林电影《翡翠森林》。 —诺曼·福斯特设计的香港银行、上海银行竣工落成。		● 1986 年，理查德·罗杰斯设计的伦敦劳埃德大厦完工。 ● 1988 年，萨尔曼·拉什迪，《撒旦诗篇》。 —斯蒂芬·霍金，《时间简史》。	● 1989 年，伯纳德·屈米设计的巴黎拉维莱特公园内的亭阁完工。 —昆兰·特里，萨里郡里士满沿江开发工程竣工。	● 1990 年，A. S. 拜厄特，《隐之书》。 ● 1992 年，史蒂文·斯皮尔伯格，《侏罗纪公园》。	● 1994 年，昆汀·塔伦蒂诺，《低俗小说》。	● 1995 年，雷姆·库哈斯设计的国会和展览大厅竣工，里尔。 ● 1996 年，丹尼尔·里伯斯金设计的柏林犹太博物馆完工。	● 1997 年，洛杉矶盖提艺术中心完工。
时事	● 1977 年，苹果电脑在美国推出产品。 ● 1978 年，“红色旅”谋杀前意大利总理阿尔多·莫罗。	● 1979 年，第二次石油危机。 —玛格丽特·撒切尔成为英国首位女首相。	● 1980 年，个人电脑和传真机普及。 —世界卫生组织宣布天花灭绝。 ● 1981 年，航天飞机“哥伦比亚号”执行首个航天任务。 —罗纳德·里根当选美国总统。	● 1982 年，英国和阿根廷就马尔维纳斯群岛的主权归属问题交火。 —光盘开始生产。 ● 1983 年，绿党在德国联邦议院中赢得席位。 ● 1984 年，英国矿工罢工。 —只读光盘作为数据存储设备供人们使用。	● 1985 年，世界卫生组织宣布艾滋病为传染病。 —戈尔巴乔夫当选苏联总统。 ● 1986 年，切尔诺贝利核事故。 —产业私有化在英国开始实行。 —《单一欧洲法案》为形成更为紧密的欧盟奠定了基础。英国签署。		● 1987 年，布鲁塞尔海瑟尔球场惨案，41 人死于英国足球流氓的骚乱。 —英国股市崩溃。 ● 约 1988 年，世界因互联网而联系在一起。	● 1989 年，德国新纳粹代表现身欧洲议会。 —柏林墙倒塌。	● 1990 年，德国再次统一。 ● 1991 年，海湾战争。 —南斯拉夫内战爆发。 —苏联解体。 ● 1992 年，欧洲迪斯尼主题公园开放，巴黎。 ● 1993 年，互联网进一步发展。 —比尔·克林顿当选美国总统。	● 1994 年，南非的白人统治结束，纳尔逊·曼德拉当选总统。 —英法海峡隧道开通。	● 1995 年，波黑和平协议在美国俄亥俄州代顿市签署。	● 1997 年，中国卓越的领导人邓小平去世。 —托尼·布莱尔领导的英国工党在普选中获胜。

译名对照表

注：关于插图的部分是用斜体字显示。它们同时可能也在同一页的文本中出现。

阿波利奈尔墓地计划　Apollinaire project

阿尔冈，朱利奥·卡洛　Argan，Giulio Carlo

阿尔曼　Arman

　　《集合》　*Les Egoistes*

阿尔普，汉斯（·让）　Arp，Hans（Jean）

阿孔奇，维托　Acconci，Vito

　　《温床》　*Seedbed*

阿伦特，汉娜　Arendt，Hannah

阿洛维，劳伦斯　Alloway，Lawrence

阿玛雅尼，希亚　Armajani，Siah

　　《阅读花园3号》　*Reading Garden No.3*

阿舍，迈克尔　Asher，Michael

阿特什瓦格，理查德　Artschwager，Richard

　　《铺着粉红桌布的桌子》　*Table with Pink Tablecloth*

埃伦兹威格，安东　Ehrenzweig，Anton

艾科克，艾丽斯　Aycock，Alice

　　《城镇研究》　*Studies for a Town*

安德里森，马利　Andriessen，Mari

　　《集中营牺牲者》　*Concentration Camp Victims*

安德烈，卡尔　Andre，Carl

巴特，罗兰　Barthes，Roland

白教堂艺术画廊，伦敦　Whitechapel Art Gallery，London

包豪斯运动（德国）　Bauhaus movement（Germany）

保洛齐，爱德华多　Paolozzi，Eduardo

　　《笼子》　*Cage*

鲍德里亚，让　Baudrillard Jean

鲍姆加登，洛萨　Baumgarten，Lothar

　　《无主之地》　*Terra Incognita*

鲍威尔—摩雅公司　Powell and Moya

贝波尔斯基，雅可夫　Bepolsky，Yakov

贝尔，拉里　Bell，Larry

比尔，马克斯　Bill，Max

　　《无名政治受难者纪念碑》　*Monument to the Unknown Political Prisoner*

比克顿，阿什利　Bickerton，Ashley

　　《生物碎片2号》　*Biofragment No.2*

毕加索，巴勃罗　Picasso，Pablo

　　阿波利奈尔墓地计划　Apollinaire project

　　《格尔尼卡》　*Guernica*

　　《抱羊的人》　*Man with a Sheep*

表现主义　Expressionism

波伏娃，西蒙娜·德　Beauvoir，Simone de

波洛克，杰克逊　Pollock，Jackson

波普艺术　Pop Art

波乔尼，翁贝托　Boccioni，Umberto

《上下、内外、逐步的雕塑》　*Up and Down，In and Out，Step by Step A Sculpture*

布儒瓦，路易丝　Bourgeois，Louise

《盲人引路》　*The Blind Leading the Blind*

查德威克，林恩　Chadwick，Lynn

《天主教徒（食鱼者）》　*Fisheater*

场景　tableaux

超级现实主义　hyper-realism

超现实主义　Surrealism

程序艺术　Arte Programmata

抽象表现主义　Abstract Expressionism

抽象创造　Abstraction Création

触摸特性　tactile properties

达达主义　Dadaism

大地艺术　Earth Art

当代艺术学院，伦敦　Institute of Contemporary Arts，London

德·安德烈亚，约翰　DeAndrea，John

德·马里亚，沃尔特　de Maria，Walter

《纽约土地房间》　*New York Earth Room*

《奥林匹克山计划》　*Olympic Mountain Project*

德波，居伊　Debord，Guy

德斯皮奥，查尔斯　Despiau，Charles

德万画廊，纽约　Dwan Gallery，New York

德万，弗吉尼亚　Dwan，Virginia

“低级”艺术　‘low’ art

迪·苏维洛，马克　di Suvero，Mark

　　《阶梯碎片》　*Ladder Piece*

迪肯，理查德　Deacon，Richard

　　《看着》　*The Eye Has It*

熵　entropy

雕塑的动力化　motorization of sculpture

雕塑的中间地带　middle ground of sculpture

丁古利，让　Tinguely，Jean

　　《向纽约致敬》　*Homage to New York*

动态　kinetics

都市干预　urban intervention

杜布菲，让　Dubufet，Jean

　　《约登夫人》　*Madame J’ordonne*

杜尚，马塞尔　Duchamp，Marcel

　　《瓶架》　*Bottlerack*

多重编码　multi-coding

俄国结构主义　Russian Constructivism

恩斯特，马克斯　Ernst，Max

法布罗，卢西亚诺　Fabro，Luciano

　　《脚》　*Feet*

凡·杜斯堡，特奥　van Doesburg，Teo

凡德罗，密斯　van der Rohe，Mies

反纪念碑　counter-monument

福尔蒂，西蒙　Forti，Simone

福特里埃，让　Fautrier，Jean

　　《大悲剧人头》　*Large Tragic Head*

冈萨雷兹，朱里奥　González，Julio

冈特，威廉　Gaunt，William

高迪尔–布尔泽斯卡，亨利　Gaudier-Brzeska，Henry

“高级”艺术　‘high’ art

戈贝尔，罗伯特　Gober，Robert

　　《无题》　*Untitled*

戈尔戈尼，詹弗兰科　Gorgoni，Gianfranco

戈尔姆利，安东尼　Gormeley，Antony

　　《家》　*Home*

戈雅　Goya

戈兹沃西，安迪　Goldsworthy，Andy

　　《树叶作品》　*Leafworks*

哥特式　gothic

格雷厄姆，丹　Graham，Dan

　　《两个相邻的方亭》　*Two Adjacent Pavilions*

格里茨，马塞厄斯　Goeritz，Mathias

格林伯格，克莱门特　Greenberg，Clement

　　《艺术与文化》　*Art and Culture*

格罗皮乌斯，沃尔特　Gropius，Walter

工业主义　industrialism

工艺美术运动　Arts and Crafs movement

公共雕塑　public sculpture

公共空间　public spaces

功能主义　Functionalism

古典主义　Classicism

古根海姆博物馆（纽约）　Guggenheim Museum（New York）

光效应艺术　Light Art

“广场”艺术和雕塑　‘plaza’art and sculpture

怪异抽象　Eccentric Abstract

过程艺术　Process Art

哈尔，戴维　Hare，David

哈克，汉斯　Haacke，Hans

　　《凝结立方体》　*Condensation Cube*

　　《隔绝的盒子》　*Isolation Box*

　　《最后胜利属于你》　*Und ihr habt doch gesiegt*

哈蒙斯，戴维　Hammons，David

　　《大象粪便雕塑》　*Elephant Dung Sculpture*

哈普曼，威廉　Hauptman，William

海沃特画廊，伦敦　Hayward Gallery，London

海泽，迈克尔　Heizer，Michael

　　《转移 / 替代的体积》　*Displaced/Replaced Mass*

　　《双重否定》　*Double Negative*

汉密尔顿·芬利，伊安　Hamilton Finlay，Ian

　　《核帆》　*Nuclear Sail*

汉密尔顿，理查德　Hamilton，Richard

汉普希尔，斯图尔特　Hampshire，Stuart

汉森，杜安　Hanson，Duane

焊铁　welding

赫普沃思，芭芭拉　Hepworth，Barbara

　　《海》　*Pelagos*

黑塞，埃娃　Hesse，Eva

　　《无题》　*Untitled*

亨舍尔，马丁　Hentschel，Martin

后极少主义　Post-Minimalism

怀特，弗雷德里克　Wight，Frederick

怀特，兰斯洛特·劳　Whyte，Lancelot Law

怀特瑞德，雷切尔　Whiteread，Rachel

　　《幽灵》　*Ghost*

怀特曼，罗伯特　Whitman，Robert

环境雕塑　environmental sculpture

霍恩，丽贝卡　Horn，Rebecca

　　《度量盒》　*Measure Box*

霍珀，爱德华　Hopper，Edward

基弗，安塞姆　Kiefer，Anselm

吉德斯，路德格尔　Gerdes，Ludger

吉迪恩–威尔克，卡罗拉　Giedion-Welcker，Carola

　　《当代雕塑》　*Contemporary Sculpture*

吉尔伯特和乔治　Gilbert & George

　　《会唱歌的雕塑》　*The Singing Sculpture*

吉尔兹，埃斯特和若切　Gerz，Esther and Jochen

《哈尔堡反法西斯纪念碑》　*Harburg Monument against Fascism*

吉拉迪，皮耶罗　Gilardi，Piero

极少主义　Minimalism

纪念碑　monument

纪念性功能　commemorative function

加博，瑙姆　Gabo，Naum

德·本杰科夫计划　De Bijenkorf project

《空间中的线结构1号》　*Linear Construction in Space*

加洛，雅克　Callot，Jacques

贾德，唐纳德　Judd，Donald

《无题》　*Untitled*

贾科梅蒂，阿尔贝托　Giacometi，Alberto

《基座上的四个人》　*Four figurines on a Base*

杰弗逊，托马斯　Jeferson，Tomas

杰特洛娃，玛格达琳娜　Jetelova，Magdalena

《无题》　*Untitle*

结构主义　Constructivism

金，菲利普　King，Phillip

《花蕾》　*Rosebud*

镜面的形象　mirrored images

巨型雕塑　gigantism

具体艺术　*Art Concret*

具象雕塑　fgurative sculpture

卡巴柯夫，伊尔雅　Kabakov，Ilya

　　《红色货车》　*The Red Wagon*

卡尔德，亚历山大　Calder，Alexander

　　《红色多边形》　*Red Polygons*

卡罗，安东尼　Caro，Anthony

　　《清晨》　*Early One Morning*

卡普尔，阿尼什　Kapoor，Anish

　　《如是庆典……》　*As if to Celeberate…*

卡普罗，艾伦　Kaprow，Allan

卡西米尔，马林　Kasimir，Marin

凯柯尔，休伯特　Kiecol，Hubert

凯梅尼，佐尔塔　Kemény，Zoltan

　　《城市资产阶级》　*Les Bourgeois de toutes les villes*

凯奇，约翰　Cage，John

凯斯勒，弗雷德里克　Kiesler，Frederick

　　《星系》　*Galaxy*

凯因霍尔兹，爱德华　Kienholz，Edward

　　《移动的战争纪念碑》　*Portable War Memorial*

坎宁安，梅尔塞　Cunningham，Merce

坎魏勒，丹尼尔–亨利　Kahnweiler，Daniel-Henry

康斯坦特　Constant

　　《新巴比伦结构》　*New Babylonian Construction*

柯布西耶，勒　Corbusier，Le

柯尔比，乔治　Kolbe，Georg

柯克比，佩尔　Kirkeby，Per

昆斯，杰夫　Koons，Jef

　　《50 / 50水箱中的两个球》　*Two Balls 50/50 Tank*

拉特克利夫，卡特　Ratclif，Carter

拉辛，让　Racine，Jean

莱姆布鲁克，威廉　Lehmbruck，Wilhelm

莱热，费尔南德　Léger，Fernand

莱瑟姆，约翰　Latham，John

　　《艺术与文化》　*Art & Culture*

朗，理查德　Long，Richard

　　《石线》　*Stone Line*

劳伦斯，亨利　Laurens，Henri

劳申伯格，罗伯特　Rauschenberg，Robert

勒贝尔，罗伯特　Lebel，Robert

勒内，德尼斯　René，Denise

勒维特，索尔　LeWit，Sol

　　《123》　*123*

雷纳，伊文尼　Rainer，Yvonne

雷斯塔尼，皮埃尔　Restany，Pierre

雷索，马夏尔　Raysse，Martial

里德，赫伯特　Read，Herbert

　　《雕塑艺术》　*Art of Sculpture*

　　无名政治受难者　Unknown Political Prisoner

里普希茨，雅克　Lipchitz，Jacques

里奇，A. C.　Ritchie，A. C.

里希埃，热尔梅娜　Richier，Germaine

立体主义　Cubism

“利奥·卡斯特里9号”　‘9 at Leo Castelli’

利帕德，露西　Lippard，Lucy

利普顿，西摩　Lipton，Seymour

　　《囚徒》　*Imprisoned Figure*

林，马娅　Lin，Maya

零集团　Zero Group

路德维奇，彼得　Ludwig，Peter

路易斯，莫里斯　Louis，Morris

罗丹，奥古斯特　Rodin，Auguster

罗德琴科，亚历山大　Rodchenko，Alexander

罗森斯坦，约翰　Rothenstein，John

罗斯科，马克　Rothko，Mark

罗斯扎克，提奥托雷　Roszak，Teodore

洛可可　rococco

伦敦郡议会公园的雕塑展览　London County Council parkland sculpture exhibitions

吕克里姆，乌尔里克　Rüchriem，Ulrich

　　《双片石块》　*Double Piece*

马蒂画派　Madi group

马尔库斯，格哈德　Marcks，Gerhard

马克，海因兹　Mack，Heinz

马里尼，马里诺　Marini，Marino

　　《骑士》　*Rider*

马列维奇，卡西米尔·塞文洛维奇　Malevich，Kasimir Severinovich

马瑟韦尔，罗伯特　Motherwell，Robert

马森，安德烈　Masson，André

马塔·克拉克，戈登　Mata Clark，Gordon

　　《巴洛克办公室》　*Office Baroque*

马约尔，阿里斯蒂德　Maillol，Aristide

　　《河》　*The River*

麦克艾维利，托马斯　McEvilley，Tomas

麦科勒姆，艾伦　McCollum，Allan

　　《五十个完美的姜罐》　*Fifty Perfect Vehicles*

曼佐尼，皮耶罗　Manzoni，Piero

　　《魔幻基座》　*Magic Base*

梅茨，马利奥　Merz，Mario

　　《锭块》　*Ingot*

梅达拉，戴维　Medalla，David

　　《峡谷的云2号》　*Cloud Canyon No.2*

梅拉德，罗伯特　Maillard，Robert

梅洛蒂，福斯托　Meloti，Fausto

　　《走钢丝的人》　*Tightrope Walkers*

蒙德里安，皮耶　Mondrian，Piet

梦露，玛丽莲　Monroe，Marilyn

米罗，胡安　Miró，Joan

　　《男人和女人》　*Man and Woman*

米斯，玛丽　Miss，Mary

　　《周长 / 凉亭 / 陷阱》　*Perimeters/Pavilions/Decoys*

米约，达律斯　Milhaud，Darius

民族主义　nationalism

明斯特雕塑计划（1987）　Münster Sculpture Project（1978）

摩尔，亨利　Moore，Henry

　　《褶皱的斜倚的人像》　*Draped Reclining Figure*

　　现代艺术博物馆展览（1946）　Museum of Modern Art exhibition（1946）

莫里斯，罗伯特　Morris，Robert

　　《每天变化的连续性计划》　*Continuous Project Altered Daily*

　　《I—盒子》　*I-Box*

　　利奥·卡斯特里　Leo Castelli

　　《两个方柱》　*Two Columns*

　　《无题》（1965）　*Untitled*（1965）

莫霍利–纳吉，拉兹洛　Moholy-Nagy，László

莫斯科地下前卫组织　Moscow Sotsart group

木乃伊化　mummifcation

穆尼奥斯，胡安　Muñoz，Juan

　　《荒地》　*Wasteland*

穆恰，莱因哈特　Mucha，Reinhard

　　《在巴洛克建筑中人物—地面下面的问题》　*Das Figur-Grund Problem in der Architektur des Barock*

纳博科夫，弗拉基米尔　Nabokov，Vladimir

纳粹艺术　Nazi art

纳什，戴维　Nash，David

　　《飞翔的框架》　*Flying Frame*

瑙曼，布鲁斯　Nauman，Bruce

　　《绿灯走廊》　*Green Light Corridor*

　　《在十英寸间隔中显现的我左边身体的氖光灯板》　*Neon Templates of the Left Half of My Body*

拟古主义　Archaism

拟人化　anthropomorphism

纽比，弗兰克　Newby，Frank

纽约画派　New York School

诺古奇，伊萨姆　Noguchi，Isamu

NUL（荷兰）　NUL group（Holland）

欧文斯，克莱格　Owens，Craig

偶发　informel

帕拉佐利，达尼拉　Palazzoli，Daniela

帕纳马伦科　Panamarenko

　　《鳄鱼》　*Crocodiles*

潘罗斯，罗兰　Penrose，Roland

潘恩，托马斯　Paine，Tomas

佩夫斯纳，安托万　Pevsner，Antoine

　　《和平纪念柱》　*Peace Column*

皮内，奥托　Piene，Oto

　　《“光之舞”之“燃烧花朵的力量”》　*Fire Flower Power*

皮斯托内托，米开朗基罗　Pistoleto，Michelangelo

　　《碎布中的金色维纳斯》　*Golden Venus of Rags*

拼贴立体主义　collage Cubism

贫穷艺术　Arte Povera

“平衡的”雕塑　‘Equipoised’ sculpture
“平板车”　‘Flatbed’
平面艺术　fat art
启蒙　Enlightenment
切马耶夫，塞吉　Chermayef，Serge
切兰特，杰尔马诺　Celant，Germano
情境主义　Situationist concept

让娜–克劳德　Jeanne-Claude

萨穆埃利，费利克斯　Samuely，Felix
萨特，让–保罗　Sartre，Jean-Paul
塞拉，理查德　Serra，Richard
　　《泼洒》　*Splashing*
　　《倾斜的弧形》　*Titled Arc*
瑟福尔，米歇尔　Seuphor，Michel
商品雕塑　commodity sculpture
社会现实主义　Socialist Realism
身体艺术　Body Art
身体造型　body-casting
施莱默，奥斯卡　Schlemmer，Oskar
施内曼，卡罗莉　Schneeman, Carolee
施瓦茨，阿图诺　Schwarz，Arturo
施维特斯，库尔特　Schwiters，Kurt
史密森，罗伯特　Smithson，Robert
　　《艺术论坛》的文章　article in *Artforum*

死亡（1973） death（1973）

《一个阶段的六步》 *Six Stops on a Section*

《螺旋形防波堤》 *Spiral Jetty*

史密斯，戴维 Smith，David

《布莱克本：爱尔兰锻工之歌》 *Blackburn*：*Song of an Irish Blacksmith*

《巨石二十七》 *Cubi XXVII*

《焊工之家》 *Home of the Welder*

史密斯，基基 Smith，Kiki

《男人》 *Man*

史密斯，托尼 Smith，Tony

视觉艺术探索小组 *Groupe de Recherche d'Art Visuel*

斯波尔里，丹尼尔 Spoerri，Daniel

斯卡尔，罗伯特· C. Scull，Robert C.

斯莱德学院 Slade School

斯佩罗尼画廊，都灵 Sperone gallery，Turin

斯坦贝克，海姆 Steinbach，Haim

《基本1/3》 *basis #1/3*

斯坦伯格，利奥 Steinberg，Leo

苏特，托马斯 Schïte，Tomas

《雪糕》 *Eis*

所罗门，艾伦 Solomon，Alan

塔弗利，曼夫雷托 Tafuri，Manfredo

塔基斯，瓦西拉基斯 Takis，Vassilakis

《昆虫》 *Insect*

塔克，威廉　Tucker，William

　　《A系列（作品1号）》　*Series A*（*Number 1*）

塔皮耶，米歇尔　Tapié，Michel

塔特林，弗拉基米尔　Tatlin，Vladimir

汤普逊，戴维　Tompson，David

泰特美术馆　Tate Gallery

特布尔，威廉　Turnbull，William

　　《置换的雕塑》　*Permutation Scupture*

特尔古日乌　Tirgu-Jiu

特雷普托公园　Treptow Park

特里尔，爱德华　Trier，Eduard

特里尔，詹姆斯　Turrell，James

特纳，约瑟夫　Turner，Joseph

土地艺术　Land Art

T集团　Gruppo，T.

瓦尔德海姆，库尔特　Waldheim，Kurt

未来主义　Futurism

温斯坦，马修　Weinstein，Mathew

文献展　Documenta

文艺复兴　Renaissnace

威尼斯双年展　Venice Biennale

韦塞尔曼，汤姆　Wesselmann，Tom

沃尔夫林，海因里希　Wölfin，Heinrich

沃尔伦蒂纳，W. R.　Valentiner，W. R.

杰克逊·波洛克回顾展（1957） Jackson Pollock memorial exhibition（1957）

凯斯勒，弗雷德里克（1952） Kiesler，Frederick（1952）

“人的新形象展”（1959） ‘New Images of Man Exhibition’（1959）

“雕塑、构成、珠宝、玩具和素描”（1951） ‘Sculpture，Constructions，Jewelry，Toys and Drawings’（1951）

现代艺术博物馆（布鲁塞尔） Musée d‘Art Moderne（Brussels）

现实主义 Realism

萧伊，弗朗索瓦丝 Choay，Fran coise

新古典主义 Neo-classicism

新表现主义 Neo-Expressionism

新生代（英国） New Generation（Britain）

“新雕塑” ‘new sculpture’

新趋势 New Tendency group

新现实主义 Nouveau Réalisme

新现实主义沙龙 *Salon des Réalités Nouvelles*

行为艺术 Performance Art

亚述艺术 Assyrian art

眼镜蛇运动 Cobra movement

杨，詹姆斯· E. Young，James E.

伊尔文，罗伯特 Irwin，Robert

伊门多夫，乔格 Immendorf，Jorg

艺术工作者联盟 Artworkers Coalition

英波贡，古德容 Inbogen，Gudrun

犹太博物馆，纽约：“初级结构”展（1966）　Jewish Museum，New York：‘Primary Structures’Exhibiton（1966）

有机形态主义　biomorphism

于克尔，君特　Uecker，Gunther

原始艺术　*Art Brut*

约翰斯，贾斯珀　Johns，Jasper

　　《手电筒1号》　*Flashlight 1*

　　《手电筒3号》　*Flashlight 3*

约翰逊，菲利普　Johnson，Philip

泽沃斯　Zervos

扎德金，奥西普　Zadkine，Ossip

　　《被毁灭的城市》　*The Destroyed City*

芝加哥美术学院　Art Institute of Chicago

中立性　site-neutrality

中心解构　decentredness

装置　installation

自然媒材　natural materials

Oxford History of Art

牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

文艺复兴时期的意大利艺术

[英] 伊芙琳 · 韦尔奇 / 著

郭红梅 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Art in Renaissance Italy 1350—1500

文艺复兴时期的意大利艺术

[英] 伊芙琳·韦尔奇 / 著

郭红梅 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

文艺复兴时期的意大利艺术 / （英）韦尔奇（Welch, E.）著；郭红梅译．—上海：上海人民出版社，2014

书名原文：Art in renaissance italy: 1350～1500

ISBN 978-7-208-12203-1

Ⅰ．①文…　Ⅱ．①韦…②郭…　Ⅲ．①文艺复兴—艺术史—竟大利
Ⅳ．①J154.609.3

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第059222号

书　　名：文艺复兴时期的意大利艺术

著　　者：［英］伊芙琳·韦尔奇

译　　者：郭红梅

责任编辑　杨越江　张亦非

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-12203-1/J·366

文

景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景
豆瓣小站：世纪文景
Email：info@wenjingbook.cn

目 录

伊芙琳·韦尔奇　Evelyn Welch

伦敦大学玛丽皇后学院教授，艺术史学者协会主席，主攻文艺复兴时期研究。曾任苏塞克斯大学副校长，并获得英国“艺术与人文研究委员会”奖金资助。

纪念克莱尔

译者序
视觉文化研究的杰作，万花筒般的社会再现

在西方艺术史中，文艺复兴时期的艺术是一个重要的学术研究领域，其中不但大师林立，而且基于不同视角和方法论而对这一时期的艺术进行的研究也强烈地影响着西方美术史的撰写模式。

一般将对文艺复兴时期艺术的研究追溯至意大利的乔治·瓦萨里（1511—1574），他在其著作《大艺术家传》（又译《意大利艺苑名人传》）中，以纪传体的形式记述了自13世纪中期至16世纪的意大利200多位艺术家的生平、主要作品和风格特点。在这部著作中，瓦萨里将这将近300年的意大利艺术分成了几个阶段，从奇马布埃对中世纪艺术的反叛开始，一直到以米开朗基罗为代表的艺术顶峰为结束，中间是一个由低到高的连续发展过程。这一观点影响至今。

布克哈特的名著《意大利文艺复兴时期的文化》在艺术领域中成为文化史的典范。自布克哈特之后，对于意大利文艺复兴艺术的研究大致形成两个主要的方向，一个是以沃尔夫林为代表的形式学派，另一个是以瓦尔堡肇始，潘诺夫斯基等人取得丰硕成果的图像学，或者说是瓦尔堡学派。沃尔夫林的关注点聚焦在艺术品本身，把对艺术品风格变化的解释和说明作为美术史的首要任务，其方法是将文化史、心理学和形式分析统一在一个美术史撰写的体系中，从而试图创建一部“无名美术史”。沃尔夫林在《艺术风格学》中以意大利文艺复兴和巴洛克时期的艺术为研究对象，提出了：线描和涂绘、平面和纵深、封闭形式和开放形式、多样性的统一和同一性的统一、清晰性和模糊性，这五对概念，从而为艺术品的形式风格分析奠定了基础。与沃尔夫林关注艺术作品的形式不同，图像学关注的则是作品的内容，或者说是内容所包含的意义。潘诺夫斯基在“作为人文主义一门学科的艺术史”一文中，将视觉艺术作品的内容或意义理解为“一件作品中只能悄悄透露而不能公开炫耀的那种东西。一个国家、一个时期、一个阶级、一种宗教信仰或哲学观念的基本态度——所有这些都不自觉地受到一个个性的限制，并且凝结在一件作品中”。潘诺夫斯基在“图像志与图像学——文艺复兴艺术导言”中对图像学的方法进行了原则性阐

述，并且将其分成三个彼此相联系的过程，即前图像志描述，图像志分析，以及图像学阐释。

不过，潘诺夫斯基仍然是以传统图像志研究为基础，其课题内容也多数局限于传统艺术品，尤其是文艺复兴时期的艺术创作个案。而后来的贡布里希尽管同样认为图像学的终极任务是寻找作品的意义，但是其具体路径应该是重建艺术家本来的创作方案，以此寻找作品的本义，也就是"方案的重建"。不但如此，贡布里希还将关注点转到了作品与观者之间的关系上，他的《艺术与错觉》、《秩序感》与《图像与眼睛》等著作都是以视知觉心理学为基础，拓宽了图像学的研究领域，并且成为视觉文化研究的前奏之一。

在艺术史写作中，视觉文化这个词汇可能最早出现于1972年巴克森德尔的《15世纪意大利的绘画和经验：图画风格的社会史入门》一书中。在此书中，巴克森德尔通过考察委托人、经纪人、社会风俗、社会惯例来研究文艺复兴时期的艺术，他指出"一幅15世纪的绘画系某种社会关系的积淀。一方为绘画作品的画家或至少是此画的监制者；另一方为约请画家作画、提供资金、确定其用途者。双方均受约于某些制度和惯例——商业的、宗教的、知觉的，从最广义上说，社会，这些不同于我们现在的制度和惯例，影响着该时代绘画的总体形式"。这段话可以说是艺术社会史的典型解释，也就是说，社会通过这些制度和惯例作用于画家，并使其生产出作品；反过来，我们通过艺术作品来考察产生出它的社会制度和惯例，从而获得对整体社会的反映。巴克森德尔首先从当时的文献，主要是合同、信札和账目入手，解释了15世纪意大利社会中发展起来的视觉技巧是怎样变成画家风格中的一个限定性成分的。换言之，当时所有的视觉技巧是怎样把图画与社会、宗教和商业活动联系起来的。这样，巴克森德尔就将艺术放置在了一个更为广阔的视觉领域中来考察，并且用传统上被视作低级领域中的技艺，来理解高雅艺术。

从艺术史的视角来看，如果将文化理解成一个社会的"全部生活方式"，那么视觉文化一词倾向于将所有艺术都视为一种更大的文化史中的文献，一个社会的全部视觉生产和消费都可归入其中。所以，艺术史的研究对象应当被作为它们所在社会的一种文化载体来进行研究。这样，视觉文化的研究方法也就符合了艺术史研究中对艺术品意义追寻的发展逻辑。除了研究范围的扩大，与传统美术史研究不同之处还在于，视觉文化不仅关注客体，还关注主体，关注艺术作品是如何使

其作者和观者置身于文化意义和权力关系相互交错的网络中的。从这个层面上来看，这本《文艺复兴时期的意大利艺术》即是从视觉文化的视角研究意大利文艺复兴时期艺术的一部杰作。

一如本书作者伊芙琳·韦尔奇所指出的，本书的目的并不是盯住作品本身，而是通过回答艺术品是如何被制造，谁制造了它，目的是什么，艺术家和赞助人希望传达什么样的信息，实际上这些信息又是如何被过去和现在的观众所感知，艺术作品是在什么样的特殊背景中被观看和使用，等等问题，来考察与作品相联系的外部社会的历史情境，从而试图挖掘出作品在原初语境中的意义。作者认为风格的变化和目的的连续性这两者实际上是非常紧密地联系在一起的，单单是从风格演变来揭示文艺复兴时期的艺术的做法，会损害到那些不符合纯粹模式的作品，并且只照顾了变化，而忽视了连续性。

在本书中，作者小心翼翼地避免了使用一些现代概念来解释当时的艺术状况，并且也反对在历史事件和视觉变化之间做任何简单化的联系。首先是对"意大利"这一概念的质疑，作者指出"意大利"是一个地理学意义上的概念，然而在19世纪之前并没有一个统一的叫做"意大利"的国家，"事实是，'意大利'只不过是一种情感……现实并没有统一，而是许多彼此分裂的城邦，贵族领地和城镇，支配这些地方的是排他主义的情绪和地方利益"。不同的语言、风俗、惯例和政治制度，简言之，不同的文化和价值观共存于如今的意大利半岛上，因此，任何与"意大利"一词相关的定义，都可能会忽视了这种大量的相互影响，从而赞同一种对这一时期及其艺术的比较单一但却狭隘的解释。

本书第一部分质询的问题是关于一件东西是用什么材料制作，如何被制作，为谁以及由谁来制作。在本书的研究范围内，作者指出材料和艺术性是紧密相联的，材料越是昂贵，稀有或者不平常，它越是能得到好的艺术家和杰出的设计，而且这一时期也没有后来的所谓高级艺术和低级艺术之分，艺术家和工匠之别，此时的金匠也通常要比画家的身份尊贵得多。因此这一部分的编排也是以材料的珍贵程度为顺序的，如金、银、青铜、石头、木材和黏土、玻璃、素描和绘画，但这种顺序并不代表了艺术品的价值高低。

接下来，作者考察了与当时的艺术家紧密联系的两类人，一类是行会，另一类是赞助人。关于行会，作者考察了工匠的手工工场、工作室、行会制度以及同行之间的合作与竞争。而赞助人的类型则主要

分为个人、公共机构和宫廷这三类；赞助人不同，艺术家与其的关系也不尽一样。作者主要是通过当时的合同来研究了赞助人的趣味是如何贯彻到最终的艺术品中去的，并指出，“在14和15世纪，制作艺术品依然是一个经济活动，并且‘艺术享有贵族式的优越地位’只是一种渴望，而不是像16世纪那样是一个现实存在。”

本书第二部分考察的是艺术品最初的位置在哪里，是谁在什么时候能看到它，在这些作品面前观众被期待产生什么样的举止，等等问题。14和15世纪的宗教艺术品通常是为了非常精确的地方、事件和观众而被创作出来的，而许多最重要的艺术品其实是在仓库中度过了它的大部分时间。在这一部分中，作者通过考察当时宗教图像的功能，观众对待图像的态度，以及男女修道院和教堂中的不同空间的功能位置（如祭坛、墓地、小礼拜堂和祈祷室等）的划分，从而在一定程度上追溯了艺术品原初的观看环境。

第三部分的关注点从宗教领域转向了世俗社会。在14和15世纪，意大利的政治形势复杂而多变。在这个时期里，所有类型的艺术家都会被深深卷入对一些最有影响的作品的创作之中，这些作品显示了或好或坏的政府，以及统治者的形象。作者在这一部分里便详细探究了不同的统治者、不同的政体，与艺术作品之间的关系。

第四部分的关注点依然是世俗社会，不过却从第三部分的公共领域转向了更为私密化的个人和家族范畴，论及当时民众对待财富的态度，婚姻，家庭，男性和女性的不同地位，宅邸和宅邸装饰、室内陈设和家具等日常生活的方方面面，尤其是最后有关“书房”的描述，给人以原来如此的感觉。正是这些不同的细微方面构成了艺术在家庭中的微观环境。

尽管有观点认为，这种重建当时情景的努力是徒劳无功，因为艺术品所在环境的改变会阻碍以14或15世纪观点去观看艺术品的任何尝试。这种观点有其合理之处，但是这与作者的关注点有所不同，伊芙琳·韦尔奇认为，正是因为在文艺复兴与现代社会之间存在着遥远的历史距离，才允许我们得以重新认识过去的艺术品被制作和使用的不同方式，从而才使得追寻艺术品在当时语境中的意义成为可能。

总体来说，本书关注的是由艺术作品的材料、制作者、合同、赞助人、行会、社会和家族等条件组成的外部网络，并探究了这个网络是如何影响了艺术品最终面貌的具体过程。在研究的过程中，作者向

读者展示了一个万花筒般的社会，极大地丰富了我们对这一时期的理解，尤其是对当时意大利人的日常生活的理解。不但如此，本书的注释、插图、参考文献、大事记，以及在最后附上的相关主题博物馆、美术馆和网站，也都向读者提供了大量的信息，如果读者能配上一幅意大利地图对照来读，相信更能有身临其境的感觉。

最后需要说明一些关于人名和地名的翻译问题。书中的人名地名主要是按西方美术史中的惯例译出；另外有关de, del, della, di和da的译法，原则上这些词与后面的词连写，中间是不加圆点符号的，但是依据中文的旧有习惯，如达·芬奇，本书中的译法还是都加上了圆点符号。在本书中作者特别著有"命名"一节，专门用来解释意大利人的姓氏问题，相信读者会有所收益。

本文在翻译过程中和初稿之后都曾得到易英先生的指导和建议，在此深表谢意。世纪文景的编辑们为本书所做出的努力不应该被遮蔽，衷心感谢他们的辛勤工作。当然，本书中出现的翻译错误是译者的责任，与他人无关，同时，若能引起读者对文艺复兴主题更多的兴趣，那确是译者之幸了。

郭红梅
2014年3月于中央美术学院

前言

世界上根本没有不偏不倚的教科书这样的事物。对于1350—1500年间的意大利艺术，本书采取了一个独特的视角，试图将其与当时的宗教、政治和社会文化结合在一起。因此，本书并不试图对这个时期的作品进行一个全面的考察，或者是详细阐释这个时期中那些最著名的作品。本书的目的反而是提出一系列问题：艺术品是如何被创造的？它最初被观看的位置在哪里？以及艺术品的赞助人希望传达什么样的信息？本书中为了回应这些问题所提供的信息，旨在为我们仔细观察艺术品本身提供一个语境，而不是代替我们去观察。

衷心感谢苏塞克斯大学的同事所给予我的建议和帮助，他们是柯律格博士[(1)]，谢恩·米切尔博士（Dr Shayne Mitchell），凯特·洛博士（Dr Kate Lowe）和阿曼达·利利博士（Dr Amanda Lillie）。尤其是柯律格博士，他阅读了本书手稿的大部分内容。

伊芙琳·韦尔奇

---

(1) 柯律格博士（Dr Craig Clunas），即“牛津艺术史”系列之《中国艺术》的作者，为中国美术史重要学者，现为牛津大学艺术史系教授，在本书作者写作此书期间曾同在苏塞克斯大学任职。——编者注

第一章　导言

意大利是一个现代奇迹，它拥有为纪念该半岛的政治统一而专门建造的街道、广场和博物馆，这种政治统一即发生于19世纪下半叶所谓的意大利复兴运动（*Risorgimento*）。1888年，在一幅为锡耶纳创作的肖像画中**[图1]**，意大利的第一位国王维托里奥·埃马努埃莱二世（Vitorio Emanuele II）昂首挺立，同时将一只手放在一张已经清除了任何政治和地理分界线的地图上；图中标示有罗马、皮埃蒙特（Piedmont）、托斯卡纳、伦巴第（Lombardy）、威尼斯和西西里王国的徽章，这些曾经的独立地区组成了现在的新国家。这幅图像暗示了意大利是一个地理学意义上的存在，1860年代早期，在维托里奥·埃马努埃莱统治下的重新统一是它天然的，也是被长久期待的命运。

图1　路易吉·穆西尼（Luigi Mussini）

《意大利国王维托里奥·埃马努埃莱二世肖像》，布面油画，1888年，市政厅，锡耶纳。

1859年4月—1866年，维托里奥·埃马努埃莱二世统一了意大利半岛上的六个独立城邦和曾经属于奥地利帝国的意大利北部领土。1870年，埃马努埃莱二世占领了罗马，我们今天所熟知的意大利随之诞生。这幅意大利第一位国王的纪念肖像是为锡耶纳的市政厅而作的。

但是在19世纪之前，意大利确实存在吗？对于那些试图阐释它过往历史的作家，新国家的成立又意味着什么？这些问题值得牢记于心，因为对意大利的诠释与最早尝试界定现称"文艺复兴"时期的严肃学术研究同时发生。文艺复兴意味着"重生"，最初指古典时代的复兴，这个术语最早由历史学家儒勒·米什莱（Jules Michelet）于1855年用作一部有关16世纪法国历史的著作的标题。紧接着这个术语被瑞士历史学家雅各布·布克哈特（Jacob Burckhardt，1818—1897）所借用，1860年，他影响深远的《意大利文艺复兴时期的文化》（*Civilization of the Renaissance in Italy*）首先以德语版出现。对于这些北欧作家来说，意大利文艺复兴指的是15—16世纪这段历史时期。这是一段重要时期，因为个人主义、民族主义、世俗主义（secularism）和资本主义创业精神（capitalist entrepreneurialism）这些观念正是产生于此时，随后又被传播到西方世界的其他国家和地区的。

在一封描述《意大利文艺复兴时期的文化》的信中，布克哈特十分清晰地阐明了他的目的："到目前为止，文艺复兴已经被描述为现代人的母体和源泉。"[1]但是，我们现在必须要质询的是，这种关于文艺复兴是现代发端的观点，与维托里奥·埃马努埃莱二世肖像画所诠释的内容是否一致？布克哈特将意大利的文化与正在形成中的现代性及国家的创立联系起来，但是没有几个历史学家和艺术史学家接受这些假设。然而事实证明，这一历史模式很难摆脱这个时期所显示的一些特性，例如对希腊语和拉丁语文本以及古希腊罗马文物的收集。对古罗马和古希腊纪念碑或主题的明显借鉴，以及类似线性透视这样能用几何学的方法构造出令人信服的自然界幻象的技术，成为被人们传统上认为是这一时期独特"时代风格"的标志。

由于在传播古典程式和精确的趣味方面，托斯卡纳的艺术家们扮演了尽管不是唯一但却十分重要的角色，所以，对文艺复兴艺术的传统讨论倾向于集中在这个地理区域。代表性研究指出，古典风格主题早期出现在以下艺术家的作品中，如尼古拉·皮萨诺（Nicola Pisano，活跃于1258—1284年）和他儿子乔万尼（Giovanni，活跃于1265—1319年）的比萨和锡耶纳雕塑，佛罗伦萨画家乔托（Gioto di Bondone，活跃于1301—1337年）或锡耶纳兄弟安布罗乔

（Ambrogio）及彼得罗·洛伦泽蒂（Pietro Lorenzeti，活跃于1319—1348年）的作品。在关注后来的达·芬奇（1452—1519）、米开朗基罗（Michelangelo Buonarroti，1475—1564）、拉斐尔（Raphael Sanzio，1483—1520）这样的画家和雕塑家登峰造极的作品之前，本书的研究将关注的是菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，1377—1446）、马萨乔（Masaccio，活跃于1401—1428年）和多纳太罗（Donatello，1386—1466）等15世纪早期艺术家的成就。从这种辉煌进步的视角看来，本卷包含的时间范围形成了"早期"文艺复兴，也就是在"真正的"或"高级的"文艺复兴发生之前的一段时期。

这种诱人且绝非完全错误的叙述并不纯然是19世纪的发明；它在很大程度上基于15世纪艺术家们和评论家们的写作，基于一位佛罗伦萨艺术家和作家的著作，他就是乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari，1511—1574），一般认为，他的传记体作品《大艺术家传》（*Lives of Artists*）[(1)]在关于艺术史的批评性写作发展过程中有着极为广泛的影响。然而，正如许多艺术史学家（比如布克哈特的历史模式）正在逐渐认识到的那样，瓦萨里的观点是有问题的。他的观点是将16世纪之前的几个世纪的意大利艺术看作是一种前奏，这种观点所掩饰的和所揭示的问题同样多，它既无视于意大利的复杂性，也忽略了它的多样性。

连续性和过渡性

另一种向前发展的路径是将14世纪和15世纪看做是两个巨大的过渡时期，并且具有显著的连续性。例如，如果我们仔细考察佛罗伦萨的多明我会圣玛利亚·诺维拉（Santa Maria Novella）教堂中的两个小礼拜堂，它们风格上的差异是非常明显的。第一个小礼拜堂在1350年代晚期，由安德烈亚（Andrea，活跃于约1343—1368年）和纳尔多·迪·乔内（Nardo di Cione，卒于1365/1366年）两兄弟为其绘制了壁画**[图2，图3]**，在这些壁画中已经有了判罪和救赎的图像。与这些壁画一起的还有一幅引人注目的祭坛画，主导这幅祭坛画的是前景中僵硬的基督形象，他正在将基督教的律法和教义传给圣彼得和圣托马斯·阿奎那（Tomas Aquinas）。一个半世纪以后，由菲利皮诺·利皮（Filippino Lippi，1457—1504）绘制壁画的第二个小礼拜堂**[图4，图5]**，在规模上与前者相同，但是已减少了祭坛画的重要性，反而专

注于讲述十二使徒奇迹的独幅场景。阐述圣菲利普战胜恶魔的早期基督教故事被置于一个凯旋门的背景之下，处于按照古代风俗（*all'antica*）绘制的奇异假面具和各种装饰物中，这些东西都在争相吸引观众的注意力。在这里，各种生动姿态引起的空间效果令人信服，而且自然主义与古老典故巧妙地融合在一起。

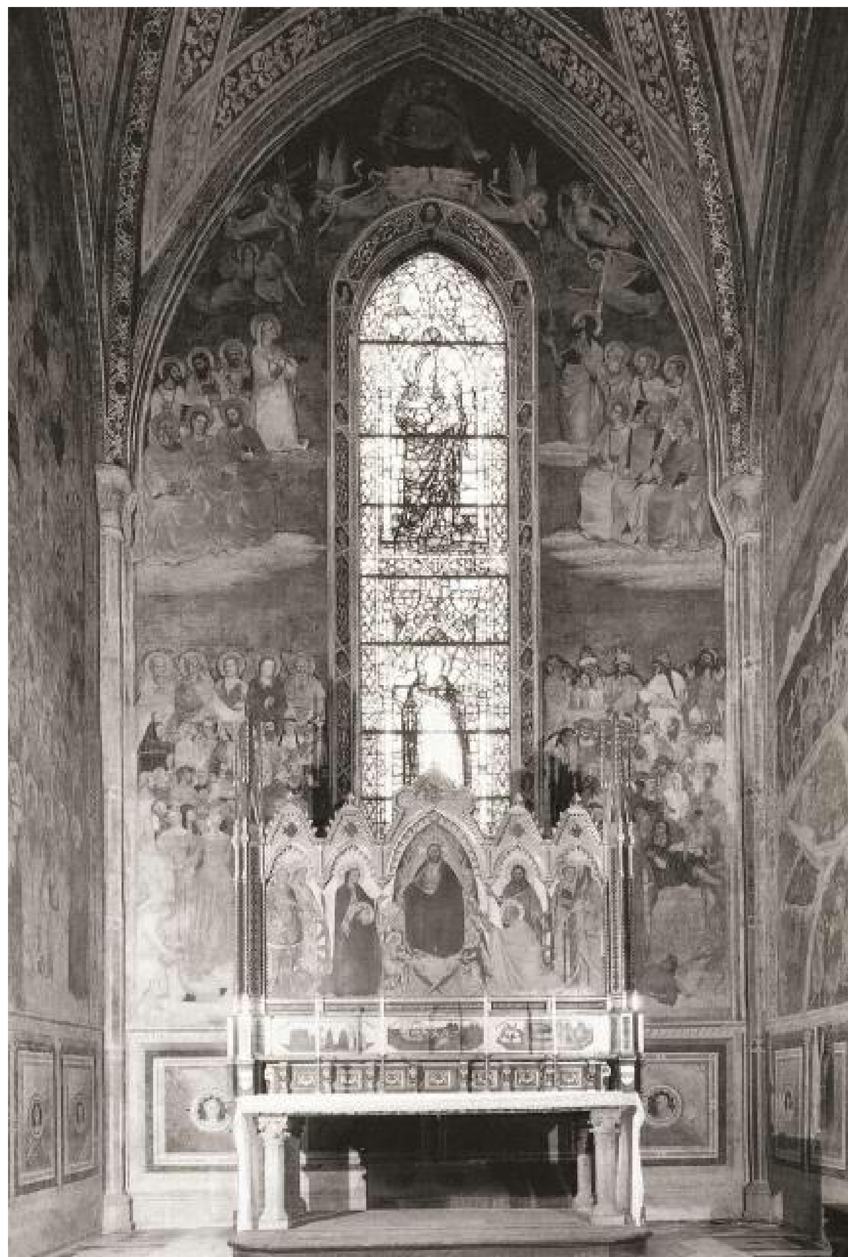


图2

斯特罗齐礼拜堂，1354—1359年，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

富有的佛罗伦萨人罗塞洛·斯特罗齐去世前，他要求继承者们为他的罪过作出补偿，于是罗塞洛年轻的儿子托马索就安排资助了一所位于圣玛利亚·诺维拉教堂的家族小礼拜堂。纳尔多·迪·乔内负责绘制有关最后的审判、天堂和地狱主题的湿壁画，他的兄弟奥尔卡尼亚则绘制了祭坛装饰画，也许奥尔卡尼亚也为上方的窗户设计了圣母、圣婴和圣托马斯·阿奎那的彩色玻璃形象。

图3　安德烈亚·迪·乔内（即奥尔卡尼亚）

《斯特罗齐祭坛画》，木板蛋彩，1354—1357年（画框是19世纪的复制品），斯特罗齐礼拜堂，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

1357年，为了制作这幅祭坛画，安德烈亚·迪·乔内与罗塞洛·斯特罗齐的儿子托马索签订了一个合同。这幅画描绘了圣母、施洗者圣约翰、凯瑟琳、劳伦斯、米迦勒和保罗这些圣徒，以及在他们之间的基督。圣彼得和多明我会之父圣托马斯·阿奎那正分别跪着从基督那里接受天堂的钥匙和律法。在祭坛台座底部的木板上，奥尔卡尼亚绘制了源于这些圣徒生活的一些小幅叙事场景，例如圣托马斯·阿奎那的弥撒，圣彼得使大海平静的奇迹，以及德国国王亨利二世之死，当圣劳伦斯将亨利二世捐赠的一只金圣杯放在天平中时，他的灵魂就被从魔鬼手中救了出来。注意，画面中魔鬼正在退向远方，只留下圣杯的把手，魔鬼获得猎物的企图正是从这个把手处被挣脱。

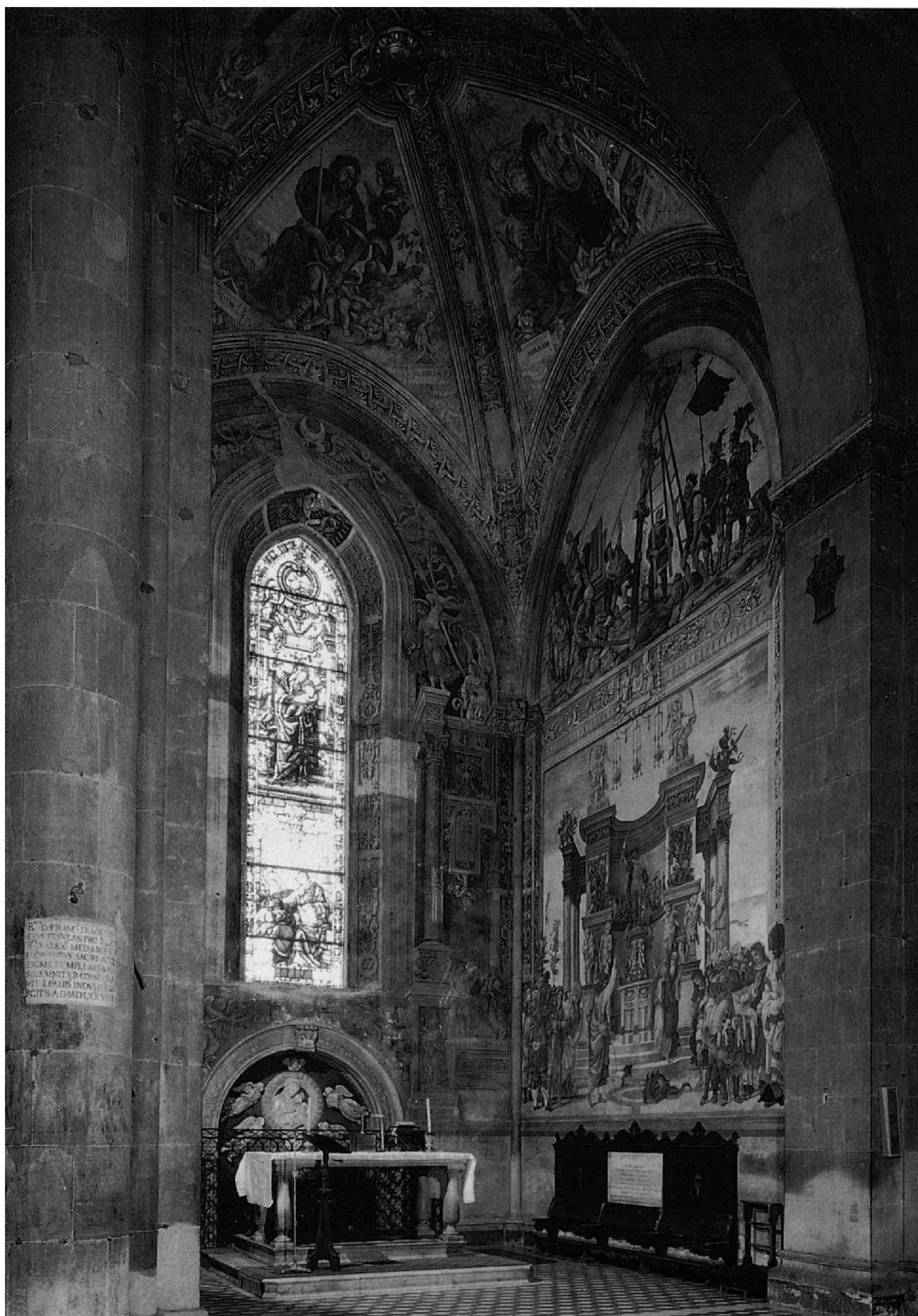


图4　菲利皮诺·利皮

《斯特罗齐礼拜堂》，有贝内代托·达·马亚诺建造的陵墓的场景，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

1487年，利皮和其赞助人菲利波·斯特罗齐拟定的合同明确规定：这个小礼拜堂的装饰将要用真正的湿壁画法来进行绘制，并且要使用每盎司4弗罗林的群青。全部委托最高200里拉的价格也被接受。很快，菲利皮诺·利皮接到了一个更有声誉的委托，当然报酬也更好。1491年5月15日斯特罗齐去世时，他的陵墓和礼拜堂仍然没有完成。因为不付报酬，利皮将斯特罗齐的继承人告上法庭，最终利皮在十年之后完成了这个礼拜堂的装饰，并且根据判决，获得了额外的100弗罗林。

图5　菲利皮诺·利皮

《圣菲利普驱逐恶魔》，湿壁画，1487—1502年，斯特罗齐礼拜堂，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

斯特罗齐礼拜堂是奉献给圣菲利普和《福音书》作者圣约翰的。这个场景表现了与赞助人同名的圣菲利普击败了一个隐藏在教堂中的恶魔，拯救了一位异教徒牧师的儿子。

但是，不管在风格上发生了多么引人注目的变化，它们之间的相似性依然值得我们关注。虽然在年代上相隔甚远，但这两个小礼拜堂的委托人却都是同一个声名卓著的佛罗伦萨贵族成员，即斯特罗齐家族（the Strozzi）。这两个教堂也服从于同一目的，即充当墓地和纪念的场所，为死者举行弥撒和进行祈祷提供场地。两位赞助人，托马索·斯特罗齐（Tommaso Strozzi）在1357年，菲利波·斯特罗齐（Filippo Strozzi）在1487年，都坚持与画家订立合同，用以详细说明绘画所使用的材质、完成时间以及最终的花费。甚至连使用的技巧，即用蛋彩技法画的真正的湿壁画，连同绘画中所使用的群青以及画面上撒的金粉都同样列入合同。最后，他们所讲述的最终审判和圣徒的故事，也来自同样的基督教传统。

类似这种对古典主题的重新使用并配合线性透视的技巧，使得任何聚焦于单一视觉风格出现和发展的艺术故事，既有优势又有各种局限。因为这会以损害那些不符合纯粹模式的作品为代价，并且只照顾变化而忽视了连续性。例如，如果我们总是在寻找一种对空间意识日益增长的注意力，或者是对古代建筑的参照，那么与马萨乔为佛罗伦萨所绘制的湿壁画《三位一体》**[图7]**相比，15世纪中期锡耶纳画家乔万尼·迪·保罗（Giovanni di Paolo，活跃于大约1420年直至1483去世）数十年之后的作品**[图6]**就显得过时了。在既是他的朋友和合伙人，又是金匠和工程师的菲利波·布鲁内莱斯基的帮助下，马萨乔采用数学原则营造出一个令人信服的建筑空间。而在这方面乔万尼·迪·保罗却什么也没有做。圣伊丽莎白刚刚生下施洗者圣约翰的那张床在空间处理上是笨拙的，同时，令人眼花缭乱的地砖没有任何几何逻辑可言，而这一主题也直接源自早期锡耶纳传统。但是，一旦我们意识到床的边线颠倒了数学上的透视，我们就能领会乔万尼·迪·保罗其实正在戏弄观众假想的空间。他的风格并不是由无知来定义的，而是有意与敌对的佛罗伦萨城产生的作品形成对照。在这些时期，线性透视是意大利视觉文化的一个重要组成部分，却并不总是占有支配地位。

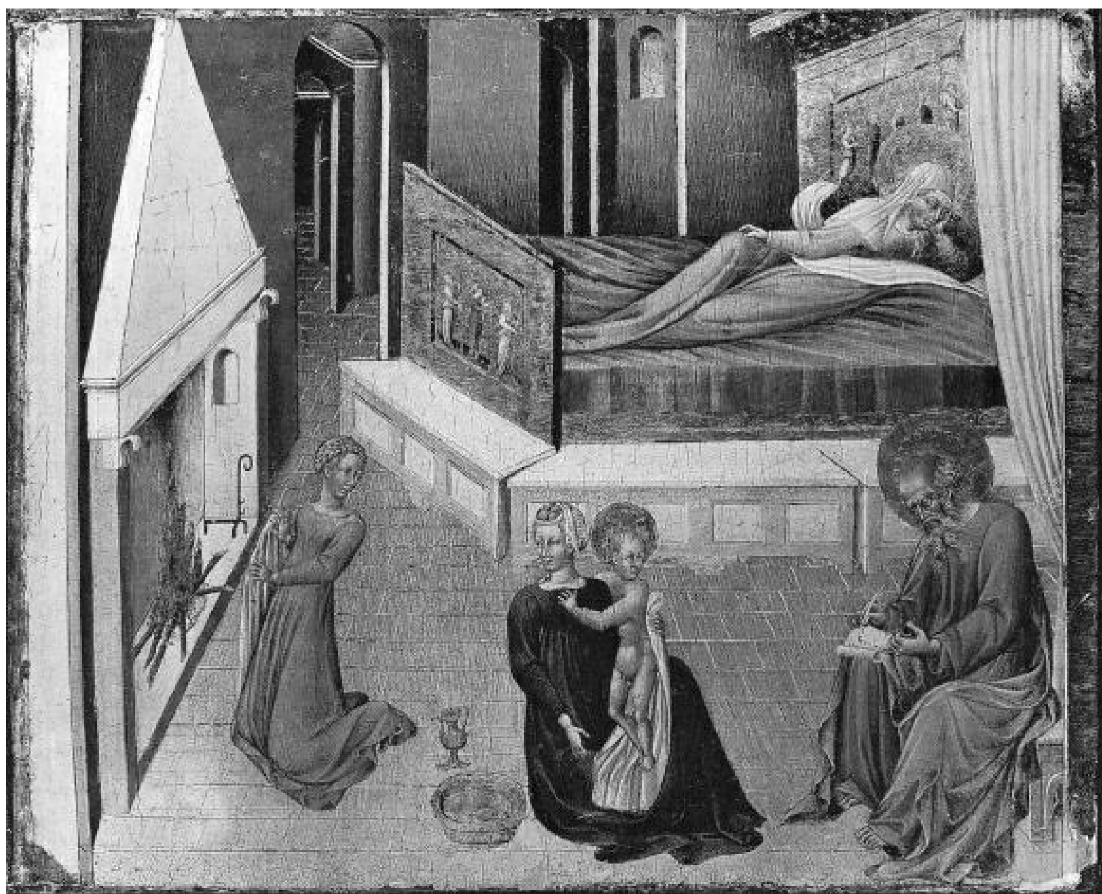


图6　乔万尼·迪·保罗

《施洗者圣约翰的诞生》，木板蛋彩，约1453年。

乔万尼·迪·保罗是一个画家的儿子，大约1400年生于锡耶纳，一直活到1482年。这是献给施洗者圣约翰的五联祭坛画中的一幅。这位艺术家按照14世纪早期的锡耶纳传统进行绘制，用逐渐后退的地砖创造出一个空间的效果。

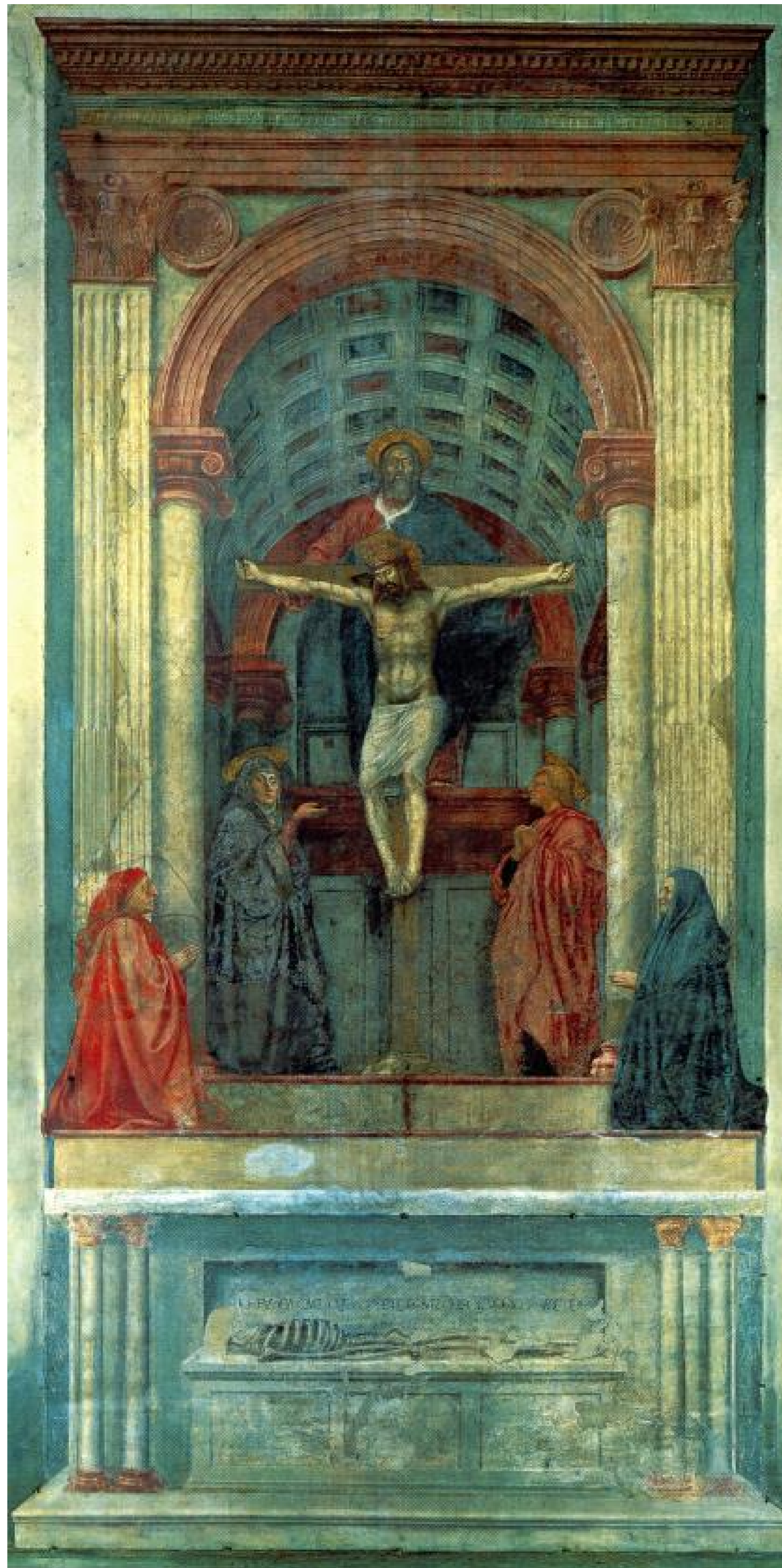


图7 马萨乔

《三位一体》，湿壁画，约1427年，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

这幅画由24个部分或称“工作日区域”（giornata）组成，描绘了圣父、圣子和圣灵（鸽子）相结合的神迹。在马萨乔1428年死于罗马之前，他的独立事业生涯可能很短暂，不超过六或八年。他之所以有特别高的声望，是因为对透视法的创新使用。不过，人们虽已假定《三位一体》是按照精确的数学法则来绘制的，但近来的研究显示出，为了获得视觉上的效果，马萨乔愿意让他的计算作出让步。

为了强调这种观点，有必要将雕塑家尼可洛·德尔·阿尔卡（Niccolò dell'Arca，活跃于1463年直至1494年去世）的作品拿出来单独进行比较。我们也许会将赤陶做的《哀悼基督》**[图8，图9，图10]**视为更接近哥特式风格的作品，而将另一作品圣多梅尼科神龛（Arca di San Domenico）**[图11]**的大理石棺盖视为是朝向托斯卡纳文艺复兴的发展。但是当人们将圣多梅尼科沉重的花冠和那些小天使像，与在佛罗伦萨、锡耶纳、帕多瓦和罗马随处可见的作品相联系时会发现，比起风格发展的简单理论，不同的材料（黏土与石头）、不同的位置（医院和圣地），以及每件作品所唤起的不同反应（在《哀悼基督》中是执着、怜悯和内疚，在神殿中则是对博洛尼亚伟大财富的敬畏和骄傲），才是进一步解释德尔·阿尔卡从高度情绪化到克制的古典主义转变的原因。

图8 尼可洛·德尔·阿尔卡

《哀悼基督》，彩陶，1463年，圣玛利亚·德拉·维塔医院，博洛尼亚。

这些彩陶人物再现了基督的尸体被从十字架移下的时刻，可能是复制了在大斋节和复活节期间由宗教团体制作的戏剧场面。这件《哀悼基督》的委托方是负责博洛尼亚的圣玛利亚·德拉·维塔医院的宗教慈善团体，这件作品最初被放置在通向病房的入口处。

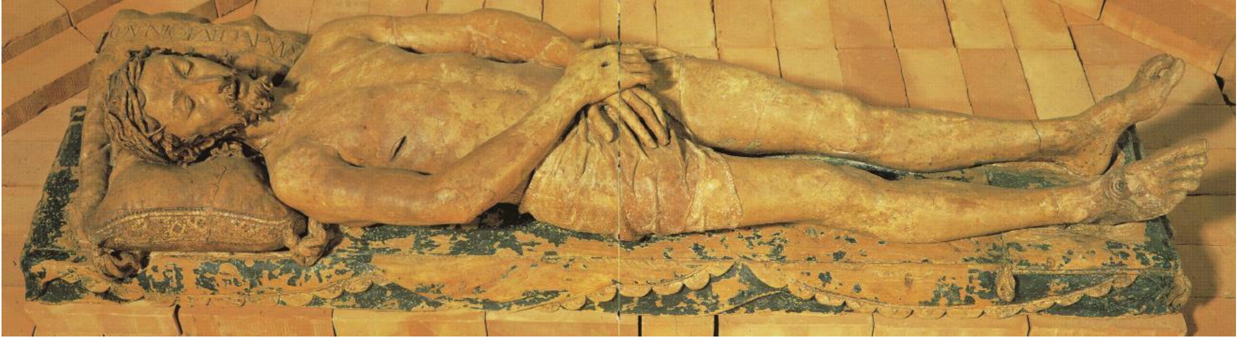


图9

图8中基督形象的细部。

图10

图8中圣母玛利亚形象的细部。

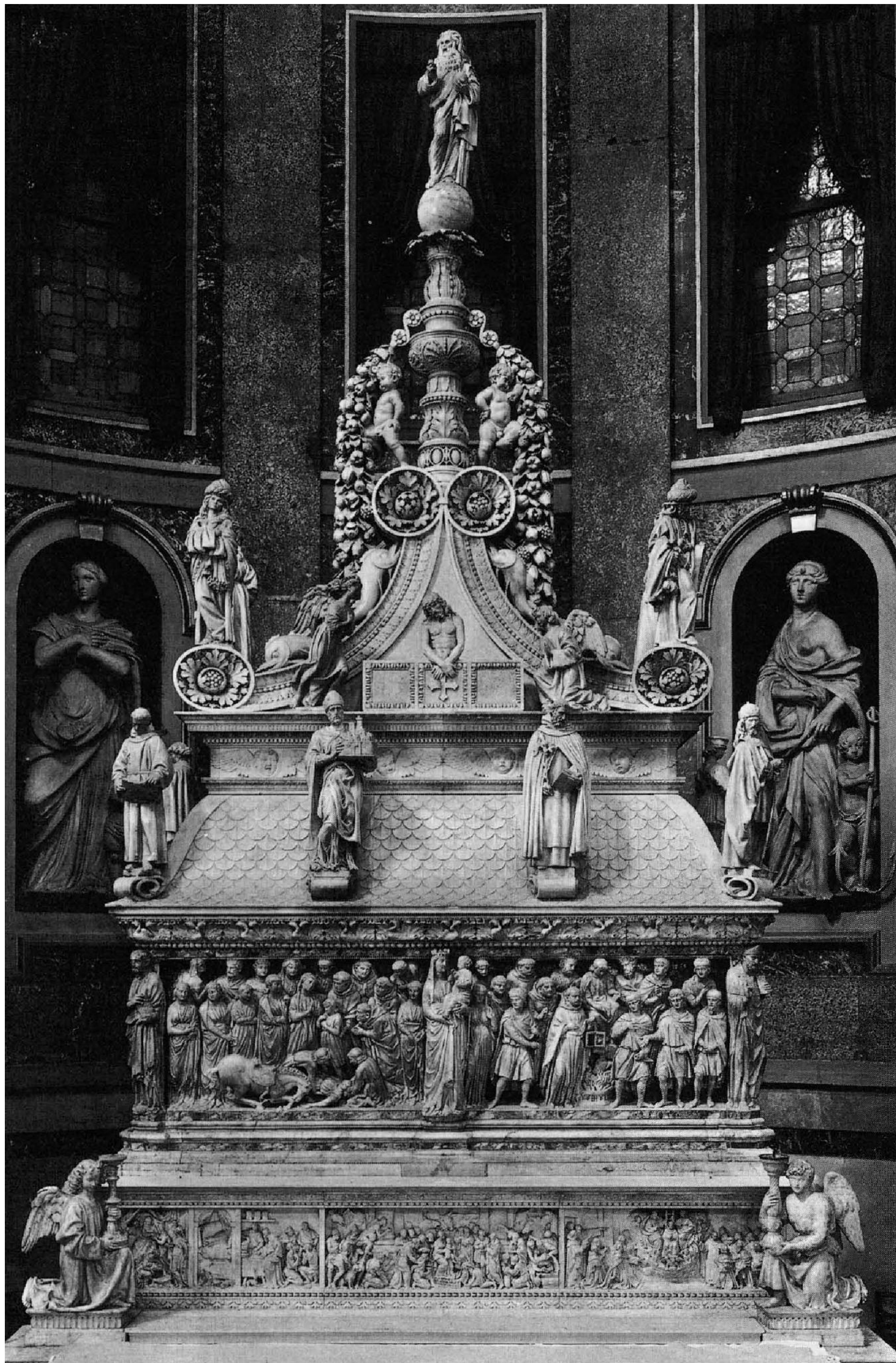


图11

《圣多梅尼科神龛》，大理石，1265—1536年（盖子由尼可洛·德尔·阿尔卡制作，1469—1473年），圣多梅尼科教堂，博洛尼亚。

1265—1267年间，尼古拉·皮萨诺和其助手们雕刻了这一放置着多明我会创建者圣多米尼奇尸体的重要棺柩。1411年，此神龛被放置在一个专门的礼拜堂中，礼拜堂位于世俗会众与行乞修道士唱诗区之间。1469年，博洛尼亚统治者下令对这一区域进行新的系统规划，同时委托尼可洛·德尔·阿尔卡制作一个纪念碑式的顶盖。1494年3月2日尼可洛去世，但此神龛顶盖所要求的21个人物仅完成了16个。于是，19岁的佛罗伦萨雕刻家米开朗基罗受博洛尼亚贵族及政府成员吉安·弗朗切斯科·阿尔多维兰迪尼（他曾在佛罗伦萨担任政府官员）雇用，来完成缺少的其中3个人物雕像，即博洛尼亚主教圣佩特罗尼乌斯、圣普罗库勒，以及一位手持烛台的天使。

我不厌其烦地做这些开场白是为了强调，对风格变化和目的连续性这两个危险的事项需要作同等考虑，而我也将证明这两者实际上非常紧密地联系在一起。在有的任务中，艺术家和赞助人发现使用传统的图像和风格更为合适，在有的时候则需要刺激观众，让他或她重新审视在一千多年里已被讲述了无数遍、耳熟能详的基督故事及其形象。这种情况以多种方式，在许多不同的地方，在一个还不是我们今天所知的意大利半岛上发生了。

意大利和外国

复兴（*risorgimento*）这个词源于动词risorgere（“再次崛起”的意思），此术语暗示了这个半岛从前曾作为一个单一的国家存在过。但是，正如一位历史学家所指出的那样，“事实是，‘意大利’只不过是一种情感……现实是并没有统一，而是只有许多彼此分裂的城邦、贵族领地和城镇，支配这些地方的是排他主义的情绪和地方利益。”[2]从地理上看，阿尔卑斯山将意大利与北方的欧洲分开，而亚得里亚海和地中海则将意大利与北非和希腊分开。亚平宁山脉形成了内部的屏障。就城市化、气候和地理条件来说，这个地区的巨大差异保证了不同形式的农业和海运业的发展。因此，在我们寻找文化凝聚力和发展的地方，早期观察者看到的是单独的，而且常常是彼此竞争的城邦和政治上的共同体。在彼此相距不超过骑马一天或两天行程的区域里，人们却讲着不同的方言，遵守不同的法律法规和历法，庆祝不同的宗教节日，

发行不同的货币。各城镇之间在建筑上的度量制度和计算面包重量的单位都不尽相同，同时社会习俗也有显著的差异。例如，在萨伏伊(2)的宫廷中，人们可以公开亲吻妇女；而在佛罗伦萨，却从未听说有这样的事情。

多样性至关重要。然而阻止这个半岛成为一系列孤立的、自给自足的碎片的，却是人们能方便舒适地旅行，货物也能便利地流通。所以，个别城邦和地区的排他主义，或者说是地方主义（*campanilismo*）就不得不与对贸易和领土的雄心相协调，正是这种雄心将国家与更为广阔的欧洲问题联系在一起，无论东部还是西部都是如此。在意大利中部以外，人们很难精确地划分意大利、德语地区、法国和东欧及中欧之间的界线。沿着北部边缘，在萨伏伊地区和特伦托（Trent）、波尔查诺（Bolzano）或者乌迪内（Udine）的城镇里，讲意大利语、德语和法语的居民和平共处。在南方，阿拉伯的、犹太的、法国的、阿拉贡的（Aragonese）、希腊的，以及加泰罗尼亚的势力都有一定的影响。

鉴于意大利是由一系列港口城镇组成的（见26～27页图），所以跨文化交流看起来尤为显著。乘船旅行要比穿越亚平宁山脉容易得多。向北，商人和货物可以通过海运和河运自比萨、里窝那（Livorno）和热那亚（Genoa）去往重要的贸易中心布鲁日（Bruges）和根特（Ghent）；向西，他们可以到达巴塞罗那、巴伦西亚和里斯本；向东，他们由威尼斯港可以到达埃及的亚历山大港；向南，有与非洲海岸沿线城市的贸易。文艺复兴之前的几个世纪无疑见证了更伟大、更辉煌的旅行浪潮，正如现在一些经济史学家所指出的，这些后来的旅程不应该被忽视。普拉托（Prato）的弗朗切斯科·达蒂尼（Francesco Datini）是一位富有的托斯卡纳商人，根据记载，在1383—1411年间的贸易中，他自己一人所使用的各种船只，仅登记在册的就超过了3000艘。[3]14和15世纪见证了旅行者们沿着固定路线源源不断去往耶路撒冷的朝圣，商船也继续从威尼斯和热那亚出发驶向累范特(3)。1384—1385年，三位佛罗伦萨人去往埃及、西奈山（Mount Sinai）以及巴勒斯坦的朝圣旅行显得还比较舒适，这说明类似的旅行在当时是能承受的。他们在九月这一海运季节离开威尼斯，中途在各个希腊岛屿略作停留，三个星期以后到达埃及的亚历山大港。为了在春天返回，他们匆匆赶向贝鲁特（Beirut）港，经过艰难的归程，在启航42天后回到威尼斯。到了15世纪，这样的航海旅行是如此普遍，以致许多威尼斯水手靠这样的大船谋生。这种大船能载200名

乘客往返于意大利和耶路撒冷之间，在这个过程中船长给水手提供的收入包括食物、通行费用、税收，以及在海上和陆地上的运送。[4]

这样看起来，好像在14世纪下半叶，意大利的世界缩小了，因为以前的重要贸易伙伴失去了他们在海外的重要地位，并且奥斯曼帝国国力的提升对东方的基督教领土造成了吞没的威胁。对于那些追求财富或者精神满足的人来说，没有任何一个单独的城邦是自给自足的，意识到这一点很重要。然而尽管本地的传统被骄傲地赞颂，但是商人和工匠、牧师和朝圣者却依然活跃于广阔的地区，并且接触到了各种各样的传统。但这并不表明14世纪和15世纪的旅行者和商人是追求多元文化的理想主义者；在15世纪晚期最流行的印刷书籍中，有反犹太人和反穆斯林的小册子，奴隶制盛行，国外旅行的经验常常加强了引起偏见的自负和傲慢。但是，无论愉快与否，穿越几种不同的文化依然是文艺复兴经验中一个不可分割的部分，这一点也很重要。

对于艺术家来说，这样的交流可能如同对于布匹商人或朝圣者一样真实。虽然许多赞助人和艺术家只在本地寻找雇员和工作，但将挂毯、绘画、金器、肖像画、正餐餐具和布匹的订单放到欧洲其他地区和东方去生产，这都是可能的，并且也可以将意大利的物品海运到国外。例如，1499年，一位意大利商人在塞浦路斯（当时处于威尼斯的统治之下）的干地亚城（Candia）订购了700幅圣母子像，其中500幅要求以“拉丁风格”绘制，而剩下的200幅因计划出口，则要以“希腊风格”绘制。[5]在高端市场，中国的瓷器同拜占庭的遗物、圣物盒、象牙、纺织品和稀有大理石一样，是价值不菲的进口货品。意大利的艺术家和他们的声誉被证明都是不稳定的。贝里公爵、法国国王，以及神圣罗马帝国的皇帝们，是这类细木镶嵌制品、玻璃制品以及圣牌这种新奇物件的固定消费者。在1350年代，画家托马索·达·莫代纳（Tomaso da Modena，约1325/1326—1379年之前）到波希米亚宫廷为皇帝查理四世（Charles IV）服务。1425年佛罗伦萨艺术家马索利诺（Masolino，活跃于大约1423年直至1447年去世）也向东去了匈牙利，为米兰的红衣主教布兰达·卡斯蒂廖尼（Branda Castiglioni）工作了三年；同时他也为一个以皮波·斯帕诺（Pippo Spano）之名著称的佛罗伦萨雇佣兵菲利波·斯科拉里（Filippo Scolari）服务，后者在匈牙利教会和宫廷中都占据着重要位置。1460年代末，佛罗伦萨艺术家米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥（Michelozzo di Bartolommeo，1396—1472）去了希腊的希俄斯岛（Chios）。艺术家和艺术作品的这种运动，远远超越了西欧的地理范围。1480年代，威尼斯画家尼科洛·布兰卡莱奥内

（Niccolò Brancaleone）在埃塞俄比亚工作，在非洲的基督教地区，意大利圣像画的制度化就部分归因于他。1479—1480年，真蒂莱·贝利尼（Gentile Bellini，1429—1507）在苏丹穆罕默德二世（Sultan Mehmed II）的宫廷中做了一年宫廷艺术家。[6]

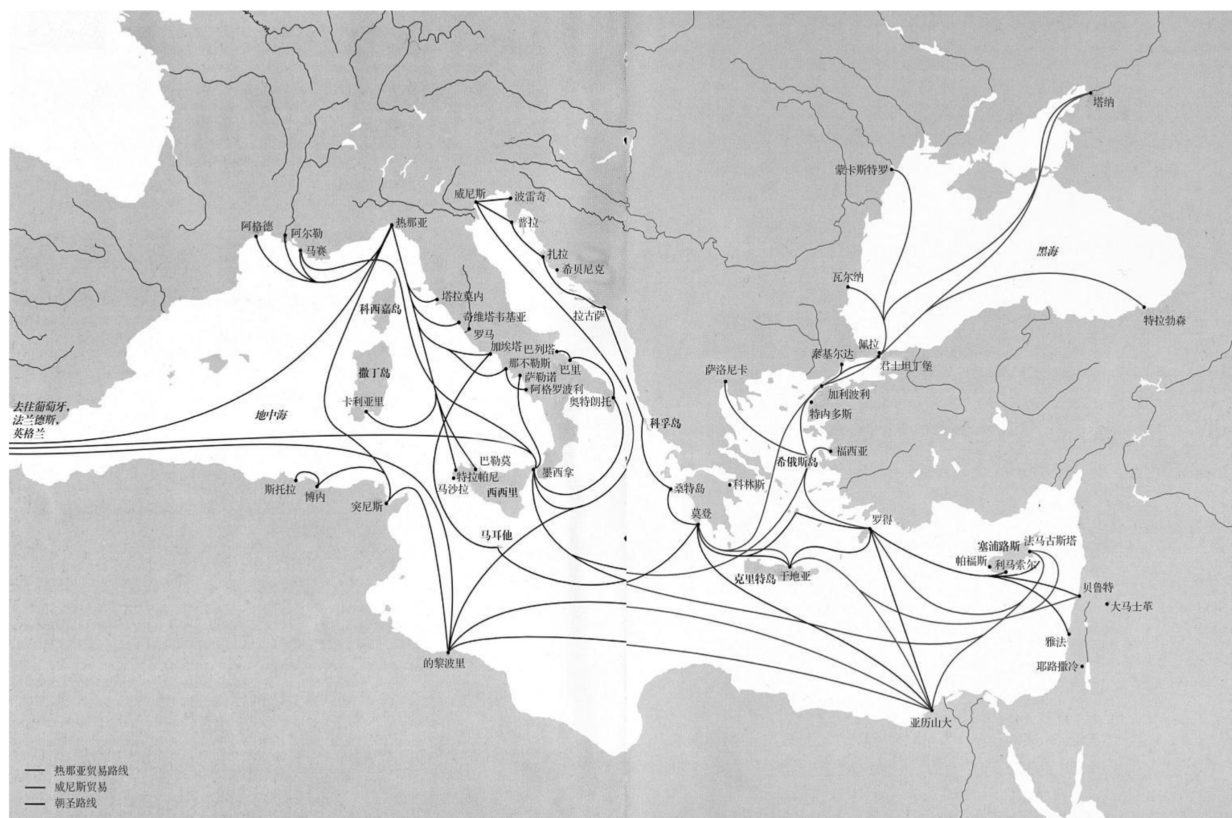
这份名单可以轻易地延长，但是我们要警惕其中的含意。这样的交流仍然不能保证持续的文化联系。艺术家能穿越各种地域而不必改变他们的风格，在其身后能够留下的影响，如果说能有一些的话也是极其微弱的。尽管如此，这依然是一个提醒，那些类似"古典的"、"托斯卡纳的"这种对"意大利"一词的定义，都忽视了上述这种大量的相互影响，从而产生一种对这一时期及其艺术比较单一而又狭隘的解释。

意大利的历史

无论艺术家的出身、所受的训练以及游历如何，都不得不对委托并观看其作品的公众的需求作出响应。1970年代，著名的英国艺术史家迈克尔·巴克森德尔（Michael Baxandall）普及了时代之眼（the period eye）这一概念：人们正是在直接的社会和视觉背景中创造并观看图画的。巴克森德尔眼中典型的意大利赞助人是一个商人，一位人文主义者或者是一位贵族，是某个能用经过数学或古典训练的眼光来观看图画的人。

本书深深受益于时代之眼的概念，但是我仍想建议，我们需要扩展视角，对存在于过去的事物进行观看和观察有许多不同方式和可能性，需要更敏锐地去理解。从历史的观点来说，人们能通过时代编年史来观察这些多样性。从非正式的匆匆记录到精雕细琢的传记，在14和15世纪，职业和业余作家们一起制造了许多不同类型的叙事。他们极少用同一方式或者为了同一目的而描述同一事件。例如，当到1350年时，许多作家提到了由教皇克莱门特六世（Pope Clement VI，1342—1352年在位）宣告的大赦年，这是一个重要的事件，它保证宽恕所有去罗马的游客的罪。一位费拉拉(4)的编年史作者记录下这个日子，是因为大赦给予整个城市的人们一个机会以避免被逐出教会；然而，对于一个佛罗伦萨的日记作者来说，大赦年仅仅意味着愤怒，因为他发现当他的妻子去罗马后，孩子们就只能由他来照看。[7]

不管是大的还是小的、城市的还是家庭的事件，对于意大利的历史来说都具有意义。在这宽广的范围内，这些变化形式被证明是至关重要的，正如德国学者阿比·瓦尔堡（Aby Warburg，1866—1929）的著名言论，“上帝存在于细节中”。即使是1348年的黑死病这样的巨大灾难，也没能渗透到整个世界之中，米兰城就安然无恙。一种独特的淋巴腺鼠疫病毒的传播引发了这种毁灭性的流行病，病毒是由老鼠身上的跳蚤携带的，人类则以肺炎和败血病的形式携带。这种流行病于1347年末，经由与拜占庭和克里米亚进行贸易的大船传播到西西里。在扩散到内陆之前，黑死病迅速传播到意大利的其他港口城镇，造成了许多城市三分之一或一半人口的死亡。一些地区受到的打击尤为沉重，像托斯卡纳的圣雅各布·迪·里波利（San Jacopo di Ripoli）修道院中的100个修女在1348年只剩下了3个。这种影响在乡村则更甚，在那里由重税、庄稼歉收、战争和疾病共同引起的迁徙，使得无论大小村庄都成为不毛之地。然而，尽管1348年的黑死病是一个极富戏剧性的时刻，近来的研究却表明这一疾病的戏剧成分很少，更多是具有长期影响的瘟疫持续反复的循环。1362—1452年间，瘟疫袭击巴勒莫城超过12次。整个15世纪，在佛罗伦萨至少有8次严重的流行病，1478年的暴发尤为剧烈。米兰公爵们建立了一个严格的体系用以隔离那些报告发生瘟疫的城镇，因为1399—1498年中的几乎每一年，他们的某一个属地都会遭到一场突发疾病浪潮的袭击。自14世纪下半叶至整个15世纪以来，所有的欧洲人都不得不寻求适应这种新威胁的方式。



14和15世纪航海路线

本书的年代恰恰自黑死病之后开始，部分是因为这场瘟疫在经济、心理、社会，甚至是艺术上产生的确切后果，已经成为大量争论的主题。有的历史学家宣称，这场瘟疫开启了一个经济严重衰落的时期；而其他一些人对经济、贸易和工作状况却坚持一种更为积极的看法。但是无论如何都存在一种共识，那就是事实上，因为人口下降造成了对稳定劳动力的需求，再加上轻微的通货膨胀，导致了工资增长以及社会各阶级的广泛繁荣。然而，这并没有带来理想化的社会，当旧贵族受到新富人攻击时，反而造成一种社会混乱感。14世纪晚期和15世纪初，卢卡（Lucca）、锡耶纳、佩鲁贾、佛罗伦萨、博洛尼亚和费拉拉都广泛存在着工人和市民的反抗，工人希望能更大程度地参与到管理中，而市民则反对沉重的赋税。在北方和南方的意大利僭主[(5)] 统治（signorial governments）以及意大利中部的各个共和国中，统治者定期轮换。只有威尼斯能夸耀其表面上的稳定。

对于戏剧性的瘟疫死亡和随之发生的政治混乱，艺术史学家们已经试图找出这种历史剧变和艺术发展之间的联系。1951年，美国学者米勒德·迈斯（Millard Meiss）提出了一个富有影响的论题，即黑死病

和紧随其后的社会混乱对艺术风格具有一种特别的影响，它们导致了对自14世纪早期由乔托创造的自然主义风格的拒绝，转而赞同早期更为传统、更具有精神性的标志图像的回归。[8] 1357年，斯特罗齐家族的祭坛装饰画是这场争论的主要证据之一，因为这幅祭坛画坚持教义胜过人的感情。然而，更近一些时候，另一位名叫塞缪尔·科恩（Samuel Cohn）的历史学家指出，这种传统绘画风格作品的增长可以被解释为表达虔诚宗教感情的艺术品市场的扩张，这些作品的购买者主要是那些在过去没有能力或不愿意购买的社会人群。科恩提出了令人信服的见解，他认为：随着需求的增长，工场组织变得更为完善，而作品的价格和质量都下降了。只有在15世纪的最初25年，少数要求更高的赞助人坚持向更为昂贵和更为创新的艺术品回归。[9]

这场争论并不能轻易地得出一个结论，但应注意到双方的研究都集中于托斯卡纳这一地区，这片区域曾在短期内被迫缩减早期的城市发展计划。根据他们税收的回报，中部意大利艺术家很快明白战争和瘟疫并不会带来唾手可得的利益，并且他们发现连维持生计都非常困难。但是作为反对在历史事件和视觉变化之间建立任何简单化联系的警告，我们应该注意到在北方以及乔托曾经工作过的那不勒斯，这种发展并不是特别显著；并且在14世纪末，像维罗纳、博洛尼亚、科摩（Como）和米兰这样的城镇建立起新的大教堂，雕塑家、金匠、彩色玻璃制作匠、织工、刺绣工和画家们穿越欧洲来到这些城市，从而复兴了这些城市的各种艺术团体，并且引进了大量标新立异的风格。的确，到15世纪早期，托斯卡纳的城市已经稳定到一定程度，以致这些城市也能够继续建造和装饰主要的礼拜堂和大教堂了，这确保了更为稳定的艺术雇佣。

大教堂是传统的城市象征，当人们对政治上的认同远远缺乏信心时，在很大程度上，确定城市地位的需要就成为建造和装饰大教堂的主要动力。这个半岛上的主要政治忠诚分裂为对神圣罗马帝国皇帝的忠诚（被定义为皇帝党［Ghibelline］）和对罗马教皇的忠诚（被定义为教皇党［Guelph］）。然而，到了14世纪中期，这两个重要的联盟通常只在名义上存在。尽管为了正式的加冕礼，神圣罗马帝国皇帝接连从德国和波希米亚到米兰和罗马旅行，但是他们通常是在寻找资金援助而不会直接干预半岛的政治。罗马教皇也同样处境艰难。直到1377年，教皇们一直居住在意大利之外，即法国阿维尼翁的安茹（Anjou）封地（1348年由那不勒斯王国女王，即安茹的乔万娜卖给罗马教廷）。1377年，格雷戈里十一世（Gregory XI，1370—1378年在

位）返回罗马，这引起了教会内部的分裂，即所谓的大分裂（Great Schism）。这次分裂是由1378年对两位教皇的选举引发的，一位是由支持法国的红衣主教们选出，他们希望看到教廷向法国回归；另一位由支持意大利的红衣主教们选出，他们支持在罗马居住。这意味着当时有多至三人问鼎圣彼得大教堂的宝座。直到1415年矛盾才得以解决，并且直到1440年代末，教皇们才认为他们在罗马是安全的。

日内瓦
奥斯塔
萨伏伊
公国
萨卢佐
摩纳哥
米兰
米兰公国
热那亚
热那亚
共和国
贝加莫
特伦托
威尼斯
共和国
阿奎莱亚
格里齐加
的里亚斯特
特雷维索
维罗纳
威尼斯
帕多瓦
曼图亚
费拉拉
费拉拉公国
摩德纳
博洛尼亚
拉文纳
卢卡
皮斯托亚
佛罗伦萨
佛罗伦萨
共和国
阿雷佐
安科纳
锡耶纳
佩鲁贾
阿西西
斯波莱托
亚得里亚海
教皇国
科西嘉岛
罗马
那不勒斯
王国
贝内文托
巴里
布林
迪西
那不勒斯
第勒尼安海
撒丁岛
奥特朗托
勒佐卡拉布里亚
巴勒莫
西西里岛
卡塔尼亚
锡拉库萨
地中海

萨伏伊公国

由于1350—1450年这段时期缺乏一个中央集权的政府，加之城邦和个人统治者追求建立至高无上的领土霸权并且还要开拓新的版图，所以此时期的意大利经常处于动乱状态。那些想要成为国王的人，也就是米兰的贝尔纳博（Bernabò，1386年去世）和吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂（Gian Galeazzo Visconti，1402年去世）这些所谓的僭主（signori），雇佣那些遍及意大利和欧洲的雇佣兵首领去扩张自己的统治，因此领土的边界和臣民的忠诚也在不断改变。像佛罗伦萨和锡耶纳这样的共和政治与寡头政治的竞争对手，也同样热衷于领土的扩张。到1450年，因为巨大的财政和军事压力，先前一个世纪曾经遍及整个半岛的那些小规模的领地，都名义上与五个较大的城邦结了盟，或直接处于其控制之下。这五个城邦的政治中心分别是米兰、威尼斯、佛罗伦萨、罗马和那不勒斯。但是不能说国内的破碎状态已经从人们的视野中消失，因为这种状态依然不能被完全根除。科摩城仍旧憎恨米兰的统治，正如帕多瓦之于威尼斯，比萨之于佛罗伦萨，巴勒莫之于那不勒斯，以及诸如此类的情况。但是在1450—1500年间，短短的半个世纪之内，这些较大城邦的利益就确定了该半岛的经济和政治方向。

1454—1500年，从《洛迪和约》[(6)]到法国入侵

1454年，《洛迪和约》的签署是半岛稳定最重要的官方标志，这个条约承认了五支主要力量的势力范围。部分是因为所有这五个签约者的政治和经济都不太稳定，这就形成了暂时的平静。他们不再负担得起彼此之间的战争，并且在1453年，君士坦丁堡被奥斯曼皇帝穆罕默德二世（史称"征服者"，1451—1481年在位）击败，这使得所有意大利人都意识到了他们的弱点。在那不勒斯王国，阿拉贡的阿方索（Alfonso of Aragon，1395—1458）完全控制他的都城那不勒斯还不到十年，并且正面临着国内反对和外部竞争对手入侵的威胁。在名义上是共和国的佛罗伦萨，科西莫·德·美第奇（Cosimo de'Medici，1389—1464）同样意识到他刚刚获得的政治影响已受到限制，何况他的政治影响还是相当非官方的。米兰的新大公弗朗切斯科·斯福尔扎（Francesco Sforza，1401—1466）是科西莫的同盟，他是一个雇佣兵

战士，娶了前大公维斯孔蒂的女儿为妻。1450年，弗朗切斯科·斯福尔扎通过暴力登上了王位。在其余两个签约者中，教皇尼古拉斯五世（Pope Nicholas V，1447—1455年在位）想集中精力夺回意大利中部的教皇国（Papal States），并且还要援助正在深受奥斯曼帝国扩张威胁的基督徒；与此同时，威尼斯的参议院不但要保护它远离海岸的陆地领土，最重要的是还要保护他们的海上贸易航线以及版图。

所有五个参与签署《洛迪和约》的城邦都受益于和约所承诺的暂时和平。这个和约对于其中像热那亚和里米尼（Rimini）这种不同的城镇来说，当然具有不同的意义。五个城邦得以从更大的半岛冲突中解脱出来，这就使他们能够专注于吸收和征服那些在他们管辖范围内曾经独立的地区。因此，1454年的条约并没有使战争停止。但是这确实意味着，在很短的时间内使意大利版图发生重大改变的机会降低了；这同样意味着，对于新的雇佣兵来说，短时间内去获取土地或者扩张其版图的利益机会也被限制了。

1471年，同样的五个城邦又扩充并签署了条约，但是这次，外交各方都没有十足的诚意。执政家族的统治依然是脆弱的，1476年，大公加莱亚佐·玛利亚（Galeazzo Maria，1444—1476）被谋杀，米兰发生的反抗斯福尔扎家族的起义就充分证明了这一点。1478年，在佛罗伦萨一场直接针对美第奇家族的暗杀中，科西莫的孙子朱利亚诺·德·美第奇（Giuliano de'Medici，1453—1478）被杀，他的哥哥洛伦佐（Lorenzo，1449—1492）也受到威胁。那不勒斯和南部意大利的国王，即阿拉贡的斐迪南（Ferdinand，通常被称作费兰特［Ferrante］），他对于美第奇家族的暗杀负有部分责任，然而斐迪南本人也面对国内的反叛，在1486年的贵族之战（the Barons'War）中，这种反抗达到了顶点。

尽管只有一场主要的战争，即威尼斯于1481年发动的费拉拉之战，但这依然将意大利诸城邦拖进一个很大范围内直接互相对抗的深渊，每一个政府都试图继续扩张自己的领土和经济利益。所有的人都渴望与意大利以外的政权结成有效的联盟，这些政权包括法国国王、勃艮第公爵、神圣罗马皇帝、匈牙利皇帝、塞尔维亚和阿尔巴尼亚的统治者、苏丹穆罕默德二世和他的继承者巴耶济德二世（Bayezid II，1481—1512年在位）。土耳其海军1475年成功在意大利北部的弗留利地区（Friuli）登陆，1480年再次从意大利的尾端奥特朗托海峡（Otranto）登陆。随着奥斯曼军队的不断侵袭以及土耳其海军舰队的发展，反对异教徒的十字军东征的要求愈发强烈，而且现实也更加需

要与苏丹及其代表结盟，经常是通过谈判让他们来保护贸易线路和利益。

1494—1495年，法国国王查理八世（Charles VIII，1470—1498）夺取了那不勒斯（传统上他的安茹家族对此城拥有控制权），这次攻占的部分原因被宣称为阿拉贡的统治者在保护基督徒免遭穆斯林的威胁，但这一解释已经是异乎寻常的失败。对于法国来说，夺取那不勒斯意味着阻止奥斯曼人前进的新圣战的开始。查理八世和他的士兵们对战利品洋洋得意，但这掩盖不了的事实是，这种反穆斯林的圣战辞令，只不过为15世纪的各种入侵和征服留下了强有力的证明。

往往由流亡意大利人领导和组成的法国军队，一旦到达就是一服催化剂，迫使以前被掩饰的紧张状态和纷争变得公开化。尽管1495年查理八世撤军，那不勒斯重新回到阿拉贡人手里（接下来在阿拉贡国王斐迪南领导下与统一的西班牙王室开始了费尽周折的联盟与背叛），但入侵的影响依然存在。1494年，佛罗伦萨反美第奇家族的派系希望重新建立真正的共和国，他们抓住机会将美第奇家族权威的最新代表皮耶罗·迪·洛伦佐（Piero di Lorenzo, 1472—1503）赶下台。像诺瓦拉（Novara）和比萨这样比较小的城市，纷纷要求从他们的国王那里独立出来，并如愿以偿。最重要的是，尽管最近被授予米兰大公称号的卢多维克·玛利亚·斯福尔扎（Ludovico Maria Sforza）曾怂恿查理八世进攻那不勒斯，但他很快意识到他自己也同样容易受到攻击。当法国的新国王路易十二世（Louis XII，1482—1515）1499年进入半岛时就开始计划攻击和征服米兰，因为法国和西班牙国王都谋求将意大利国土置于自己的统治范围内，所以对米兰的攻占会导致16世纪更加剧烈的冲突。到16世纪中期，政治统治的中心已经不在意大利众多的城邦和乡镇，而是在那些不断扩张而超越了国界的欧洲宫廷之内。

信仰和信心

这种大纲式的简短的历史叙述只是想表明，是意大利人多种多样的效忠对象导致了意大利保持着一种分裂状态。但是如果说政治的统一是难以实现的，那么还有其他的一些信仰和假设可以共享。人们并不总是遵守高贵、骑士精神和基督教这些传统美德，但这些美德被广泛认可；天主教的信仰和仪式几乎没有边界。魅力非凡的传教士（例

如锡耶纳的圣贝尔纳迪诺［Bernardino，1380—1444］）从一个城市到另一个城市，鼓励并劝诫他们的听众，涉及的话题从衣服到政治行为，再到对异教徒和巫术崇拜者的憎恨，以及推动一些变化，如医院和修道院的改革，还有一种新型银行业信贷机构（the Monte di Pietà）的出现，它将穷人从对典当老板的求助中解放出来。

对于那些富有的精英阶层来说，从联姻、对贵族精神和骑士荣耀的信仰，到富于骑士精神的、古典文化的语言，这些更深层的社会、理性和经济上的联系克服了派系和分裂。讲述亚瑟王和他的骑士英雄们丰功伟绩的冒险故事被人们以法语、西班牙语和意大利语吟唱和阅读，遍及整个半岛，无论在宫廷里还是在城市中都是如此。人们以亚瑟王故事中的名字格温娜维尔（Guinevere）和兰斯洛特（Lancelot）给自己的孩子们取名；年轻贵族男子渴望加入骑士阶层，并为了向他们心爱的人表示敬意而进行马上长矛格斗。这些年轻人（其中还有少数女性）也许还学习拉丁文，这是一种遍及整个欧洲，在大学教师、医生、律师、管理者、牧师和诗人之间进行沟通交流的语言。假如他们真的热心于此，他们也许会继续学习希腊语。

对古代语言和文学的兴趣的复兴，一直是文艺复兴研究一个重要的、长久的焦点。人们期望对古希腊哲学家柏拉图和亚里士多德，以及古罗马作家维吉尔、西塞罗和昆体良（Quintilian）的语言和文本的接近，提供了通向他们的道德、哲学价值和信仰的路径。在北欧，拉丁文和罗马文化一直是入侵者的文明。而在意大利，几乎每一个重要城市都视自己为罗马的女儿。这种遗产的证据非常明显。类似**图12**中的佛罗伦萨洗礼堂石棺这样的例子，人们能在整个14和15世纪中见到。这样的古代大理石雕塑被合并到新建筑中，人们将古老的石棺再一次雕刻制作成新的坟墓。当农夫犁地或挖掘新建筑的地基时，罗马的雕像、铸币、石雕或贝雕，以及雕有图案的宝石便被发现了。人们可以说，在意大利根本没有所谓的古典时代的“重生”，因为古罗马的尸体从来就没有被真正埋葬过。

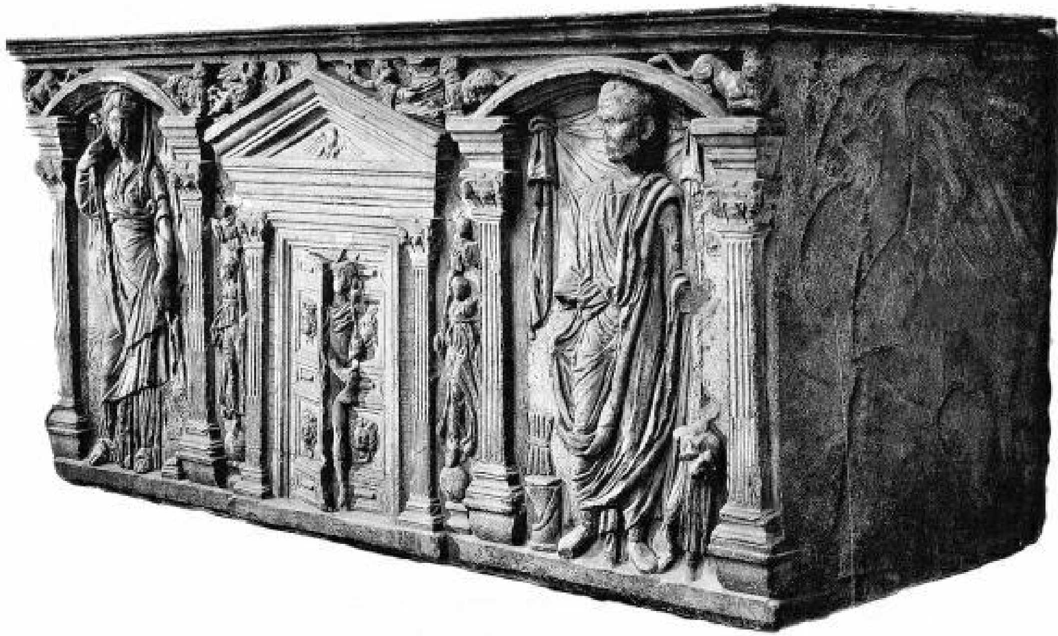


图12

灵魂向导墨丘利正从地狱之门中浮现出来，罗马石棺，公元3世纪。

这具石棺最初被放在佛罗伦萨的洗礼堂中，受到很多像多纳太罗这样的艺术家的仔细研究。纳尼·迪·班科在他所做的佛罗伦萨圣弥额尔教堂“四殉道圣徒”中复制了此石棺人物后面壁龛中的悬垂幕布；菲拉雷特在罗马圣彼得大教堂青铜门上的卡斯泰尔·圣安杰洛图像中则使用了墨丘利从门上浮现出来这一主题。

人文主义和人文主义者

随着对城市或个人遗物进行阐释的兴趣日益增长，一小群尽管经常争论但却联系紧密的学者，在搜寻用拉丁语、希腊语和希伯来语写成的手稿时发现了自己的职业，这种搜寻接下来还需要认真仔细的哲学性研究和翻译。他们借以闻名于世的“人文主义者”这个术语，是另一个16世纪的词，它通过改变教授课程和教授模式而将这些学者与他们之前的学者区分开来。不再强调三文科（语法、修辞、逻辑论证）和四学科（算术、几何、天文、音乐）这些传统的学院审查科目，而是代之以人文学科的学习（*studia humanitatis*），这有利于对语法、修辞、历史、诗歌，以及道德哲学的研究。

弗朗切斯科·彼特拉尔卡（Francesco Petrarca，即彼特拉克［Petrach］，1304—1374）的生活方式，成为人文主义者所追求的典型。他拒绝为了谋生而从事大学毕业生的传统职业，如公证人、律师或医生之类的工作，反而在阿维尼翁的天主教廷、那不勒斯和意大利北部王侯的宫廷内寻求文学的庇护。在阿维尼翁的天主教廷、米兰的维斯孔蒂和帕多瓦领主达·卡拉拉（da Carrara）的支持下，彼特拉克致力于搜寻拉丁文本，收集古希腊手抄本（他并不能阅读希腊文），并且重新创作了基于古典源头的赞颂文学的新类型。从他在普罗旺斯和意大利北部的各种静修开始，彼特拉克就在用拉丁文给那些已经逝世多年的英雄写信，如西塞罗和圣奥古斯丁，他还写信给乔万尼·薄伽丘（1313—1375）这样的同辈学者和诗人，甚至写信给欧洲的政治领袖。彼特拉克最初十分欣赏试图在罗马建立真正共和国的罗马市民科拉·迪·里恩佐（Cola di Rienzo，1313—1354），后来又试图说服神圣罗马皇帝，即卢森堡的查理四世（Holy Roman Emperor Charles IV）将意大利半岛统一成一个新帝国，并送给他一套雕有罗马皇帝奥古斯都肖像的古代钱币，用以鼓励他效仿古罗马的成就。[10]

因为接受了反佛罗伦萨的统治者的盛情，彼特拉克遭到诗人兼作家薄伽丘等佛罗伦萨同胞的严厉批评，但是他对于自己的行为毫无歉意。并且在整个15世纪，人文主义者一直被证明是政治中立的。在僭主政府中，他们就职于君主的秘书处，在共和国和教会中，他们扮演着政治和精神领袖的角色。其他的人文主义者在大学里或在1460年代末新建立的印刷出版业中，继续寻找作品。这样的职位使长期计划得以实行。1440年代在菲利波·玛利亚·维斯孔蒂（Filippo Maria Visconti，1392—1447）的支持下，弗朗切斯科·费勒夫（Francesco Filelfo，1398—1481）将柏拉图的《理想国》由希腊语翻译成了拉丁文；1450年代，在教皇尼古拉斯五世（1447—1455年在位）和威尼斯贵族雅各布·安东尼奥·马尔切洛（Jacopo Antonio Marcello）提供的经济援助下，瓜里诺·达·维罗纳（Guarino da Verona，1374—1460）翻译了斯特拉博（前64年—20年）（Strabo）的《地理学》（*Geography*）。为了使这些博学的任务能够获得帮助，人文主义者写了许多诗体文和史诗来强调他们工作的重要性，祈求庇护和资助，赞颂新一代宽宏慷慨的、高贵的统治者，或者是对那些不友好的人进行谴责和咒骂。成功之后，这位人文主义者就会被奖励成为统治者孩子们的家庭教师，无论是男孩还是女孩，这确保了他们的古典研究不再

仅仅是个人知识分子的专有，而且还被认为是意大利贵族的成就，直到15世纪后期依然如此。

因此，在15世纪末，一系列的古典参考文献、读物和主题被加入到意大利精英们所熟知的，并且早已固定的骑士和基督教主题之中。人们对于这种学术的正确性的焦虑是很轻微的。像15世纪中期的佛罗伦萨大主教圣安东尼纳斯（Antoninus，1389—1459）这样的少数道德家，是会对神话题材绘画中的裸体大加责骂；1468年，教皇保罗二世（Pope Paul II，即彼得罗·巴尔博［Pietro Barbo］，1417—1471）指控一个古怪的学者团体（其领导者篷波尼奥·莱托给每人起了一个古代的名字，并且穿着罗马式衣服举行奇怪的晚宴），理由是他们进行鸡奸和信奉异端邪说，保罗二世还禁止他们集会。但是这些都是例外，基督教信仰和人文主义哲学的紧密结合，被专家广泛地承认与接受。然而，值得强调的是，对异教遗物的欣赏不应被看做是对天主教价值的反对，当然更不能解读为人文主义者本人反对天主教价值。例如，乔万尼·皮科·德拉·米兰多拉（Giovanni Pico della Mirandola，1463—1494）是一个致力于将新柏拉图主义（Neoplatonism）到犹太神秘哲学的不同哲学观点结合起来的学者，当教皇谴责他是异教徒时，他和他的赞助人洛伦佐·德·美第奇都坚决地以其基督教生活方式为辩护。皮科本人争辩说：

> 一位哲学家花费巨大心血，坚持不懈地努力去研究神圣的祈祷、仪式、誓言以及唱给上帝的赞美诗，这既不荒谬可笑也不是无用的，更不是毫无价值的。如果对于人类来说这是有益并且适合的，那么这些尤其适合并有助于那些致力于研究学问并过着沉思生活的人。[11]

可见，那些形塑了少数政治和知识精英的经验，与影响意大利所有人的基督教信仰和宗教仪式一比，就远为黯淡了。因为宗教价值观，以及在教堂中放置塑像或肖像的重要性，所以并不仅人文主义者和他们的精英听众，而是意大利的每一个人都需要艺术。

为了考察这些用以回应多种要求而制作的艺术品，本书的组织方式不同于对古典时代复兴的传统解释。本书专注于一系列的质疑，而不是提供一套完整的答案。我们需要询问，艺术品是如何被制造的？谁制造了它？目的是什么？艺术家和赞助人希望传达什么样的信息？这些信息是如何被过去和现在的观众所感知的？艺术作品是在什么样

的特殊背景中被观看和使用的？这些问题的答案并不总是显而易见的，但是这些问题会让我们质疑，过去对文艺复兴及其文化的归类和解释是否过于轻率。

---

(1) 此书中文版《著名画家、雕塑家、建筑家传》由中国人民大学出版社于2004年出版。——编者注

(2) 萨伏伊（Savoy）：历史上的地区名，曾经是位于法国东南、瑞士西部和意大利西北部的一个公国。在被恺撒征服以后几次易手，并在15世纪早期成为公国，1720年萨伏伊大公取得撒丁国王的头衔，1861年萨伏伊征服者埃玛努埃莱二世登上新成立的意大利王国宝座，同时原萨伏伊的大部地区割让给了法国。——译者注（本书所有注释如无特别注明，皆为译者注）

(3) 累范特（Levant）：地中海东部地区。

(4) 费拉拉：意大利北部城市，位于威尼斯西南。在文艺复兴时期是一个繁荣昌盛的文化和艺术中心。

(5) 僭主：在意大利文艺复兴的语境中，指不是通过正当继承而获取领地统治地位的君主。

(6) 《洛迪和约》（the Peace of Lodi）是1454年4月9日在伦巴第的洛迪，由威尼斯与米兰签订的和平协议，结束了米兰公国的继位战争，规定由弗朗切斯科·斯福尔扎一世继位。《洛迪和约》为意大利的城邦、大公领地和王国带来了约40年的和平。

第一部分　艺术的事业

第二章　材料与方法

艺术史通常被讲述为艺术家的历史。“匿名”是没有诱惑力的。对于文艺复兴时期的物品，去博物馆的访问者所提出的第一个问题通常是“谁制造了它”。

博物馆通过提供艺术家姓名和制作年代的说明（就像本书中包括的那些）来满足人们的兴趣。但是，同时我们能发现在15世纪的赞助人中，只有少数人以列出他们藏品的艺术家为荣，对原作者的强调并不总是至关重要的。“由什么材料制造、如何制造”的问题经常代替了“是谁制造”的问题。

在今天看来这也许并不是一个显而易见的问题。20世纪末著名的艺术家经常使用普通的日常用品作为材料。他们的部分主张是，就个人而言，无论是画家、雕塑家、演员或装置艺术家，他们都是在将物理世界的形式转化成一个更高级的文化形式。在界定艺术品的过程中，艺术家创作艺术品所使用的物质材料并不是那么重要，概念上或是哲学上的思想、在博物馆或画廊中展览的位置、艺术家的个人名望，以及这件作品最近的售价，都同样能证明一件物品是“艺术品”。

但是在我们考虑的1350—1500年间，材料和艺术性是紧密相联的。材料越是昂贵、稀有或者不平常，它越是能得到好的艺术家和杰出的设计。这并不意味着一定有复杂精美的叙事，为了正确理解类似这样的艺术品的价值，比如在佛罗伦萨圣洛伦佐教堂老圣器收藏室中的美第奇兄弟皮耶罗和乔万尼的陵墓，我们就不得不停止寻找故事，而是来检验作为工艺品的陵墓本身。

乍一看，这个陵墓显得非常简单。但是有眼力的观众会注意到：这个墓碑是由雕塑家韦罗基奥（Andrea del Verrocchio）用古代最昂贵的三种材料——大理石、斑岩和青铜——制成的**［图13］**。陵墓底座和中心的斑岩圆盘只能靠拆取古希腊和古罗马的建筑支柱才能获得，而且这种石头是如此坚硬，以致单单切开它就需要高超的技能；而无论是墓脚还是壁炉格栅上的青铜，都被扭曲得像是沉重的丝绸绳索，这同样需要精湛的专业技术和巨大的花费。

图13　安德烈亚·德尔·韦罗基奥

皮耶罗·德·美第奇和乔万尼·德·美第奇的陵墓，青铜、斑岩、蛇纹岩、大理石，周围环绕着塞茵那石（pietra serena），1469—1472年，老圣器收藏室，圣洛伦佐教堂，佛罗伦萨。

皮耶罗·德·美第奇委托韦罗基奥于1465—1467年间为其父科西莫准备一座陵墓。但不久之后皮耶罗自己却去世了，于是洛伦佐转而让韦罗基奥来设计皮耶罗的陵墓。陵墓竖立在美第奇家族小礼拜堂和圣洛伦佐教堂圣器收藏室之间的拱形通道中，这个小礼拜堂中保存有圣洛伦佐教堂最重要的圣物。

14世纪米兰的贝尔纳博·维斯孔蒂的纪念碑式骑马雕像，是意大利北部雕塑家博尼诺·达·坎皮奥内（Bonino da Campione，活跃于1357年直至1397年去世）的作品。这尊雕像也产生了相似的问题：当采石场相对较远时，如何一次性获得和运送一块如此之大且未经切割的大理石？它巨大的尺寸只是其中一种因素，从1385年的一首诗我们可以得知，维斯孔蒂雕像的外观已经有了显著的变化。尽管通过近距离观看依然可以见到颜料的痕迹，但是那位诗人告诉我们，这尊雕像曾经完全被金箔包裹。[1]

这个证据暗示博尼诺·达·坎皮奥内正试图模仿一件纪念碑般的金属制品，创造出这是一尊巨大的金雕像的幻觉。有必要强调，这种做法非常普遍，因为在这个时期，我们现在所说的美术和装饰艺术，或者有时被称为主要艺术和次要艺术，它们之间的分裂并不存在。如果说有什么区别的话，也只是后者比前者优先。例如，洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti，约1378—1455）为佛罗伦萨洗礼堂制造的第二套门，通常被称为“天堂之门”，门上明亮的黄色暗示了这是一位金匠的作品（吉贝尔蒂受过这门艺术训练，并一直在进行实践）**［图14，图15］**。与此相似，多纳太罗所作的《图卢兹的圣路易像》（*St Louis of Toulouse*）上微微闪亮的感觉，也表明这尊巨大的壁龛雕像是用纯金制成。

图14 洛伦佐·吉贝尔蒂

《天堂之门》，青铜包金，1425—1452年，通向洗礼堂的门，佛罗伦萨。

完成第一套青铜门之后，1425年1月2日，吉贝尔蒂立即获得了第二套青铜门的合同。他本来会在米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥的帮助下完成这项委托。原计划有28幅场景，最终减少到10

幅。这套青铜门直到1452年4月才完成，当时负责这项委托任务的理事们都同意，“鉴于它们的美丽，这套为圣乔万尼教堂新创造的青铜门应该安放在正中间的门道上，直接面对着圣母百花大教堂”。作为最终报酬的替代物，吉贝尔蒂获得了他制造这套青铜门时使用的作坊和房子。

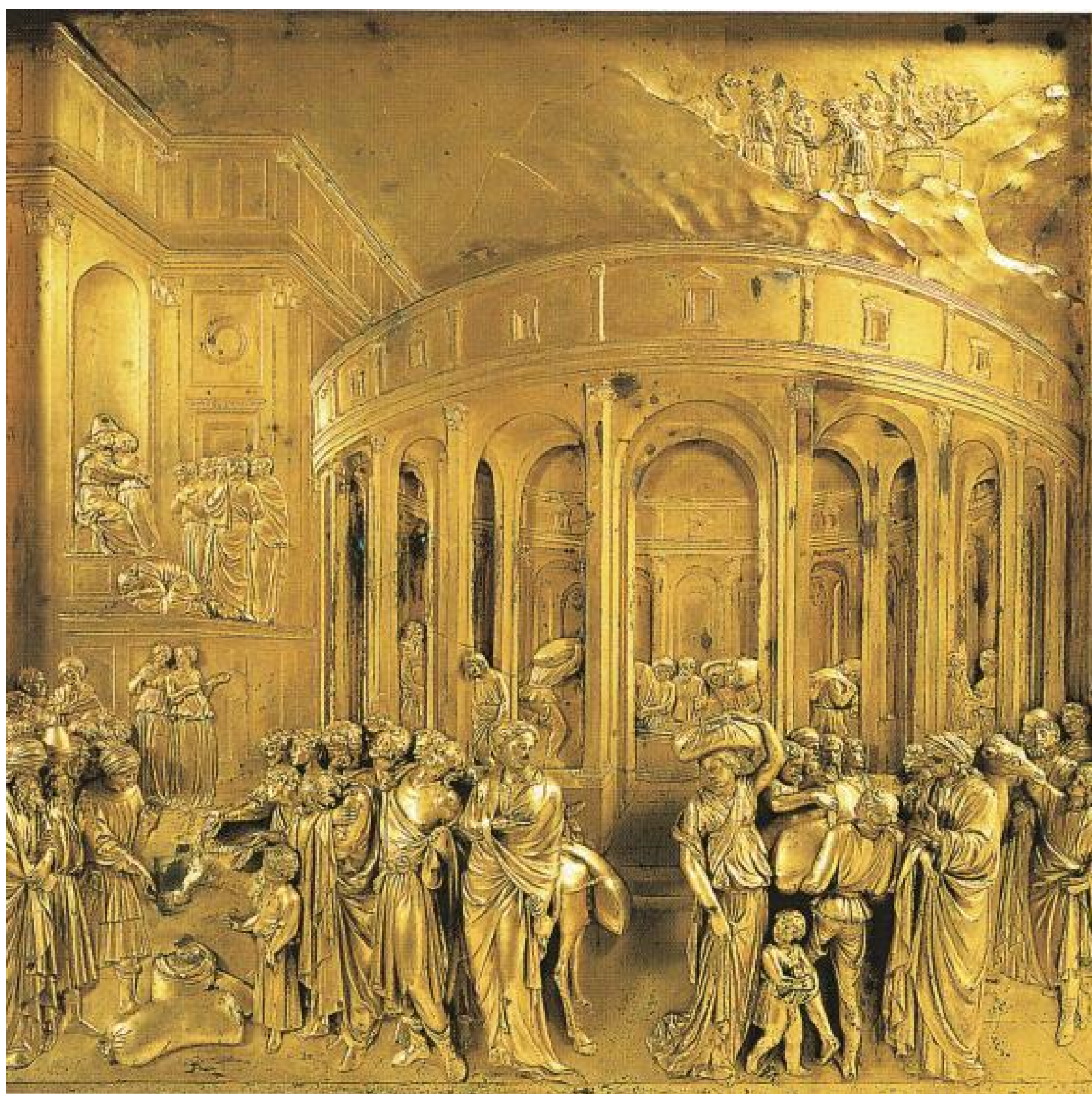


图15　洛伦佐·吉贝尔蒂

《天堂之门》上“约瑟的故事”（the story of Joseph）细部，青铜包金，1425—1452年，洗礼堂，佛罗伦萨。原门板现藏于大教堂慈善会博物馆（Museo dell'Opera del Duomo），佛罗伦萨。

任何坚持在艺术家和工匠之间，或者说在高级艺术和手艺之间，有严格区别的观点都会忽视这样的例子。因此，在金匠身份普遍高于

画家身份的时期，通过观察作品在这个时期的归类方式，我们需要开始探讨“它是由什么材料制成”这一问题。

珍贵材料

在意大利的收藏品中，是上帝和大自然，而不是人类自身，提供了最珍贵和最有价值的东西。在14世纪帕维亚（Pavia）著名的维斯孔蒂图书馆，或者在15世纪洛伦佐·德·美第奇的书房中，被给予至尊地位的不是绘画，而是独角鲸的长牙，它通常被假想为是独角兽的角。鸵鸟蛋和鹦鹉螺贝壳也因为其稀有和非同寻常的特点而被人们收藏并展示。珍珠、钻石和其他珍宝，无论雕刻与否，都因为它们的稀有和金钱上的价值，以及它们被认为所拥有的不可思议的能力而被收藏。例如，珊瑚就被认为可以使人免遭邪恶的东西侵袭。珊瑚并不能大量获得，但是在佛罗伦萨的阿尼基诺·科尔西（Anichino Corsi）呈送给佛罗伦萨洗礼堂的还愿物题记 **[图16]** 中却指出，在一场成功击败奥斯曼人的战役中他获得了一块异乎寻常的巨大而璀璨的珊瑚。[2]于是人们委托负责洗礼堂装饰的协会精心制作了一个底座，这个银镶金的底座用来强调和突出这块珊瑚的自然形状。

图16　里纳尔多·迪·乔万尼·迪·吉诺和助手们

阿尼基诺·科尔西的还愿物，珊瑚被固定在部分银包金的底座上，1447年。

围绕着这个银底座中心的铭文解释说，这块珊瑚是一个战利品，在其他方面都不太有名的佛罗伦萨人阿尼基诺·科尔西在远征奥斯曼土耳其人的过程中获得了这块珊瑚，并且捐赠给了佛罗伦萨洗礼堂。1447年，负责维护此洗礼堂的卡利马拉（Calimala）行会委托制作了这个底座。

这个珊瑚底座上所用的包金是节约使用贵重材料的一种方法，这样不用花费太多就可以获得黄金的效果。在中世纪的欧洲，意大利在为金匠和官方铸币厂获得可靠的金银方面表现得非同寻常。黄金定期

从北非、东非、埃及甚至匈牙利送达。1320年代，匈牙利一座重要的新金矿被开发了出来。仅在1423年，威尼斯的上议院就铸造了4吨金达克特[(1)]和10吨银币，他们既从东中欧和德国进口金银块，同时为了贸易，在每年的夏末和秋天都会向埃及的亚历山大港派出护航船队。贸易归来的船只带回各种贵重金属和其他一些奇异的东西，如河马的长牙、香油、珍珠和各种珍贵的石头。轻薄如羽毛般的金币（如佛罗伦萨的弗罗林[(2)]，威尼斯和热那亚的达克特，最早发行于13世纪中期），成为意大利贸易体系的基石，既保护了王公贵族个人的财富，也同样保护了公民共有的国家。[3]

在国家铸币厂（在铁匠工场也一样），人们将金子和其他硬币材料放在两个模子之间，用锤子猛力击打。类似奖章这样比较厚的制品是用浇铸的方法来实现的，这也是一个相对容易完成的任务。除了能给人留下深刻印象或者发挥货币交换的功能，黄金还具备其他令人赞叹的物理性质。不像白银或青铜，它们的颜色在过些年后会完全改变，而黄金的颜色会保持不变并且比前两者更为柔韧。黄金能被击打成极薄的薄片，人们可以用胶水把这种金片与木材或其他金属粘接起来；黄金还能被拉成极细的丝，人们将之与丝线缠绕在一起用于纺织。尽管黄金十分昂贵，但是它可以加入类似黄铜和铜这种便宜的金属从而制成合金，且合金的颜色更为华美。

由于金的熔点低，所以能与液态水银相混合而制成柔软的一团，然后这团混合物便能被擦到类似白银或青铜这些熔点高的金属上。当金和液态水银的混合物被放进一种特制的炉子里时，水银受热挥发产生一种有毒的烟后，金与水银就在底下完全融合在了一起。这种被称为火镀金（fre-gilding）的技术就被多纳太罗用于制造了《图卢兹的圣路易像》。这尊主教雕像的权杖和法冠做工精细，并且有一层瓷釉，这正是多纳太罗所期望创造的15世纪意大利的类型物品。

15世纪末，在献给金匠行会守护神圣埃利朱斯（St Eligius）的米兰大教堂彩色玻璃窗上有一幅场景，详细描绘了这种职业所需的基本工具。正如画家兼玻璃安装工尼可洛·达·瓦拉洛（Niccolò da Varallo，1420—1489年以后）所呈现的，这幅画面表现了当时的一个手工作坊**［图18］**。在这样的一个环境里，一个学徒既能学到绘画的基础，还将学会如何获得、称重以及估价各种珍贵金属。他还将学会如何操作和调节火炉，从后面观察火炉的风箱；学会如何使用小锤子和卡规将

金属击打成形，以及用压印器压花；学会如何使用凿子和雕刻刀来进行精细的切割。

如**图17**所示，教皇的金玫瑰上那易碎的叶子和茎，详尽显示出他们的一些技巧已到了随心所欲的程度。自从12世纪开始，这支玫瑰连同一柄装有宝石的剑就被教皇作为特权标志而赠予世俗的政权。1458年，这支玫瑰由教皇庇护二世（Pope Pius II，1458—1464年在位）赐给了他的出生城市锡耶纳。最好的金匠被雇用来制造这些价格高昂，并且被装上了空茎的花、叶子和刺。他们另加了一些珠宝，一颗蓝宝石做成的泪滴悬挂在由金线制成的花枝上，并且花茎中插入了类似于香脂的东西，散发出芬芳的香气，从而确保形成完美的幻象。

图17　西莫内·迪·乔万尼·迪·乔万尼·吉尼

教皇庇护二世的金玫瑰，金、银包金、一枚泪滴状蓝宝石，1458年，市政厅，锡耶纳。

每年教皇都会依据自己的判断，将一支金玫瑰和一柄宝剑送给某个为保持忠诚而尽了最大努力的王公贵族或城市。在15世纪，接受过这项馈赠的人包括费拉拉公爵博索·德·埃斯塔以及英格兰国王。1458年，这支特别的玫瑰由教皇庇护二世馈赠给了他的家乡锡耶纳。

Qlr bt eligi puer magistro
aurifici presentatus est

图18　尼可洛·达·瓦拉洛

圣埃利朱斯以金匠学徒的形象出现，彩色玻璃，1480—1486年，米兰大教堂。

这是众多彩色玻璃画中的一幅，由米兰金匠行会为他们在米兰大教堂中祭坛上面的窗户而委托制作。金属制造工和金匠的守护神圣埃利朱斯被表现为即将开始他的学徒生涯。画面上有小火炉、风箱以及这个行业的一些标志性工具。

每一支教皇的玫瑰都被作为荣誉的标志和财富的象征而被新的所有者保存。与此类似，金或银质的人像徽章被作为友谊或联盟的标记而赠送和珍藏。很容易证明，在15世纪，这样的委托和礼物非常普遍。米兰大公加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎送给他的重要军官曼图亚侯爵（大公感激侯爵给予的重大支持）两块巨大的金像徽章，每一块都价值一万达克特。人们经常抵挡不住将这些礼物变现的强烈诱惑，因此，这些精美的铸件能留存下来实在非同寻常。一个现在依然能见得到的例子是，曼图亚侯爵夫人伊莎贝拉·德·埃斯塔（Isabella d'Este，1474—1539）将她自己私人徽章的复制品配上了精心制作的金相框，并饰以金边、玫瑰花结和钻石，从而使她的名字更加清晰。徽章的背面是一个站在表示摩羯座占星术符号下的胜利形象，也是奥古斯都皇帝的出生标记。在奖章和金框上的冷抛光（cold chasing）、压印图案，以及在徽章和相框上的条纹等大量的表面工作，说明这是一件精心制作的作品，值得仔细观察。我们从一份伊莎贝拉房间的财产清单（在她1528年死后草拟的）中得知，这块徽章陈列在一种特殊的情境中：它紧挨着一件古代石雕，这促使人们在她的形象和古罗马人的形象之间进行比较，同时也在对古代技艺与当时的徽章制作者兼雕塑家吉安·克里斯托福罗·罗马诺（Gian Cristoforo Romano，1470—1512）**[图111]**这类艺术家的技艺之间进行对照。

如果说黄金是金属中最好的，那么获得白银则容易得多。意大利从德国和东中欧进口白银的数量也相对更为巨大。正如我们所见，金匠和他的赞助人经常用薄薄的一层黄金将本来的材料隐藏起来，由雅各布·罗塞托（Jacopo Roseto，日期不详）在1383年制造的盛有圣多明我头颅的圣物盒**[图19]**就是这样的例子。这个圣物盒由合并在一起的2946片包金银片和48尊小雕像组成。[4]在银本身所拥有的优点中，它发出的自然冷光也被人们所欣赏。制造于同时期的两件托斯卡纳作品也是精心制作的金匠艺术中的杰作，一个是皮斯托亚（Pistoia）的圣雅各布祭坛**[图21]**，1361年时皮斯托亚就有了这个

祭坛的早期提议，而直到大约1456年才完成；另一个是为佛罗伦萨洗礼堂里的节日场合而建造的祭坛，始于1367年 **[图20]** 。1452年，雕塑家米开罗佐（1396—1472）运用失蜡法，在祭坛中心处加了一个佛罗伦萨守护神施洗者圣约翰自由站立的雕像 **[图22]** 。

图19　雅各布·罗塞托

盛放圣多明我头骨的圣物盒，银、银包金、珐琅，1383年，圣多梅尼科教堂，博洛尼亚。

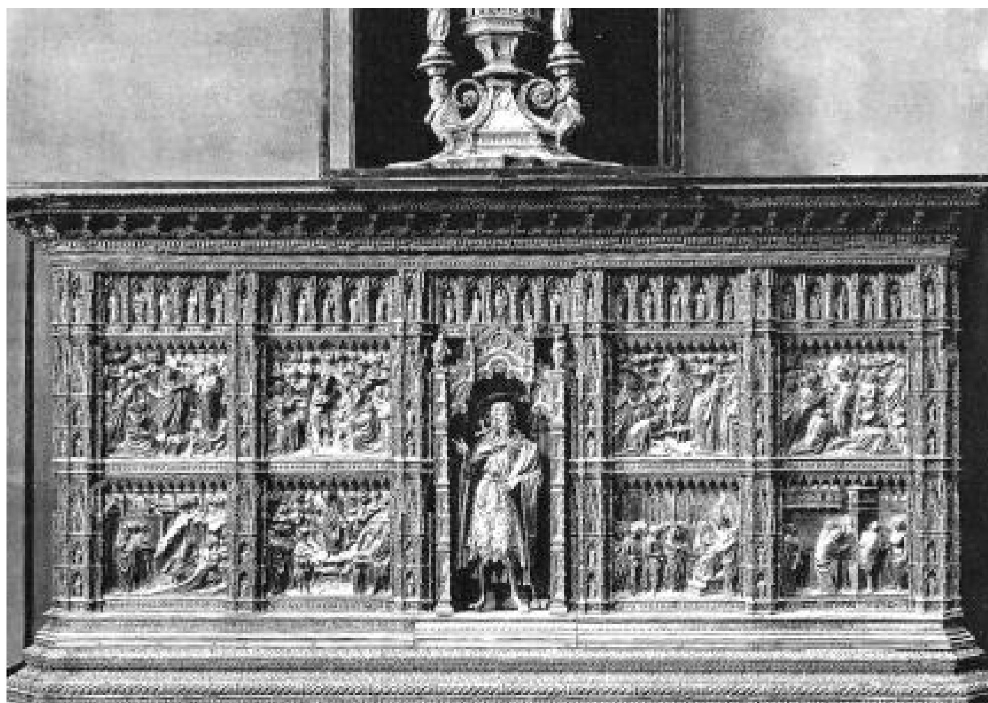


图20

施洗者圣约翰祭坛正面的银装饰物，洗礼堂，佛罗伦萨，银包金和珐琅，始于1367年。

银祭坛的正面描绘了施洗者圣约翰的生活，由卡利马拉协会于1367年1月16日委托给贝托·迪·贝里和列奥纳多·迪·塞尔·乔万尼进行制作。许多艺术家都为这个祭坛作出了贡献。协会将侧面面板委托给了韦罗基奥和安东尼奥·德尔·波拉约洛。1477年之后，祭坛完成。在圣约翰节那天，这个祭坛和圣物以及洗礼堂所拥有的其他珍贵物品都被拿出来进行了展示。

图21

圣雅各布的银祭坛，圣雅各布教堂，皮斯托亚，1287—1456年，银、银包金、珐琅和珠宝。

尽管此项工作始于1287年，但这件圣物最初被设计和制作是在1361年之后。1361年，两位佛罗伦萨的金匠弗朗切斯科·尼古拉和列奥纳多·迪·塞尔·乔万尼被雇用来制作这个奉献给圣雅各布的精美的圣物盒祭坛，工作为期十年。15世纪，当布鲁内莱斯基，可能还有多纳太罗也参与进来时，工作依然还在进行中。

图22

图20细部：施洗者圣约翰像，1452年，米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥制作。

圣约翰是佛罗伦萨的守护神和重要的城市象征，这尊雕像是由美第奇宫的建筑师米开罗佐与洛伦佐·吉贝尔蒂和多纳太罗密切合作完成的。

米开罗佐的技巧很大程度上并不仅仅在于对金属本身的浇铸和抛光，而且还在于紧随其后的珐琅工艺，这层珐琅给雕像和围绕在雕像周围的东西加上了色彩。这同样是一系列复杂的步骤，米开罗佐将沙子、红铅、苏打或者钾盐等各种材料熔化在一起，并为了得到好看的颜色而混入金属氧化剂，从而创造出一种人造宝石。最终得到的人造宝石厚片被碾碎后铺满金属表面，然后放在一种能熔化这种人造宝石却不能熔化金属的温度下焙烧。到15世纪，人们经常直接在金属表面雕刻图像，被称为黑银镶嵌术的特殊技术似乎便从这种过程中得到了发展。把一块由银、硫和铅构成的黑色合金放入被雕金属上挖出的孔洞中，再用火烧，来制造那些用作腰带、带扣、纽扣或者最流行的圣像牌这样的东西。圣像牌是一个小金属饰板，在做弥撒和祈祷期间，当牧师大声宣布"上帝的和平永远与你同在"时，人们会亲吻圣像牌。**图23**表现的是圣母玛利亚的加冕礼，这件作品是给洗礼堂的赠品，1452年由佛罗伦萨的商业行会委托马索·菲尼圭拉（Maso Finiguerra，1426—1464）制造。这个特殊的圣像牌也许已经在人们做弥撒时被众人传递并亲吻过，但是事实好像是，许多意大利人会购买属于他们自己的圣像牌，以避免与他们的邻居共用一块，无论这块圣像牌是多么豪华。

图23　马索·迪·菲尼圭拉

刻有圣母加冕礼场面的圣像牌，1452年。

马索·菲尼圭拉以“设计大师”而著称。他为这个时期的其他佛罗伦萨艺术家提供了无数的草图和素描稿。这块黑银镶嵌的圣像牌被放置在一个16世纪的边框里。最初人们可能是握着这块圣像牌后面的把手，并且当神父在弥撒中大声宣布“上帝的和平永远与你同在”时亲吻它。

青铜

用金和银制成的作品有一个显而易见的缺点：它们能很快被转化成现钱。1529年，佛罗伦萨大教堂和圣洛伦佐教堂的圣器室中，许多早先昂贵的圣物盒和礼拜仪式用品便因此被破坏了，因为佛罗伦萨市政府没收了这些东西用以支付他们的军费。与此相似，1499年米兰大公卢多维克·玛利亚·斯福尔扎也同样挪用了大教堂圣器室里的财富来支付军费。

青铜（一种铜锡合金）要比金或银便宜得多，尽管人们可能为了制造大炮和其他重型武器而将青铜熔化掉，但是很少有人为了制造硬币而去破坏一尊雕像。虽然比起珍贵的金属，青铜的组成成分容易得到，但是，如果想得到熔点和颜色都很稳定的纯净成分依旧非常困难。铜资源绝大部分位于北欧，于是意大利的赞助人们就通过熔化掉现存的铜器来避免开采矿石和运输的费用。例如，15世纪中期，锡耶纳政府计划建造几个大教堂的门，就收集并储存了各种铜锅、铜壶罐和铜盘子。在佛罗伦萨，负责城市大教堂的委员会为了获取建造新圣器室之门所需的成分，也同样收集了各种小臼、黄铜盆和其他一些小的金属物。

长期的青铜铸造专项工程要求专门的矿业供应。吉贝尔蒂制作天堂之门的时间超过了25年，这个门所使用的材料是由高比例的铜（93.7%）和锡、锌以及铅组成的合金。[5]他使用的材料成分的比例一直保持着稳定一致，这只可能是因为他所使用的铜都来自勃艮第的同一个铜矿。为了获取铜的供应而转向邻近的德国，这种情况也同样普遍，并且不可避免地转向那些有储备并分布着制造青铜所需材料的发达军工产业区域。这样，尽管一小群托斯卡纳艺术家依靠青铜制品而赢得了设计师和工程师的名望，但已经建立起贸易链并因其兵工厂制造的大炮而赢得声誉的威尼斯，却被证明是最可靠的基础材料供应地。

对于小件来说，浇铸的步骤非常直接，只需要一个浅口的湿沙盘以及足够的温度将有限的一点铜熔化。为了制造一个单面的徽章或者是一个小金属饰板，人们将一个模具完全压进沙子里，从而制造出一个印模。炽热的金属溶液被倒进沙子做成的印模里，并且一直等到冷下来。去掉沙模之后，先打磨粗糙的边缘和表面上的痕迹，然后再对铸件进行抛光。对于类似伊莎贝拉·德·埃斯塔的双面徽章这种作品来说，这套体系仅仅是稍微困难一点而已，因为正反两面都要考虑到。

然而，对于大型青铜作品来说，基于失蜡法的浇铸程序既是一个艺术设计问题，同样也是一个工程学上的问题。达·芬奇在为制作巨大的弗朗切斯科·斯福尔扎骑马纪念碑而画的许多草图中，关注的问题是，如何在现实中装配巨大的陶制模子，以及如何将它运送到浇铸作品的地方去**［图109，图110］**。在一个没有可靠火炉的时代，产生一个稳定的高温并且将熔化了的金属倾倒进模子都是十分困难的步骤，这些程序既要求使用大量的燃料，又需要有特殊类型的专门知识。因此，像多纳太罗这样的雕塑家为了完成实际的浇铸转而向专业的铸造厂工人或铜匠求助的现象也就极其普遍了。同时，在达·芬奇的例子中，他的赞助人卢多维克·玛利亚·斯福尔扎对达·芬奇的想法和实际的制造技能给予同等关注也就毫不奇怪了。

多纳太罗和达·芬奇都喜欢的解决纪念像青铜铸件的一个方法，是将整个作品分成能被单独浇铸的多个部件。图卢兹的圣路易像就是这样被制造出来的，这个铸像由11件单独的部件组成。一些类似韦罗基奥的雕塑家，直接用他们助手的手、胳膊、脚和腿制模，然后再将这些肢体连接到雕像的身体上去。另一些像洛伦佐·吉贝尔蒂这样的雕塑家，则是因为有能力用尽可能少的部件来制造塑像而赢得了声誉。1401年，当佛罗伦萨行会负责装饰这个城市的洗礼堂时，他们不得不挑选一位艺术家来制造一套新的青铜门**［图24］**，吉贝尔蒂在竞争中获胜，部分原因是他提供了一种复杂的技术，除了浇铸一整块铜门板外，只需再浇铸一个裸体的以撒（Isaac）雕像与之相连接即可。另一位名为菲利普·布鲁内莱斯基的金匠是他的竞争者。布鲁内莱斯基也描绘了令人印象深刻的场景，但是他的雕像由七个独立部分组成，而且有许多要附加在门板的背面。布鲁内莱斯基的方法有一定的好处，如果一部分浇铸失败，雕像的其余部分不会受到影响；但是如果他的设计被选中，就会需要更多的青铜，完成起来也要花费更多的时间。赞助人对吉贝尔蒂的技术能力一直抱有高度的期望。1419年，为了制造佛罗伦萨圣弥额尔教堂（Orsanmichele）神龛中的圣马太雕像，吉贝尔蒂与佛罗伦萨的银行家行会坎比奥（Cambio）签订了合同。在合同中，吉贝尔蒂特别允诺了只用身体和头两个浇铸部件来制造雕像。但即使是要求苛刻的委托人也知道他的工作是多么困难，于是当雕像的脚没能在模子里正确形成时，坎比奥的代表们毫不犹豫就同意了支付重新浇铸的费用**［图123］**。

图24　菲利波·布鲁内莱斯基（左）和洛伦佐·吉贝尔蒂（右）

亚伯拉罕用以撒献祭，1401年，青铜包金，为竞争佛罗伦萨洗礼堂的青铜门所创作的浮雕。

1401年，负责装饰佛罗伦萨洗礼堂的委员会宣布，将为制作一套新的青铜门而举行竞赛。对大型青铜铸造几乎没有什么经验的两位年轻人，布鲁内莱斯基和吉贝尔蒂，被邀请去制作如图所显示的试验作品。两位艺术家都参考了古代艺术。布鲁内莱斯基复制了一个以“拔刺者”而闻名的古典雕像作为最左边的仆人的形象，而吉贝尔蒂则使用了一个古代的裸体躯干雕像作为他的以撒的形象。评判员的意见并不统一，直到1403年才作出最终决定，吉贝尔蒂被授予了这项委托。他的门板是一次浇铸完成的，只需另外加一个以撒的裸体像上去即可，并且包括了很多精美的细节，比如小蜥蜴正在爬过岩石。他对手的作品则是由许多被螺栓固定在门板后的人物组成，相比之下吉贝尔蒂的青铜门展示出他对青铜技术更老练而深刻的理解。

石头

到15世纪中期，位于圣弥额尔教堂外面壁龛中的雕像，为说明青铜和大理石的不同性能及它们之间的挑战提供了极好的例证。当吉贝尔蒂完全用金属来制作他的三圣徒像时，他的同事和竞争者多纳太罗则正在试验浅刻技术，也就是所谓的压缩浮雕（*schiacciatto* relief），这种技术同样适用于大型纪念雕像这样的圆雕作品。

但是，即使是大理石也没有获得与青铜一样的声望，因为石头实在是太普通了。尽管像在美第奇陵墓上所使用的斑岩这样稀有的石头，只能通过重新使用古代遗物才能获得，但是人们依然能轻易见到品种极其丰富的石头，从坚硬到松软的石头遍布整个半岛。各地的采石场为本地的建筑和雕刻品提供了大量的原料，石头使意大利的每一个城镇具有了与众不同的色调。在北方，阿尔卑斯山比较低的区域出产彩色大理石，伦巴第的坎多格利阿（Candoglia）盛产条纹状大理石，红色、白色和黑色的大理石产于维罗纳，布雷西亚有青铜色的博蒂奇诺（Boticino）大理石。通过由商人和托运人组成的稳固体系，意大利经威尼斯大量进口达尔马提亚海岸线的白色伊斯特里亚（Istrian）石灰石。托斯卡纳也拥有许多大理石、砂岩和石灰石采石场，包括从卡拉拉到比萨北部的地区出产纹理精美的白色大理石。在罗马附近这些更远的南方地区，本地的石头比较松软，主要是火山灰形成的凝灰岩和石灰华。

采石场经常是因为专门的工程而建立的，而采石场的长期存在是因为以下这些需求而得到了保障：满足大教堂这类公共建筑的需要，或者是各种门框、楼梯、栏杆、碾锤和研钵这类家庭用品的稳定需求，或者是石头炮弹（在14世纪末和15世纪早期，这种炮弹的需求量非常大）的供应。这些石头的可用性不是问题，挖掘这些石头所需的技术和人力却是很大的问题。再加上运输费用，石头的成本就翻了好几倍。例如，将卡拉拉的大理石运送到米兰或者帕维亚，就必须将大块的石料从采石场运到位于比萨的港口；接下来这些石料围绕着半岛被海运到威尼斯；在威尼斯，人们又不得不将它们装到驳船上，然后才能沿波河（the Po Valley）逆流而上直到伦巴第。

考虑到这些费用会被包括进最终花费，赞助人通常会非常认真地指定他所想要石头的精确类型，因为对于雕刻品的设计、最终的外观以及寿命年限来说，选择不同类型的石头，结果会产生巨大的差异。1420年代，当锡耶纳雕刻家雅各布·德拉·奎尔恰（Jacopo della Quercia，约1374—1438）着手于博洛尼亚圣彼得罗尼奥（San Petronio）教堂的入口和正门工程时，他被派到了北方以确保原料供应，包括产自维罗纳和瓦尔波利塞拉（Valpolicella）附近采石场的红石头，以及从威尼斯的大货栈购买的白色伊斯特里亚大理石。对这些坚硬石头的挑选意味着他在圣彼得罗尼奥教堂的作品会相对完好地保持几个世纪**［图126］**。这些石灰石的主要缺点是不能被磨光，需要大量使用研磨剂，并且雕刻的过程非常耗费时间。例如，在1427—

1428年间，威尼斯雕刻家兼建筑师巴尔托洛梅奥·博恩（Bartolomeo Bon，活跃于1426年直至1464年去世）用了203天才雕刻出一个精美的石灰石头像。[6]尽管比较松软的石灰石和大理石更容易处理，但是它们不能令人满意地抵抗不良气候条件。在锡耶纳中心广场由德拉·奎尔恰建造的欢乐喷泉（Fonte Gaia），使用的是本地一种多孔而渗透性强的大理石【**图121**】。这种大理石可以做出更为卷曲的边缘和轮廓更为鲜明的三维雕像，然而它低劣的性能致使喷泉的栅栏和雕像到今天几乎已模糊难辨。

最昂贵的大理石来自比萨之上更为遥远的山里，属于卡拉拉地区。这里的石头具有高得多的密度和更为致密的晶状体结构。因为作品要求具有清晰的边缘和极为闪烁的光辉，因此，这种石头日益受到雕刻家和赞助人的青睐。到15世纪早期，像绝大多数其他类型的石头一样，人们能通过专门的批发商和经销商（他们许多人与雕刻家或石匠本人有血缘或婚姻上的关系）买到卡拉拉的大理石。尽管专门有人来负责采石场和运输问题，但这种购买体系也无法掩盖决心制作一座石头纪念碑将会遇到的接连不断的困难和花费，也不会完全解除工匠亲自挑选石头的职责。尼可洛·德尔·阿尔卡在签订圣多梅尼科墓盖的合同中明确说明：必须由他本人获取来自卡拉拉的质量最好的大理石【**图11**】。当尺寸和标准不符合自己的喜好时，多纳太罗就会拒绝使用佛罗伦萨大教堂已经得到的大理石块。1495年，当米开朗基罗得到为罗马圣彼得教堂的小礼拜堂制作《圣母怜子》（*Pietà*）的合同时，他的第一个任务便是返回托斯卡纳采石场，亲自去挑选所需的巨大且高质量的大理石【**图118**】。

因为材料本身花费巨大，在开始工作之前，雕刻家已经对雕像深思熟虑、成竹于胸。尽管看起来用黏土或蜡制成的初步模型在15世纪下半叶之前都不多见，但早期雕刻家的合同中通常都要附有素描稿。为了制作锡耶纳的欢乐喷泉，德拉·奎尔恰被要求在市政厅的一堵墙上绘制出他的计划。为了获得这些素描稿的实际效果，像德拉·奎尔恰这样的石匠会使用各种巨大有力的斧头、锤子、凿子、钳子、钻头和研磨剂，使用这些东西的证据，如今依然能在为制作壁龛而设计的样品后面见到。获得作品的毛坯后，艺术家会继续使用越来越精致的工具和细致的研磨剂来完成作品，最终通过抛光去掉凿子和钳子这些工具的痕迹。用弱酸清洗雕像能清除雕刻的痕迹，并得到非常精细的磨光表面，或者雕刻家也有可能对这些痕迹所产生的反射和投影持欣赏态度而予以保留。

木材和黏土

尽管人们很重视获得完美无缺的石材，但大理石依然经常被涂上颜料或者至少被贴上金箔。在维也纳艺术史博物馆（the Kunsthistorisches Museum in Vienna）中，阿拉贡公主弗朗切斯科·劳拉纳（Francesco Laurana，约1420—1503）的半身像呈现出一种精美、洁白、单纯的形式**［图139］**，但这种形式是19世纪一位修复者的发明，他将原初的大部分染色和额外的蜡状物从雕像上剥离了下来。金箔和颜料显著增加了雕像的成本和价值，类似木材和黏土这样的材料之所以被选择，正是因为它们易于上色。无论我们现在认为木材拥有什么样的等级地位或对它有什么样的看法，在文艺复兴时期，木材（通常是白杨木、胡桃木或栗木）并不被认为是一种非常便宜或能随意处理的材料，特别是在森林砍伐广泛存在的托斯卡纳尤为如此。意大利的艺术家之所以被众人所知，既因为他们出众的绘画技巧，也同样因为他们的镶嵌工艺技术及其细木镶嵌装饰作品。例如，1408年，专门制作这类作品的锡耶纳雕刻家多梅尼科·迪·尼可洛·代·科里（Domenico di Niccolò dei Cori，约1362—1450）就向富有的贝里公爵提供了自己的服务，“在镶嵌工艺和镶嵌图画方面，这个工匠运用各种颜色的木材所完成的作品是如此美好，以致在这个领域没有任何工匠能超过他。”[7]到了15世纪，佛罗伦萨的朱利亚诺·达·马亚诺（Giuliano da Maiano，1432—1490）的作坊，埃米利亚（Emilia）的克里斯托福罗·伦迪纳拉（Cristoforo Lendinara，1491年去世）和洛伦佐·伦迪纳拉（Lorenzo Lendinara，1477年去世）兄弟的作坊，都在为遍及意大利及海外的客户们生产具有令人惊讶的幻象效果的木板镶嵌画**［图51，图52］**。他们使用的木材范围相对有限，最普遍的是松软的白杨木，比较硬的是梨木和胡桃木；沼泽地区的橡木则产生了最黑的颜色，因为这些树木长时间浸泡在沼泽中，于是被染黑了。工匠用奶酪或动物皮做成的胶水，将薄薄的小木片小心谨慎地粘到图案中。这项工作必须极度精确，因为湿度和温度的变化会使个别木片变松，从而破坏镶嵌装饰和幻觉效果。

木材也同样受到重视，因为相对来说木材比较轻，柔韧性好，而且可以用它轻易制作出那些奔放的姿势和伸展的胳膊，如果这些用大理石和青铜来制作就非常困难，人们甚至还可以移动用木材做的雕像。树干的直径限定了各个部分的极限，但是结合处能被轻易切开，

用来重新制成像《圣母领报》这样广为流行的形象。赞助这样作品的行会经常会给雕像穿上外衣，以同礼拜仪式日历或是神圣事件相符合。注明是1367年和1370年的两个来自蒙塔尔奇诺（Montalcino）的圣母领报雕像**[图25]**，被分别放在了祭坛画的两边。这两个形象也许是雕刻家和装饰木材的画家二人合作的成果。1421年，德拉·奎尔恰为圣吉米尼亚诺（San Gimignano）提供了一组相似的圣母领报雕像**[图26]**，他在其中一尊雕像上签上了自己的名字，而画家马蒂诺·迪·巴尔托洛梅奥（Martino di Bartolomeo，1389—1434）则在另一尊上签了名并注明了日期。

图25　马埃斯特罗·阿尼奥洛（安杰洛·迪·纳尔杜奇奥［Angelo di Nalduccio］？）

圣母领报人物，彩色木雕，1369年和1370年。

在天使加百列的基座上有一则铭文告诉观众，这两个雕像是由在其他方面不太出名的艺术家马埃斯特罗·阿尼奥洛为蒙塔尔奇诺的制鞋匠行会制作的。铭文中写道："这个天使由制鞋匠行会制作。安杰洛1370年雕刻了它并绘以了色彩。"当时托福·巴尔塔利尼是修道院院长。

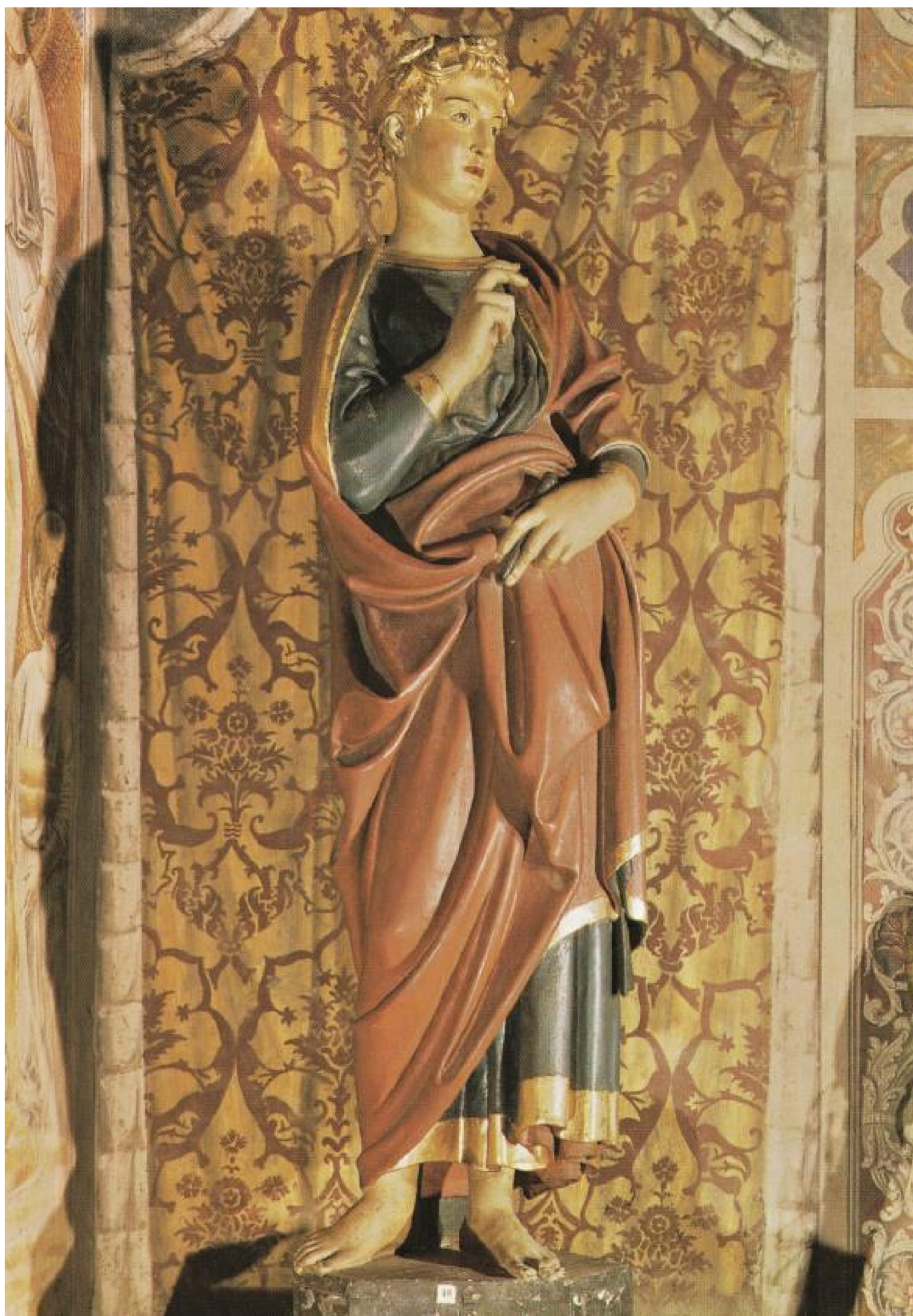


图26　雅各布·德拉·奎尔恰（与马蒂诺·迪·巴尔托洛梅奥一起）

图26　雅各布·德拉·奎尔恰（与马蒂诺·迪·巴尔托洛梅奥一起）

圣母领报人物，彩色木雕，1421年，圣吉米尼亚诺教堂。

这位艺术家终其一生都以雅各布·德拉·奎尔恰或雅各布·德尔·丰特（在他创作了锡耶纳的欢乐喷泉之后）闻名于世，他在圣母玛利亚像的基座上签下了“Hoc opus fecit Magister Giacopus Pieri de Senis”（意为“本作品由锡耶纳艺术家雅各布·迪·皮耶罗完成”）。1426年，画家马蒂诺·迪·巴尔托洛梅奥在天使上签名并标明了日期。来自1421年4月的文献显示，雕刻这些人像的费用相当高昂，总计有110里拉10索尔多。

与此类似，陶制形象也被涂上了颜料，并以更为复杂的方式来分组。正如木材一样，黏土具有便宜、重量轻、柔韧性好和容易处理的优点。然而，用黏土做材料并不是一点成本也没有。这既需要烧制的窑、做燃料的木材和高质量的黏土，也需要釉料的化学元素。专门从事锡釉陶器生产的制造商们（在意大利，这种像玻璃一样光滑的锡釉陶器让大多数精英家族的餐桌增光不少），对于他们技术的特殊之处既骄傲又秘不示人。例如，为了获得虹彩陶（lustreware）那样特殊的光辉，就不得不将陶坯烧三次。[8]尼可洛·德尔·阿尔卡为《哀悼基督》制作塑像的过程也需要相似的投入**［图8，图9，图10］**。他需要一个巨大的火炉，并且面临着在烧制过程中陶坯收缩和碎裂的问题，这也是所有用黏土烧制会遇到的共同问题。这些塑像还得被挖空，并被分成几个部分——基督的塑像就被分成了三个部件来烧。在涂上石膏粉和颜料之前（以使任何瑕疵都能被掩盖），艺术家需重新装配这件作品。

1445年左右，组成了佛罗伦萨雕塑家卢卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia，1399/1400—1482）作品《圣母往见》**［图27］**的两座雕像也是以相似的方式制作，它们是为皮斯托亚的圣乔万尼·福奥尔奇维塔斯（San Giovanni Fuorcivitas）教堂制作的。这两个女人身体的下半部分被分别塑模，但是在上半部分，德拉·罗比亚就在圣伊丽莎白的肩膀上塑造并烧制了圣母的右手，这显示出他已经仔细考虑了两个形象之间的联系。源于锡釉陶器的锡釉技术，使他的作品既经久耐用又色彩斑斓，这证实了锡釉技术流行于整个托斯卡纳和国外，包括各个样式的艺术产品，从自由站立的雕像到圣坛雕刻和徽章都是如此。他的作品是先用黏土塑模，然后再以正常的方式焙烧。接下来，这些作品好像被当做珐琅般处理，艺术家用铅、锡氧化物和得自钾盐的玻璃质材料覆盖住作品表面，这就提供了一个稳固的白色底面，严格限制数量的彩色釉料被涂在这个底面上。之后作品将被再次焙烧，当颜料和釉料熔合后，最终产生了绚丽的色彩，这种色彩能保持几个世纪

不变。同样重要的是，与雕刻大理石相比，完成这些作品要快得多，并且还不必进口大理石或再雇用一个画家。釉料的配方和上釉步骤被视为工业秘密，当卢卡·德拉·罗比亚去世时，他将配方留给了他的侄子安德烈亚（Andrea），以此来确保这位年轻人的命运。

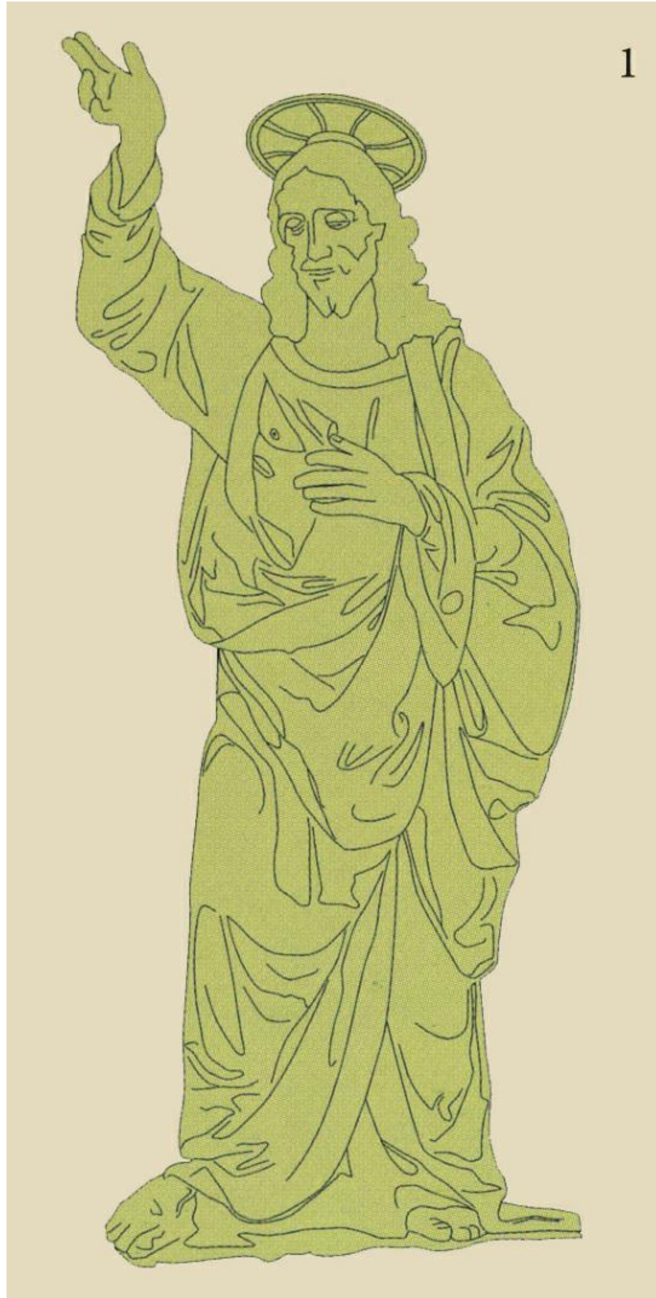
图27　卢卡·德拉·罗比亚

《圣母往见》，珐琅陶，约1445年，圣乔万尼·福奥尔奇维塔斯教堂，皮斯托亚。

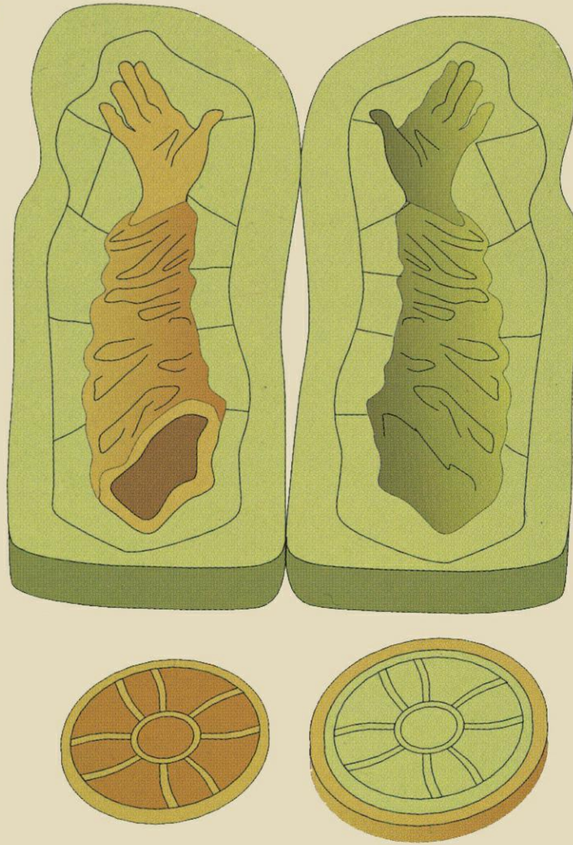
在1441—1442年间，卢卡·德拉·罗比亚开始试验随后将为他在陶器界建起声誉的锡釉技术。尽管他的大部分作品都有详尽的文献记载，然而与这件《圣母往见》相关的记载只有1445年10月的一次捐赠（为了这些人物永远熠熠生辉），捐赠人是皮斯托亚最富裕家族之一的一位女性成员，雅各布·迪·内里·德·菲奥拉万蒂的寡妇蒙纳·比切。

失蜡法青铜铸造的生产过程

用蜡制作一个模子。正如韦罗基奥为圣弥额尔教堂制作的基督像那样，这是一项复杂的工作，初步的模型可能是用黏土或石膏制造的**【1】**，接下来再制作这个模型的负石膏模型**【2，3】**。于是，一个完整的蜡模便被制作出来**【4】**。连接上被称为流槽或冒口的蜡喷口，对于熔化的金属来说，它充当了被称为倾泻槽的漏斗，对于蜡、气体和空气来说，它则充当了排放口。加固栓保持了作品的稳定。整个模具被包裹在黏土中，金属被加热后倾倒进去**【5】**。青铜充满了蜡熔化后留下的空腔。金属变冷之后，外部的黏土被除去，最终完成的作品便露出来**【6】**。

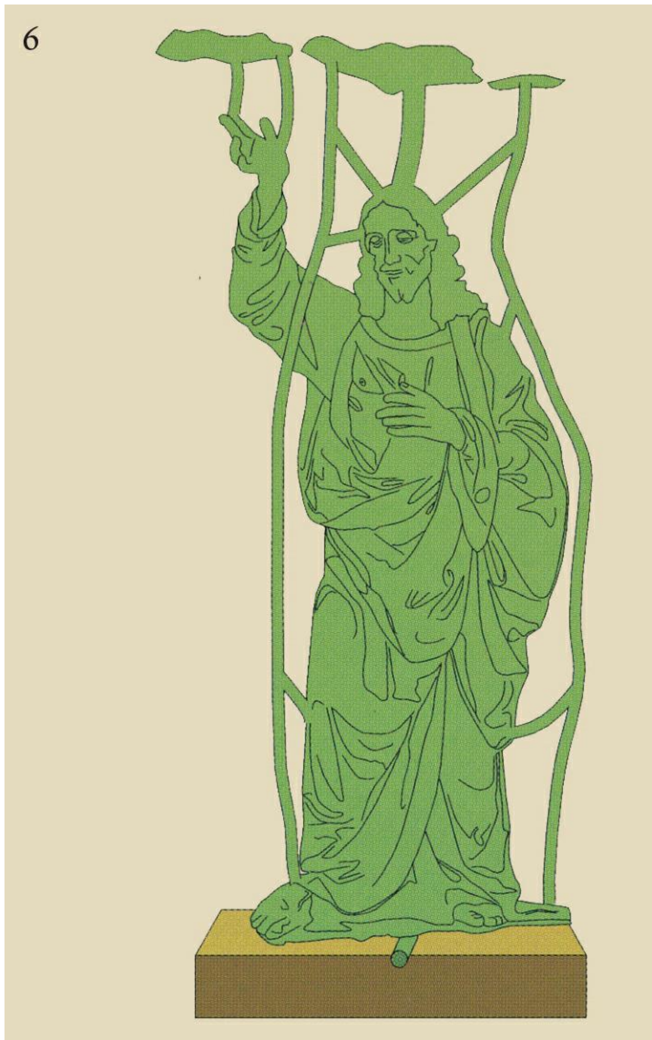

1

2


3

4

5



因加固栓、流槽和冒口所产生的孔洞，以及其他的损伤都会被修补。作品的表面会用锉刀、良好的研磨剂、压印器和雕刻刀来处理，使其看起来熠熠生辉，并且进行更加精雕细琢的工作。其上可能还会加上一个薄涂层用以产生稳定的色彩。

玻璃

锡釉陶器的釉料与玻璃制品密切相关，也是科学技术和非同寻常的材料的延伸。这些技术和材料在欧洲大陆的艺术品中很明显，但是最显著的是在威尼斯的慕拉诺岛（Murano）。透明性是玻璃作为豪华

奢侈品的因素之一。为了制造清晰透明的玻璃，商人们从叙利亚进口玻璃的主要成分，一种高质量的钾盐，来自钙化的植物。自中东返回的船上满载了轻质的棉花，这些钾盐是作为压舱物来使用的。并且，自13世纪开始，威尼斯政府就禁止这种钾盐从本市出口。人们将这些草木灰与来自威尼托（Veneto）和伦巴第的河水中的水晶鹅卵石及沙子混合在一起。制造焙烧玻璃用的坩埚所需的黏土来自君士坦丁堡。在高品质材料和制作上的巨大投入，加之政府严格控制生产数量，强硬限制工匠和原材料的出口，所有这些都使威尼斯的玻璃在14和15世纪受到众人的追捧。彩色玻璃的生产是通过在混合物中加入不同的金属实现的，专家们还广泛地使用彩色釉料（例如特伦托的紫水晶色盘子**[图28]**），这些专家（包括许多女性）通常是为火炉的主人工作而不是直接为客户服务。生产的数量是非常巨大的。在维罗纳一位生产者1409年的产品清单上，就列有大约四万件，主要是各种样式的酒器。[9]

图28

玻璃盘，15世纪中期。

这件幸存下来的玻璃盘保存状况良好，并且饰有葡萄、葡萄藤上的叶子、孔雀和其他的鸟类。在盘子的中心，这位女性人物看起来好像戴着一个法国风格的头巾，这种头巾在15世纪中期非常流行。

比普通的彩色玻璃要贵得多的是清澈透明的水晶玻璃，这是对自然界中极其稀少的透明石英的仿制。整个14世纪，慕拉诺都在制造这种水晶玻璃。但是到了1450年代中期，一位名叫安杰洛·巴罗维耶（Angelo Barovier，1461年去世）的专家已经被称颂（也许是杜撰）发明了提纯叙利亚草木灰的新方式，这就有可能制造出半透明的玻

璃，而在今天人们想当然地认为这是轻而易举的。由他的儿子和女儿继承的工作室，后来因为生产乳白玻璃［**图29**］而著称，这种玻璃用来刻意模仿中国的瓷器，在15世纪，意大利人依然无法复制出这种瓷器。

图29　（归于）乔万尼·巴罗维耶和乔万尼·玛利亚·奥比佐

珐琅乳白玻璃杯，约1495—1505年。

通过将铅的氧化物与玻璃硅酸盐混合在一起而获得的这种乳白色调，是为了模仿进口到威尼斯的中国瓷器。传统上，巴罗维耶家族会雇用画家来给他们的作品上釉。有文献记载，1490—1525年间，乔万尼·巴罗维耶与威尼斯画家乔万尼·玛利亚·奥比佐一起工作。

素描和绘画

彩色玻璃经常被认为是中世纪的专属领域，而类似尼可洛·达·瓦拉洛为米兰大教堂制作的彩色玻璃镶嵌画这种15世纪的表现形式，直到现在才被给予了它应得的重视。制造彩色玻璃需要上釉工人和画家之间的通力协作，他们的工作是紧密结合在一起的。例如，圣弥额尔教堂窗户的设计者是14世纪末的画家阿尼奥洛·加迪（Agnolo Gaddi，约 1345—1396） 和 15 世 纪 初 的 洛 伦 佐 · 莫 纳 科 （Lorenzo Monaco1370/1371—1425/1426）以及洛伦佐·吉贝尔蒂。[10]这种工作仅仅是一个领域，在这个领域中擅长不同技艺并且属于不同行会的艺术家们共同进行劳动。冗长的目录列表就是由这样的相互交换构成的。例如，加迪同样也设计雕塑，他曾为有关佛罗伦萨的兰齐长廊（Loggia dei Lanzi）的寓言形象提供多幅素描。

画家和雕塑家之间的联系几乎在每一个城镇都有文献记载。例如，1476年威尼斯雕塑家安东尼奥·里佐（Antonio Rizz，活跃于1465—1483年）向威尼斯的圣马可兄弟会（Scuola Grande di San Marco）保证，他将依据画家真蒂莱·贝利尼（活跃于约1460年直至1507年去世）的设计来制作一个讲道坛。[11]多梅尼科·迪·尼可洛·代·科里为锡耶纳大教堂的马赛克地板提供了设计方案。在帕多瓦，弗朗切斯科·斯夸尔乔内（Francesco Squarcione，约1397—1468）为圣方济各会的圣安东尼奥（Sant'Antonio，以圣教堂［Santo］的名字为人所知）教堂圣器室镶嵌画的细木镶嵌装饰提供了设计稿，就像阿莱索·巴多维内蒂（Alesso Baldovineti，约1425—1499）为佛罗伦萨大教堂圣器室镶嵌画所做的一样。织工和刺绣工也同样依赖于像科斯梅·图拉（Cosmè Tura， 1430—1495） 给 法 国 挂 毯 制 造 者 罗 比 内 托 · 迪 · 弗 兰 恰（Robineto di Francia）提供的那些设计方案，1475年这些设计方案被用于为埃斯塔家族的宫廷礼拜堂制造两种版本的《圣母怜子》 **[图148]** 。在费拉拉，罗比内托是受托完成这种任务的少数人之一，图拉则通常将他的设计稿送到北方的法兰德斯和法国专门的纺织中心。

布匹制造商也同样需要画家的协助，例如皮萨内洛（Pisanello，1395年之前—1455年）用赞助人的纹章图案和箴言所做的设计方案 **[图54]** 。在热那亚，1423年的丝绸制造商行会条例试图防止未经许可就使用另一个织工的设计稿，并且坚持不能将同一设计稿给多个客户使用。[12]刺绣是一个不同专家之间交换程度更为深入的领域，因为他们要为各种宗教及世俗服装购买专业设计稿。1477年，教皇西克斯图斯四世（Pope Sixtus IV，1471—1484年在位）捐赠给帕多瓦圣安

东尼奥教堂一件精致的刺绣礼拜服（有装饰性的花边），这件衣服是由一位名叫马斯特埃尔·贝尔纳多（Master Bernardo）的刺绣工制作的，从贝尔纳多的合同中我们得知，他是从当地艺术家彼得罗·卡尔泽塔（Pietro Calzeta，1430/1440—1486）那里购买了他所需要的圣徒的设计稿**［图30］**。[13]安德烈亚·奥尔卡尼亚（Andrea Orcagna，约1308—约1368）是圣弥额尔教堂礼拜堂的设计者，一些像他一样的艺术家绘制了1357年的斯特罗齐祭坛画，并且为佛罗伦萨大教堂提供了许多设计稿，同时，这些艺术家使用了不同的材料来进行创作。例如，在1358年，奥尔卡尼亚同意承担监督奥尔维耶托大教堂（the cathedral in Orvieto）的任务，他将"组织建筑工作和创造形象，用画笔上色，用马赛克装饰，并且磨光大理石做成的雕像"[14]。现在被称为菲拉雷特（Filarete，约1400—约1469）的安东尼奥·阿韦利诺（Antonio Averlino）在他的论述（约1464）中夸耀说，他能设计各种玻璃、徽章、雕像、建筑、浮雕和大炮。15世纪末，他的同胞安东尼奥·波拉约洛（1431/1432—1498）也同样多才多艺，他制作祭坛画，设计刺绣的衣服，与人竞争制造头盔，并且使用金、银和青铜做材料来进行创作。菲拉雷特和波拉约洛之所以终生都声名卓著，是因为他们作为制图员的能力，即图案设计师（*maestri del disegno*），这个复合词用来暗指画家的多重职业和对所需核心技能的运用。素描技术在受训的早些年很受重视，在这些年里，年轻学徒可能被要求在准备好的彩纸上用银尖笔画出精确的形状，或者在普通纸或羊皮纸上用铅笔、木炭笔、鹅毛笔和墨水画出变化更多的形状。来自这一时期的任何书面资料都强调这种练习的重要性，这种练习既包含了对大自然的仔细观察，也包括了对公认的大师作品的忠实复制。在训练过程中，学徒通常是在一块蜡制刻写板上雕刻他们的作品，因为他们所使用的纸张、羊皮纸及银尖笔都非常昂贵。1490年代，当达·芬奇写出所有项目的列表之后恼怒地发现，一个年轻学徒竟盗取了工作室另一个成员的银尖笔。[15]

图30　刺绣工马斯特埃尔·贝尔纳多

教皇西克斯图斯四世的十字褡（基于彼得罗·卡尔泽塔的设计），1477年。

为制作这件精致的刺绣十字褡而签订的合同显示，卡尔泽塔的设计费用是由刺绣工本人支付的。这些设计是基于西克斯图斯四世德拉·罗韦雷家族的徽章：橡树和橡树果。

素描有多重用途。像皮萨内洛为阿拉贡的阿方索所作的拱门设计 **[图104]** ，以及德拉·奎尔恰为锡耶纳喷水池画的素描 **[图119，图120]** 这样的描述性作品，为赞助人很好地展示了一个大型纪念像的方案。其他的素描，比如达·芬奇为斯福尔扎的马画的草图，则是画家本人用来解决所遇到的问题的 **[图109，图110]** 。我们现在知道，当时的艺术家会将素描认真地列入他们的财产清单，并由父亲传给儿子，或者由一个工作室传到另一个工作室。然而，尽管当时非常重视，但是14和15世纪数量必定庞大的素描只保存下极小的一部分。在这些罕见的遗存中，有些素描由工作室所依赖的程式化人物形象和作品构成，而另外一些则要复杂精美得多。15世纪中期，威尼斯画家雅各布·贝利尼（Jacopo Bellini，活跃于约1424年直至1470/1471年去世）的工作室精心制作并装订了两本书，一本用的是普通纸，另一本用的是羊皮纸，这两本书令人非常迷惑。它们能被保存下来应该归因于以下事实：它们被认为是贵重的珍宝，而不是用以复制、刺以针孔，或者重新使用和重画的工作用素描。大约在1470年雅各布死后，羊皮纸的素描簿由他的遗孀保管，1471年，他的遗孀又将这本素描簿传给了他们的儿子真蒂莱。接下来，1479年真蒂莱将这本素描簿带到了君士坦丁堡，在那里似乎是苏丹默罕穆德二世得到了它。现在，这本素描簿在巴黎，学者们能说出很多关于它实际上是如何被制作出来的情况。例如，雅各布使用手边的羊皮纸，复制出14世纪早期图册中的部分内容，这些图册里有为丝绸纺织和刺绣所作的素描。他先用鲜艳的底色遮盖住羊皮纸，然后使用银尖笔或铅笔，再用鹅毛笔和墨水来加强艺术效果，从而创造出类似在**图31**中所显示的《基督背负十字架》这样复杂精美的作品。然而，当学者们非常仔细地研究这本素描簿的结构时，在为何要制作它的问题上，他们依旧没有达成一致。可能是雅各布·贝利尼当时正在试验其创造透视形象所需要的数学知识，或者他只是在复制他所见到的作品和古物。

图31　雅各布·贝利尼

《基督背负十字架》，银尖笔和特别处理过的羊皮纸，约1430—1450年。

这本羊皮纸素描簿中很多精致的素描，都与艺术家对古代遗物和对透视空间的描绘兴趣有关。在这幅素描中，他将基督向卡瓦利艰难行进的场景，对比于前景中艺术家努力工作的场景：一位雕刻家正忙于雕刻一尊手持丰饶之角的裸体男子像，而在左边，工匠们正在修补城墙。直到1479年雅各布的儿子真蒂莱将这本素描簿赠送给苏丹穆罕默德二世之前，它一直归贝利尼家族所有。

类似贝利尼所创造的那些模式和视觉观念很容易在艺术家之间传播，有时还是在没有获得许可的情况下。例如，1425年，洛伦佐·吉贝尔蒂就抱怨他曾借给一个锡耶纳金匠同事一些鸟的素描稿，但是令他大为光火的是，不经他知晓，这些素描稿就被传递到了木雕专家多梅尼科·迪·尼可洛·代·科里的手上。[16]根据受到侵害的师父弗朗切斯科·斯夸尔乔内（1397—1468）所说，他的学徒乔治·达·塞贝尼科（Giorgio da Sebenico，1475年去世）偷了曾在帕多瓦工作室使用过的安东尼奥·波拉约洛的素描，塞贝尼科带着这幅素描回到达尔马提亚，并且很久以后才连同偷盗的其他17幅素描一起归还给他。[17]

斯夸尔乔内拥有特别令人感兴趣的素描收藏，这些收藏有多重用途。例如，在他生命的最后时光，我们发现他将一位已故同事画的素描借给了另一位画家，这位画家打算用它来为一座奉献给基督圣体节（Corpus Christi）的礼拜堂做模型（见115页）。观念、画法和风格，通过实物、素描和传授的方式进行传播，这就使我们能够理解，被人们接受或是拒绝的独特的视觉风格，是如何迅速地传遍意大利及海外的。

壁画

今天，意大利的文艺复兴，与像佛罗伦萨卡尔米内（Carmine）的布兰卡奇（Brancacci）礼拜堂中的叙事场景湿壁画紧密联系在一起**［图92，图93，图94］**。但是，对于当时的观看者来说，相对于那些更为引人注目的马赛克，或悬挂丝织的装饰形式，这些湿壁画只是相当廉价的代用品。然而，到14世纪中期，当然还有15世纪，曾经是极为普通的马赛克和玻璃特塞拉[(3)]制造技术迅速消失不见了。这好像并不能归因于缺乏需求，因为仅用于维持和修理威尼斯圣马可长方形大教堂这类现存名胜古迹的马赛克，就已经使当时的专家们疲惫不堪了。

无论是在意大利之外的法国和法兰德斯还是在国内编织的挂毯都是能被接受的选择，因为织锦布料既华美又昂贵，尤其是它具有便于携带的特点，这意味着人们能够因不同的事件在不同的场合使用它们。用于织机的投资和将设计稿转换成布料经纬线所需的专门技术都是相当可观的。人们有过将织锦工人带到意大利的尝试，并且博洛尼亚政府还赞助过一名织工，这名织工保证要在该城市建立起这个产业。但是，正如我们所看到的费拉拉的科斯梅·图拉的例子，人们将设计稿送往北方并最终接受了挂毯，这种方式被证明更为简单。

与布料和挂毯相比，湿壁画是更为快捷、廉价，而且也更耐久的选择，湿壁画也经常模仿前两者的设计和效果。尽管较少需要密集型劳动，而且材料的花费也低，但湿壁画依然要求艺术家要有高超的技巧。艺术家需要精心准备墙面，搭起合适的脚手架（这项工程经常是最重要的花费之一），以确保工作顺利进行。绘制湿壁画涉及许多可变因素，而且还高度依赖天气状况。如果太冷、太湿，墙面上的灰泥就不会干，但如果太热，这些灰泥就会在未完成之前就干掉。尝试寻找减缓湿壁画干燥速度的方法，导致了人们对“干壁画”的试验和使

用，也就是既用蛋清也用油来调色。像从天青石中制取的群青这种颜料，总是不得不被涂抹到干燥的灰泥上。同时，1450年代，皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca，约1420—1492）已经在阿雷佐的湿壁画作品中开始使用油画技术。达·芬奇用油调色来绘制湿壁画的新技术成为著名的糟糕试验，这种技术致使他为米兰的圣玛利亚·德尔·格拉齐耶（Santa Maria delle Grazie）修道院餐厅所作的《最后的晚餐》，在他完成作品几十年后表面就已经裂开了。油画并不必然取代蛋彩画，赞助人可能恰恰因为其存在时间长和稳定性好的特点，而更喜欢真正的湿壁画。到1448年，人们在为帕多瓦的奥维塔里小礼拜堂（the Ovetari chapel）起草的合同中还在坚持，作品"应该是用湿壁画法涂色而不是用油"。同时，托尔纳博尼（Tornabuoni）家族和斯特罗齐家族，分别于1480年代和1490年代赞助绘制了佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂中小礼拜堂的湿壁画，这两个家族都态度强硬地坚持，他们赞助的艺术家作品必须是真正的湿壁画。这些条款是一种非常实用的提醒，它告诉人们：并不是所有的革新都被视为是进步的。[18]

[图4，图5，图86，图87]

板上绘画和布上绘画

传统的制作技术对于以布料、皮革、纸张、木材和帆布为基底的绘画同等重要。到14世纪末，在许多比较大的城市，画家变得非常专门化了。有专门画扑克牌的画家，有专门在蜡上作画来修饰蜡烛和还愿供奉的画家，有的画家在皮革和纸上画画来制作狗项圈、马笼头和马饰品，以及任何士兵、骑士或送葬者队伍都需要的数目巨大的旗帜和盾徽。[19]这些是定期的、可靠的收入来源，这些艺术家也可能偶尔被要求制作像祭坛画这样比较大的作品，这要花费更长的时间，而且在材料上也要有更大的投资。

1350—1500年间，尽管风格转变，但在木板上制作大型祭坛画的实际过程却依然相当稳定。通常是一位木匠提供木制框架，在意大利，典型的框架是由松软的白杨木制成的。这个基底是最昂贵的组成部分之一，并且经常要单独起草合同和进行设计来确定总体形状和布局，这些有时但不是必然要适合画家的设计。因为木材容易遭到虫蛀，并且还容易受温度、湿度变化的影响，所以人们不得不仔细地将木板晒干。有无数的细节需要添加、涂色、贴上金箔，包括用木材或石膏粉做成的扶壁，以及螺旋尖顶或者雕塑品的某些部分。尽管到15

世纪中期，精心制作的多联祭坛画在佛罗伦萨已是过时的风格，但是在其他地方，这种祭坛画依然极具重要性。1490年，由未来的教皇尤里乌斯二世（Julius II）朱利亚诺·德拉·罗韦雷（Giuliano della Rovere，1443—1513）出资，为萨沃纳（Savona）的大教堂制作了一组宏伟的双层祭坛画，其具有戏剧效果的木制框架和用**木板画镶嵌**进去的如雕刻般的整体外貌，使这组祭坛画在当时产生了重大影响。**[图32]**

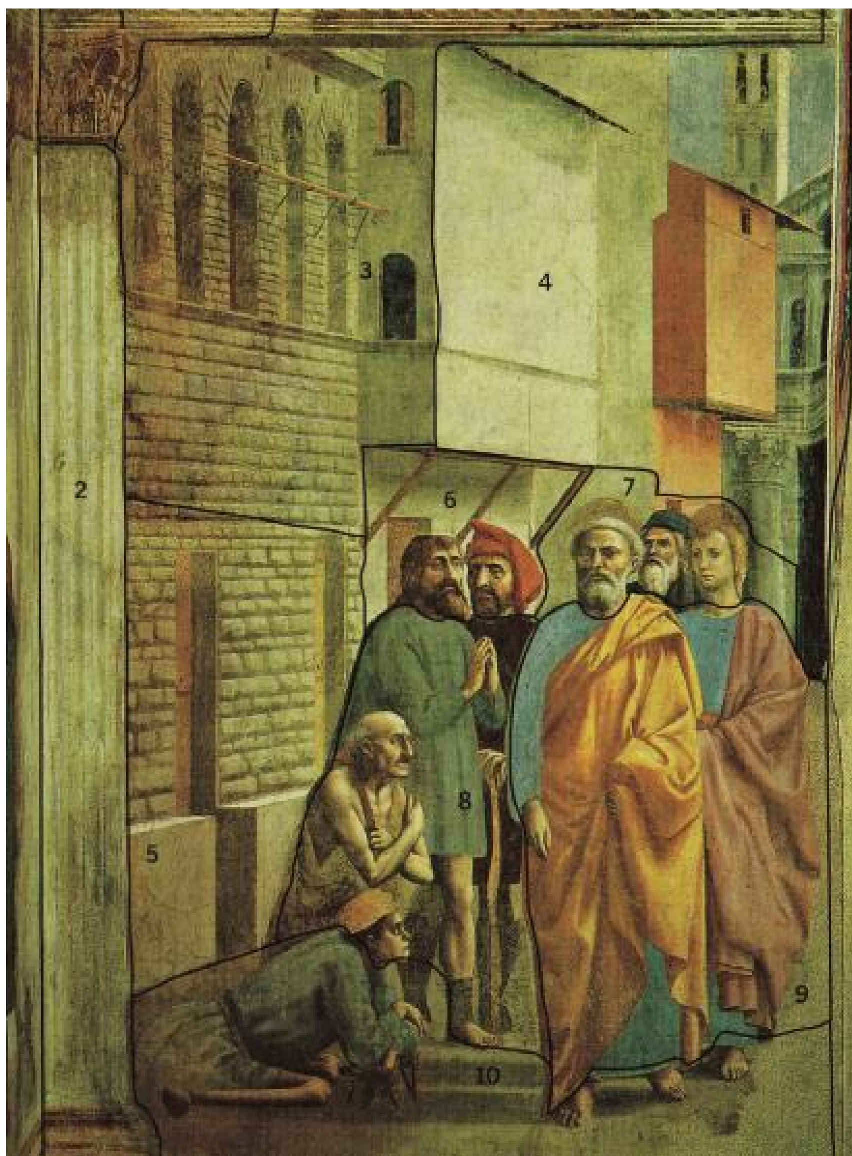
图32　温琴佐·福帕和洛多维科·布雷

德拉·罗韦雷祭坛画，板上蛋彩，彩绘木框架，圣玛利亚·迪·卡斯泰洛教堂，萨沃纳。

最初，这幅巨大的多层多联祭坛画屏是为了萨沃纳大教堂中的高坛而委托制作的，上面标有这座城市及其最伟大的家族德拉·罗韦雷家族的徽章。朱利亚诺·德拉·罗韦雷（未来的教皇尤里乌斯二世）跪在圣母子面前。这座祭坛画屏被创造出来的时候，正值他的叔叔弗朗切斯科·德拉·罗韦雷作为教皇西克斯图斯四世掌管教会。

湿壁画

首先是打底，即在墙壁上铺一层粗糙的灰泥。之后是打底稿，通常是用赭石颜料迅速勾画出一个草图。然后在画面中的某个部分涂上一小块新鲜细腻的湿灰泥，实际的绘画工作便开始了。在真正的或说好的湿壁画中，为了让被稀释的颜料与灰泥中的钙紧密结合，颜料会被直接涂在湿灰泥上，从而创造出稳定不变的表面，而且无法再被擦除。这种画法意味着画家不得不迅速有效地工作，而每天铺灰泥的范围只能是画家一天能完成的量，这样的一个部分被称作一个工作日区域。工作总是自天花板和墙的顶端开始，不同灰泥区域的连接处通常很容易确定。从布兰卡奇礼拜堂中马萨乔的《圣彼得的影子治愈疾病》这幅画里被确定的工作日区域可以看出，艺术家首先非常快速地画出了这幅湿壁画的上方部分，但在中央人物的脸上用了大量的时间。



木材并不是唯一可能的基底。祭坛画也能用彩色的石头或者象牙来制造，或用绷紧的精制亚麻布来制造。无论使用哪种材料，在准备方面都有相似之处：底部需要涂上一层石膏粉以使表面平滑，一旦准备好底子，画家就开始用他的调色板来创造各种阴影、深度和轮廓线等效果。尽管像朱砂这样的颜料能从药剂师或修道院（佛罗伦萨圣朱斯托·穆拉［San Giusto alle Mura］的修道士们供应了这个城市的大部分颜料）那里买到现成品，但是许多颜料仍然不得不由艺术家或他的助手们专门准备。[20]颜料经常是大自然中的一些矿石，例如昂贵的群青来自稀少的天青石，不那么昂贵的德国蓝则是用普通得多的矿石石青制成。最便宜的蓝颜料是从菘蓝或木蓝这样的植物中提取的，主要

用于染布行业。土色颜料，例如红赭石（red sinoper）由朱砂石制成，而土绿（*terra verde*）则是由黏土制成的。这些材料的性能影响了不同地方的艺术实践。威尼斯画家得益于身处颜料贸易中心，他们能更为容易地获得范围广泛的颜料；在锡耶纳附近有一个本地的蓝铜矿；而佛罗伦萨人则使用一种独一无二的本地黏土混合物，来制造一种与其他各处都不同的浅红颜料。其他颜料是通过化学过程来生产的。例如，红铅和白铅的生产是先将铅片放进醋中，再把这些混合物埋进家畜的粪便中，从而在金属的表面产生化学反应。被称为色淀(4)的有机颜料是从木材、植物、花朵和浆果中提取的。[21]

无论来源如何，原材料都需要被打碎，研磨成粉——一个耗时而且单调乏味的过程——接下来人们会将其洗净并与一些粘合剂（通常是鸡蛋黄）混合在一起，这样就能提供出被称为坦培拉（tempera）的标准形式的意大利绘画颜料。做书稿彩饰的人使用阿拉伯树胶，有一篇专题论文甚至曾暗示，要向多泡沫的蛋清中加入少量的耳屎以消除这些泡沫。在油媒介传入的同时，人们也偶尔使用蜡画法(5)，其媒介是胶水和油（通常是亚麻籽油或胡桃籽油），它们作为粘合剂是一个渐进的过程，这个过程包含了对北欧成熟技术的吸收和发展。油画相比于蛋彩画的巨大优点，在于一件作品干燥所需的时间不同，这就使艺术家能够改变想法，允许犯错误并且工作起来更加自由。油画的历史与在意大利南部工作的两位画家的事业紧密联系在一起，他们是安东内洛·达·梅西纳（Antonello da Messina，约1430—1479）**[图157]**和很少有人知道的科兰托尼奥（Colantonio，约1450年去世）**[图33]**，他们的作品显示出对弗拉芒式作品和技巧的深刻理解，尤其是扬·凡·艾克（Jan van Eyck，活跃于1422年直至1441年去世），他的作品在那不勒斯备受赞赏。也有在意大利中部工作的北方艺术家，他们也许是这些技术的传入者。例如，根特的尤斯图斯（Justus of Ghent，据文件记载为1460—1478年）在乌尔比诺（Urbino）非常活跃，费代里戈·达·蒙泰费尔特罗（Federigo da Montefeltro，1422—1482）的肖像就是他的作品**[图100]**。除了在进口的北方产品（包括弗拉芒的绘画）中扮演重要角色之外，威尼斯还有一个有兴趣购买油画作品的商业群体。但是无论我们怎样解释油画的起源，到15世纪末时，油画已经成为画家全部技术本领中一个重要的组成部分。

图33　科兰托尼奥

《圣哲罗姆在他的书房中》和《圣方济各将教规授予他的追随者》，木板油画和蛋彩，约1445年。

16世纪的作家们认为是科兰托尼奥将油画传入了那不勒斯。可能正是这两幅板上绘画构成了那不勒斯圣方济各会圣洛伦佐教堂中同一幅祭坛画的顶部和底部。上方的半圆壁（对页）展

现了阿西尼的圣方济各将教规授予男女追随者这个非同一般的场景，而圣哲罗姆这一更为普通的形象（本页）显示的是这位教会神父在他的书房中的情景。

彩饰手抄本

手抄本画家必须以不同的规模、节奏和目的来考虑他们的工作。尽管像佛罗伦萨僧侣弗拉·安杰利科（Fra Angelico，活跃于约1418—1455年）或者锡耶纳的乔万尼·迪·保罗（约1403—1483）这样的艺术家既是板上绘画的画家又是做书稿彩饰的人，但制作图书的确将艺术家带进了另一个商人群体。在米兰、佛罗伦萨或威尼斯这样的大城市中，人们可以通过书商（文具商［*cartolaio*］）来购买手抄本。书商整理羊皮纸，将一张一张的羊皮纸汇集在一起，并将抄写和绘画的工作分别承包给抄写员和做书稿彩饰的人。这是一个群体，其中的古文物家、抄写员、赞助人和艺术家之间的联系是有可靠证明的。佛罗伦萨书商韦斯帕夏诺·达·比斯蒂奇（Vespasiano da Bisticci，1421—1498）也许是这些人中最著名的一个。他接受订单的来源从美第奇家族、主教们、乌尔比诺公爵，到匈牙利国王马蒂亚斯·科尔维努斯（Mathias Corvinus），以及与他通信的人文主义作家都有。比斯蒂奇与一些重要的抄写员和书稿彩饰人都有密切合作，来为那些要求苛刻的客户制作其所需要的书籍。专家的研究表明，在14和15世纪，拥有书籍的人群一直在扩大，一位学者甚至表示，当时在欧洲几乎任何一个富裕家庭都有望拥有一本祈祷书。然而，这些书籍依然被列入奢侈品，并且在社会的各个层面上被买卖、抵押和典当。1481年，为了将奥斯曼土耳其人驱逐出意大利南部，那不勒斯国王用他的图书馆作为担保贷了一大笔款项，几乎价值4000达克特。[22]书籍是贵重的，当然既是因为内容也是因为外观。非同寻常的杰出文本与精良的制作联合在一起，成为王室的合适礼物。这样的例子在文献中有确切的记载。在1450年代末，威尼斯贵族雅各布·安东尼奥·马尔切洛与帕多瓦的人文主义者及学者圈子有着紧密的联系，他委托制作了一本斯特拉博的《地理学》**［图34，图35］**手抄本，这部著作已经在马尔切洛的资助下由著名学者兼教师瓜里诺·达·维罗纳（Guarino da Verona，1374—1460）从希腊语翻译成了意大利语。[23]马尔切洛是渴望获得那不勒斯王权的安茹国王勒内（René）的支持者，在1449年成为土耳其皇族（the royal Order of the Crescent）中的一名成员，并且在1450年代中一直与这位国王通信。斯特拉博的手抄本便生动证明了这

种充满智识与宫廷气派的馈赠关系。瓜里诺早先已经在教皇尼古拉斯五世的帮助下开始了翻译工作，之后在马尔切洛的资助下完成了翻译。第一页的巨大对开纸上显示出，瓜里诺对其赞助人的敬意表达得是很含蓄的。第二页轮到马尔切洛表达敬意，他用了跪下呈送的方式来答谢勒内王室的出席，而书也以一种人们所熟悉的适合国王的姿态被接受了。尽管由于共同的对学术的钦佩和尊敬，这三方被联合到了一起，但他们之间的社会等级差别依然被牢固地确认下来。

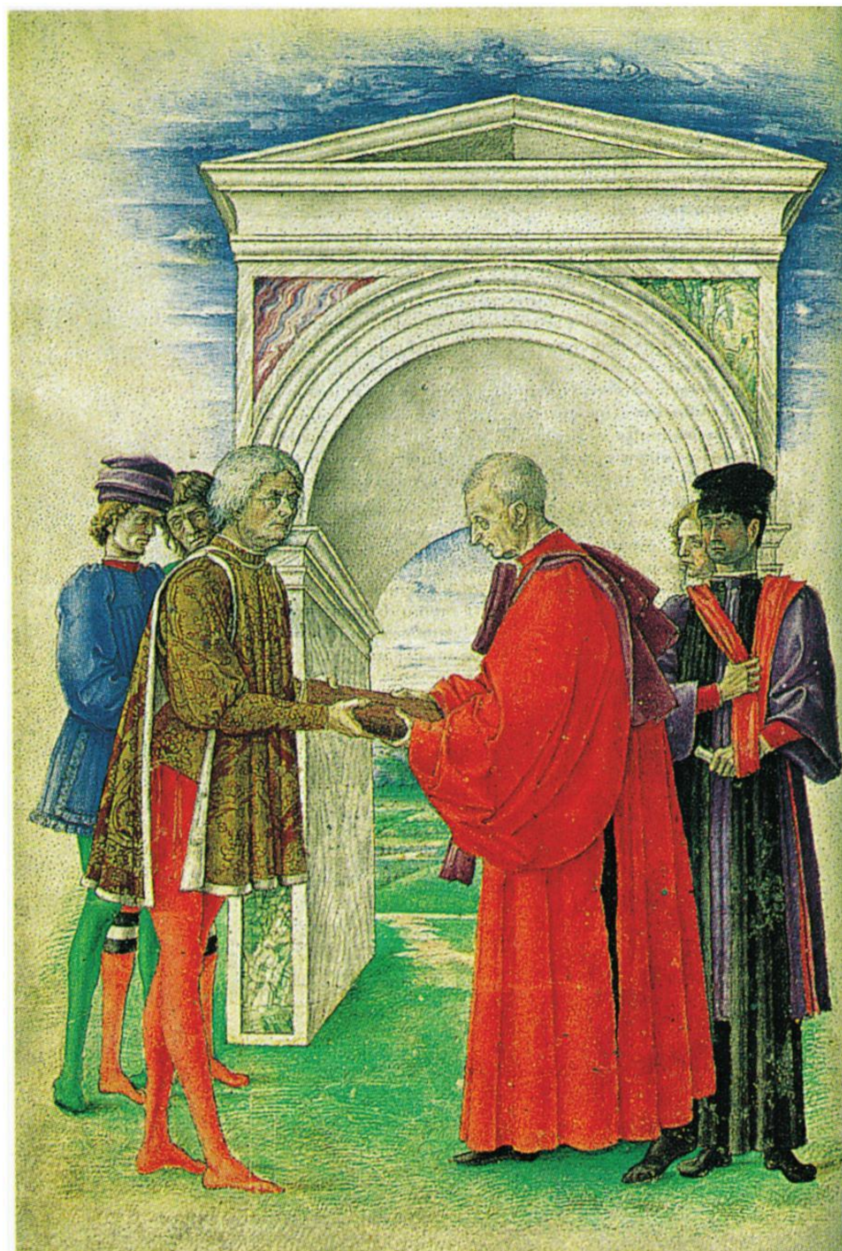


图34

斯特拉博，《地理学》，由维罗纳的瓜里诺自希腊语翻译成意大利语，并在威尼斯或帕多瓦进行的装饰，1458—1459年，阿尔比，市图书馆，图书编目号为MS77，第3页。

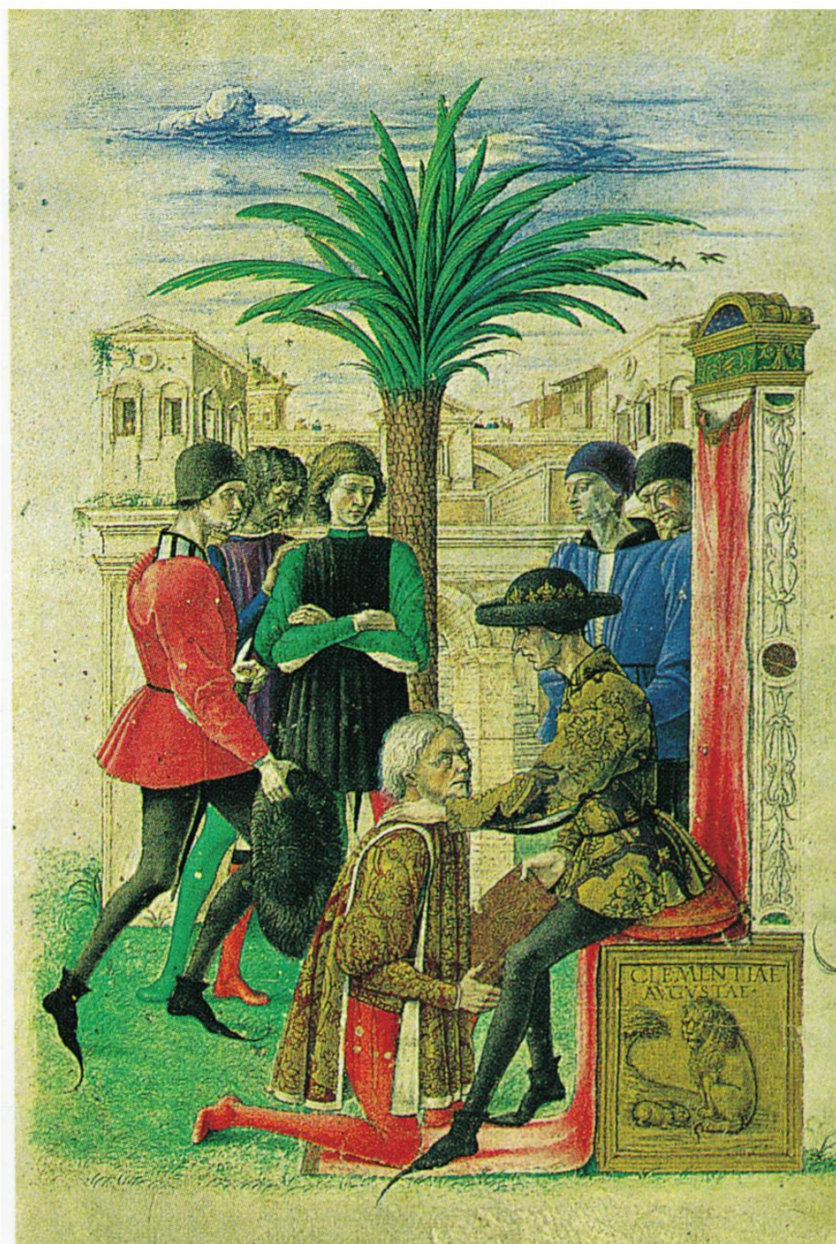


图35

斯特拉博，《地理学》，由维罗纳的瓜里诺自希腊语翻译成意大利语，并在威尼斯或帕多瓦进行的装饰，1458—1459年，阿尔比，市图书馆，图书编目号为MS77，第4页。

板上绘画

木匠提供了木板，然后木板上会层层覆盖上大量胶水和熟石膏粉（石膏），一层比一层细腻，直到创造出一个光滑的表面，用以平铺金箔或者其他背景颜色。接下来用木炭和墨水画的底稿会被放到合适的位置上，将要铺金箔的区域会涂上红玄武土（一种油腻的红色黏土）。这种红玄武土提供了一种背景色，令单薄的金箔色调更丰富而不会显得空洞肤浅。这个背景会被认真仔细、一层一层地铺到木板上，之后还要打磨光亮，这是一个比通常所想的更为棘手的过程，需要有相当高明的专业技巧。已经上过颜料的地方可以使用压印器，或者通过一种称作五彩拉毛粉饰法（sgraffito）的过程把颜料刮掉，或者用金箔粘着剂把金粉粘在颜料表面上，这些都是为了营造出一种奢华刺绣或布料的效果。

在为城市贵族和皇室制作手抄本的书商以及宫廷抄写员数量日益增长的同时，修道院依然是这种工作和原料的重要来源。即使在女修道院，我们也能发现有少数女性画家在进行手抄本的制作。乔万尼·多米尼奇（Giovanni Dominici，1355/1356—1419）是对多明我会进行改革的成员之一，在权限范围内，他教授给威尼斯和比萨的女修道院修女们如何绘制手抄本。[24]在15世纪末，另一位多明我会的改革者吉罗拉莫·萨沃纳罗拉（Girolamo Savonarola，1452—1498）同样热望佛罗伦萨圣卡泰丽娜（Santa Caterina）修道院的修女应该“为了上帝的荣耀而促进美的艺术”。[25]近来的研究表明，这些并不仅仅是虔诚

的希望。佩鲁贾蒙泰卢奇（Monteluce in Perugia）的贫穷克莱尔女修道院（the Poor Clares）的记录显示，这些隐居的修女为其他修女、男修道士以及男女非神职信徒等多种多样的委托人制作了范围广泛的宗教书籍。修女们的印刷技术使佛罗伦萨的圣雅各布·迪·里波利（San Jacopo di Ripoli）女修道院变得特别有名气。在整个1470年代，这些修女印刷并出售了几千本新书，她们通过旅行传教士和推销员来分销她们的商品，曾经一次就向一位街头音乐家出售了1000本《圣玛格丽特的生活》（*The Life of St Margaret*），这笔订单应该为女修道院带来了丰厚的收入。[26]

印刷和版画

圣雅各布·迪·里波利女修道院的例子清楚地表明，传统的书籍制作中心能够在资助下（在这个例子中，是由慷慨的捐助人提供了印刷所需的资金）利用上从德国传到意大利的活字印刷新技术。1465年，意大利的第一台印刷机被安装在了罗马之外的苏比亚科（Subiaco）的本笃会修道院。然而，有许多人感受到了新技术的威胁。1472年，热那亚的抄写员们要求只能由他们抄写"祈祷书、弥撒书、圣母日课用书、基本语法书、祈祷用的圣诗集、语法规则……奥维德[(6)]……以及伊索的作品"[27]，这份请愿书清楚指明了哪些书是最流行的畅销书。虽然专业抄写员们感到正在失去生意，但依然需要设计者来装饰书边和插图，这是出版商要求的，也是读者所盼望的。据估计，到1480年，仅在威尼斯一处就有50名印刷工，他们既制造了数百种高质量的古典书，又生产了数千种更容易得到的宗教小册子。到15世纪末，这些图书中的绝大部分依然是由专门做书稿彩饰的人进行手工上色并完成的。

木版印刷在意大利有着悠久的历史，而复制技术的发展和改进带来了其他的便利，并且成为15世纪至关重要的变化，即能在更为宽广的观众范围里传播新的视觉观念。[28]当时有几种不同的印刷方法，一种是使用长期存在的雕版技术去制造木刻，另一种是用新近发明的印刷技术，即雕刻金属板来制造版画。蚀刻技术（在铁板或钢板上用化学制品来制造图案的技术）好像直到1500年左右才开始使用。人们能从书商那里分别买到木刻作品和版画。看起来这些单张的图像能满足

多种需要，有迹象显示，这些作品会被粘在书中，或是粘在亚麻布上进行展览，或是直接被贴在墙上。这些作品大部分是各种虔诚的形象，但是其中有相当的比例是非宗教的，包括地图、日历、图册和日益增长的各种古典故事和主题。就主题和目的来说，一幅被认为是在佛罗伦萨制作的版画《圣格雷戈里的弥撒》（*The Mass of St Gregory*）特别令人感兴趣。这是一幅非正式的特赦图像，也就是说，题名就告诉了作品的拥有者和观众，在这幅画面前向圣母祷告可以确保免除苦难。这幅作品的创作年代可追溯到1460—1470年间，这是一个极好的例子，说明了随着复制技术的引进，圣像画和肖像画是如何以更快的速度来传播的。这幅作品几乎是直接根据同时期的德国版画改编的，但是有人认为，到1470年代末，奥斯曼帝国贵族雅库·贝格（Yakub Beg）就有可能通过在君士坦丁堡生活和工作的佛罗伦萨商人们得到了它**［图71］**。[29]随着这些图像在城市与城市、国家与国家之间的快速传播，复制问题和收益性就变得更加敏感了。例如，1497年，一名企业家式的德国印刷商安东·科尔布（Anton Kolb）准备在六张特大型纸上设计和印刷雅各布·德·巴尔巴里（Jacopo de'Barbari，1440/1450—1516）在木板上刻的威尼斯全景图**［图36］**。这是一项宏大的事业，要求有特殊的造纸厂生产大型纸张，并且在设计和实际的印刷过程中都要极度小心。三年以后，科尔布希望能保护自己的投资，向威尼斯政府恳求授予只有他才可以复制和出口这幅作品的专利权。他指出了许多没有被人意识到的困难：

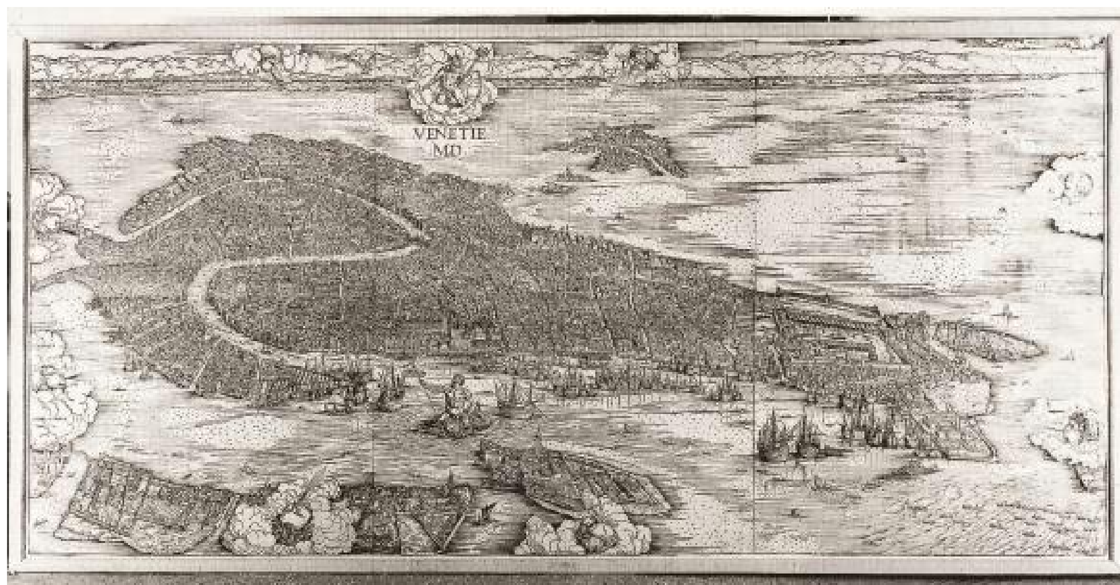


图36　雅各布·德·巴尔巴里

《威尼斯全景图》，六联木刻版画，1500年。

这幅威尼斯鸟瞰图由六部分组成，组装起来后几乎有四平方米。随着它的出版发行，雅各布·德·巴尔巴里获得了巨大的成功，并在纽伦堡作为宫廷肖像画家继续为马克西米利安皇帝服务，这也许是由于他的出版人安东·科尔布的推荐。

> 制造如此精确的图画所要求的技术几乎是难以达到且令人难以置信的，既是由于画面的尺幅，也是因为纸张的巨大尺寸，这之前从来没有谁制作过类似的产品；印刷如此巨大的尺寸所需要的新技术，以及整个排版所遭遇的难题，是人们现在依然没有意识到的困难；再考虑到其中所包含的微妙的智力因素，如果每幅图画的售价低于三弗罗林，从经济上看，这种印刷复制品就不能被生产。[30]

威尼斯政府表示理解，科尔布也获得了四年内以每幅三达克特的价格出售这种印刷品的专属权。

在科尔布的恳求中，技术的发明和技能——“微妙的智力因素”——与经济上的必要性混合在了一起。利润和艺术的发展手拉手齐头并进，早期的艺术家非常理解这种联合。下一章我们将要更详细地分析，在14世纪末和15世纪，这两种利益是如何维持平衡的。

---

(1) 达克特：旧时用于某些欧洲国家的各类金币。

(2) 弗罗林：一种最先由意大利佛罗伦萨于1252年制造的金币。

(3) 特塞拉（tessera）：即镶嵌物，用于镶嵌马赛克图案的小块方形石块或玻璃。

(4) 色淀：一种由有机颜料同无机底基（通常是金属）或载体合成的色素沉淀，用于制作染料，墨水和油漆。

(5) 蜡画法：由色素掺入蜂蜡构成的一种涂料，使用后加热而固着。

(6) 奥维德：罗马诗人，以其对爱的研究，尤其是《爱的艺术》（公元前1年）和《变形记》（公元8年）而闻名。

第三章　艺术的组织

一件艺术品的价值并不全部在于其所使用的材料，制作者的艺术鉴赏力也是至关重要的。当然，到15世纪末时，至少有一个颇有影响的理论家群体乐于提出，成熟的观众应该既看到其财产所固有的金钱价值，又同样要欣赏其艺术品质。这样，对于一套意大利产的锡釉陶盘或玻璃花瓶之类的赠礼，人们接受它们时的狂喜就会像它们是用金和银制作的一样；一件杰出的绘画作品也将会像一片斑岩一样罕见。

14世纪末，在一场对赠礼的讨论中，那不勒斯的人文主义者乔万尼·蓬塔诺（Giovanni Pontano，1422—1503）就是用下面的措辞来辩论的：

> 有时艺术使一件礼物值得被接受。阿方索（那不勒斯的国王）总是因为画家乔万尼（扬·凡·艾克）的一幅油画而满心欢喜，这并没有什么。与银制或金制的花瓶相比，有一些人更喜欢最小的瓷花瓶，尽管前者的价格要高许多。下面的情况也确实会偶尔发生：评判一件礼物的贵重与否并不完全依赖它的价格，还有它的美丽、稀有和典雅。[1]

蓬塔诺所举例子中的两个珍品都是非意大利的，一个是由凡·艾克绘制的弗拉芒式油画，另一个是高价进口的中国瓷器。然而，有大量的证据表明，观看者和赞助人对艺术家的艺术鉴赏力非常敏感，无论使用什么样的材料，熟练的技能、独创性、巧妙的意图和智力的精巧同样受到尊重。但是，材料与艺术家技能之间的距离可能被夸大，因为艺术家的声誉经常是既建立在组织材料及人员的能力上，也建立在创造性设计和天才的发明上。

在14和15世纪，人们经常将最新的技术（尤其是那些与陶器和玻璃有关的技术）作为机密而小心谨慎地保存。尽管如此，制作艺术品依然是一个非常公开的职业**［图37］**。为了自己理性上的满足而一个人在工作室独自工作，并且梦想着也许某一天有某个人会购买自己的作品，这样现代的观念在当时是没有的。大多数艺术家都在容易接近的环境中工作，通常金匠行会会强迫其成员将自己店铺的门正对着街道开，用来确保像用黄锡代替黄金这样的欺骗行为不会发生。这些事

业的公开性和专业性致使本书中所提到的艺术家几乎都是男性，这与以后的几个世纪不同。但是也有例外，尽管不应该被夸张，正如我们已经看到的，文献显示，许多修女都受训来装饰手抄本，或进行刺绣。雕塑家圭多·马佐尼（Guido Mazzoni，活跃于1473—1518年）因为他的陶器和纸质作品而享有盛名，他看起来好像已经雇用了自己的妻子和女儿作为得力助手；威尼斯著名的玻璃制作匠安杰洛·巴罗维耶的一个女儿擅长珐琅画，就我们现在所知，在这个领域中当时也还有其他的女性被雇用过。[2]这些例子极少，但这意味着在文艺复兴艺术研究中，性别也是一个考虑因素。它告诉我们：女性图像、来自女性的委托制作，或者女性看到的东西，几乎总是由男性来生产制作的。这就意味着我们需要关注男性群体的各种问题，他们是靠各种家庭关系、商业伙伴关系和友谊而团结在一起的。

图37

德·斯帕埃拉手抄本，第11页，羊皮纸上蛋彩，约1450—1460年。

这本手抄本最初是为米兰的弗朗切斯科和比安卡·玛利亚·斯福尔扎抄写并装饰的。这是一本占星术的入门读物，本页展现了处于行星之神墨丘利管辖之下的行业，包括绘画、雕塑、钟表以及乐器制造。

行会，条例和联盟

在大部分意大利城市中，像其他职业手艺人一样，艺术家的活动受行会或联盟的管制，这些行会或协会在不同的地方称谓也不同，如在托斯卡纳是阿尔蒂（*arti*），在威尼托和伦巴第是帕拉蒂奇（*paratici*）或乌尼韦尔西塔（*universita*），在帕多瓦则是弗拉利亚（*Fraglia*）。[3]这些组织的重要性在各个城镇也不尽相同。在佛罗伦萨，行会成员资格是进入政府部门的一个条件，而且许多手艺人被包含在更大、更有权势的联盟之内。尽管石匠有他们自己的行会阿尔泰（*arte*），但是金匠属于更有势力的丝绸行会塞尔塔（*Seta*）**[图38]**，而画家属于医生和药剂师行会（*Medici e Speziali*）。不过，在佛罗伦萨以外，行会在政治事务中重要性不大，它们更感兴趣的是管理纯粹的经济活动。威尼斯的玻璃制作匠行会则面对着加在其产品上的、由政府亲自监督的严苛条件。例如，为了限制产量，从八月到一月不允许他们开动炉子，并且那些到国外工作或者将技术传到威尼斯以外的人会受到严厉处罚。

图38　尼可洛·达·博洛尼亚

博洛尼亚金匠行会的彩饰条例（《圣母子登上圣佩特罗尼乌斯和圣埃利朱斯之间的王位》），羊皮纸上蛋彩，1383年。

1355年，锡耶纳画家行会的条例并不是那么严苛。[4]外地人只需付一定的罚金就能在这个城市工作，但是艺术家被禁止做出如下行为：在没有同伴允许的情况下从他那里带走作品，诱使工人或学徒离开同行的店铺，以质量差的金、银或者颜料充当原先所保证的高质量材料。其他条款则会坚持，画家要参加彼此以及成员亲密亲属的葬礼。这些条例也确保了没有任何人会诅咒和辱骂画家，并且人人遵守宗教节日。在每年的圣路加节上，他们要参加游行队伍，并且给他们的守护神献上一支蜡烛。

像锡耶纳画家和威尼斯玻璃制作匠这样的行会，既是社会团体也是工作单位，它们不应该被比作现代的工会。它们既不规定工资和价格，也不与雇主协商谈判。它们的关注点在于调节进入本行业所需要的条件和条款，在于为保证产品质量和材料而建立监督规则，还在于明确规定各种评估和仲裁形式。控制竞争，阻止那些会压低本地价格及工资的廉价进口商品（经常是来自那些与之竞争的城镇），这些是每个城镇的一贯要求。在帕多瓦，画家行会弗拉利亚试图通过控告不付会费就买卖木版画的商人来垄断版画制作。[5]在威尼斯，1456年，石匠行会试图禁止进口雕刻好的石头；1457年，这个城市为了回应画家的抱怨，没收了从德国非法进口的雕刻并已包金的木制祭坛雕像和祭坛画。这些限制并不总是有效。1491年，威尼斯本地石匠们的不满是众所周知的，他们抱怨自己在数量上被伦巴第人压倒，因为伦巴第人拒绝雇用本地学徒，这不但抢走了他们的工作，还毁灭了他们的前途。[6]但是，1415年在热那亚，镇议会却通过在法令中减少对外地画家的禁律，而试图积极鼓励艺术家迁入热那亚。14世纪末，当玻璃行业衰落时，威尼斯人便通过提供免税政策来吸引外地工人去慕拉诺工作。来自法恩扎陶器行业的竞争促使博洛尼亚为生活在法恩扎的所有生产锡釉陶器的工人提供了更有吸引力的条件。[7]

工场

为保护工作而制定的规则和条例，既告诉我们流动艺术家能如何工作，也告诉我们每一个团体对想象中威胁到他们繁荣的事情有多么激烈的反应。尽管如此，任何一位外来者，只有获得由赞助人、供应商和助手组成的较大的网络，才能生存下来并且使事业兴旺发达。

1440年代早期，佛罗伦萨雕塑家多纳太罗抵达帕多瓦，去为威尼斯的雇佣兵队长加塔梅拉塔（Gatamelata）浇铸骑马纪念像**［图136］**，并制作圣教堂主祭坛，他的助手包括从托斯卡纳跟随他而来的同事，也有画家兼雕塑家尼可洛·皮佐洛（Niccolò Pizzolo，1421—1453）这样从帕多瓦本地团体中招募的新人。多纳太罗的铸件是由当地铸造厂的工人浇铸的，而且对他这件作品的评估和判定，也是由当地艺术家来进行的。因为多纳太罗当时不在场，欠他的钱是由一个名叫巴尔托洛梅奥·博恩的威尼斯石匠收回的。[8]

在任何一个城市，每个艺术家联盟的中心通常是某个工场，这是制造和销售物品的场所，也是为了共同利益而一起工作的一群人。各种公共组织提供了最正式并且生存时间最长久的工场。大教堂经常拥有工棚和绘画间，在里面，一代又一代的石匠和其他艺术家可能既为教堂的需要而工作，也生产其他客户的分包合同。这里甚至还有训练方案。1390年代晚期，米兰大教堂的作坊提供了教授石雕的课程，1522年，教堂首席建筑师兼工程师乔万尼·安东尼奥·阿马代奥（Giovanni Antonio Amadeo，约1447—1522）去世，他留下了一大笔钱为他的同事建立一所设计学校。[9]

工场既是人也是场所。画家和雕塑家可能会到某个地点去制造定件，而不是冒运送成品的风险，这样做比较容易。例如直接在教堂绘制一幅预定的大型多联祭坛画，而不是将这些木板用手推车穿过城镇来运送。这种流动性制作导致在任何既定的城市来统计艺术家的数量都是非常困难的，即使有，这些数字也是不可信的。专门出口圣母像的克里特岛仅有1.5万人口，却大约有120名画家。拥有几乎10万人口的米兰，画家却不到100个。根据当时的描述，在1478年，佛罗伦萨（6万人口）大约有54个石匠及雕塑家工作室，44个金匠工作室，84个木匠工作室，40个画家工作室，以及83个丝绸制造匠工作室。与此相反，在巴勒莫只有为数不多的画家，大约是15名，他们中大多数是来自西西里岛的人，还有一些来自意大利半岛，一些来自西班牙。[10]这些数字可能没有反映出真实的情况，因为许多艺术家绝不会有独立的身份，他们是作为助手来工作，或是持续服务于大教堂和其他机构的。能得到的公众支持和资助极其有限，只有那些拥有一流的专门技巧（例如丝绸纺织、制造金线、纺织挂毯、制造玻璃或是印刷等所需的新技术）的匠人，才能获得市政府或是皇室统治者的资助，以作为在他们的交易中培训年轻人的报答。1421年，出于细木镶嵌装饰设计者兼木刻家多梅尼科·代·科里自己的请求，他被锡耶纳城聘请来将其手

艺教授给锡耶纳的两三个年轻人；1489年，因为年老而想寻求一份养老金的画家温琴佐·福帕（约1428—约1515）与他的家乡布雷西亚也达成了一个相似的协定。[11]

建立成功的事业或者为富裕的退休生活作准备从来都不是一件容易的事情。房屋场地、工具和材料都需要资金，并且失败的代价也很高昂。在德鲁塔（Deruta），最重要的锡釉陶器生产者们需要拥有定期提供燃料的林区、窑、黏土矿以及工场。[12]1409年，一个维罗纳的玻璃制作匠遭受了严重的经济问题，他所拥有的2个炉子、13个用君士坦丁堡最好的黏土制成的坩埚，以及还未出售的4万件玻璃制品，共同造成了其流动资金匮乏的危机。[13]画家和雕塑家的财产清单显示，他们既要出资购买昂贵的材料、颜料、大理石、运送货物的小船，又要租借场地，并购买工具和装备。

在佛罗伦萨，一个雕塑家工作室的平均租金是15弗罗林，而画家的工作室空间比较小，租金也几乎只是前者的一半。在佛罗伦萨雕塑家贝内代托·达·马亚诺（Benedeto da Maiano，1442—1497）死后取得的财产清单上，详细记录了他高度成功的经营，通过接受国内外范围广泛的客户订件来确保利润，这些订件大小不一，材料各异。富有的佛罗伦萨银行家菲利波·斯特罗齐的半身像**[图39]**（1475年贝内代托签署了姓名和日期）仅仅是展示这位艺术家多才多艺的例子之一。在佛罗伦萨，贝内代托至少租用了三个工作室，一个是他家的第一层，另一个用来存储木材和石头，最后一个用来进行实际的大理石雕刻。在加工大理石的作坊中，贝内代托的继承者发现了一些预订的作品，有为那不勒斯皇室制作的一个大门，为马尔凯的圣卡萨·迪·洛雷托教堂（the Santa Casa di Loreto in the Marches）制作的圣物箱，为本地一位显贵的陵墓制作的柱子，各种大理石神龛，一件未完工的石头洗脸盆，以及许多建筑上的用品（例如檐口、楣梁、檐槽），还有几个为了他所接受的额外工作而制作的陶制模型。[14]

图39　贝内代托·达·马亚诺

《菲利波·斯特罗齐像》，大理石，1475年。

斯特罗齐是美第奇家族派系的对手，1434到1466年期间，斯特罗齐被放逐出佛罗伦萨。在银行业及与那不勒斯的贸易方面，他和他的兄弟们建立了繁荣的事业，并且加强了佛罗伦萨与他们家乡之间的艺术纽带。斯特罗齐是达·马亚诺兄弟的特别支持者，1475年，他委托了贝内代托·达·马亚诺来制作这尊半身像，并且贝内代托在其内部签署了姓名和日期。

画家、雕塑家兼金匠韦罗基奥有同样范围广泛的工作室，比贝内代托稍微早一些（1488年）的韦罗基奥的财产清单上显示出一个相似的用具范围，但是具有范围更为广泛的媒介和兴趣。这个工作室的存货包括诸如青铜和石头这样的原材料，以及各种模型，包括佛罗伦萨大教堂中的一个穹顶，为此韦罗基奥已经准备了一个青铜球。存货中还有未完成的委托制品。这个工作室有几张床，一张餐桌，一个地球仪，一把鲁特琴，并收集有主要是本国的文学作品，包括彼特拉克的《胜利》（*Triumphs*）和奥维德的一本著作，以及佛罗伦萨作家弗朗哥·萨凯蒂（Franco Saccheti）写的一些有趣的短篇小说。

贝内代托、他的哥哥朱利亚诺（Giuliano，1432—1490）和韦罗基奥都有许多助手，因为一旦工程的规模和复杂程度提高，就的确需要这么多助手去完成多重的任务。这些助手中一些是合伙人，另一些是学徒。这种区分很重要。年轻的学徒与师父在一起是希望得到训练和

监督。这些孩子（年龄大约在10—13岁之间）被自己的父亲送去和师父一起生活，并要在指定时期内为师父工作，通常是五六年的时间。有更多经验的青少年可能会要求比较短的训练期和一份工资。所有学徒都期待成为师父家庭中的一名成员，一起吃饭、住宿，得到衣服和医疗照顾，并且学到其监督者的手艺。大多数行会都热衷于限制师父所能接收的学徒数量，这既是为了确保训练的高质量，也是为了限制出现在市场上的艺术家的数量。为了专项工程中的特殊工作而雇用助手又另当别论，这将在下文加以讨论。

画家的工作室

在艺术家中，画家的流动性最强，他们能在室内条件下工作，也能在任何地点支起画架或脚手架。当然，在任何城镇都有一些指定的画家工作室，15世纪，巴勒莫画家加斯帕雷·达·佩萨罗（Gaspare da Pesaro，活跃于1421年直至1462年去世）的工作室财产清单显示出一种典型的、适度的经营。这份清单中包括各种颜料、几块用来磨碎颜料的斑岩、调色板、画笔、准备好的木材和六副眼镜。佩萨罗既为那不勒斯宫廷也为当地的西西里贵族工作。他拥有许多艺术品，有一件雕刻的黑银镶嵌作品和其他一些未加详细说明的雕塑。对于他自己的作品来说，这些艺术品起到了榜样和激发灵感的作用。成功且多产的锡耶纳艺术家内罗乔·德·兰迪（Neroccio de'Landi，1447—1500）去世前草拟的财产清单，显示出他的生意更为繁荣。内罗乔拥有一座房子、一个葡萄园，并且还拥有一个窑的股份，他可能会用这个窑来烧陶制圣母像。这些圣母像本该由他来制作，但是他会将这样的工作转包给其他的工匠。他自己的卧室（被称作*la camera di Neroccio*）充满了布料、亚麻布、精美的衣服，在墙上有一个放置圣母子雕像的神龛，神龛上还装有帘幕。也有一些财务困难的迹象，因为许多块亚麻布和珠宝在当铺老板那里。在内罗乔的工作室，或者说手工作坊（botega）中，包含了预料中的几块用来碾碎颜料的斑岩、装有颜料的木制容器、一个画家的调色盘、七个石膏头像、一些古代雕像作品、各种锤子、锯子、各种铁制器具、一个画架、一幅祭坛画还未完成的底座部分、一些盾徽、脚手架和“作为画家模具的八个塑像”。在书房中，内罗乔保有许多金匠的工具和三具石膏塑像（其中一具是阿波罗），同时还有三个石膏头像、一只石膏做的脚、两只蜡做的手和一

个蜡做的头。他还拥有一尊多纳太罗制作的圣母像，以及锡耶纳雕塑家洛伦佐·迪·彼得罗·韦基耶塔（Lorenzo di Pietro Vecchieta，约1412—1480）雕刻的圣贝尔纳迪诺像，他可能是将这尊雕像作为一种原型，1470年代他制作了自己的圣贝尔纳迪诺像**[图61]**。[17]

命名

在法律文件中，一位艺术家可能会公布出他的名字（frst name）、他父亲的名字，以及他生活的地方。在14和15世纪的意大利，并没有任何系统的规则来给某个人命名。一个人主要为人所知的是他的名字和他出生或居住的地方。例如，列奥纳多·达·芬奇这个名字只是表示"来自芬奇镇的列奥纳多"。父亲的名字也可能会被使用，乔万尼·迪·保罗的意思是"保罗的儿子乔万尼"。社会阶层比较高的家族也许会获得一个源于父名的姓氏，比如德·美第奇这样的姓氏会代代相传。

成为职业僧侣之后，加入宗教修道会的艺术家会改名换姓。在文献中，弗拉·安杰利科的"真实名字"会以多种形式出现。在他加入多明我会之前，他是"画家"圭多·迪·彼得罗（Guido di Pietro）。在那期间，他从"圭多"变成了"乔万尼"，以乔万尼·迪·彼得罗·达·穆杰洛（Giovanni di Pietro da Mugello，来自穆杰洛的彼得罗的儿子乔万尼）或弗拉特·乔万尼·德·弗拉蒂·迪·圣多明我·迪·菲耶索科莱（Frate Giovanni de'Frati di San Dominico di Fiesocle，菲耶索科莱的圣多明我会的行乞修道士乔万尼）之名而被人所知。只有在圣多明我会为其进行过宣福礼(1)之后，他才获得了"安杰利科"这个名字，宣福礼在1984年成功举行之后，这位艺术家便被正式更名为贝亚托·安杰利科（Beato Angelico），即"受祝福的天使"（Blessed Angelic）。

就算是在艺术家的有生之年，名字也非常不固定的，并且常常是绰号。马萨乔（托马索［Tommaso］的变体）表示"大托马斯"，而他的同事马索利诺（1383—1440/1447）的意思是"小托马斯"。马萨乔的兄弟被称为"洛·斯凯贾"（Lo Scheggia，1407—1480/1498），意思是"瘦子"。有些艺术家会改变他们的名字来表明与另一位师傅的关系，或者是用来庆祝某项特殊的成就。佛罗伦萨画家皮耶罗·迪·科西莫（1462—1521）的名字就是来自他的

师父科西莫·罗塞利（Cosimo Rosselli，1439—1507）。1440年，费拉拉画家博诺·达·费拉拉在他现藏于伦敦国家美术馆的作品上签署的名字是Bonus Ferariensus Pisani discipulus，意思是：费拉拉的博诺，皮萨内洛的追随者。雅各布·贝利尼也做过同样的事情，他在一张已丢失的圣米迦勒画像上签名为“威尼斯的雅各布，真蒂莱·达·法布里亚诺的追随者”；而达尔马提亚艺术家乔治·斯基亚沃内（即丘利诺维基［Ciulinovich］，1433/1436—1504）和埃米利亚画家马尔科·佐波都在他们的作品上签名为“斯夸尔乔内的学生”。

艺术家也许会因为一件特别有声望的作品而获得一个绰号。尼可洛·德尔·阿尔卡的意思是“博洛尼亚圣多梅尼科神龛的雕刻家尼可洛”。雅各布·德拉·奎尔恰（他的名字在15世纪时实际是德拉·圭尔恰［della Guercia］——这个拼写被后来的学者所误解）有时也会作为雅各布·德尔·弗龙特（Jacopo del Fronte，制造喷水池的雅各布）被提到。多梅尼科·迪·尼可洛·代·科里则因他在锡耶纳市政厅礼拜堂中建造的木制教堂高坛而得到了他的绰号。安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（约1421—1457）在他的一生中也被称为安德烈亚·迪·巴尔托洛梅奥（巴尔托洛梅奥的儿子安德烈亚）、安德烈亚，或安德烈诺·德尔·卡斯塔尼奥（来自卡斯塔尼奥镇的安德烈亚），有时还会被称为安德烈亚·德利·因皮卡蒂（Andrea degli Impiccati，绘制绞死者的安德烈亚）——这个名字得自一些对倒吊的叛国者图像的绘制，1433年阿尔比齐家族派系被驱逐之后，正是他为佛罗伦萨政府提供了这些绘画。

与雕塑家不同，那些专门的画家很少会需要数量庞大的助手，他们只依靠短期的联合，或者为数不多的学徒和助手，这些人的来去要视实际的工作量而定。画家为学徒提供的条件实际上就相当于那些雕塑家或者金匠为学徒提供的条件。帕多瓦的斯夸尔乔内收养了许多学徒，这样的情形不常见，但却是非常生动的例子。斯夸尔乔内是一个公证人的儿子，最初是一个裁缝和刺绣工。他去东方旅行，制作并收集各种素描、石膏铸件、小饰板和模仿古董的徽章。在这之后，他更多地宣称自己是一个精通绘画的画家**［图40］**。斯夸尔乔内招收的学徒都有着相似的社会背景。学徒中最出名的安德烈亚·曼坦尼亚（Andrea Mantegna，约1431—1506）是一个裁缝的儿子，其他学徒的父亲有的是面包师，有的是鱼贩，还有的是鞋匠。

图40　弗朗切斯科·斯夸尔乔内

《圣母子》，板上蛋彩，约1455年。

1397年，斯夸尔乔内生于帕多瓦，最初以裁缝和刺绣工的身份开始了自己的事业。斯夸尔乔内拥有不少吸引着其他艺术家和学生的素描及古物收藏，所以，尽管他自己的技巧有缺陷，却依然在帕多瓦的画家中享有很高的地位。《圣母子》画中低矮的挡墙上有他的签名“Opus Squarcioni pictoris”（意为“斯夸尔乔内的绘画作品”）。

1467年，帕多瓦的另一位画家古宗内（Guzone）代表他自己的儿子，与斯夸尔乔内签订了一个最与众不同的学徒合同。古宗内希望通过使儿子熟悉线性透视这种相对较新的技术，来改善这个年轻人的前途。因为这是一个商业合同，所以这两个艺术家曾带着合同到帕多瓦市政厅进行公证，以确保他们已经达成的协议具有法律效力。

> 要让任何读到这个合同的人都知道并且明白：我，古宗内，画家，已经与师父弗朗切斯科·斯夸尔乔内，画家，达成协议如下：斯夸尔乔内将教授我的儿子弗朗切斯科，这就是说他应该向弗朗切斯科展示绘制由透视线构成的平面（piano lineato）或者人行道的方法，要以我的方式画得很好；要在人行道上的不同地方画上人物，还要在人行道上画有像椅子、长凳、房子这样的东西；弗朗切斯科将理解如何在上述的人行道上画这些东西。斯夸尔乔内必须教授弗朗切斯科如何通过等距来透视缩短一个人的头，并在透视缩短中严格遵循等比例原则，还要教授绘制裸体的方法，要无论从后面还是从前面看都是精确的，在一个人头上正确并精准的位置画上眼睛、鼻子和嘴。我（弗朗切斯科·斯夸尔乔内）会尽最大可能让他逐项理解所有这些事情，如上所述，弗朗切斯科有学习的能力，根据我的经验和基本原则，我会确保他手中总是有画在纸上的范例，一张接一张都是不同的人物形象，我会加强并修正上述范例，尽我所能纠正他的错误，直到他被证明达到上面所说的水平。如果他付给我每月半达克特的薪水，上面所说的责任将会在接下来的四个月有效，那么四个月的薪水就是两达克特，且因为我们为上述工作而订立的合同，我必须因他的工作而付钱给他，如果没有工作他就必须付钱给我，而且要在每个月的月初支付……我也希望能得到按惯例应该送给我的礼物：万圣节是一只鹅或一对鸡，圣马丁节是葡萄酒，圣诞节是价值两里拉的柠檬或者同样多的猪肉和一对好鸽子，复活节他必须给我四分之一只小山羊。如果你（古宗内）不希望为节日负责，你必须

> 说明，并且如果他（学徒）毁坏了我任何绘画作品，古宗内必须赔我钱，赔偿金额由我决定。[18]

这份合同的重点在于用食物来交换知识和训练，这提醒人们师父与学徒的关系在本质上是家庭和个人性质的。但这样的亲密关系也可能变质。斯夸尔乔内年老的时候曾向一个未来的客户夸耀，说自己能教授"真正的透视艺术和绘画艺术所必需的一切事情……是我创造了安德烈亚·曼坦尼亚，他跟着我不离开，我将像对他一样对你"，然而他的学生却控诉说，他的师父"除了许诺，没有也不能给予他任何东西，而实际上，他不能给，是因为他根本就没有他所许诺的东西"。[19]斯夸尔乔内自己的作品似乎证实了这种抱怨，因为他的作品显示出一种虽然与众不同但却相对平淡的绘画风格。但是，在帕多瓦他依然具有相当大的影响力并受人尊敬，许多他以前的学徒（包括曼坦尼亚自己）继续将自己视为斯夸尔乔内的追随者，并且在离开帕多瓦之后还长久地使用斯夸尔乔内的名字。例如，15世纪中期，在埃米利亚·马尔科·佐波（Emilian Marco Zoppo，1433—1478）绘制的《圣母子》**[图41]**上，这位艺术家便骄傲地签名为"斯夸尔乔内的学生"。

图41　马尔科·佐波

《哺乳圣母》，板上蛋彩，1478年。

在这幅传统的圣母哺乳图像中，博洛尼亚艺术家佐波将自己签作为弗朗切斯科·斯夸尔乔内的学生。

竞争与合作

作为一个学徒，人们会期望佐波为师父碾碎颜料，准备好石膏底子，并且要学会为湿壁画准备灰泥的技术。他将在师父的监督下坚持不懈地画，逐渐发展到承担复杂得多的工作，最终能大体上自己制作一幅绘画。这时，师父便可能将他视为助手而不是学徒，还会为他提供工资。接下来的阶段，年轻的艺术家或是离开师父的工作室，或是凭自己的头衔接受佣金，这会促使他被行会录取。在斯夸尔乔内的例子中，当这个特别的独立时刻来临时，师父和学生之间会出现紧张气氛。在任何一个城镇，通常都会有大量为了工作而产生的竞争，例如叫价过低，贬低对手，剽窃构思和偷盗设备等行为都有很详细的文献记载。1401年，在为洗礼堂大门这一工程进行竞争后，吉贝尔蒂和布鲁内莱斯基这两位艺术家都记录下了他们之间的怨恨情绪。1461年，在为米兰大教堂制作彩色玻璃窗时，米兰画家克里斯托福罗·莫雷蒂（Cristoforo Moreti，文献记载为1452—1485年）提出一个条件：不能让他憎恨的对手尼可洛·达·瓦拉洛 **[图18]** 参与到这项工程中来。[20]

但是，如果他们不一起工作，莫雷蒂和瓦拉洛，或像吉贝尔蒂和布鲁内莱斯基，也还是会与其他艺术家进行有效合作。可能恰恰因为艺术事业具有不稳定的竞争性质，每一类艺术家都会寻求联合与协作，这为经济稳定提供了一种措施。这些联系有多种形式，从"家族企业"到为了各种特定目的而建立的短期联合。

毫不奇怪，人们会发现类似意大利的大多数商业一样，艺术事业的雇员也是由亲戚组成的，并且涉及大规模投资的不动产和设备也被认为是家族遗产的一部分。因此，吉贝尔蒂将自己的工作室传给了儿子维托里奥，维托里奥也依次传给了他的儿子博纳科尔索（Buonaccorso）。在整个14世纪末和15世纪，人口众多的巴罗维耶家族支配了穆拉诺的玻璃制造业。通过拒绝解放（即让他们各自独立），父亲能不断从儿子们的工作中获利。为了制作威尼斯总督宫的正门（*Porta della Carta*），乔万尼·博恩（Giovanni Bon，活跃于1382年直至1442年去世）不得不自己签署合同，因为尽管他的儿子巴尔托洛梅奥是这个门的实际制造者，但是表面上他未获自由，所以巴尔托洛梅奥并没有签署合同的合法权利 **[图49]** 。

对于任何家族事业来说，这种共同的事业与抱负是典型的，可能是由一名年长的家族成员来指导儿子或兄弟。14世纪末，威尼斯雕塑家达莱·马塞涅兄弟（the dalle Masegne brothers）、雅各贝洛（Jacobello，文献记载为1383—1409年间）和皮耶尔·保罗（Pier Paolo，文献记载为1383—1403年间）便在一个稳定的基础上一起工作；他们的同胞，画家真蒂莱·贝利尼在他生命的大部分时光里，都与他的兄弟乔万尼（约1430—1516）合伙工作。婚姻能使其他人也进入这个家族群体。因为与雅各布·贝利尼的女儿结婚，安德烈亚·曼坦尼亚**［图42］**很容易就进入了威尼斯的画家世界。在艾米利亚—罗马涅地区，正在崛起的画家洛伦佐·科斯塔（Lorenzo Costa，1460—1535）娶了塔代奥·克里韦利（Taddeo Crivelli，1420/1430—1479年之前）的女儿，塔代奥·克里韦利是一位信誉卓著的书稿装饰人。安东尼奥·维瓦里尼（Antonio Vivarini，约1420—1479）则是与他在奥格斯堡的姐夫乔万尼·达·阿莱马尼亚（Giovanni d'Alemagna，1450年去世）一起工作。[22]

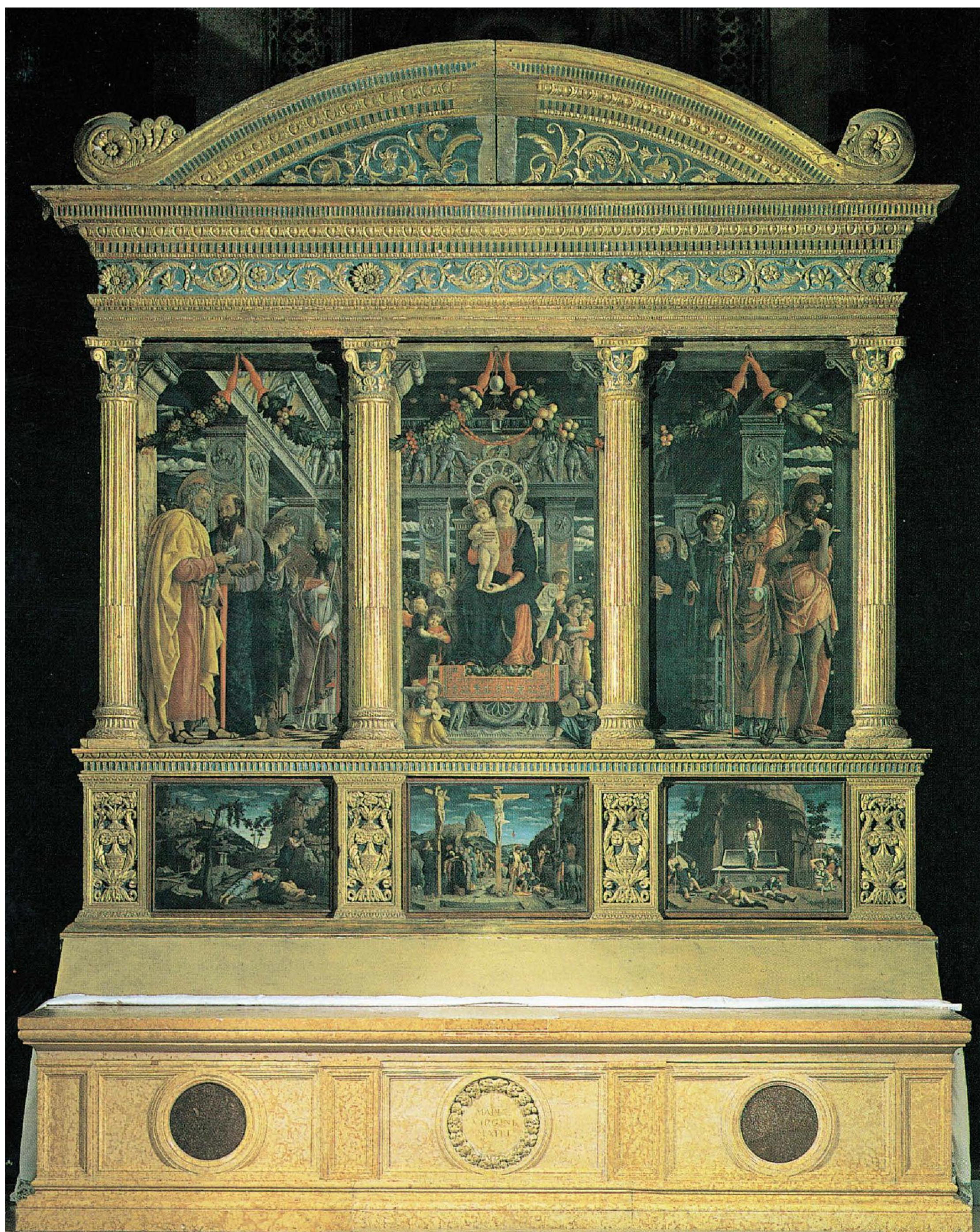


图42　安德烈亚·曼坦尼亚

圣泽诺祭坛画，圣泽诺大教堂，维罗纳，板上蛋彩，1456年。

1456年，圣泽诺修道院院长格雷戈里奥·科雷尔委托制作了这件作品。与众不同的涡卷形装饰框架显示出艺术家熟知多纳太罗和尼可洛·皮佐洛在帕多瓦的作品。而且曼坦尼亚发展了许多按照古代习俗绘制的主题，这些主题他曾在奥维塔里小礼拜堂中有所实践。1797年，在拿破

仑·波拿巴将军的命令下，这件作品被转送到巴黎，1815年作品的主体部分已被归还，但是这些木板祭坛画依然保留在法国。

这样的安排并不仅仅局限于自然的家庭，甚至也不局限于广义的家族。在14世纪和15世纪制作的许多大型艺术作品都是共同协作的成果，为了一个特定的工程，许多专家在一起工作，共同协作是必不可少的。像吉贝尔蒂为佛罗伦萨洗礼堂制作的青铜门**［图14，图15］**，或者菲拉雷特为罗马圣彼得大教堂制作的大门**［图115，图116］**这种长期委托制品中，具有师父头衔的工匠及助手的数量远远超过了学徒的数量。例如，在1407—1415年间，吉贝尔蒂有3名学徒，同时却有19名助手，其中包括多纳太罗、米开罗佐和保罗·乌切洛（Paolo Uccello，1397—1475）。[23]吉贝尔蒂花费了25年的时间来完成洗礼堂的北门，他的工作室需要各种各样的技术，从最简单的工作到极为复杂的工作都有，包括制作模型、浇铸和表面錾刻。这些恢宏的大门被装上不久，教皇尤金四世（Pope Eugenius IV，1431—1447年在位）决定，单独为圣彼得大教堂委托制作一套青铜门。与吉贝尔蒂相比，他精选的艺术家，即佛罗伦萨金匠兼雕塑家安东尼奥·阿韦利诺（以菲拉雷特的名字为人所知，活跃于1433—1465年），只有十年多一点的时间和小得多的团队去完成一个相似的庞大工程。通过减少嵌板数量和制作较薄的铸件，工程最终完成了。这种较薄的铸件能被钉在一个木制背板上，因此就降低了成本，但是这样做却增加了浇铸的危险性。有大量证据说明了这些困难。当这些门被无数遍清洗之后，早先被铜锈所掩盖的问题才暴露出来，接下来便需要重铸、修理和填实。无论如何，门表面的工作量是惊人的，赞助人家庭成员的形象以及教皇的徽章要被压印在每一个主要嵌板上，而低处的圣彼得殉难浅浮雕则包含了许多精美细节。菲拉雷特在这个门的三个地方签上了他的名字，并且将他自己的肖像放在叶形装饰物旁边，但是他承认，右手门背面的工作有助手的帮助。在一个角落里，菲拉雷特留下了一组幽默的想象场景来描述这件工作是如何完成的，这个场景除非有意寻找，否则几乎是看不见的**［图43］**。图中，这位雕刻家拿着用于设计和监督的工具，带领一排手持木槌和凿子的石匠，摇摇晃晃地好像是在跳舞。20年之后，菲拉雷特所写的一篇有关一个团队如何才能有效率地工作的论述，部分解释了这幅图像的意义：

图43　菲拉雷特（即安东尼奥·阿韦利诺）

圣彼得大教堂的门，青铜，1433—1445年，圣彼得大教堂，罗马。

这组有签名的浮雕被放置在圣彼得大教堂青铜门的背面低处，这个位置不太可能被委托这项工程的教皇看到。手持卡钳的设计者正领导着一队雕刻家同事在跳舞，这种私人玩笑的意图已经很难被精确解释。

> 如果所有的人同时工作，第一个人如同最后一个人，那就必须像是在跳舞，如果他们有一个好的领导者和好的音乐，第一个人跳得就能和最后一个人一样……如果赞助人（这是他分内的事情）提供了这样的音乐，领导者就绝对不能犯错。这就是说，他想让这音乐达成与其他事情上相同的效果。他尤其想让每个人都能得到很好的报酬，因为正是这种音乐使得每一件事情都协调一致。[24]

菲拉雷特的描述中包含了坚定的领导者和慷慨的赞助人这两者，但也还有其他的联合方式，比如两位师傅平等地工作，而不是处于严格的等级排列中。这些方式经常模仿商人或银行家的合作形式，在他们的合作中，不同的利润分成决定了不同数量的资金和劳动投入。[25]这些安排并不意味着在制作每件作品时艺术家们都要一起工作，而是意味着他们同意分配利润，损失一部分各自的事业，降低成本，使工作室能够接受更多的工作，并且提供保障，以便某个工匠在获得了很多委托任务时能够支持他的伙伴，反之亦然。例如，1440年9月24日，雅各布·贝利尼和多纳托·布拉加迪诺（Donato Bragadino，活跃于1440年直至1473年去世）拟定了一个合同，这两位画家一致同意在接下来的五年中合伙生产绘画作品，并且均分在威尼斯（但不是国外）销售作品所得的利润。[26]1425—1434年间，多纳太罗和他的同事米开罗佐（金匠、建筑师及雕塑家）以合资的形式联合经营他们的资产，在佛

罗伦萨共用一个工作室；比萨还有一个工作室，他们在这里雕刻一个那不勒斯预订的陵墓，有两艘船用来运送大理石，还有一头骡子来帮助他们到共同的客户那里去。多纳太罗的纳税申报单是由比他小十岁的合伙人米开罗佐来填写的。阅读这个申报单必须留神，因为它故意将多纳太罗表现成一个负有债务和社会责任的穷人。与他一起生活的有80岁的母亲、寡居的姐姐和她残疾的儿子，"除了一些个人和家庭日常用品之外没有任何财产。我与米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥合伙经营我的手艺，除了这门手艺所需要的价值30弗罗林的各种工具和装备之外，没有任何其他资金。"[27]多纳太罗的债务列表显示出，除了与米开罗佐共同联系的艺术家，他也与其他更多的艺术家联系，包括他欠了钱的艺术家，当他在锡耶纳工作时，这些艺术家曾给予他帮助，其中有雅各布·德拉·奎尔恰和金匠乔万尼·图里尼（Giovanni Turini，文献记载为1394—1427年）。他还欠专业包金工人们报酬，这些工人为他在锡耶纳的作品提供了黄金；并且他还得付15弗罗林给一个铸造厂的专业工人乔万尼·迪·雅各布·德利·斯特罗齐（Giovanni di Jacopo degli Strozzi），因为在1427年的佛罗伦萨诸圣教堂（the Church of the Ognissanti）项目中，乔万尼为了浇铸盛放圣罗索雷（San Rossore）头骨的圣骨盒而进行了多次尝试。在对多纳太罗列出的债务进行评估的同时，两人的联合利润则似乎被登记到了米开罗佐名下，这也许是一种战略，其中既包含了他们两个人制作巴尔达萨雷·科萨（Baldassare Cossa）**［图44］**和卡尔迪纳莱·布兰卡奇（Cardinal Brancacci）的陵墓所得到的报酬，也包括了尽管是彼此独立制作但已明确同意分享的最终利润。

图44　多纳太罗和米开罗佐

敌对教皇约翰二十三世巴尔达萨雷·科萨的陵墓，大理石（包金并彩饰），青铜包金，1421—1428年，洗礼堂，佛罗伦萨。

1410年，巴尔达萨雷·科萨被比萨公会选举为教皇（约翰二十三世），五年之后被康斯坦茨公会废黜并监禁。1419年，科西莫·德·美第奇的父亲乔万尼·德·比奇支付了赎金，科萨才被释放并返回佛罗伦萨，不久之后去世。他的遗嘱执行人包括乔万尼·德·比奇·德·美第奇，后来也包括了科西莫本人。1421年，科西莫得到许可在洗礼堂建造这个陵墓。

在传播某种古典风格，并重新创造了无数古代形式（从骑马纪念像到小型青铜制品）的过程中，多纳太罗所起的作用至关重要，因此有许多人尝试去理清他与其不太有名的伙伴之间的关系。一些艺术史学家指出，米开罗佐最初能与多纳太罗联合，是因为他的经营本领或是因为他的青铜铸造专长。但有关米开罗佐自有资金的最新证据显示，前者是不可能的，因为他曾因不付账单而受到从屠夫到银行家科西莫·德·美第奇等所有债权人的控告。[28]对这两个合伙人的区别对待未来或许还将持续，但这并不是这两个艺术家或他们的佛罗伦萨赞助人科西莫·德·美第奇（他的影响能被1420年代大部分的重要委托文献所证明）当初就这样打算的。

多纳太罗与米开罗佐合作取得的成功也许能解释他们持久的关系。到15世纪中期，为了接受或者预备一个单一的委托任务，采取灵活的暂时协作的现象更加普遍了。这与今天的彩票辛迪加（lotery syndicates）没有什么不同，都是用来确保所有合伙人都能从任一成员的好运里受益。例如，1473年，听说米兰公爵的私生兄弟去世之后，伦巴第雕塑家乔万尼·安东尼奥·阿马代奥和其他四位大理石雕刻家便正式达成协定：无论是谁赢得了制作墓碑的工作，这个人都要和他们中其余的人分享这份工作。[29]想看到工作被很快完成的赞助人甚至会要求艺术家们进行联合。帕多瓦修道院式的埃雷米塔尼教堂（the monastic church of the Eremitani）中的奥维塔里小礼拜堂就是一个例子。在1442年和1446年的遗嘱中，安东尼奥·奥维塔里（Antonio Ovetari，一个著名的本地赞助人）储存了700达克特的钱来装饰他家人的最后休息地。他只留下了模糊的指示，要求这个小礼拜堂要用湿壁画法绘制圣·雅各和圣·克里斯托夫的传记（这个礼拜堂就是奉献给他们的），还要求用铁栏杆将之封锁起来，并尽可能快地完成这个工作。1448年，他的遗嘱执行人（其中包括帕多瓦诗人兼律师弗朗切斯科·卡波迪利斯塔［Francesco Capodilista］，他后来成为乔托绘制的阿雷纳［Arena］礼拜堂的所有者）委托了两组艺术家来完成这个工作。一对

是信誉卓著的威尼斯画家乔万尼·达·阿莱马尼亚和他的妹夫安东尼奥·维瓦里尼。另一对由两个帕多瓦人组成，他们为了这项任务才专门联合在一起，一个是27岁的尼可洛·皮佐洛，当时他正在与多纳太罗一起制作圣教堂的青铜祭坛，另一个是十几岁的安德烈亚·曼坦尼亚。每组各得到50达克特的预付款，而且颜料、花费、职责和利润都被一分两半。除了为合作的好处提供了例证以外，这个奥维塔里小礼拜堂的案例，还可以用来研究实现高效团队合作所遇到的困难。到1449年，皮佐洛和曼坦尼亚被迫请了一个仲裁者来决定如何分割工作，而此时他们已完成的工作仅仅是一小部分而已。中立人不得不为两个画家确定职责，分开颜料和脚手架所用的木头，甚至坚持让皮佐洛取下一块布，因为它挡住了他同事的光。在此期间，直到1450年乔万尼·达·阿莱马尼亚突然去世之时，威尼斯画家这一组还在进行天花板的工作。赞助人的妻子满怀信心地期望工作被完成，并且要求记清工作账目，然而她沮丧地发现实际上完成的工作是那么少。维瓦里尼完成了拱顶，但是随后很快就出发去了威尼斯，这就必须召集一组新的艺术家。博诺·达·费拉拉（Bono da Ferrara，文献记载为1441—1461，皮萨内洛以前的学徒之一）和安苏伊诺·达·福尔利（Ansuino da Forli，文献记载为1434—1451）这两位艺术家签约共同绘制《圣克里斯托夫的生活》的湿壁画**［图45］**。接下来，1453年，尼可洛·皮佐洛在一场争斗中被杀死，留下曼坦尼亚独自一人负责礼拜堂另一面墙上的《圣雅各的生活》**［图46］**以及《圣母升天》的中心画像。这些湿壁画最终完成于1457年。12位艺术家耗费了几乎10年的时间创造出27幅湿壁画。

《圣克里斯托夫的生活》，湿壁画，1448—1457年，“二战”期间部分被毁，奥维塔里小礼拜堂，埃雷米塔尼教堂，帕多瓦。

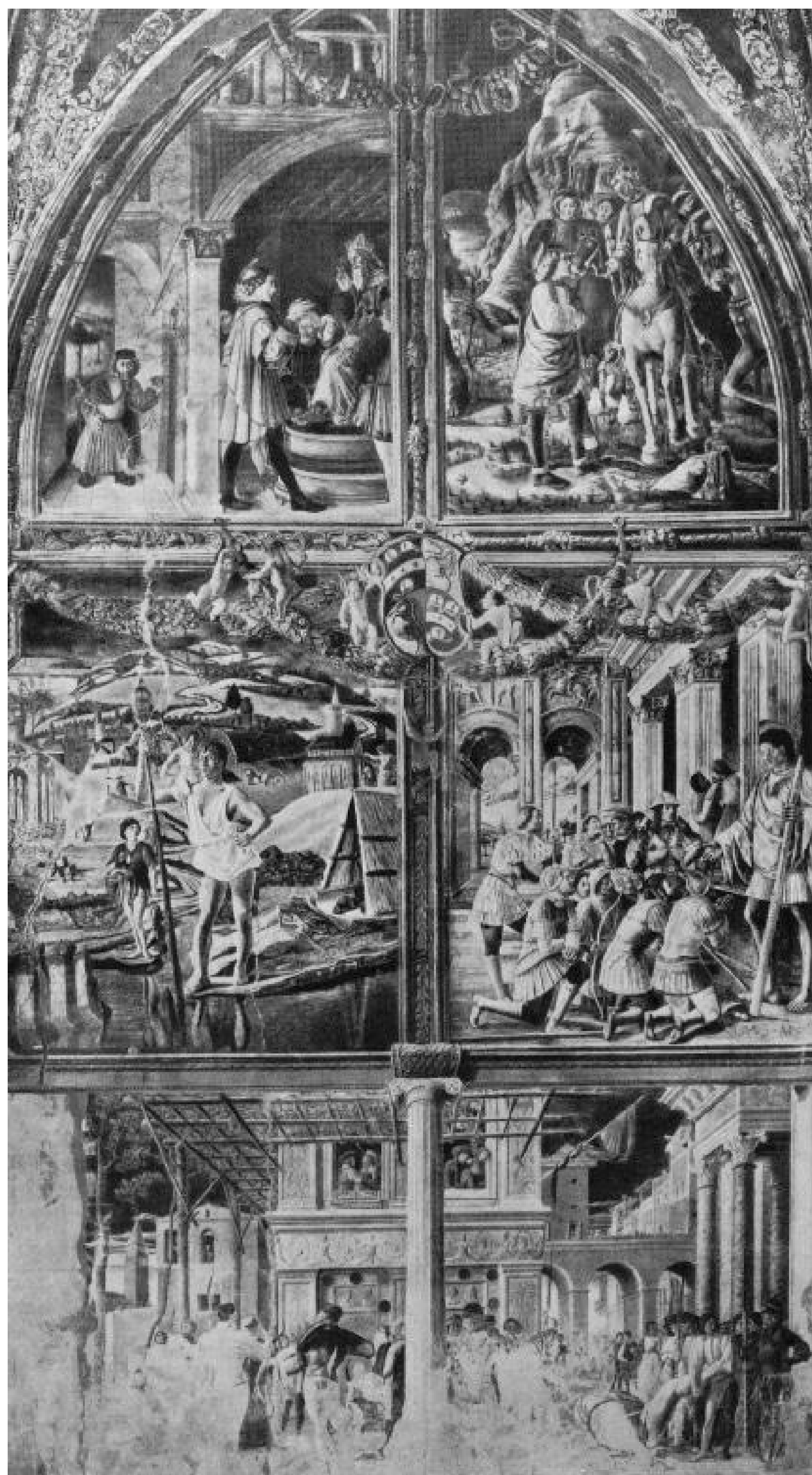


图45　安德烈亚·曼坦尼亚、安苏伊诺·达·福尔利和博诺·达·费拉拉

《圣克里斯托夫的生活》，湿壁画，1448—1457年，“二战”期间部分被毁，奥维塔里小礼拜堂，埃雷米塔尼教堂，帕多瓦。

图46　尼可洛·皮佐洛

“圣雅各与恶魔讲话”，《圣雅各的生活》细部，湿壁画，1448年，“二战”期间部分被毁，奥维塔里小礼拜堂，埃雷米塔尼教堂，帕多瓦。

在这个委托任务之后便没有详尽的文献了，我们也无从知晓完成这个任务是多么困难。1944年，奥维塔里小礼拜堂的大部分毁于炮击，但在这之前拍摄的照片显示，尽管有许多争论和人员变换，艺术家依然试图创造出一种连贯一致的视觉风格。自一开始，艺术家们就不得不共同排列脚手架，统一涂一层灰泥，并且对共同的因素达成一致意见，特别是表面上丰富的主题。这些主题被用在所有的墙上（也被用在祭坛画中），例如裸体的丘比特在由叶子、果实和中间的家族徽章所组成的花冠中玩耍（毫无疑问这是赞助人的要求，他明确指出

“订立遗嘱的人想让接受任务的艺术家，将三或四面绘有奥维塔里家族徽章的旗帜放在礼拜堂高处的显赫位置上”）。[30]

当像奥维塔里礼拜堂这样费用高昂的委托任务完成时，通常的做法是赞助人和艺术家组织一群人来评估所完成工作的全部价值。这些人是从赞助人或赞助人与艺术家一起选出的代表中抽取的。一旦作出决定，最终或部分报酬可能以现金或以货代款的形式支付。粮食、不动产和免税都是能被接受的报酬形式。例如，1465年，威尼斯政府同意免去斯夸尔乔内的税，以作为对其绘制帕多瓦及其领土地图的回报。[31]艺术家用这些资金来支付生活开销，并且为他们的将来投资，比如购买付息股份或是购买不动产用于租赁，还有可能购买农田。14世纪末，负责绘制巴勒莫斯泰里宫（Palazzo Steri in Palermo）天花板的艺术家西莫内·德·科莱奥内（Simone de Corleone，文献记载为1377—1380年）建立了自己的园艺事业；而15世纪巴勒莫最成功的画家之一加斯帕雷·达·佩萨罗加入了制糖业，并生产橄榄油，出租了一个磨坊，还从事商品进出口。这样的多重职业很常见。一些西西里的艺术家会经营酒馆。14世纪，博洛尼亚画家克里斯托福罗·比翁迪（Cristoforo Biondi）同时也是这个城市的官方制表匠，而另一位艺术家利波·达尔马肖（Lippo Dalmasio，1352—1410）也是一位公证人。[32]

这些细节都是来自巴勒莫和博洛尼亚档案中的公证人记录。一位艺术史学家无论何时选择研究这种资源，经济记录的重要性都要远远超过艺术方面的参考资料。最近出版的一份有关15世纪重要雕塑家兼建筑师乔万尼·安东尼奥·阿马代奥的文献调查中，列出了几乎2000种文献，其中仅有200种左右提到了艺术品，其余文献涉及的则是投资、租借、买衣服等。这些都是法律文献，但其中的信息不应该被忽视。几乎没有艺术家能与他们所处城市环境的经济和社会现实相隔绝。在14和15世纪也没有任何有组织的国家社会福利体系，与他们同时代的大部分人一样，为了确保有一个舒适的晚年，15世纪的艺术家们要努力创建与赞助人和合伙人的联系网。

---

(1) 宣福礼：罗马天主教的一种宗教仪式，宣告死亡者受上帝祝福，并因以值得某个地区或宗教教众去怀念。

第四章　阐释关系：艺术家和赞助人

合同和条件

到现在为止，我们主要是从艺术家的观点来看待艺术品的创造。但是作为购买者的赞助人，是如何确保他或她的趣味被考虑到的呢？

在这个时期，获得一件艺术品的方式有许多种。人们能非常容易地从各种各样的来源买到普通艺术品。如果赞助人想省钱，他或她可以买已经修复好的二手祭坛画，或者买由商店或在各个城市之间流动的推销员售卖的比较便宜的作品。例如，14世纪末，在博洛尼亚的记录中就记载有一个德国小贩售卖"一些描绘有圣徒形象的彩色卡片"。[1]1440年，在帕多瓦，一位弗拉芒商人代表提供了3500件木刻版画来销售。[2]版画有助于普及新的祈祷图像，如在佛罗伦萨制作的锡耶纳圣凯瑟琳像**［图47］**。然而，为了应对即刻购买或者特别的定件，大多数艺术家通常会存有大量更为传统的《圣母子》像**［图48］**。专门在各种箱子、三角旗、旗帜和扑克牌上绘制图像的画家也留有存货，通过增加潜在客户的家族徽章就可以使这些商品个人化。这些并不一定是低质量的作品，在佛罗伦萨，贝尔纳多·罗塞利（Bernardo Rosselli）工作室15世纪的记录显示，他非常乐意将圣母像卖给购买者，这些购买者从这个城市富裕的商人到地位比较低的工匠都有。[3]玻璃、锡釉陶器或者织锦的购买方式也没有什么不同。许多工匠（包括意大利国内和国外）都留有标准的样式或者能随时使用的织机，他们能在短时间内将个人化的图案或者是家族徽章与标准化样式合并到一起。

图47　佛罗伦萨人

《锡耶纳的圣凯瑟琳》，版画，约1461—1470年。

1461年，锡耶纳的凯瑟琳被宣布为圣徒之后，多明我会修道士便鼓励对她进行更为虔诚的宗教崇拜。这幅画也许是他们宣传活动的一部分，凯瑟琳站在画面的中间，两边都是源自她生活的场景。

图48　安东尼奥·罗塞利诺

《圣母子》，多色陶瓷，灰泥包金，约1460—1479年。

尽管能在许多家庭里发现彩色熟石膏浮雕，但它们不一定就是廉价的东西。这些图画要求木匠、雕刻家和画家之间密切合作，木匠提供外框，雕刻家创造模型或浮雕，而画家则在前两者的完成品上涂以颜色并贴上金箔。

合同

大多数合同都包含有各方权利和责任的惯常法律用语。贵族拉扎拉家族中的某位成员与帕多瓦画家彼得罗·卡尔泽塔签署的这份文件，关注的是帕多瓦圣安东尼大教堂中一个完整的小礼拜堂的装饰。这个教堂在16世纪时被毁坏了。然而，这份合同却非常令人感兴趣，既因为其中条件的特殊性，也因为这幅用以确保画家理解他要做什么的素描，素描是由公证人巴尔托洛梅奥·达·圣维托（他本人是一位著名的人文主义者）附在合同后面的。1466年10月17日，这份合同签署于这个城市的市政厅：

让将会读到这份文件的任何人都明白，贝尔纳多·德·拉扎拉先生与画家彼得罗·卡尔泽塔师傅签订了合同，贝尔纳多委托彼得罗在圣安东尼大教堂的小礼拜堂中绘制壁画，这个小礼拜堂现在被称为圣餐礼（the Eucharist）礼拜堂。在这个礼拜堂中，彼得罗将用湿壁画画法在天花板上绘制四先知或四福音书作者，背景是蓝色，其中要点缀有用纯金绘制的星星。这个礼拜堂中所有的大理石片（推测是用于某些结构单元）如同其中的大理石人物和有雕刻的柱子一样，也应该用纯粹的金色和蓝色绘制。在这个礼拜堂的正面，带有羽饰的徽章应该被放置在金色和蓝色的背景中……

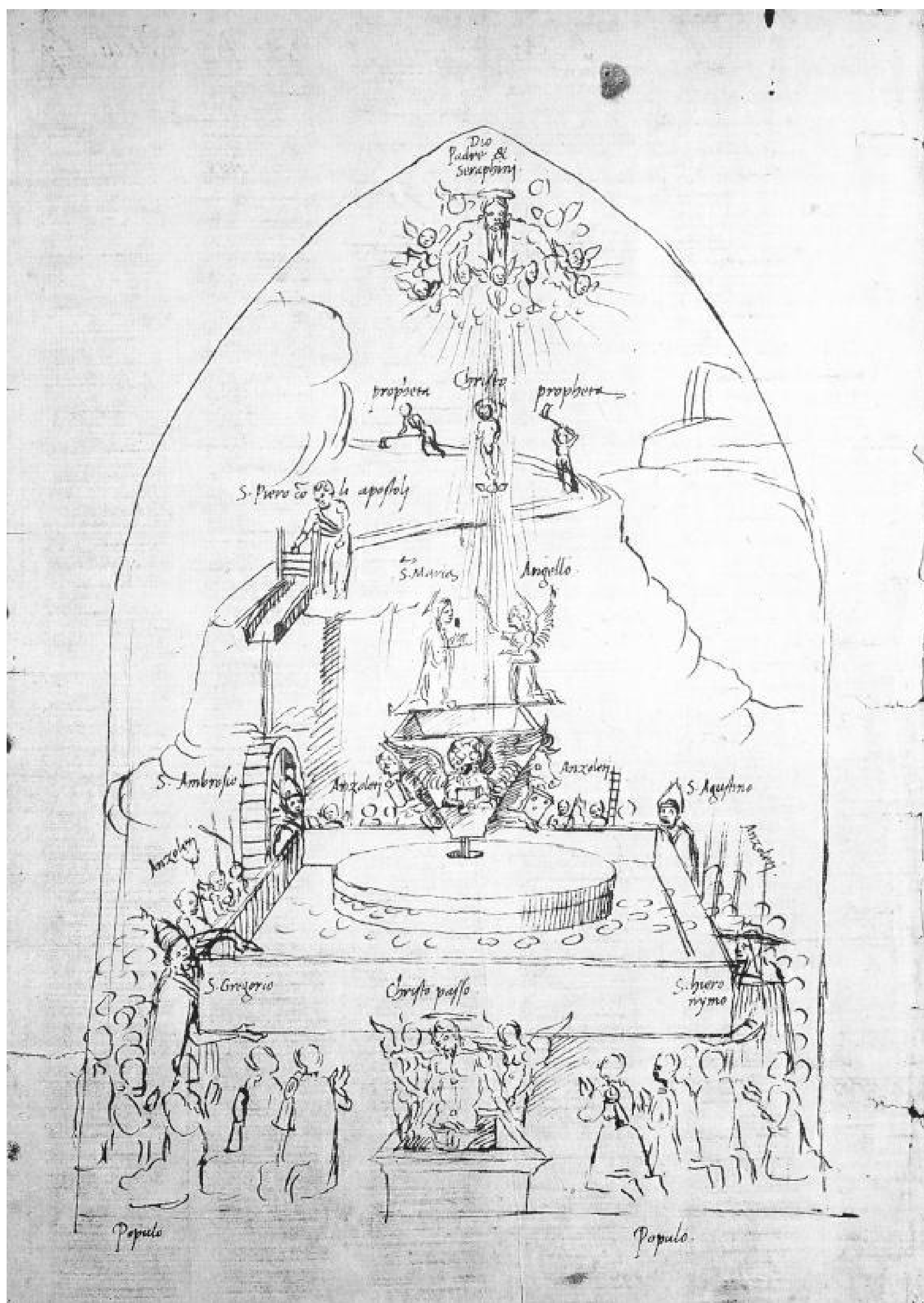
在上述礼拜堂中，彼得罗师傅应该绘制一幅祭坛画，这幅祭坛画应该从祭坛处开始，占据一整面墙并且一直达到拱顶……在上述祭坛画中，彼得罗师傅将会绘制与这张纸上的设计相似的历史事件。这幅素描源自尼可洛·皮佐洛的设计草图，现在这个草图归弗朗切斯科·斯夸尔乔内师傅所有。彼得罗将绘制与此相似的内容，但是要在上述设计中增加一些事物。他还必须以浮雕的形式将上述贝尔纳多先生的徽章放置进去。

彼得罗师傅必须要用自己的钱去做上述所有事情，既包括所用的黄金，也包括颜料、木制品、脚手架，以及产生的任何其他花费。他也必须制作一个高质量的蓝色布窗帘，这个窗帘需要同铁栏杆一起用来遮盖上述祭坛画。窗帘上应该精细绘制出已经死去的基督。

彼得罗师傅保证在下个复活节之前完成上述所有工作，并且保证所有作品都会制作精良、完美无瑕，彼得罗师傅允诺确保上

述作品将会是高质量的、坚实的，并且能维持至少25年，万一在他的作品中有任何缺点，他将被迫双倍赔偿花在这件工作上的金钱和利息，并且贝尔纳多先生可以迫使彼得罗师傅的担保人加莱亚佐·穆萨托（Galeazzo Musatto）先生履行职责。

为了上述小礼拜堂、祭坛画，以及装饰这座小礼拜堂所需要的其他事物，贝尔纳多·德·拉扎拉先生保证付给彼得罗师傅40达克特。另外贝尔纳多先生必须现在就付给彼得罗师傅10达克特，当他完成祭坛画之后，贝尔纳多先生必须付给他另外10达克特，当彼得罗师傅完成所有剩余工作之后，贝尔纳多先生必须付给他剩下的钱。



（图48A）巴尔托洛梅奥·达·圣维托（公证人）依照尼可洛·皮佐洛设计的草图，为拉扎拉祭坛画（表现主题为基督的磨坊）订立的合同，1466年。

在制作有可靠需求的作品的同时，大多数艺术家也希望获得专门定制的委托，而盈利性的工作室则盼望两者都做。当时赞助人的范围与获得艺术品的途径一样宽广，既包括具有各种金融背景和地位的个人（男人和女人），也包括各种慈善团体、大教堂和市政厅这样的机构，或者是为了僭主客户而购买艺术品的宫廷成员。

尽管每一位艺术家与赞助人之间的关系不尽相同，但是对于许多购买者来说，获得像祭坛画或者圣餐杯这种作品的程序是非常传统的，而且这样的程序在各个城市之间变化也不大。赞助人需要挑选艺术家并且非正式地讨论相关事宜。艺术家将为这项计划起草平面图（经常是以素描的形式，或者是与原物等尺寸的模型，不过这种形式非常罕见），接下来双方会签订一个正式协议，也就是一个法律合同。通常是赞助人和艺术家各自保存一份，另一份则被放在公证人的案卷中。[4]

这些文件被许多意大利国家档案馆小心谨慎地收藏着，它们经常被看做是一种遗物，显示了14世纪和15世纪购买者和生产者所关心的事项。这些文件被置于一个评判性的背景中，它们是研究艺术史的珍贵资源（但是也有潜在的缺陷）。在法律上，这些合同只能是在自由的男人（他们的父亲已经使他们独立）之间签署，如果女性要签订合同，通常也是由一个男性作为代理人。这些合同的功能是记录重要的职责，万一有争端还可以用作解决问题的标准，而并不是用来确定所期望的艺术品的每一个细节。

因此，我们发现这些文件大多数是关于原料的类型、质量以及责任问题，而不是关于主题、风格或者是图像学的问题。雕塑合同会仔细地指明石头的类型和质量。金器合同会认真地确定如何对最后的完成品进行测量和称重。彩色祭坛画或者湿壁画合同通常要详细地指明艺术家将要使用的群青的类型和金箔的数量，并且说明双方谁来负责购买它们。1485年，为装饰圣玛利亚·诺维拉教堂的半圆形礼拜堂，在乔万尼·托尔纳博尼（Giovanni Tornabuoni）和多梅尼科·吉兰达约（Domenico Ghirlandaio，1449—1494）之间签订的合同中特别说明：背景可以用比较便宜的石青或德国蓝，而人物形象则要用群青来描绘**［图86，图87］**。画框经常是一项绘画委托中最为昂贵的部分，可能会被单独购买和估价，例如安杰利科的利纳约里神龛（Linaiuoli tabernacle）**［图58］**。一项近期的研究表明，在意大利1285—1537年间拟定的合同中，木制结构的花费几乎占到了整体价格

的五分之一，金箔的花费则大约占到了三分之一到一半。[5]此外，合同并不是专门为绘画作品制定的，认识到这一点很重要。无论用什么材料，一些重要的委托都有相似的约束条件。1478年，为给圣方济各会的圣安东尼奥教堂制作一件精美的刺绣品（一件有长长的装饰花边的十字褡(1)，这是牧师的主要法衣），帕多瓦刺绣工马斯特埃尔·贝尔纳多、画家彼得罗·卡尔泽塔和代理人签订了合同，这份合同与拉扎拉（Lazzara）家族和卡尔泽塔之间签订的合同（本章也会讨论这份合同）非常相似。这些合同关心的是责任，这些责任包括：材料（贝尔纳多需要自己花钱来购买黄金和丝线）、刺绣图样（由卡尔泽塔绘制）、最终成品的高质量（它必须比贝尔纳多提供给代理人的样本美丽得多），以及将分三次支付总共200达克特的费用**［图30］**。[6]

赞助人并不是唯一想要有书面记录的人。在一些情况下，艺术家同样会写下记录以确保他们的利益受到法律保护。1438年，雕塑家兼建筑师巴尔托洛梅奥·博恩就亲手记录了一些条件，正是在这些条件下，他和他的父亲才乐意承担威尼斯总督宫殿正门（Porta della Carta）**［图49］**的工程。这份文件被转录进专员的账簿（负责盐税的文职官员，当时这些盐税常用来资助公共建筑的建造），尽管这不是一份经法律公证的记录，但是它依旧仔细地叙述了相互之间的责任。赞助人承诺给雕塑家1700达克特，这是一笔巨款，相当于一位贵族女儿的嫁妆。但是这笔钱的大部分将被用来买各种原材料，博恩尤为关心选择并运输所需的各类石头的责任。这份记录很详细，值得引用全文如下：

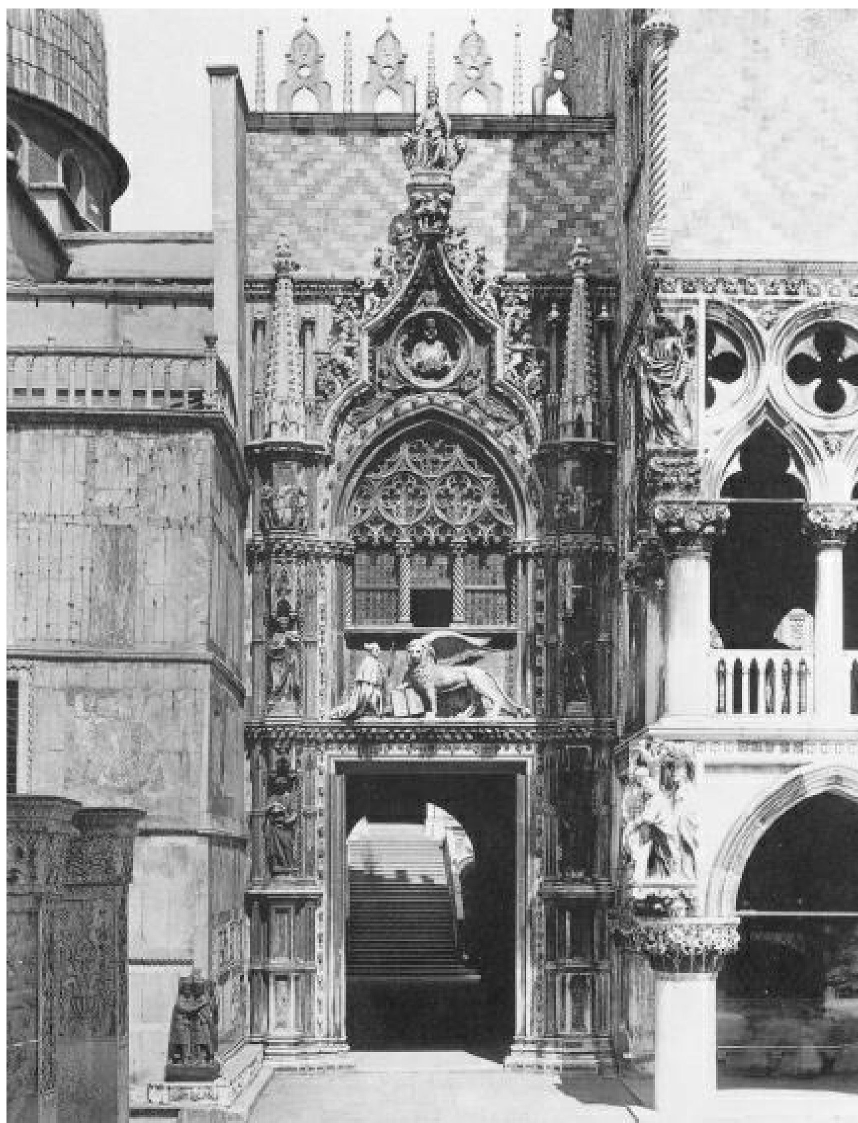


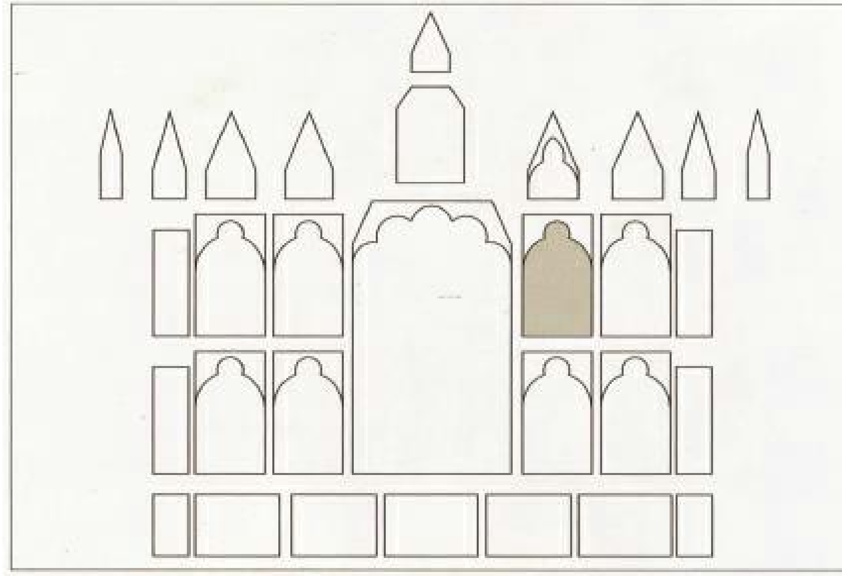
图49　巴尔托洛梅奥·博恩

威尼斯总督宫的正门，伊斯特里亚石（仍留有最初的颜料痕迹），维罗纳和卡拉拉的大理石，1438—1448年，总督宫，威尼斯。

我，祖阿内·博恩（Zuane Bon），一个来自邻近的圣马尔恰莱（San Marciale）的石匠，和我的儿子巴尔托洛梅奥一起告知尊敬的阁下（盐税官），对于我们来说，我们希望您遵守以著名的威尼斯总督的名义签订的合同和协议，对于您来说，我们也必须遵守这些关于圣马可教堂侧面宫殿底部大门的合同和协议。首先，对于尊敬的阁下您来说，您必须负责提供并托运上述大门门框所需的石头……但是您不必一定要用鲁伊尼奥（Ruignio）石做

> 此门的基石……与此类似，您不必一定要用大理石来做此门拱顶上的叶饰，因为根据设计图，在拱顶上的叶饰中必须有一些小天使像；类似地，您不必负责制作柱子和门上方以狮子形式表现圣马可像所需的大理石，依照我们制作的并且已经提交到您手里的设计图，我们必须获取并使用我们自己的石头（鲁伊尼奥石和维罗纳石），且必须用鲁伊尼奥石来制作上述用狮子形式来表现的圣马可雕像。我们已经声明，我们必须制作附带拱顶的入口，以便无论从里面还是外面都能关门，按惯例上述入口（加上门侧的所有装饰物）的大小是从上述圣马可教堂的门到宫殿，上述门（加上所有的装饰物）的高度是从地面到天井的顶部，根据上述设计图，在门的上方必须有一尊用我们自己的大理石制作的基督像。如果您希望这个像在门内和门外两面都有，我们乐意为您效劳。还有，上述作品应该按照常规的方式用浮石打磨、擦亮、抛光再连接，按照这样的方式来做，这将是一件好作品。我们必须做所有那些必要的事情以使我们的工作顺利进行。我们必须从现在就开始，并且在从现在算起的18个月内进行这项工作。我们也必须用自己的钱或者共同的钱来购买这项工作所需要的所有的东西。[7]

在决定双方信任和期望的因素中，博恩所提到的设计图至关重要。艺术家很少会将它作为一个指南，更通常的情况是设计图会被送到赞助人的手中。为了签订公共工程的合同而作的设计图，可能被绘制在委员们开会的会场的墙上，或者是被保存在公证人那里。无论是私人赞助者还是机构客户都是这样。例如，1431年，当乔万尼·达·阿莱马尼亚同意以50弗罗林的高价绘制帕多瓦律师拉法埃莱·富尔戈肖（Rafaele Fulgosio）的陵墓时，他说，他会按照已经提交给已故律师的妻子的设计图来工作，“作为这幅绘画的一个证明（*pro demonstration ipsius picture*）”。类似地，1448年，尼可洛·皮佐洛在一个公证人那里存放了一幅为奥维塔里小礼拜堂祭坛画所作的设计图。[8]



萨塞塔，圣塞波尔克罗修道院多联画屏还原图，显示了《古比奥之狼的传说》的位置。还原图基于詹姆斯·班克（James Banker）1991年所发表的相关研究。

令人吃惊的是，很少有文件记载控告的事件。例如1450年代，奥维塔里的遗孀因佩拉特里切（Imperatrice）向曼坦尼亚提出控告，因为对于已完成的作品，赞助人和艺术家之间产生了截然不同的意见。有许多因违背合同而引起的争端，首先是关于时间，赞助人和艺术家都期望在一定的时间内完成工作。尽管有罚金，但依然有许多艺术家承担的工作远远超出他能妥善处理的范围，因此就不能在规定的时间内交付作品。1468年，尽管有巴尔托洛梅奥·博恩的诺言，并且大胆的铭文"巴尔托洛梅奥作品"（*Opus Bartolomei*）也被放置在了楣梁上，但是在威尼斯总督宫正门的框架中依然有遗漏的事项。尼可洛·德尔·阿尔卡也同样不负责任，为博洛尼亚的圣多梅尼科神龛制作的许多雕像未能按时交付，这个失误致使雇主在1494年雇用了19岁的佛罗伦萨雕塑家米开朗基罗·博纳罗蒂，他雕刻了两尊缺失的圣徒像和一尊手持大烛台的天使像**［图11］**。

当时人们从来没有想过要将法律合同设计成一种视觉化的形象格式或者用图像说明。这些合同仅仅是赞助人与艺术家之间非常复杂的交流体系的一部分。在这个体系的一端，我们发现有一小部分赞助人会抱怨他们的画家并没有达到原先承诺的作品质量。例如，1465年，一位富有的帕维亚贵族遗孀请求米兰大公加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎代表她进行干涉，因为三位伦巴第艺术家在她要求绘制的湿壁画中表

现了过多的风格。公爵立即给这三位艺术家写信，要求他们选出一位艺术家来将他们的风格协调统一，并且还要遵从这位贵妇的指示。

1980年代，美国历史学家发现了有关为圣塞波尔克罗镇（Borgo San Sepolcro）行乞修道士制作多联画屏**［图50］**的完整档案。如果我们考察这个例子，就会发现另一种不同的赞助形式，其中赞助人和艺术家之间进行了有效的交流。[9]这件证据始于1426年8月2日，一个世俗团体，即慈善会（operai），负责装饰和修复托斯卡纳城镇的圣方济各教堂，他们以一件14世纪的多联画为模板，请木匠建造了一个巨大的祭坛画画框。1430年，画框完成之后就被送到一个名叫安东尼奥·迪·乔万尼·达·安吉阿里（Antonio di Giovanni d'Anghiari）的当地艺术家那里去绘制。这位艺术家和他年轻的助手皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）随后便开始了工作，但是因为还有其他的委托作品，他们根本没有去制作所承诺的祭坛画。七年之后，修道士们被激怒了，他们撤销了合同，并且将这项工作委托给了以萨塞塔（Sasseta）之名为人所知的、非常受人尊敬的锡耶纳艺术家斯特凡诺·迪·乔万尼·迪·孔萨尔沃·达·科尔托纳（Stefano di Giovanni di Consalvo da Cortona，约1392—1450）。因为这件作品不是在本地制作，所以这些行乞修道士仔细地写下了他们的期望。例如，他们坚持萨塞塔的木制画框要保持14世纪风格多联画屏的形状。然而，直到1439年，即在最初签署合同的两年之后，修道士们才对作品的图像提出了特别的要求。1439年1月，这些修道士举行了全体教士大会来讨论这件作品的主题，并一致同意派他们中的两个成员去锡耶纳，“定制并协调祭坛画中的人物形象和叙事，以使我们和大师（萨塞塔）取得一致”。这两个修道士返回圣塞波尔克罗镇之后，他们再次召开了全体教士大会，并在会上宣告了他们的决定，同时向其他修道士展示了一些素描稿，这些图画是由萨塞塔绘制的，包含了“人物形象和叙事”的各种因素（*the simulacra*t）。修道士们按照一个书面的主题清单逐一考察了这些素描稿，清单被大声地宣读，最终这些素描稿得以被批准。这两个修道士决定在这件事情上给予画家更多的指示，总共要求绘制116个单独的人物形象。最终选择的场景暗示出，为了使故事个性化并且对圣塞波尔克罗修道院本身具有特殊意义，这两个修道士试图和萨塞塔一起工作。祭坛台座上的场景包含了弗拉·拉涅里·拉西尼（Fra Ranieri Rasini）的故事，他是本地圣方济各会的真福[2]，就被埋葬在这个教堂里。拉西尼的生平一直以来都模糊不清，因此需要加以澄清。在这里，确保精确至关重要，因为，这个1402年由镇议会资

助建造的祭坛就是专门献给拉西尼的。在圣方济各本人的生命中，“古比奥之狼”的故事（Wolf of Gubbio，发生在距离这个城市不远处）在有关这位圣徒的传说中罕见有图像说明，故事展现的是圣方济各促成了狼和市民之间的和解，狼同意不再杀害本地居民，市民也同意用公共支出为狼提供食物。

图50　萨塞塔

《古比奥之狼的传说》，博尔戈·圣塞波尔克罗修道院圣弗朗切斯科主祭坛上的板上绘画，板上蛋彩，1437—1440年，伦敦国家美术馆。

在所要描绘的形象更为传统时，赞助人和艺术家之间的关系可能走向另一个极端，大部分的决定是由艺术家作出，而不是由赞助人作出。例如，1395年，佛罗伦萨画家尼可洛·迪·彼得罗·杰里尼（Niccolò di Pietro Gerini，文献记载为1370—1415年）和他的同事洛伦佐·迪·尼可洛（Lorenzo di Niccolò，文献记载为1371—1420年）说服普拉托商人弗朗切斯科·达蒂尼，为佛罗伦萨圣方济各会的圣克罗切教堂（Santa Croce）委托制作一尊巨大的耶稣苦像（crucifx）。当这两位画家发现达蒂尼在佛罗伦萨的代表（一个当地的圣方济各修道士）对这项工作的要求知之甚少甚至是毫不知情的时侯，他们已经完成了大量的工作，因此他们要求对这项工作拥有完全的自由。他们从达蒂尼处所需要的全部内容就是十字架底座上圣徒的名字，以及关于一些徽章标志的说明。1395年5月7日的一封信以对这件作品的夸耀开始：

> 如此精美的设计，再加上由乔托起草，已经是完美得不能再完美了。丝毫不用怀疑会得到很好的服务……我现在应该告诉您，今天早晨，您选派负责这件事的人，圣克罗切教堂的佛拉·乔万尼·杜奇（Fra Giovanni Ducci）已经来到我们这里。因为我一开始认为他精通这一行，所以就聆听了他的讲话。但是无论实际要求是什么，他总是说相反的事情。他滔滔不绝地说话，但我们如果按照他的指示去做，最终的作品就会是像动脉和内脏一样的东西。因此，我们现在决定以我们自己的方式去做，以免出丑。他对此大为惊异，还说我们必须遵从他的指示，并且他是不会改变主意的。我们告诉他，我们不希望做出任何愚蠢的东西而使我们显得像两个傻瓜。因此，请给予我们完全的自由，因为我们会制作出让您倍加赞赏的作品……将您希望出现在十字架底座上的圣徒的名字写下来寄给我们，首先是圣方济各，然后是您所希望的其他圣徒，至多五个或六个。[10]

关于14和15世纪艺术家的自由程度，如今存在着大量的争论，一些艺术史学家坚持认为赞助人的趣味至高无上，而另一些却看到了艺术家独立性的增加。但是正如上面的例子所显示的，不应该认为艺术家与赞助人之间是自由程度更多还是更少的关系，而应将其视为一种

随着赞助人的不同和委托任务的不同而不断改变的连续统一体。极少有艺术家能仅凭他们自己的想法来工作，同样也没有几个赞助人能够（甚至是希望）完全控制最终完成的作品。艺术家和赞助人之间的关系大部分是处于这两极之间。

艺术家和公共机构

当艺术家被公共机构雇用时，最终产生的文件会与被私人赞助者雇用时所产生的文件有所不同。供职于意大利大部分公共组织的官员都保存有这些正式的记录和账簿，这些幸存下来的文件便利了人们对重要艺术方案的研究。类似各种大教堂、行会、医院和兄弟会这样的外行机构赞助人，是由一群被任命或选举产生的人组成的，这些人形成一个轮换委员会，他们担任短期的公职，一般是一个星期（如14世纪米兰大教堂的例子）或者是在两个月和一年之间（如在佛罗伦萨）。这些委员会通常被称为慈善会（opera）或者教堂财产管理委员会（fabbrica）。慈善会或者教堂财产管理委员会的成员（operai或fabbricieri）会作出有关筹措资金、管理和计划的重大决定。在非常庞大的组织中，也许会有领取固定薪水的人员专门来执行这样的任务。这些人只占很小的比例而且起的作用非常重要，他们如果想作出决定就会采取举行会议、争论、公开辩论和最终少数服从多数的形式，这也就提供了对14和15世纪公共赞助人作用方式的有用记录。

人们可以在任何一个大小不等的意大利城镇发现慈善会。在其他一些城市，如比萨、锡耶纳、奥维多、博洛尼亚、维罗纳和威尼斯，都有一个实际起作用的委员会来负责城市各种主教堂或大教堂。也有一些机构团体会对皮斯托亚的圣雅各布这种圣地，佛罗伦萨的因诺琴蒂（Innocenti）或者普拉托的被称为切波（Ceppo）的这类医院负责。各种行会和团体都会设立专门的委员会来监管艺术作品。这些委员会需要装饰会议厅和礼拜堂，并且要对一些特殊场所负责，例如佛罗伦萨的圣弥额尔教堂神龛，博洛尼亚陈列着尼可洛·德尔·阿尔卡《哀悼基督》的医院，或者是米兰大教堂中放置有尼可洛·瓦拉洛制作的圣埃利朱斯像的祭坛。他们也进行戏剧表演，或者在游行的队伍中扮演重要的角色。在佛罗伦萨，东方三博士团体创作了许多露天历史剧[(3)]，在这些表演中，美第奇家族的成员占据了三位国王的角色。佛

罗伦萨另一个比较重要的团体附属于圣神（Santo Sprito）教堂，每年都要重新创作有关基督升天奇迹的作品，他们会雇用内里·迪·比奇（Neri di Bicci，1373—1452）这样来自画家团体的成员来创作舞台布景和服装。在威尼斯，重要的团体（例如，从真蒂莱·贝利尼1495年的绘画作品可以看出，兄弟会成员参与了在圣马可广场的游行）都会在重要的市民宗教仪式中扮演关键角色，这些仪式在威尼斯共和国（*Serenissima*）历史中都一直是被着重突出的**［图65］**。

这些组织的维持都是依靠成员的会费或者是公众的慈善捐赠，同时也经常会接受来自当地政府的各种形式的帮助。尽管这些组织有着共同的目的，但是在安排事务的方式上，却有着重大的差异。值得仔细考察的一个例子是圣母百花大教堂**［图51，图52］**。在佛罗伦萨，要想进入政府部门，行会会员的资格是一个先决条件，公共艺术作品的制作经常是由在阿尔蒂（the arti）支持下建立的委员会组织的。这座建立于1296年的大教堂，直到1331年还在羊毛或羊绒商人行会的控制之下，这个行会的资深理事们会任命一些成员担任四到六个月的无薪公职。这样的安排使得在设计和装修自己的教堂方面，教堂的牧师们几乎没有任何权力。由于教皇约翰二十三世在15世纪早期颁布的一项法令，甚至神职人员也处于羊绒行会的直接管辖之下。

图51

弥撒圣器收藏室，圣母百花大教堂，佛罗伦萨。面向教堂十字交叉处。

这间圣器收藏室的装饰是一个家族中众多成员持久密切合作的结果。负责细木镶嵌装饰的木工朱利亚诺和贝内代托·达·马亚诺，分别是佛罗伦萨重要木匠的儿子和孙子。朱利亚诺娶了马索·菲尼圭拉的妹妹，马索·菲尼圭拉与佛罗伦萨画家阿莱索·巴多维内蒂共同为这些木板上的图案提供了素描稿。马索·菲尼圭拉的妹妹也是著名木雕家曼诺·德·科里·阿雷蒂诺（Manno de'Cori Aretino）的外甥女，曼诺对这项工作也作出了贡献。

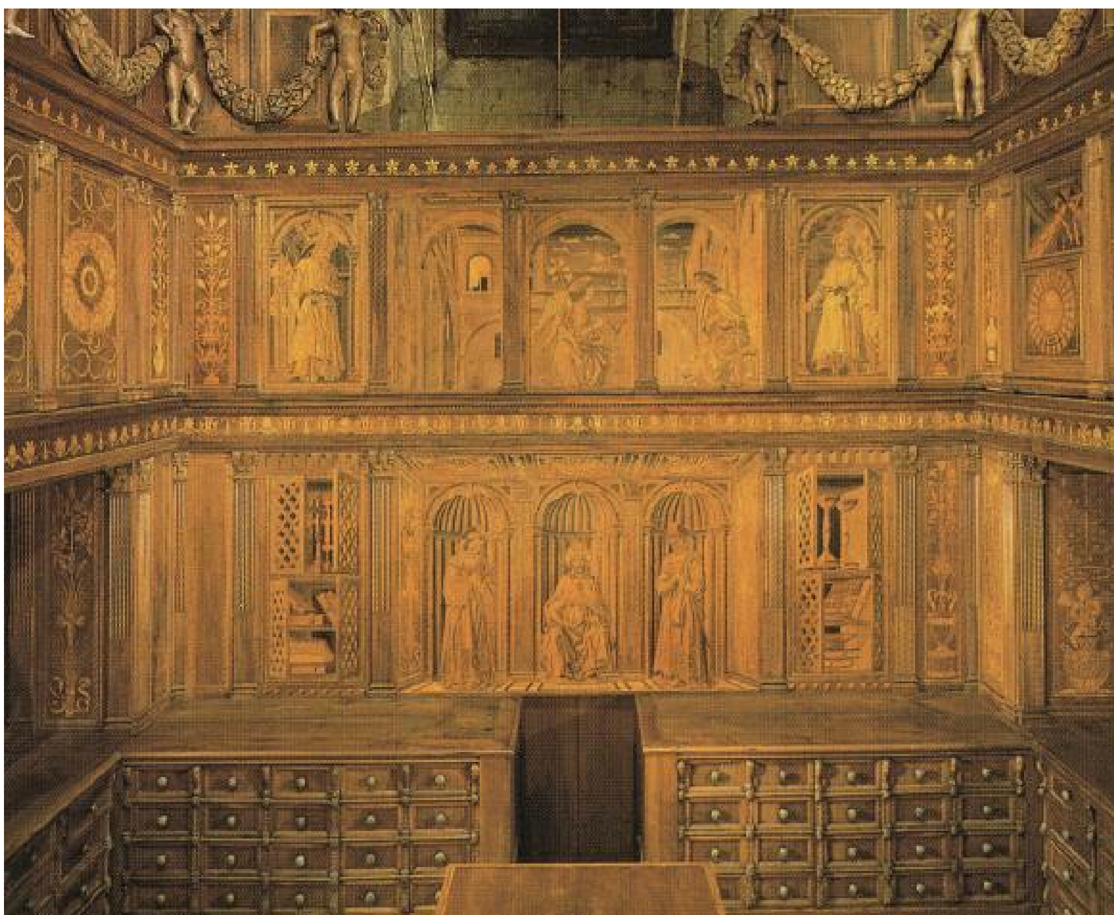


图52

弥撒圣器收藏室，圣母百花大教堂，佛罗伦萨。内部场景。

这间圣器收藏室的装饰是一个家族中众多成员持久密切合作的结果。负责细木镶嵌装饰的木工朱利亚诺和贝内代托·达·马亚诺，分别是佛罗伦萨重要木匠的儿子和孙子。朱利亚诺娶了马索·菲尼圭拉的妹妹，马索·菲尼圭拉与佛罗伦萨画家阿莱索·巴多维内蒂共同为这些木板上的图案提供了素描稿。马索·菲尼圭拉的妹妹也是著名木雕家曼诺·德·科里·阿雷蒂诺（Manno de'Cori Aretino）的外甥女，曼诺对这项工作也作出了贡献。

15世纪上半叶，这个大教堂的慈善会正面临着许多问题，其中最为紧迫的问题是建造跨越中央交叉处的教堂穹顶。但是两个未完工的圣器室吸引了额外的关注，人们要在里面贮存珍贵的遗物和用于礼拜仪式的器具。尤其有关装饰北边那个圣器室的故事，对于研究一个机构项目的复杂性，其所涉及的人数，以及赞助人和艺术家如何达成一致意见等方面，都是非常有用的。[11]

1432年，为了促成教堂的早日使用和献祭活动，慈善会要求他们的主管工程师菲利波·布鲁内莱斯基开始装饰这两个从未被装饰过的圣器室。慈善会设立了一个由两名行会成员组成的专门小组来监管这项工作。最初，他们考虑"以最好和最华丽的外形与结构"[12]制作大理石橱柜，但三年后他们决定还是选择更为传统的木材作为原料。从工资到不同类型的木材、胶水、铰链和锁，以及制作洗手礼(4)用的洗手盆所需的大理石，每一笔花费都由公证人仔细地记录下来。这个记录显示，1430年代晚期，在布鲁内莱斯基自始至终的监督下，只有第一个圣器室得以完成。1437年，在提供了一个模型之后，多纳太罗赢得了为圣器室制作一套青铜门的委托任务。在大教堂的方案中，制作如此详细的素描和模型的做法似乎很平常。例如，1442年，为制作圣器室中的一个讲道台，卢卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia）向慈善会提交了一个设计稿，雕塑家安德烈亚·迪·拉扎罗·卡瓦尔坎蒂（Andrea di Lazzaro Cavalcanti，即布贾诺［il Buggiano］）则为制作洗手礼用的洗手盆提交了一个陶制模型。通过使用这样的参考资料，继任的慈善会委员便能检查由其前任所同意的版本形式是否真正得以实施。

在慈善会的评议书中，各党派之间达成的一致协议（特别是关于青铜门这样重大的方案）也会被公证人仔细地记录下来。像合同一样，这些协议规定了要使用的材料、相关时间和支付方式。争论也会记录下来。例如，1443年，当羊毛行会的领导者将各种专家召集到一起，来评价用于第二个圣器室的设计和材料时，人们对将要执行的协议就发生了争论。一些像数学家保罗·托斯卡内利（Paolo Toscanelli，1397—1482）这样的成员重提了一开始的建议：它们应该用大理石来制作。布鲁内莱斯基会选择"用大理石包覆墙的表面，并且在墙里面镶嵌一个由磨光的彩色大理石制作的壁橱，再加上平坦的青铜门"，但吉贝尔蒂则想"在墙上和拱顶上用马赛克，并且是白色大理石橱柜和木制门"。[13]

尽管慈善会认真听取了这些建议，然而他们并没有遵从任何一位专家所给予的意见。也许是对成本的考虑，主管理事仅仅是从木匠那里定制了一个巨大的柜子。最后，1463年，另一个委员会最终选定了由朱利亚诺·达·马亚诺领导的一组木匠，来完成第二个圣器室的细木镶嵌装饰。为了获得这项工作，他们需要提供通常的"模型"，是一幅显示出最终作品将会是什么样子的素描。委员会保存了这幅素描。他们会得到每平方寻(5)四弗罗林的报酬，但是如果超过了八个月的时间

限制，价格就会跌至每平方寻三弗罗林。作品的质量会受到慈善会的评估，如果有必要，他们被准许去请教皮耶罗·德·美第奇（Piero de'Medici）。为了制作细木镶嵌装饰，朱利亚诺从画家阿莱索·巴多维内蒂（Alesso Baldovineti，约1425—1499）和金匠马索·菲尼圭拉那里购买了设计图案，并且让巴多维内蒂作为中间人。两年以后的1465年2月，他完成了最后一面墙的工作，卓越的质量也为他赢得了更多的委托任务。

与此同时，慈善会已经为之购买了旧铜壶、铜罐和铜原料的青铜门却成为问题之源。到1445年，行会认为多纳太罗已经不可能完成他所承诺的青铜门的工作。1446年，行会将这项工作交给了更值得信赖的团队，这个团队由卢卡·德拉·罗比亚、米开罗佐和浇铸专家马索·迪·巴尔托洛梅奥（Maso di Bartolomeo，1406—1456）组成。他们提供了一个新的设计稿，在慈善会的记录簿里再一次记载了他们对期望制成的青铜门的详细描述。尽管有这种官方努力，但赞助人却仍然无法强制执行他们的要求。1462年，慈善会悲伤地记录道：马索死了，米开罗佐消失了（去了希俄斯岛），只有卢卡留了下来。1475年，德拉·罗比亚的门最终被安装到了合适的位置上，却没有最初所承诺的用波形花纹装饰的镶嵌图案，比起委托人原来所想象的门，这只是一个沉闷乏味的、传统的青铜雕塑品**[图53]**。

图53　卢卡·德拉·罗比亚

青铜门，青铜，1475年，弥撒圣器收藏室，圣母百花大教堂。

在多纳太罗无法交付他曾经允诺的工作之后，1466年，卢卡·德拉·罗比亚、米开罗佐和铸工马索·迪·巴尔托洛梅奥被委托来制作这两扇青铜门。其上展示了圣母子、施洗者圣约翰、四位福音书作者，以及这座教堂的神职人员。但是这两扇门在卢卡的监督下过了几十年之后才完成。

这个圣器室涉及工程师、雕塑家、木匠、画家、青铜浇铸匠，更不用说还有为其所存放之物而工作的金匠和刺绣工。圣器室的工作是

有关大教堂整体工作结构的一个缩微模型，其所要的专门工匠涵盖了一个巨大的范围，从管子工到胶水供应者，再到管风琴制造者——为了将洗手盆和大教堂的井连起来，他不得不放弃了一些铅管。他们都需要得到细致的监督，然而，委员会的成员一年至少要换两次。尽管这是一个相当大的缺点，但是它也意味着，在几乎是35年的时间里，这两个圣器室都处在关照之中。羊毛行会的许多成员都具有充当艺术家赞助人的经历，他们对佛罗伦萨最重要的一项艺术事业担负着责任，并确保了其质量。

宫廷艺术家

对公共机构资助的记录经常是干巴巴的，并且充斥着经济和法律问题。像各种合同一样，这些记录缺乏非正式的、个人之间的协议，那种能突出显示艺术家和赞助人之间相互影响的协议。然而，在僭主群体中，私人文件和国家文件是一回事，从而确保了更多的信息被保存下来。这些信息更加清楚地表明了艺术家们所享有的关系和地位，无论是在米兰或那不勒斯这种大宫廷中，还是在费拉拉的埃斯塔、乌尔比诺的蒙泰费尔特罗（Montefeltro）和曼图亚的贡扎加（Gonzaga）这种小城邦中。这些僭主（*signori*，我会在第八章中详细讨论他们）通常会有一个秘书处，包括一名私人秘书，他会与僭主一起旅行，并且记录下他们口述的各种信件和备忘。这种文件经常会被再次抄写，并且与财务记录和该家族已经获得或留赠后代的特权记录一起，保存在官署中。所以，尽管表面上看这些信件和记录是非正式的，但是，在正式发布之前，它们实际上是在高度组织化的方式下产生的，这一点很重要。

尽管每个统治者都会哭穷，并且试图避免支付薪水和提供曾经允诺过的礼物，但其实意大利许多宫廷的收入（来自直接或间接的税收和贷款）常常令人惊愕不已。1470年代，仅在供养猎狗一项上，米兰大公加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎一年就花费了5000达克特，这笔钱相当于米兰每年为教堂建造计划而制订的年度预算。斯福尔扎家族控制着大片的领土，并且在每个主要城市和农业领地都建有常设机构。不过就算是规模不那么大的宫廷，也对各种形式的装饰有着恒定的需要。通常认为“宫廷艺术家”这个术语指的是宫廷画家，但这是一种歪

曲，因为宫廷艺术家所从事的工作范围非常广泛。这些艺术家要制作图样，装饰宫殿的墙壁，为各类节日盛典设计服装，还要为王公贵族画肖像。野心勃勃的僭主们会雇用金匠、刺绣工、挂毯织工和玻璃制匠等所有这些人，甚至不必定期付钱给他们。意大利的国王们首先欢迎既是工程师又是建筑师的艺术家，他们可以建造大型建筑、防御工事和进行围攻的大炮。

14世纪，那不勒斯的国王和女王们都有雇用宫廷画家和设计师的传统，作为普罗旺斯安茹地区的统治者，他们会模仿法国宫廷来装饰自己的宫殿。例如，1332年，乔托是罗伯特国王的宫廷艺术家。1355年，锡耶纳艺术家安德烈亚·万尼（Andrea Vanni，约1332—1414）成为女王乔万娜一世（Giovanna I）的“画家和家庭常客”。1420年代，米兰艺术家列奥纳多·达·贝索佐（Leonardo da Besozzo，活跃于1421—1458年）一直在为女王乔万娜二世工作，在有争议的女王继承人阿拉贡的阿方索的庇护下，贝索佐将自己的地位一直很好地保持到了1440年代末。1449年，阿方索雇用了画家兼徽章设计者皮萨内洛。1439年时，皮萨内洛便已经成为曼图亚宫廷的“家人”，并且一直在为费拉拉的莱奥内洛·德·埃斯塔（Leonello d'Este）工作**［图54］**。为了吸引这位南方的艺术家前来，阿方索提出让他成为皇室成员，外加每年有400达克特的生活津贴。皮萨内洛的委任信暗示，在发出这个邀请之前，阿方索仅仅是听说过这位艺术家而已，而未必见过他的任何作品：

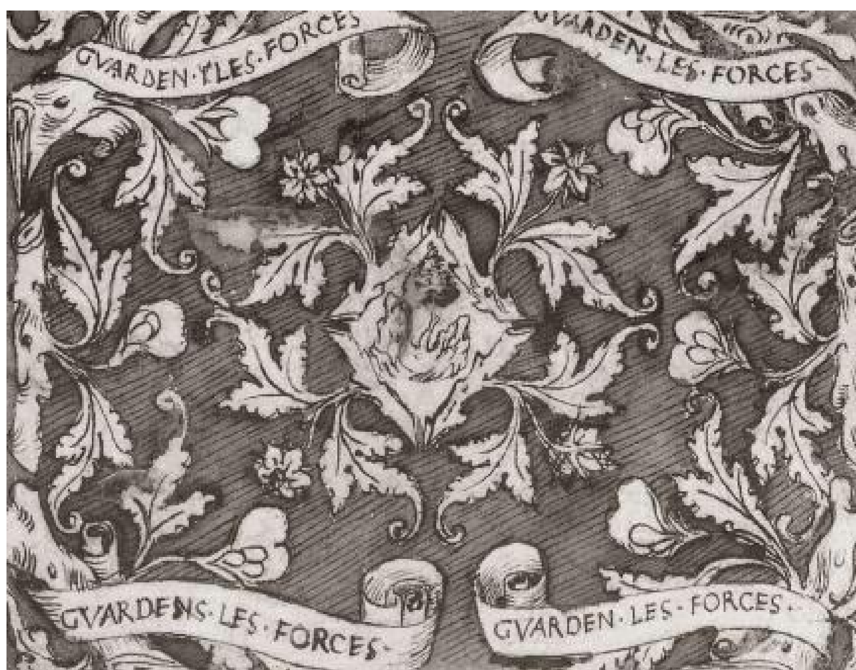


图54　安东尼奥·皮萨内洛

包含阿拉贡的纹章图案及箴言“福斯的花园”（Guarden les Forces）的设计图，褐色底色，木炭和钢笔，约1450—1455年。

对于被意大利宫廷所雇用的艺术家来说，最重要并且最长久的工作之一就是提供纺织品的图案设计。这个图样展现了阿拉贡的阿方索的法语箴言和纹章图案。

> 因为我们已经从许多人的报告中听说，在绘画和青铜雕塑方面，皮萨内洛的艺术是无敌的，他有大量近乎完美的杰作，所以我们首先是钦佩他非凡的天才和艺术。而当我们自己实际看到并且认识到这些品质时，我们更因为对他的狂热和爱慕而燃烧，我们相信，这个时代已经因为一个人而变得光荣显赫，可以说他这个人比自然本身更辉煌灿烂。[14]

在阿方索官署工作的人文主义者所起草的委任信中，这样的夸张修辞非常普遍。为了向国王的帝国抱负表示敬意，皮萨内洛的确制作了许多徽章，并且他可能也为建造皇宫中的凯旋门提交过设计稿。但是他并没有长时间地在那不勒斯停留，他更愿意在罗马居住，并且1455年在罗马去世 **[图104]** 。

皮萨内洛在曼图亚的继任者安德烈亚·曼坦尼亚却与之截然不同。不像皮萨内洛到处旅行，曼坦尼亚极少离开他所居住的城市，从1461

年到1506年去世，他一直在为这个城市的三代统治者服务。在这些年里，像其他大多数宫廷雇员一样，他的薪水有点飘忽不定，并且税收优惠、财产、一块林地，以及他带他儿子去威尼斯看一个著名的医生时所获得的帮助也一并被算进了薪水里面。他1492年接受的那块林地正是当做为宫廷工作的报酬而支付给他的。曼坦尼亚最终成为一名宫廷官吏，这是一个贵族头衔，可以从神圣罗马帝国购买获得，且附带使私生子合法化的特权。[15]曼坦尼亚并不是唯一获得过这种含糊的社会认可的艺术家。1490年，由于为加普亚（Capua）的费迪南王子所做的工作，大部分时间在马尔凯工作的威尼斯艺术家卡洛·克里韦利（Carlo Crivelli，1430/1435—1495）被封为了骑士，这使他在一系列为马尔凯镇制作的祭坛画上有权署名为“战士”（*milites*）。

给艺术家提供这种头衔并不是什么昂贵的酬劳。众所周知，王公贵族都是贫穷的出纳员。曼坦尼亚和达·芬奇与他们宫廷的僭主之间的信件极少关注抽象的知性的事情，而主要是用来恳求对他们的工作作出某种形式的补偿。博洛尼亚画家弗朗切斯科·德尔·科萨（Francesco del Cossa，约1436—1478）写的一封著名信件，已经在这种背景中被大量讨论过，其内容是关于1470年代他在费拉拉的斯基法诺亚宫（Ferrarese *Schifanoia* Palace）为博尔索·德·埃斯塔（Borso d'Este）公爵制作的湿壁画**[图55，图56]**：

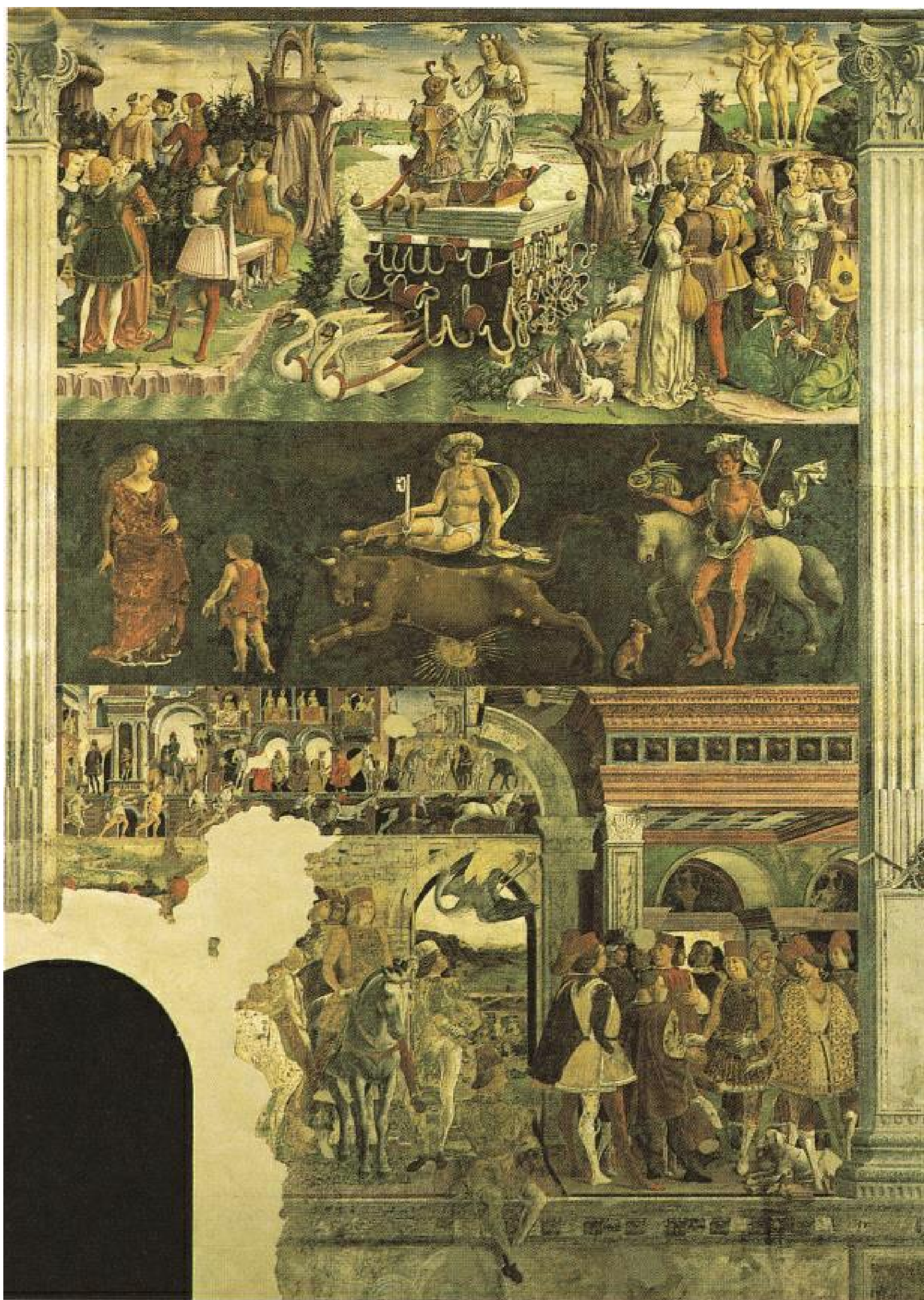


图55　弗朗切斯科·德尔·科萨、科斯梅·图拉

《四月》，湿壁画，约1467—1472年，斯基法诺亚宫，费拉拉。

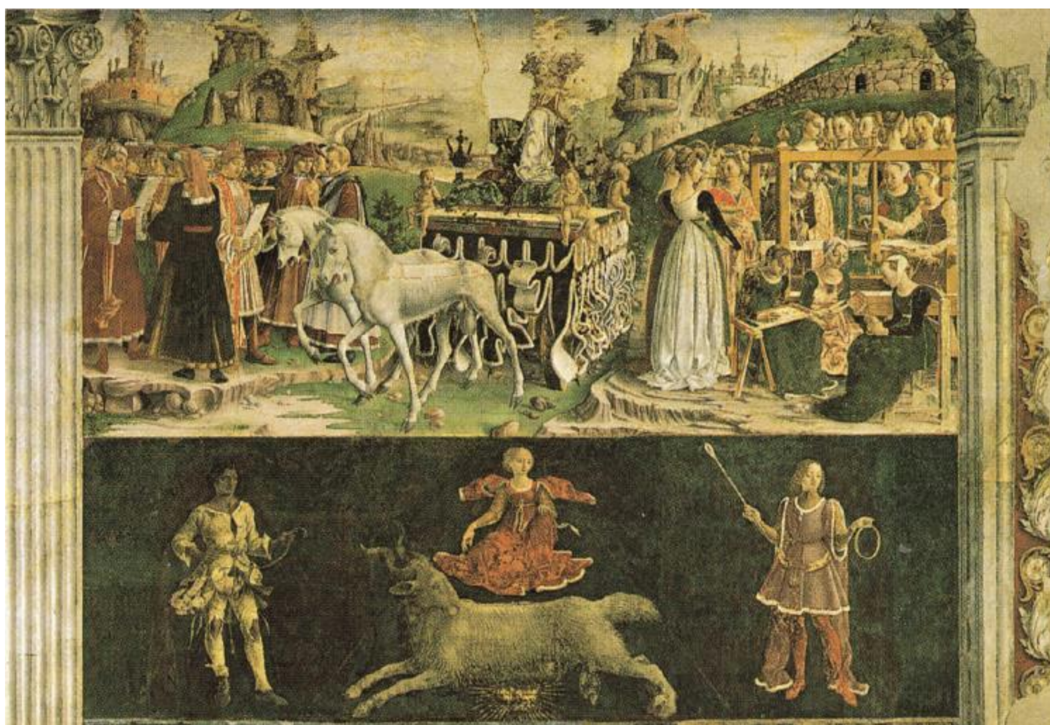


图56　弗朗切斯科·德尔·科萨

《密涅瓦的胜利》（又名《三月》），约1467—1472年，参见图55。

最近，为了斯基法诺亚房间的工作报酬，我曾经连同其他画家一起恳求阁下，但是阁下回复说报酬的数额将维持不变。杰出的殿下，我不希望自己是一个惹佩莱格里诺·德·普里夏诺（Pellegrino de Prisciano）和其他人厌烦的人，于是我已经下决心只求助于阁下您一人，因为您可能会感到，或者已经听说过，一些人有十便士的工资就能很幸福，或许这报酬超过了应得数额。再想想我对您的恳求，我是弗朗切斯科·德尔·科萨，我自己一个人就绘制了朝向前厅的三面墙。并且，杰出的殿下，如果阁下希望每英尺给予我不超过十便士报酬，即使我会亏本四十到五十达克特（因为我一直不得不靠我的双手过活），我也会幸福并且习惯。但是因为其他情况，我的内心感到痛苦和悲伤，尤其是考虑到，我（毕竟我已经开始小有名声）要与费拉拉最可怜的助手一样被对待、评判和比较。还有，比起不作研究的人所得到的，我已经作出的研究（我一直都在研究），不应该因此受到一丁点额外的犒赏吗，尤其是从阁下这里……因为我的作品证明了我已经做了什么，我使用了黄金和好颜料……我求您，如果您的反对理由是这样：我并不想因你而这样做，因为我将不得不也为

> 其他人而这样做。那么我的大人，阁下总是能说评定向来如此。如果阁下不想遵循这样的评定，我求您给我（假如不能是我应得的全部）您出于怜悯和仁慈愿意给予的任何一部分酬金，我都会当做一件恩赐的礼物来接受，并且会尽我所能地去赞颂您的善行。

在回复中，这位公爵只是简单地表示"让他满足于事先定好的金额，因为这是他们在个人领域所选择好的金额"。[16]

艺术史学家们被信的中间部分深深吸引，在这部分中，科萨坚持他应该得到更多报酬是因为他的研究和名声，但是信的开头和结尾实际上告诉了我们更多紧要的事情。这封信是一个申请书（*supplica*），也是那些理应得到奖赏但却没有被公爵的官员公平对待，因而个人去恳求僭主干涉的一个典型代表。最终的记录说明，1460年代末，在开始委托任务之前，像他的同事费拉拉画家科斯梅·图拉（Cosmè Tura）和埃尔科莱·德·罗贝蒂（Ercole de'Roberti，1451/1456—1496）一样，科萨已经同意了每面墙规定好的价格。按照惯例，与他们共事的不是费拉拉公爵本人，而是他的中间人，比如著名人文主义者兼语言学专家佩莱格里诺·普里夏尼（Pellegrino Prisciani，人们经常将组诗的复杂语法归功于他）这样的官员。完工之后，作品将被评估，以确保画家交付的作品达到了他所承诺的质量。在这个阶段，有一种现象很普遍：艺术家会以使用了更多的材料或者是制作了更多的形象为由，而坚持要求一个更高的价格，同时赞助人会坚持他们必须接受在工程开始时同意的最初金额。科萨和他的同事们已经向公爵提交了一个共同的恳求；而现在，科萨正试图与他的同事们有所区别，这些同事与费拉拉宫廷的联系更加紧密，而他主要是为博洛尼亚城的贵族工作。他提出了几种途径，以便博尔索能合法地给他比别人多的钱，一种涉及估价，其余则可以礼物的形式给予。

但博尔索·德·埃斯塔并没有被这种方法感动，科萨收到通知，他不得不遵从最初与别人共同签署的协议。这好像是科萨最后一次接受费拉拉宫廷的委托，但是图拉和罗贝蒂仍继续为宫廷所雇用，因为这两个人理解他们期望的是什么，以及如何与费拉拉贵族的人文主义中间人打交道。

名望的胜利

现在有一种趋向是将1350—1500年这一段时期视为“艺术家社会地位提升”的时期，或者是从工匠或手艺人向艺术家转变的时期。然而，科萨对于他的才能没有得到赏识的悲痛，远远小于因没有得到合适报酬而产生的悲痛。16世纪，乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari）热切地渴望建立艺术家的高贵地位，因此在自己的著作中减少了金钱报酬这一角色的重要性。这是一种态度，这种态度也能在菲利波·维拉尼（Filippo Villani）这种早期作家的著作中找到。1381—1382年，他这样描写乔托，“他非常在意他的名声，而不是热衷于获得金钱，这对于一个人来说很正常”。[17]

但是在14和15世纪，制作艺术品依然是一种经济活动；在16世纪，艺术享有贵族式的优越地位依然是一种渴望，而不是现实。如果一个艺术家不能卖出他的作品，在他选取的职业中就不能继续生存。因为艺术品必须卖出去，所以野心勃勃的艺术家不会被动地接受选择，而是积极地将他们自己、他们的作品和名声市场化。因此，区分意大利艺术家和其他同行（如德国艺术家）的方法之一，就是前者会在作品上署名，这是一个比较早便已在使用的方法，并且一直沿用着。同羊毛制造商和军械制造者一样，金匠会使用各种封印来表明他们对最终完成产品的质量负有责任。它们经常涉及创作者和捐赠者的名字，以及一些相应的题字。因此，我们得以知道，雅各布·德·罗塞托制作了装有博洛尼亚圣多明我头骨的圣骨盒，因为他的署名被明显地刻在了这件作品上**［图19］**。在同一个城市的《哀悼基督》这件作品中，尼可洛·德尔·阿尔卡以一个大字标题的形式，刻上了他姓名中的第一个单词，这个署名横穿了基督的枕头**［图8，图9，图10］**。1490年代后期，米开朗基罗（他此时刚刚完成德尔·阿尔卡制作的博洛尼亚圣多梅尼科神龛的最后增添部分）在他为罗马圣彼得教堂小礼拜堂制作的雕塑《圣母怜子》上做了同样的事情，他大胆地刻上了他的名字，并且名字斜跨了圣母玛利亚的胸部**［图118］**。

然而，在我们将这些签名视为某种个性发现之前，我们一定要明白，这种自传式的题字其实有早得多的历史。例如，在比萨大教堂的讲道坛上，乔万尼·皮萨诺（Giovanni Pisano，1248—1314年以后）留下了一个毫不谦虚的记述，指出他的才能已经超过了他的父亲、同

时代人以及已去世的所有艺术家，“上帝怜悯这个人，赋予他如此的天才，阿门。”[18]

然而与乔万尼比较接近的同时代人乔托却只在自己的两幅绘画作品上签过名字（艺术史学家现在认为这是他的工作室创作的），但是他的名字和声誉却得以保存下来，这要归功于像但丁（Dante Alighieri，1265—1321）这样的作家，他与书稿装饰人一起，将乔托的名字包含在了对炼狱的描述之中。但丁对乔托名声的有意彰显，使它甚至超过了乔托的师父奇马布埃（Cimabue），但这仅仅象征了声誉之无常。然而到了14世纪中期，乔万尼·薄伽丘对乔托成就的看法，则真正成为后世研究这段艺术史的基础，其以一个小节的形式，记录在了他广受欢迎的故事集《十日谈》中：

> 因此，他（乔托）重新发现了艺术，艺术已经在人为的错误之中被埋葬了许多个世纪，那些人绘画更多的是去使无知人的眼睛感到高兴，而不是愉悦聪明人的理智。[19]

到14世纪后期，这位佛罗伦萨艺术家的名字（甚至包括他的风格）已经成为艺术成就的隐喻。他的同胞尼可洛·迪·彼得罗·杰里尼（Niccolò di Pietro Gerini，文献记载为1370—1415年）向赞助人弗朗切斯科·达蒂尼夸耀，1395年，他为制作耶稣受难像而提供的设计稿“就是乔托也不能超越”，用的正是这种老生常谈。当达蒂尼抱怨杰里尼的账单时，他再次使用了相同的典故，争辩说“我相信，即使乔托活着，他也要稍逊一筹”。[20]数十年之后，15世纪早期，当佛罗伦萨商人乔万尼·莫雷利（Giovanni Morelli）希望赞颂他妹妹的魅力时，他也宣称，她“有象牙一般的手，就像乔托画的手一样完美”。[21]到15世纪末，圣母百花大教堂就已经委托贝内代托·达·马亚诺制作了乔托的半身像，以确保乔托的声名即使在他的作品消失或被忘记之后也依然能安然无恙。

乔托的名字得以幸存，部分是因为同时代后来的作家和编年史家们对他作品的关注。到14世纪中期，许多意大利艺术家（尤其是在托斯卡纳）似乎已经意识到，有必要提高他们自己的名声以及人们对自己的长久追忆，他们会亲自撰写，或是鼓励别人来写下有关他们的事迹。这与正在发展中的人文主义者词藻华丽的赞颂题材形成了巧妙的连接，他们模仿了古代人经常使用最好的词语来指称画家和雕塑家的做法。纵观14和15世纪，我们发现，艺术实践的变化远不如书面写作

的类型变化剧烈。有讲述制作诀窍的书籍，有理论类的专题论文，有赞颂诗和散文，以及传记草稿，这些写作不但类型千差万别，而且传播的范围也很广泛。古罗马作家老普林尼（Pliny the Elder，23/24—79）为他们提供了有关古希腊罗马艺术家的原型和信息。在他的多卷本著作《自然史》（*Natural History*）中，后来的作家能发现并且借用到一系列关于以前的画家和雕塑家曾经享有的重要性、社会地位，以及拥有财富的故事。普林尼对艺术家和赞助人的最高赞誉被保存了下来，他称艺术家是模仿自然的人，赞助人则是怀着最高敬意来对待艺术家的人。

普林尼所谈到的"逼真模仿自然"（trompe-l'oeil），又因为后来在绘画表现方面的智识与数学基础的发展，而得到许多后世作家的拥护。罗马诗人贺拉斯（Horace）所使用的格言，即"诗如画"（ut pictura poesis)，导致了在这两种艺术之间的一系列比喻。而其他人则对数学方面的几何透视法更感兴趣。于是，1444年，人文主义者米凯莱·萨沃纳罗拉（Michele Savonarola，约1384—1468）在帕多瓦写就的著作中便强调了：

> 我完全支持我们的绘画学校，它是我们城市中一个独一无二的装饰物，因为它比任何其他（也就是手工的）艺术都更能将文学研究和自由艺术连接起来，因为绘画是透视法（论述了线条的投射）的分支，而透视法又是哲学的分支。[22]

数学研究和音乐中相应的和声学，都被认为是大学课程的一部分，所以艺术家们（他们使用了弗朗切斯科·科萨的说法："不断地研究"）能坚持要求获得与公证人和医生这种大学毕业生相同的地位。但是画家以自己的职业而自豪，这一点要先于其数学技巧。在14世纪晚期，有一位在帕多瓦的卡拉拉宫廷工作的佛罗伦萨画家，名叫琴尼诺·琴尼尼（Cennino Cennini，只有1398年的文献记载），他的《论艺术》（*Libro dell'arte*）也许是现在最著名的文艺复兴时期关于艺术的专题论文。幸存下来的这篇论文的手抄本最早可以追溯到1437年，是由一个无名抄写员完成的，这位抄写员当时正在佛罗伦萨的债务人监狱里，也就是所谓的斯廷凯（*stinche*）。雇用这样的人充当抄写员被认为是慈善之举，但是对于这个特别版本的委托者人们却无从知晓。琴尼尼在书中向有抱负的画家们提供了各种操作指南，既有如何获得材料，也有在墙上、木板上、金属上、石头上、羊皮纸上创作不同图案

的介绍，还有关于玻璃制作、马赛克、掩饰物和青铜浇铸的介绍。尽管现在我们将这些术语和操作指南与手工艺传统联系起来（这些操作指南中的许多内容在今天依然被使用），但这样的介绍丝毫不会影响画家这一职业的哲学性地位：

> 人类（自亚当和夏娃堕落以来）从事了许多有用的职业，它们彼此不同；这些职业中的一些比另一些更加具有理论性，过去和现在都是如此；这些职业不可能完全一样，因为理论更有价值。与理论相近，人类从事了某种与之相关的职业，但这种职业又要求具有与手工技能相联系的基础：这种职业就是绘画。绘画要求具有丰富的想象力和手上的技巧，为了揭示那些不能被看到的东西，画家会将之隐藏在自然对象的阴影之下，同时为了用手来固定自然对象，画家会呈现出一种实际上并不存在的清晰景象。绘画应该被授予紧挨着理论的王位和诗的王冠。[23]

琴尼尼清楚地宣称，他是在为同行写作，这些人希望能有一个说明他们任务的文字手册，来增加自己职业的光彩。在14世纪，也有其他的讲述制作诀窍的书籍在流通，例如，同一时期在佛罗伦萨汇编的有关制造玻璃的专题论文。这些手册和指南绝不是用来取代学徒体系的，而且在早期阶段，在流通的手抄本数量似乎也极少（在16世纪，人们当然已能见到琴尼尼的手册，并且乔治·瓦萨里就使用了它）。与此相似，另一位佛罗伦萨人洛伦佐·吉贝尔蒂相信，通过提供一个隐藏在自己职业背后的历史和数学的书面记述，他不但能确保个人去世后的名声，而且还能促进自己和同行获得人们的敬意，正是在这种敬意中，他和他同伴的声誉得以在死后维系。1440年代晚期的某个时侯，吉贝尔蒂将一系列的记录汇总在一起，形成了三卷本的所谓的《纪事》（*Commentaries*），这是一个人文主义者用于历史写作的词汇。第一部分论述的是古代，第二部分是吉贝尔蒂自己的艺术背景，第三部分是一些有关视觉幻象的复杂的理论问题。这部著作大部分内容的来源，既有他对古代作家的阅读，例如普林尼和古罗马建筑师维特鲁威（Virtruvius），也有来自中世纪早期阿维尔罗埃斯（Averroes）、阿维琴纳（Avicenna）、罗杰·巴孔（Roger Bacon）等人的评论，以及约翰·佩卡安（John Pecham）关于解剖学和光学的论述；还有其他人的一些研究，但更多属于自传性质。现在，吉贝尔蒂的著作仅有一本手抄本留存下来，还因为它缺乏原创性而受到很多批评。但是，近来

的研究已经揭示出，即使是达·芬奇的科学知识，也同样依赖于传统的中世纪科学理论。

吉贝尔蒂的第二本《纪事》中提供了一种模式，16世纪，瓦萨里在他的《大艺术家传》中效仿了这种模式，并对之作出了显著的修改。吉贝尔蒂描述了艺术是如何被乔托和锡耶纳画家安布罗乔·洛伦泽蒂（“一个最完美的大师，一个伟大的天才”）“复兴”的。最完美的雕塑家是一个无名金匠古斯米尼（Gusmin），当然也包括吉贝尔蒂本人。[24]

佛罗伦萨的商人和贵族们对杂录（*zibaldoni*），或是奇闻轶事、信息和故事的合集，有一种异乎寻常的兴趣。因此，吉贝尔蒂作为一个作家和理论家的范本被其他两个佛罗伦萨人所效仿也就毫不奇怪了。这两个人即安东尼奥·阿韦利诺（菲拉雷特）和列奥纳多·达·芬奇。这两个人的大部分作品是在他们城市之外的其他地方制作的，最重要的是米兰。阿韦利诺写过一篇关于建筑的论文，其中包括了有关素描艺术的一部分；达·芬奇收集了范围广泛的笔记、素描，以及虽然零落分散却对光学、绘画和透视法理论非常重要的参考资料，这些都已经成为学者们深入研究的主题。

以上这些都是艺术实践家的著作。而关于15世纪的艺术，最有影响的作家之一是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Batista Alberti，1404—1472），他首先并且主要是一个学者，他的角度就非常不同了。阿尔贝蒂是一个佛罗伦萨流放者的私生子，在博洛尼亚大学学习过。作为次一级的神职人员，他负责制作许多教会发行的拉丁文件。这个职位不但定期给他提供薪金，还使他在知识分子团体中得到尊敬。他是一个多产作家，写作涉及的主题也很多，包括对地图绘制、密码、马、家庭和建筑物的评论，甚至为了聚会上的娱乐而写过一篇哀悼他的狗的悼文。阿尔贝蒂宣称他已经完全描述了自己。他写于1435年的专题论文《论绘画》（*De Picture*），展示出他已具备了像菲利波·布鲁内莱斯基（1436年发行的意大利文版《论绘画》就是献给他的）这种艺术家所具有的清晰的数学知识。尽管对于数学家来说欧几里德几何学的要点非常简单，但是它依然不太可能被画家用作实际的指导手册。在遗存下来的手抄本中，用拉丁文写成的抄本数量要远远大于用意大利文写成的，这表明抄本的真正读者是贵族赞助人，例如曼图亚侯爵詹弗朗切斯科·贡扎加（Gianfrancesco Gonzaga，1444年去世），第一版就是献给他的。尽管在将视觉艺术变成与众不同的人文

主义主题方面，阿尔贝蒂关于绘画的专题论文以及一篇较短的论述雕塑中人体比例的论文很重要，但是这些似乎都不像他关于建筑的著作那样广受欢迎，意大利最富裕的赞助人都争相借阅这些著作。在将绘画和雕塑确立为知识分子所应关注领域方面，阿尔贝蒂或许并没有取得很大成就，因此在这方面紧随其后的继承者几乎没有。大多数人文主义者更关心图像歌颂中的诗意。14世纪晚期，彼特拉克为心爱的《劳拉像》所写的十四行诗便已建立起了这种体裁，这幅肖像画是由锡耶纳画家西莫内·马丁尼（Simone Martini，约1284—1344）绘制的。到了15世纪，像皮萨内洛这样的宫廷艺术家已可期望收集到大量的、为表示对他们的敬意而作的诗篇。一位15世纪末的博洛尼亚作家曾详细列举过许多至今仍被人们用以褒奖画家的惯常词汇。1478年冬天，安杰洛·萨林贝尼（Angelo Salimbeni）正在就弗朗切斯科·德尔·科萨（就是那位因博尔索·德·埃斯塔给予他的待遇而愤愤不平的艺术家）之死进行写作：

> 如果我确信我的话不会传到别人耳朵里，那么我早就会说，已经很长时间没有这样的画家了，尽管在这门艺术中有许多值得尊敬的人，一些是在这个方面，一些是在另一方面，然而我们能看到，有的人更懂得如何做到比其他任何人都优秀，比起一幅裸体来说，有的人更知道如何制作一幅布帘。但是他是我到现在为止所见到的最为博学多才的艺术家，他所懂得的知识远远超越了他的艺术，他根据人物的角色所赋予人物的形象风度如此优雅，以致人们用眼睛几乎无法分辨它与真实人物有何区别。[25]

为了避免冒犯心怀嫉妒的竞争对手，赞颂一位画家在艺术上的广泛性，或是其创作的熟练技巧等，都是同行之间的惯常用语。在萨林贝尼的诗中，涉及大量普林尼所说的古代人物，例如雕塑家菲迪亚斯（Phidias）。在一段取自为1487年一场婚礼而写的冗长作品中，萨林贝尼着力描述了15世纪的金匠们：

> 但是在我将要提到的金匠中
> 弗兰恰，我无论如何不能忽略他
> 他用画笔超越了波尔尼奥图斯
> 他的雕塑胜过了菲迪亚斯
> 他用雕刻刀获得了如此巨大的声名
> 甚至使马索·菲尼圭拉也黯然失色

我甚至将他比作是已经死去
以便活着的那些人不会嫉妒[26]

萨林贝尼在第二行提到的艺术家是弗朗切斯科·弗兰恰（Francesco Francia，1450—1517），后来的乔治·瓦萨里也将他视为一个典型追寻名望的艺术家。在有关弗兰恰的传记中，瓦萨里让这位博洛尼亚画家最终死于羞愧和绝望，因为他在看过拉斐尔的一幅画之后，意识到自己绝不可能获得类似的伟大成就；然而事实上这个情节并没有发生过。出现这个故事的《大艺术家传》一书初版于1555年，1568年再版时瓦萨里作了重大修改，想用这样的轶闻趣事来验证他的重要论题。瓦萨里将艺术史分为三个时期，他采用了薄伽丘关于乔托"重新发现了艺术"的说法（这是将中世纪视为"黑暗时代"这一说法的起源）。其著作的前三分之一围绕着乔托及其14世纪的同时代人展开；15世纪的艺术家们形成第二次浪潮，虽然他们非常努力，但是并没有达到完美的境地；主导第三阶段的是完美的顶峰：米开朗基罗·博纳罗蒂。

瓦萨里这种以不断前进和提高为目的的理解（这个过程从中世纪历史出发，向米开朗基罗重获古代辉煌的作品迈进），对后来文艺复兴的概念有着重大影响。在瓦萨里宏大的规划中，15世纪成为一个过渡时期，而不是因其自身价值而需要关注的时期。然而，正如我们现在所看到的，那些15世纪艺术家和论述其成就的评论家并没有意识到，有必要作任何形式的进一步发展。无论写于何时，有关艺术家地位上升的论证最终告诉我们的，更多是有关理论家写作的体裁类型，而不是艺术品制作及欣赏的实际经验。为了获得那些信息和证据，我们需要求助于非常不同的来源，在这些来源将要告诉我们的事情中，关于艺术的观众的信息与关于艺术家本人的信息一样多。

---

(1) 十字褡：牧师主持圣餐、弥撒时穿在白袍之外的一种无袖长袍。

(2) 真福（beato）：宗教用语，指在天国享福的人。

(3) 露天历史剧：一种精心制作的公开戏剧表演，通常是描绘一个历史或传统的事件。

(4) 洗手礼：罗马天主教及英国圣公会中在圣餐前举行的洗手仪式，由圣餐主持人吟诵《圣经》中的《诗篇》。

(5) 寻（braccia）：英制长度单位，约合1.82米，主要用于测量水深。

第二部分　艺术的观众

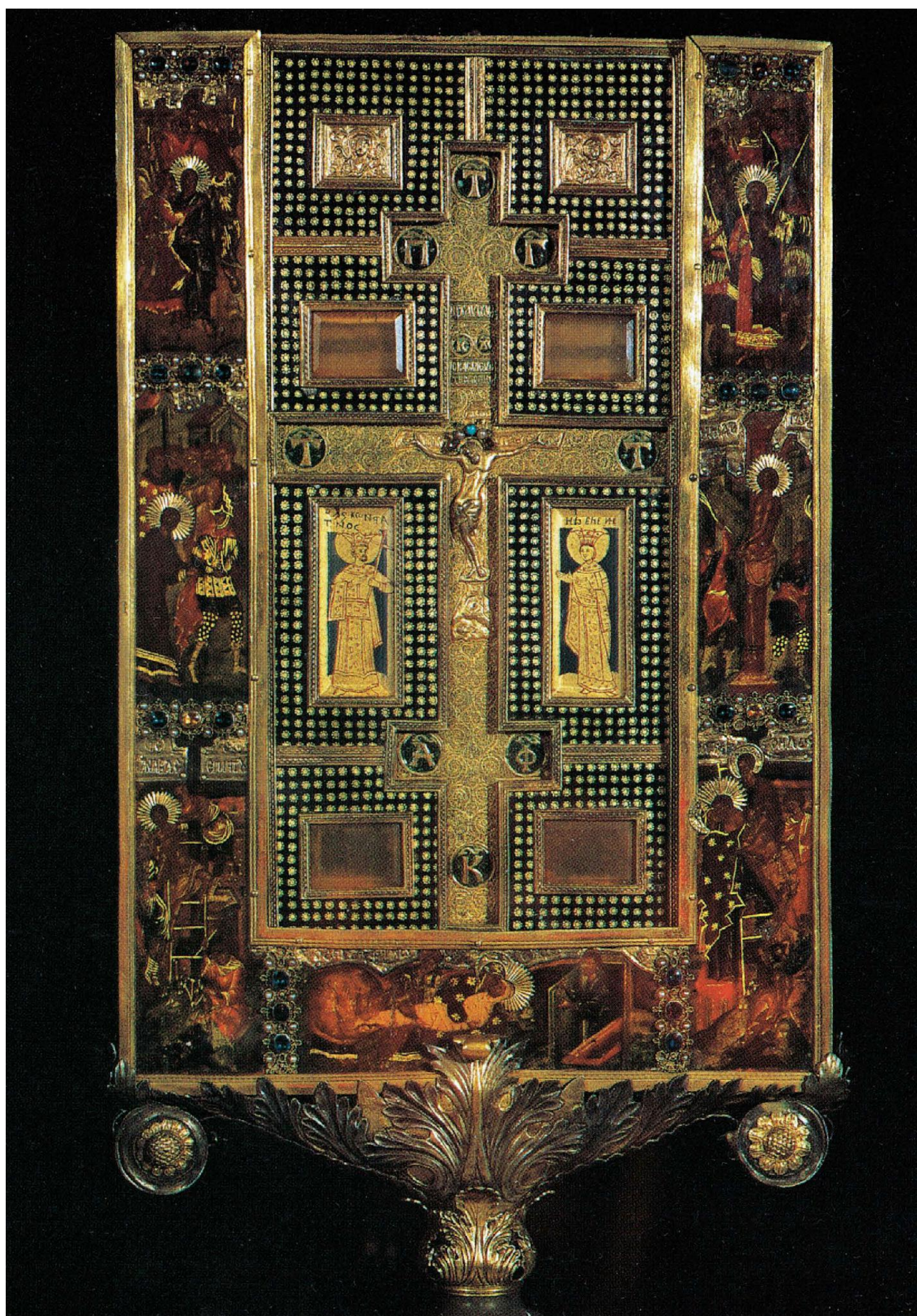


图57

红衣主教贝萨里翁用来保存耶稣十字架碎片的圣盒。

最初是拜占庭公主艾琳·莱奥洛格斯委托制作了这个盒子，并将其作为礼物送给了君士坦丁堡的大主教。贝萨里翁继承了这片耶稣十字架碎片，后来，为了鼓励威尼斯僭主进行十字军东征，把奥斯曼军队从君士坦丁堡驱逐出去，贝萨里翁提出将它连同自己丰富的希腊手抄本收藏一起捐赠给威尼斯政府。

第五章　宗教背景

本书第一部分提出的问题，是关于一件东西用什么材料制作，如何被制作，为谁以及由谁来制作。这部分的最后章节探讨了文艺复兴时期艺术家是如何建立书面声誉，以及如何确保自己去世以后的名声。本书的第二部分将主要在宗教背景下观看艺术，来寻求指引这种努力的目的。

为了尝试给出一个答案（无论这个答案是多么偏颇），我们需要知道这本书中所例举作品的最初用途和意义。例如，它们最初的位置是在哪里？是谁、在什么时候见过它？在这些作品面前，观众应该有什么样的举止，他们实际上的反应又是如何？

回答这些问题并不容易，许多艺术史学家都会证明这一点。尽管我们对于当时的理性观念和历史事件的理解日益增长，但是，现在要想在最原始的情景中重新定位艺术品依然困难重重。首先，正如我们已经看到的，"艺术只是由绘画和雕塑组成"这种传统观念是毫无益处的。任何形象都包含在一个更宽广的物品范畴里，这个范畴包括各种礼拜仪式用具、家具、服装、刺绣制品、地图、钟表、科学设备和乐器——所有这些东西都帮助形成了对当代视觉文化的普遍理解。

其次，对"功能"这个概念的阐释是非常困难的。我们承认衣服是用来穿的，古提琴和鲁特琴是用来演奏的，床、椅子、高脚杯和盘子等东西都有自己的特殊用途。那么，其他形象也同样如此，多年以来，这些形象与观察者的实际联系已经发生了引人注目的变化。处于静止不变环境中的绘画、雕塑和金器已经很难见到。当一些绘画作品被公开悬挂在教堂、个人宅邸和市政厅墙壁上时，其他一些作品则被藏在箱子和橱柜中，只在特殊场合才被拿出来展示。例如，现在人们不可能触摸到保存于博物馆玻璃柜中的圣像牌（Pax，在拉丁语中是"和平"的意思），然而过去，人们曾经手持这些金属牌，亲吻它，热泪无数次地滴在上面。过去，绘画和雕塑可能被携带在游行中，也可能被作为帽子的装饰，或者被投进燃烧奢侈品的大火中，甚至在某些情况下被吃掉，比如里米尼圣方济各教堂的最终建筑模型，因为它是用糖做成的。

许多宗教画和世俗画通常是见不到的。它们被护板或幕布覆盖起来，只有在特殊场合才会打开。例如，现在在佛罗伦萨圣马可博物馆中一个公开的固定位置可以看到安杰利科的《利纳约里》祭坛画**[图58]**，但当时通常只有当亚麻一布料商行会利纳约里（the Linaiuoli）在他们的大厅聚会时才打开。当两扇护板关上时，就是圣彼得和圣保罗两人的形象，他们各自站在一块朴素的岩石上，身后是深夜的黑暗背景，在深蓝色背景的映衬下，他们头上的光晕更加熠熠生辉。而在打开时，整个画面似乎便都沉浸在了圣母子像周围金箔所发出的光芒中。当安杰利科最终完成这精美的神龛后，行会将它固定在了会议室的墙壁里，并且命人在神龛周围的墙上画满了星星。[1]他们还让人在神龛附近开了一个新窗户，这表示，人们布置会议室的惯例，首先是打开真实的窗户让自然光照射进房间，然后再打开神龛，使天堂的闪烁光辉照亮这面看起来是漆黑夜空的墙壁。

这是艺术家密切合作的另一个例子。大理石外框由洛伦佐·吉贝尔蒂设计，具体的制作者是两

图58　弗拉·安杰利科

《利纳约里》神龛，板上蛋彩，1433年，圣马可博物馆，佛罗伦萨。打开和关闭时的情景。

这是艺术家密切合作的另一个例子。大理石外框由洛伦佐·吉贝尔蒂设计，具体的制作者是两个佛罗伦萨削石匠。木制支撑部分由另一位艺术家制作。弗拉·安杰利科（他属于同一体系，

他的父亲正是委托制作这个神龛的行会的代理人）则绘制了人物形象和祭坛下面台座垂直面上的场景。

由于文献稀缺，这种假设可能是一种过度阐释。但是，当我们将某个主题，不管看起来多么简单（例如“光线的处理”），置于文艺复兴的背景中时，有些问题就会浮现出来。在同一个教堂中，在阳光明媚的正午做弥撒，和在冬日午后昏暗的光线下做弥撒，这两种经验无疑是大不相同的。有关卢卡·德拉·罗比亚的《圣母往见》中来自皮斯托亚的人物形象 **[图27]** ，其唯一书面记载得自关于一位富豪寡妇捐赠油灯的文献。德拉·罗比亚创造的白色反光釉面，确保了塑像身体上的光影变幻能给人们留下深刻印象，从而吸引着那些信徒们来到这个圣地。

强大的图像

与制作和观看作品时的物理条件相并列的一个实际问题，是那些更加含混不清的假设和看法，它们影响了对当时图像概念的理解。在宗教艺术中，最重要的问题是：根据《旧约》，许多形象是被特别禁止的。十戒中的第二条戒律就宣布，偶像崇拜是非法的，《出埃及记》20:4中清晰地宣称，“不可为自己雕刻偶像，也不可做什么形象来模仿天上和尘世中的百物”。这一律令使得犹太教和伊斯兰教禁止了偶像崇拜，以及所有描绘未知事物的企图，也就是说，绝对不可以描绘上帝的容颜。基督教信仰也周期性地面临着相似的禁令。首先是在东正教教会中，726—787年间，拜占庭皇帝鼓励了狂热的反偶像运动（对宗教绘画和雕塑的毁坏）；814年和843年再次发生了相似的运动。尽管罗马天主教影响下的西方世界（the Latin West）并未面对过如此强烈的分歧和异议，但在天主教对宗教艺术的反映中依然存在着含糊不清的认识和令人不安的紧张状态。偶像崇拜仅仅是问题之一；将大笔的财富花费在物品上而不是极其需要它的穷人身上，这同样是令人困惑的问题。

因为抱有这样的信念，所以，除了一个简单的十字架、未着色的朴素玻璃窗和没有做成穹顶的木制天花板之外，僧侣阶层并不鼓励其他任何多余的东西，尽管实际上，这种规则在意大利一些比较大的圣方济各和多明我会教堂中很少见。但是，在这些教堂中的礼拜者有多

得多的东西和图像要去考虑，从礼拜仪式本身要用的，如祈祷书、圣杯、奉献盘[1]、圣餐桌布和牧师穿的丝绸刺绣法衣，到那些更为持久陈列的事物，如湿壁画、精美的十字架、墙面般巨大的板上绘画、彩色玻璃和马赛克、石制或木制讲道坛、圣水盆、神龛和雕像。

因为礼拜仪式器具有特殊而明确的用途，所以道德说教者们并不反对这些东西，他们只是反对制作这些器具时产生的浪费，包括盛有圣酒的圣杯、木鞋、圣饼、圣饼盒（用来存放未使用的圣饼）、圣餐台布，以及既象征穿着者地位又表明仪式类型的法衣。

那些陈列事物则存在着更大的问题，因为图像的精确功能难以定义，无论是绘画还是雕塑都是如此。对于大多数天主教徒来说，关于图像的功能，长久以来一直有一种阐释，来自于教皇格雷戈里一世（590—604年在位），这种阐释出自他写给一位持反偶像观点的主教的信，当时这位主教一直在破坏圣像：

> 亲爱的兄弟，你原本应该既保护这些图像，又要禁止人们盲目崇拜它们，以便那些不识字的人也能够借此获得一些历史知识，并且绝不会因为痴迷一幅画而获罪。[2]

始于1355年的锡耶纳画家行会章程中，一再重申了这种传统看法，即图像应作为不识字的人的书籍。它告诉艺术家，他们的任务是，“依着上帝的仁慈，向那些不知如何阅读的无知者阐释圣经”。[3]但是，对于宗教艺术来说这仅仅是一种可能的功能。13世纪，约翰内斯·巴尔布斯（Johannes Balbus，1298年去世）写就了《万灵药》（*Catholicon*）一书，它汇集了当时被广泛接受的传统信仰，这些信仰通行于整个14和15世纪。该书于1497年在威尼斯印制，它则展示了图像的其他功能。正如巴尔布斯（他当时正追随圣托马斯·阿奎那这类早期作家）所解释的，图像有三种功能：教导无知者和不识字的人；使信仰的各种神迹和圣徒的榜样在人们心中保有鲜活的记忆；充当人们表达狂热虔诚的渠道。[4]第一种功能得以稳固建立的基石正是格雷戈里一世的告诫：图画能被用来帮助教化。讲道坛四周或教堂中殿四周墙壁上的叙事，为公共教诲图解了一些圣经故事和圣徒生活。但是，尽管基本的教育目的很重要，但许多图像上依然有拉丁文或意大利文的题写，这表示这些图像对于当时受过教育的人来说也同样具有价值。在《万灵药》中涉及的另外两种功能，即对于记忆和虔诚的帮助，使我们对于图像目的的理解更加复杂。为了吸引观看者的注意，

圣徒的故事或形象意味着提醒礼拜者过去的事件和信念，意味着激励观众重新审视自己的生活和行为，意味着激起一种适当的情感回应。

在教皇格雷戈里一世的信和《万灵药》的教导背后，存在着一种长久的忧虑：观众或许会因为自己的无知而错误使用这些图像。祈祷者可能会被直接引向木头、颜料、金属或大理石这些材料，而不是引向它们所表现的圣徒或圣人。这就是说，被观众视为神圣之物的可能是物理材料，而不是它们所表现的精神层面。13世纪，圣托马斯·阿奎那（约1226—1274）便谨慎坚持，“宗教所提供的崇拜并不是将图像仅仅视为事物本身，而是将图像视为上帝的化身，它的作用是引领我们靠近上帝。向一幅图像致意不应止于图像本身，而是要接近它所代表的东西。”[5]按照这些流行于整个14和15世纪，并且在16世纪也被一再重申的传统说法，人们可以通过图像（当然是被正确使用的）这个可被穿透的屏幕而与天国取得联系。

然而，即使有谨慎的告诫，也不能消除偶像崇拜的危险。14世纪晚期，多明我会的布道者乔万尼·多米尼奇曾警告孩子们的父亲：

> 要当心金边银框，以免你们的孩子变得崇拜偶像而不是对宗教信仰心怀忠诚。如果他们看到越来越多点亮的蜡烛、摘下的帽子和向之跪拜的画像或雕像这些东西被包以黄金或饰以宝石，而不是它们原来被熏黑了的样子，那么这些孩子将仅仅学会敬畏黄金和珠宝，而不是人物形象，或者说由那些人物形象所表现的真理和事实。[6]

尽管有如此的警告，但就像他们遍及欧洲的兄弟姐妹一样，意大利的礼拜者们对于一些特别的物品和朝拜场所仍然怀有特殊的期望，并且通过所给予的荣誉而认可一幅图像的重要性。他们不断地捐赠贵重物品给教堂，向圣徒和保佑他们的圣徒画像表现出感恩的姿态。因为教堂对于观众在圣像前的行为方式并不总是严格控制，所以我们需要考察当时的基督徒对这些事物本身的观念和信仰，无论是正式的还是非正式的。首先，是他们对获得救赎的希望和对罪孽及诅咒的恐惧。

艺术和来生

马萨乔的湿壁画《三位一体》［**图7**］中，在虚构的祭坛下面躺着一具脆弱的尸体，它旁边题有这样的话，“正若汝来，吾亦曾在；一如我去，你也将在。”这一象征死亡的召唤激发观众去记住他们的尘世存在是如此短暂，并且需要对必然的死亡早作准备。1492年11月，传教士吉罗拉莫·萨沃纳罗拉在佛罗伦萨进行了有关《死亡的艺术》（*The Art of Dying*）的布道，布道的讲稿在接下来的四年中被印刷了三次。在布道中，他建议人们要戴上“死亡的眼镜”，以确保来生的思想给每个人（不论男女）在现世生活中所做所见的每件事情都蒙上一层色彩。他想让佛罗伦萨人将天堂和地狱的图像一起放在他们的卧室里，以便“当人们进入城市议事厅时，‘死亡的眼镜’将提醒他们在自己的事务中要讲真话。富人如果不诚实就会下地狱，骄纵自己孩子的女人将看到愉悦会导致诅咒。”[7]

艺术家、赞助人和观众们都同意萨沃纳罗拉所说的：他们短暂的生命会随时终止。而在有些特殊时期，生命更显得格外脆弱。在15世纪，米兰有关死亡的记载档案表明，最大数量的死亡发生在人的幼年。其中的大多数是14岁以下的儿童，其中绝大多数又是4岁以下的婴幼儿。[8]然而只要能长到十四五岁，活下来的机会就大多了，无论男女，能平平安安地活到六七十岁也不算罕见。当成年人完全沉浸于日常的烦恼和兴奋之事时，他们也许因为世俗事务的牵扯而忘记了精神层面的健康。

无论对于个人还是整个社会，个人的、家庭的、朋友的和邻居的得救都是首要问题，因此这种对精神健康的漠不关心是不被允许的。尸体和来生的图像是唯一的提醒形式。因为一个人在来生的命运是由他在现世的行为决定的，所以具有适当的现世行为的榜样也是必须的。假如关于性的、金钱的、感情的和宗教的活动都是潜在的诅咒，那么就算最虔诚的基督徒也有很好的理由变得神经质。人都可能在两个层面上犯错误。第一个层面是必死之罪，包括违反了十戒中的任何一条，或触犯了七宗罪中的任何一项。七宗罪包括：骄傲、嫉妒、愤怒、绝望、贪婪、饕餮和贪欲，并且任何一宗罪所包含的子项都可被增加至无限。例如，骄傲之罪就包括忘恩负义、自吹自擂、阿谀奉承、伪善、嘲弄他人、野心、放肆、好奇和不服从。[9]一些批评家，例如佛罗伦萨大主教圣安东尼纳斯这样严厉苛刻的人，会将过度装饰也包含在必死之罪中，所以他们严厉谴责那些穿戴有精美裙裾斗篷的妇女、制作这些衣服的裁缝、明知用途还要售卖这些布料的商人，当

然还有允许自己的女人如此铺张浪费的丈夫。[10]第二类是可宽恕之罪，这样的罪不大可能导致直接下地狱，比如在大斋节期间吃肉，在忏悔的季节或宗教节日里与他人配偶发生性关系。然而无论多么微不足道，这些行为都需要被妥善对待，以确保它们不会损害到基督徒获得救赎的进程。

由于认识到无论男人还是女人都是生来有罪的，并且还容易犯错误，西方教会于是创建了许多方式来挽救原初的、必死的和可宽恕的罪。根据天主教的教义，七项圣礼（由基督在世时建立或许可的行为）包括洗礼、坚信礼、忏悔、圣餐礼、给临终者涂油礼、授神职礼和婚礼。第一个也是最重要的圣礼是洗礼，因为洗礼消除了上帝降临在人类身上的原罪，并且将婴儿变成基督教社会中的一员。洗礼仪式（神父用圣油和水给孩子涂抹）非常重要，通常要在一个与教区总教堂相关的单独场所举行。这是在确保救赎中如此重要的一步，如果一个婴儿即将死去但神父又确实无法出席的情况下，有的牧师甚至允许一般信徒（无论男女）自己给这个孩子实行洗礼。在精英阶层中，洗礼也是一个重要的社会仪式，孩子的教父从此便应开始照顾这个孩子的政治、经济和家庭利益。

对洗礼的重视使得洗礼的具体地点成为城市中一个特别的地方，一个脱离了任何派系利益的地方。像许多城市一样，佛罗伦萨的守护者中包括了施洗者圣约翰。这个城市里的罗马式洗礼堂是一栋独立的建筑，在15世纪，它曾被错误地当做是最初为纪念战神而建的古庙。这栋八角形建筑代表了这个城市的宣言：佛罗伦萨是罗马的继承者，并且对施洗者圣约翰本人的尸骨有着完全的权力。这使得像菲拉雷特这样的一些佛罗伦萨人曾试图从罗马偷回施洗者圣约翰的一些遗物；而敌对教皇（anti-pope）约翰二十三世依然可以葬在佛罗伦萨的洗礼堂**［图44］**，部分原因正是因为他捐献了施洗者圣约翰的部分手指给这个城市。

在佛罗伦萨，这位圣徒和他的教堂得到市政当局的绝对支持。然而在帕多瓦的情况却与此相反，帕多瓦总教堂洗礼堂中的湿壁画是用来纪念一个家庭的，即本地僭主弗朗切斯科一世·达·卡拉拉（Francesco I da Carrara，1325—1393）和他的妻子菲娜·布扎卡里那（Fina Buzzacarina），他们资助了1370年代后期由朱斯托·德·梅纳博伊（Giusto de'Menabuoi，1393年去世）精心绘制的湿壁画组画**［图59，图60］**。达·卡拉拉家族的徽章主导了天花板的拱侧，并且

在洗礼堂中明显可以看到赞助人菲娜的形象（她跪在圣母面前，与她的守护者们一同出现），这是一个生动的标志，既显示了他们的身份和富有，又表明了他们的虔诚和对救赎的关注。[11]这个洗礼堂还是这对夫妇的墓地，通过出售菲娜的衣服和银器所得来酬答为他们的灵魂所做的祈祷。不过，这个洗礼堂仍然作为帕多瓦这个城市的中心洗礼堂而发挥着功能。1444年，帕多瓦医生米凯莱·萨沃纳罗拉在描述这些湿壁画时认为，人们是在洗礼仪式的整体背景中来观看这些湿壁画的，这一背景促进了为洗礼这一特殊时刻而聚集在一起的观众们对这些湿壁画的持久关注：

图59

洗礼堂，帕多瓦。内部场景。关于基督和施洗者圣约翰生活的湿壁画由朱斯托·德·梅纳博伊绘制。

图60　朱斯托·德·梅纳博伊

《菲娜·布扎卡里那被施洗者圣约翰和其他圣徒引见给圣母玛利亚》，湿壁画，约1376年，洗礼堂的细部，帕多瓦。

> 于是朱斯托在帕多瓦人称为洗礼堂的巨大空间内绘制了画作。因为在这个地方，在一个神圣的日子里，帕多瓦的牧师聚集在一起，洗礼仪式得以举行，婴儿得以受洗。这些被非常巧妙地组织在一起的人物外貌是如此迷人，以致那些进入洗礼堂的人根本不愿意离开。这些湿壁画展现了旧约和新约中大量的丰富内容。[12]

如果洗礼消除了原罪，忏悔和给临终者涂油礼这两项圣礼便是消除了一个人一生的罪。在许多意大利城市，法律规定，当医生认为他的病人接近死亡时，他必须通知一位神父。于是会有一位神父和一位公证人去探访这个病人。这位神父（或者是被特别允许可以听别人忏

悔的修道士）会鼓励病人完全说出未被消除的罪，并且提出偿还这些罪的方法。这就使得神父或修道士处于一个强有力的地位，他们可以告诉病人得到救赎的最好方式是向他们本人或者其所在教堂或修会进行捐款或购买一些东西，这是一种在教会立法中被谴责的习惯，然而这种惯例似乎已经广泛地传播。[13]

在听完所有忏悔之后，必要时，公证人会写一份遗嘱或者为现有文献制作一个附录。这是一个重要的步骤，因为这会给予正在死去的人一个最后的机会，去悔改并且合法地弥补他们所犯下的罪。一份典型的遗嘱会包括要求继承人弥补死者一些过去的罪行，或者偿还一生所得的不义之财，这就是著名的流氓消罪（*mala ablata*）条款。14世纪的斯特罗齐小礼拜堂**［图2，图3］**就是这种遗嘱产生的结果。[14]除了在朋友和亲戚之间分割财产及物品之外，立遗嘱的人也可能为他们的葬礼、遗产和捐赠作出预先安排，这些安排将确保祈祷是以他们的名字来进行的。他们也会为委托完成他们的小礼拜堂或者陵墓之类的事情作出安排。尽管概括起来并不容易，但一般的遗嘱通常会留一笔钱给慈善机构，包括捐赠食品或衣服给穷人，给穷人家的女孩提供资金购买嫁妆，以及将现金、地产或者物品作为礼物赠送给医院、慈善团体、教堂、修道院和圣徒的圣祠。在一些城市里，所有立遗嘱的人都被迫向大教堂的建筑基金或者是为了建造城墙而进行最低限度的捐赠。一小部分捐赠人同时也将遗嘱视为最后的机会，借此为他们的陵墓或是教堂墓地的装饰给予精确指导。例如，菲娜·布扎卡里那的遗嘱中就资助了两位神父在她的丧礼上做弥撒，为她的灵魂做永远的祈祷，并且把以下内容列入遗嘱中作为条件：她希望建造的坟墓要"符合她的尊贵，并且考虑到她的身份地位，以及她丈夫弗朗切斯科一世·达·卡拉拉的高贵出身"。[15]当绝大多数立遗嘱的人满足于将问题留给遗嘱执行人去解决时，很少的一些人，比如巴尔托洛梅奥·博洛尼尼（Bartolomeo Bolognini），15世纪早期博洛尼亚最富有的人之一，在遗嘱中则对为他们创作的艺术品质量及圣像画都留下了非常精确的指导**［图129，图130］**。[16]

在这些捐赠和遗赠的背后存有这样的希望：由这些捐赠导致的祈祷和美好的作品本身，在末日审判时都会被考虑到。教堂的主要忧虑是教徒在去世时可能还没有为他的来生作出适当的准备，于是教堂试着鼓励基督徒定期忏悔，至少每年一次。只有在忏悔者已经忏悔并且被宽恕的情况下，才能给予圣餐礼。在复活节，当绝大多数人都盼望

吃光主人所有的菜肴时，这个惯例有着切实的影响。为每年一次的忏悔做准备是必须的，而且那些需要定期被宽恕的罪的数量是如此之多，以致在15世纪早期教会中出现了专门的手册，既用来指导忏悔者，也用来规范听忏悔的牧师。佛罗伦萨大主教圣安东尼纳斯（1389—1459）写过一本关于忏悔的畅销书，在1500年之前，这本书已在欧洲三分之二的城市中被印刷。然而考虑到为了偿还所犯下的罪有可能要花费一笔钱，以及肯定会随之而来的困窘，根据持有异议的传教士所说的，许多天主教徒并不情愿定期去详细叙述他们的罪。特别是因为现在所使用的私密忏悔室直到16世纪时才被引进，在那之前，牧师都是站在日常的讲台上看着忏悔者，这也导致他们可能转去向那些托钵修士忏悔，这些修士从一个城镇云游到另一个城镇，他们布道、听取忏悔，并收取相关的赎罪供奉。[17]

为了使这种忏悔真正有效，也就是说确实消除了罪孽，忏悔者除了供奉之外还要做很多别的事，他或她必须是真心实意地悔罪。在整个大斋节和复活节期间，天主教徒特别要让巡回整个意大利的布道者们知道自己的罪。这些巡回布道者主要来自两个建立于13世纪早期的修道会：多明我会和圣方济各会。多明我会的修士身着白色的、带有一个黑色头罩的斗篷，而圣方济各会的修士则是脚蹬凉鞋，身着一袭用一条疙里疙瘩的绳子做腰带的褐色束腰长衫。这两个修道会有着本质的不同，分歧远远超过了外表服饰的差异。例如，多明我会修士通常也是一位受委任的神父，而圣方济各修士往往不是，而且这两个团体对待所有权、财产和贫穷的态度也大相径庭。然而他们在关于罪孽和救赎的基本说辞上却是保持普遍一致的。他们总是在布道，无论在教堂里还是在广场上，例如萨诺·迪·彼得罗（Sano di Pietro，1406—1481）和内罗乔·德·兰迪绘制的板上蛋彩画《圣贝尔纳迪诺布道》中那样**［图61，图67］**。这些绘画不仅构成了巨大的祭坛画的一部分，而且显示了一种专心且彬彬有礼的理想化的观众形象。无论男人还是女人都安安静静地坐在地面上，中间是一条小心放置用以隔开他们的布障。所有的目光都集中在布道者身上，他正在锡耶纳市政厅（*Palazzo Pubblico*）前主广场上临时的木制讲道坛上布道。为了达到他们的目的，多明我会和圣方济各会都会对他们的成员进行培训，提供为吸引不同听众而编写的各种隐喻和故事，以及附有详细索引的手册。这样，他们面对妓女就可以讲述抹大拉的玛利亚（她曾经是一个妓女）忏悔的故事，面对儿童则可以讲圣婴的故事。为了那些佛罗伦萨的商人听众，多明我会的传教士乔万尼·多米尼奇会将基督描述为一

个“天国的商人，他购买的是尘世间无穷无尽的罪与忏悔，而他出售的则是复活和天堂”这样的形象。[18]还有些宣讲则是针对某个非常有限的听众群体。例如，萨沃纳罗拉在有关政府政策和组织结构问题上对佛罗伦萨市民进行指导时，就不允许妇女参加他的星期天布道。

图61　内罗乔·迪·巴尔托洛梅奥·德·兰迪

“圣贝尔纳迪诺在广场上布道，以及在圣贝尔纳迪诺的葬礼上一个疯女人得到解放”，板上蛋彩，约1470年。

来世报应的绝对威胁支持了要追随布道者指引或是圣徒榜样的告诫。根据《圣经新约》中的启示，在最后审判之日（这一刻号角将被吹响，世界末日之罪将被宣判），已经死去的魂灵将再次回归到他们的肉身里。在这一刻，他们的灵魂将被放到天平中称重，所有的人都会受到基督的审判，或是升入永恒的天堂或是驱逐进无边的地狱。这是殡仪馆里常见的一个画面。在这个作出决定的可怕时刻，赎罪和永远获救的虔诚希望，在1350年代末期纳尔多·迪·乔内在斯特罗齐小礼拜堂的画面中，以及几乎一个世纪之后，1431年在安杰利科更为紧凑的版本中都能看到**[图62]**。这两位艺术家所创作的形象都是来自但丁对永恒诅咒和救赎的想象，即其1302—1321年间创作的《神曲》。在斯特罗齐小礼拜堂最重要的一面墙上，基督举起他的手正在审判。在基督的右边，艺术家描绘了天堂，其中的圣徒们按等级排列坐着。在基督的左边出现了一个相对不受控制的黑洞形象，里面有无数的密闭小空间，每一个都绘有正在等待罪人的酷刑。在斯特罗齐礼拜堂后

面一个非常不显眼的低层角落里，有这个家族的两个人物，他们身着被埋葬时所穿的内衣或睡衣，从他们的坟墓中浮现出来并且很明显是在向天国飞升。 **[图2，图3]**

图62　弗拉·安杰利科

《最后的审判》，板上蛋彩，1431年，圣马可博物馆，佛罗伦萨。

卡马尔多利特会为他们新选举出的修道院院长，人文主义学者安布罗乔·特拉维尔萨里而委托绘制了这幅高度浓缩的最后审判的景象（画中包含了超过250个人物）。在天堂中，创建了卡马尔多利特会的圣徒贝内迪克特和罗穆阿尔多身着白色礼袍，出现在十二使徒之后，位于圣多明我会和圣方济各会的创建者之前。

直接降到地狱之中的威胁仅仅针对那些身负必死之罪的人，也就是那些死前没有忏悔他们最严重罪行的人。为了得到一个完满的忏悔而将某人起死回生，这只是一种普通神迹，圣徒们，或者说像锡耶纳的凯瑟琳（她使她母亲复活以便能够进行一次临终忏悔）这样有抱负的圣徒经常展示。那些死时无罪或者已经被免除了全部罪孽的人，也许能期望迅速升入天堂。但是对其他任何人来说，这是一个复杂得多的系统。一个人死后的命运并不一定是被规定好了的。到1350年代，传统的西方天主教信仰已经分裂，来生被分成几个层次，其中就包含了一个被称为炼狱的额外的中间阶段。这个概念被13世纪的神学家们发展成一个罪孽深重的灵魂遭受无数审判的地方。[19]尽管这些惩罚非常严厉，但它们并不是永恒的，恐怖最终会停止。在星期六和星期日

他们会被赦免，因为星期六是圣母以她的名义所要求的特殊日子，而星期日像尘世的许多弥撒中所说的那样，是仰仗基督之名。

传教士和神学家们所预言的炼狱的痛苦反映了地狱中的折磨。然而，最痛苦的并不是身体上的惩罚，而是忏悔者知晓他们与上帝和天堂已相隔离。尽管如此，倘若他们已经后悔并忏悔过，这些灵魂并不会永远受诅咒。良好的举止和慈善的捐赠也会加码。例如，1357年间的斯特罗齐礼拜堂中巨大的祭坛画下面，在祭坛台座的一块嵌板上，绘有圣劳伦斯拯救德国国王亨利二世有罪的灵魂的形象，因为他捐赠了一只圣杯。在画面中可以看到一位天使正将圣杯放到天平上，因为圣杯的重量超过了国王的罪行，因此抵挡了来折磨他的魔鬼。

在一个人的一生中，向教堂和慈善团体捐赠很重要，但死后得到的帮助也是可以有的。1438年，在费拉拉—佛罗伦萨的教会公会上，将"通过炼狱来帮助灵魂"这一早已流行的做法正式确定为官方教义。教义中宣称，朋友和家人们在这一中间区域所遭受的痛苦，能够通过以他们的名义进行的祈祷，以及在弥撒上的祷告、施舍和其他救济品来减轻。[20]因此，遗产继承人就负有一系列的责任来照看已故之人和礼拜堂、祭坛画或者其他一些捐赠，这些捐赠不仅仅代表了其直接赞助人的利益。

这种对死者的义务和对自己能否获救的恐惧混含在一起，意味着纪念去世的人变得越来越重要了。缅怀死者的方式有很多种，如给予适当的金钱捐赠，做弥撒，或定期在祭日以死者的名义进行祈祷。与此同时，也会通过举行布道来赞颂一位已故的君主或者其他重要人物。还有许多更为个人的但是同等重要的纪念方式。14世纪，佛罗伦萨的乔万尼·莫雷利不但在日记中绘声绘色地描述了他姐姐梅亚（Mea）的美德，而且详细记载了她长眠之地的具体方位，她和丈夫都葬在了某个教堂的地下室中。收到以下这些文字的亲戚们都被要求在万灵节这一天来到她的坟墓，点亮蜡烛并且为她的灵魂祈祷。

> 我请求每一位帕戈洛（Pagolo，乔万尼·莫雷利的父亲）的子孙至少要在梅亚祭日这一天去看看她的休息之处，并向上帝祈祷拯救她的灵魂，再如同许多人的习惯那样，用一点点烛光来照亮她的陵墓，因为对于她的灵魂来说真实的光线和水果就是上帝得以赐福她灵魂的祈祷或者救济品，阿门。[21]

乔万尼·莫雷利不得不尽量详尽地写下他的指示，因为梅亚与她的丈夫合葬在一起，所以没有任何特别的标志可以指示她自己的埋葬地。一些信徒，特别是那些遵从圣方济各修士戒律的人，认为死者应该被世人所忘记，任何试图保存一个人尘世存在的行为都是对来世优越性的否定。然而，有关遗嘱的研究日益显示出，当时人们都迫切希望将尸体安置在一个重要的场所，以确保死后能被世人记住（第六章将再次探讨这个主题）。[22]

生人与死者之间是一种互惠的关系。为了报答这些在世者以其名义进行的祈祷，一些逝者，首先是那些在天国中已经获得了一定地位的人，能为那些后来者向上帝代为恳求。基督徒可以向在天国中处于不同位置的众多圣徒求助。正如在纳尔多·迪·乔内的湿壁画，或者安杰利科有关末日审判的绘画中整齐排列的圣徒和天使所显示的，天堂并不被理解为一个人人平等之处，而是一个保有严格等级和秩序的地方。信徒们不得不小心谨慎地选择他们的守护者，而且对一位和上帝一起终生保护、帮助他们的圣徒的崇拜，实际上是侍从主义（*Clientelismo*）或日常生活的扩展。

最强有力的求情者是圣母玛利亚，因为她是最靠近基督的人，她既对人们的要求富有同情心，又可以因为任何事情去恳求她的儿子。1427年，在锡耶纳的城市广场上进行的一次布道中，锡耶纳传教士圣贝尔纳迪诺对这种家庭关系提供了一个简洁易懂的描述：

> 如果不是因为圣母玛利亚恳求她的儿子，并且应自己母亲的请求，基督已经向父亲讲过这一事实，上帝当然会降下最可怕的惩罚。因此，上帝的愤怒被平息了。我并不是说他宽恕了我们，绝不是这样，然而上帝减轻了他的惩罚。基督从他的父亲那里接过仁慈与怜悯，并且把它递给圣母，圣母再将这些仁慈与怜悯挥洒到我们的身上。[23]

考虑到圣母处于上帝与凡人之间这一关键位置，所以在整个15世纪，圣母特别的权力和地位被逐渐加强，尤其是在接受圣灵怀胎（即圣母的双亲在孕育圣母时没有沾染原罪）和圣母升天（即圣母同基督一样经历了肉身复活，这与普通人截然不同）的教义时达到了顶峰。到15世纪时，尤其是在意大利南部，对炼狱圣母形象的崇拜如同对坐在地上的圣母形象（即谦逊圣母）的崇拜一样深入人心，例如在马尔科·佐波《哺乳圣母》（*the Madonna Lactans*）中的圣母形象，以及

头戴皇冠或登上王位的天国女王的圣母形象 **[图40]** 。有关圣母的故事和特征已经被人为增加并且逐渐细节化了。对于基督的母亲，圣经中只提供了非常有限的信息，于是有关她出身、生日和早年生活的细节都来自不足凭信的文本，例如所谓的《首卷福音书》（*protevangelium of St James*），还有一本被认为是由后来13世纪的圣方济各修道士撰写的《基督生活沉思录》（*The Meditations on the Life of Christ*）。这种叙事鼓励读者或听众想象他们自己站在圣母的位置上，来考虑圣母的日常生活和内心世界。有关圣母崇拜的另一个重要资源是《圣徒故事集》（*The Golden Legend*），大约在1261年由热那亚大主教雅各布·达·沃拉吉尼（Jacopo da Voragine，1228/1230—1298）编辑的有关各位圣徒生活的汇编。此外，瑞典的神秘的布丽奇特（Mystic Bridget）的各种幻象也在她1373年死后广为流行。布丽奇特曾看到无数圣母和基督的幻象，并且还与他们交谈，她被授予特权去基督的诞生地，在那里她看到圣母身着白衣，跪拜在她裹在襁褓中的婴儿面前，这个婴儿的身上正放射出一道天国之光。

圣母并不是从天国中得到帮助的唯一资源。《圣徒故事集》提供了数百位其他圣徒的名字和传闻。按照等级，紧随基督和圣母之后的是十二使徒，以及耶稣最重要的女性追随者，从良的妓女抹大拉的玛利亚，在《约翰福者》第八章中曾被提及。接下来是早期基督教的殉教者，伟大的教会神学家，例如圣哲罗姆和奥古斯丁。最后是那些最为紧密地包含在新秩序基础之中的人，例如圣方济各、圣多明我、托马斯·阿奎那，以及日常生活中的男人和女人，如圣凯瑟琳和圣贝尔纳迪诺，两人都来自锡耶纳。尽管教会承认那些被赐福之人的生活是神圣的，但是并没有可被证实的奇迹来确认他们的神圣性；他们被授予名誉，但是他们头上的光晕只是简单的光线而不是完整的光环，这可能象征他们的成就也要低一些。

在祈祷中，天主教徒可以求助于与他们同名的圣徒，或者是自己特别崇拜的圣徒。因此，菲利波·斯特罗齐将位于圣玛利亚·诺维拉教堂的礼拜堂奉献给了圣菲利普；而斯特罗齐14世纪的先祖托马索则委托制作过一个祭坛装饰物来纪念圣托马斯·阿奎那。有些圣徒因为在某些方面具有特别的效能而获得声誉，例如圣玛格丽特被认为能帮助妇女分娩，圣克里斯托夫能帮助儿童和旅行者，圣阿波罗尼娅（St Apollonia）能帮助那些牙痛的人，圣罗科（Sts Rocco）和圣塞巴斯蒂安被认为能有效抵御瘟疫。还有一些特别的圣徒遗物或者彩色画像据说有不可思议的力量，可以用来治愈病痛。为了从这些资源中获得帮

助，尊敬的手势或者准备一些礼物被认为是必不可少的。献祭的誓言是一种具有约束力的义务，如果打破，那么风险由自己承担。朝圣是表达这种敬意的有力形式，这是为了获得预期的帮助或者感谢已经得到的帮助而进行的一段旅程。然而，这种朝圣也可以让别人代行（到15世纪时似乎已经有了半职业化的朝圣者），或者是得到主教或教皇的允许，当然这两种形式都要付出现金作为代价。朝圣者或他（她）的替代者到达圣地后，通常会捐赠一些蜡或者其他贵重之物，那些对圣徒遗物享有权威的人或机构便能从这些捐赠中获得巨大的利益，并经常使教堂和圣地所在地区或城市的经济也从中获益。

圣徒遗物也是分不同等级的。与耶稣受难相联系的事物，尤其是他被钉死其上的十字架，都受到格外的珍视。民间曾经流传着一种与圣经记载不同的、有关真正的耶稣受难十字架的传说，这一传说通过《圣徒故事集》再一次被广泛传播。根据这个传说，伊甸园中智慧之树的种子曾被种植在亚当的坟墓上，正是用这棵树制造了钉死耶稣的十字架，使用后被埋藏起来。阿尼奥洛·加迪1388—1392年在佛罗伦萨圣克罗切教堂（即圣十字教堂［the Holy Cross］）最主要的环形礼拜堂中绘制的湿壁画组画**［图63］**，图解了这个复杂故事的大部分情节，每幅画展示几个情节。公元4世纪早期，这个十字架的幻象曾促使罗马皇帝康斯坦丁皈依了基督教。根据这个传说，此十字架后来被康斯坦丁的母亲海伦娜重新发现，然后被波斯统治者偷走，最终被东罗马皇帝赫拉克利乌斯（Heraclius）重新获得。

图63　阿尼奥洛·加迪

《示巴女王识别圣木以及圣木被隐藏》，湿壁画，约1388—1392年，唱诗区，圣克罗切教堂，佛罗伦萨。

这一巨大的湿壁画组画的细部表现了神圣十字架故事中的一部分，这个故事因为雅各布·达·沃拉吉尼的《圣徒故事集》而得到传播。在这里，示巴女王辨认出救世主将会被钉死在这根木头上，于是安排人把它隐藏起来。

因为这个神话，这个十字架真正的碎片要想在西方得到有效承认，就需要有拜占庭的起源，这也就刺激了此类事物在君士坦丁堡和西方之间的贸易。例如，1369年，塞浦路斯外务大臣菲利普·德·梅齐埃雷斯（Philippe de Mézières）捐赠了这个十字架的一小片给威尼斯著名且极有权势的圣乔万尼福音兄弟会（Scuola Grande di san Giovanni Evangelista），这一小片十字架来自君士坦丁堡东正教总主教。公元15世纪早期，锡耶纳最主要的医院圣玛利亚·德拉·斯卡拉（Santa Maria della Scala）为了将自己提升为朝圣之地，购买了无数的圣徒遗物碎片，并从拜占庭宫廷里购买了一小片耶稣受难十字架。随着15世纪30—40年代希腊东正教和罗马天主教高级教士之间的沟通日益增加，以及1453年君士坦丁堡的衰落，这类东西的获得更加容易了。拥有这些碎片的不同团体之间的竞争也扩大了。比如在威尼斯，1463年，红衣主教贝萨里翁（Cardinal Bessarion）将他个人保存耶稣十字架碎片的圣盒捐赠给了另一个协会，鞭笞派[(2)]的圣玛利亚仁爱兄弟会（Scuola Grande di santa Maria della Carità），因此圣乔万尼福音兄弟会所拥有的那一小片耶稣十字架就受到了挑战。在费拉拉—佛罗伦萨公会期间，贝萨里翁（1403—1472）是希腊东正教的代表之一，这场大会试图将希腊东正教和罗马天主教重新统一在一起。驱使贝萨里翁作出这一捐赠（他还把自己的图书馆也赠送给了威尼斯）的内在动因是，他希望以此唤起威尼斯支持一场反抗奥斯曼帝国的战争，当时后者已经开始侵略君士坦丁堡。这件保存耶稣十字架碎片的圣盒**［图57］**具有特别显著的出身，最初是由拜占庭公主艾琳·帕莱奥洛格斯（Irene Paleologus）代表君士坦丁堡大主教委托制作的。1472年，这件宝物最终到达威尼斯，并被当做国家事件来对待。但是仅仅拥有这件遗物还不够，为了吸引朝圣者，这件东西需要一个与之相配的外框以便展示，还需要一种形式来“营销”它的重要性。1470年代，鞭笞派兄弟会首先做的事情之一，就是为此件圣物委托制作了覆

盖物，用以纪念捐赠人，因为圣盒前任所有者的身份确认了圣物的重要性**［图64］**。[24]

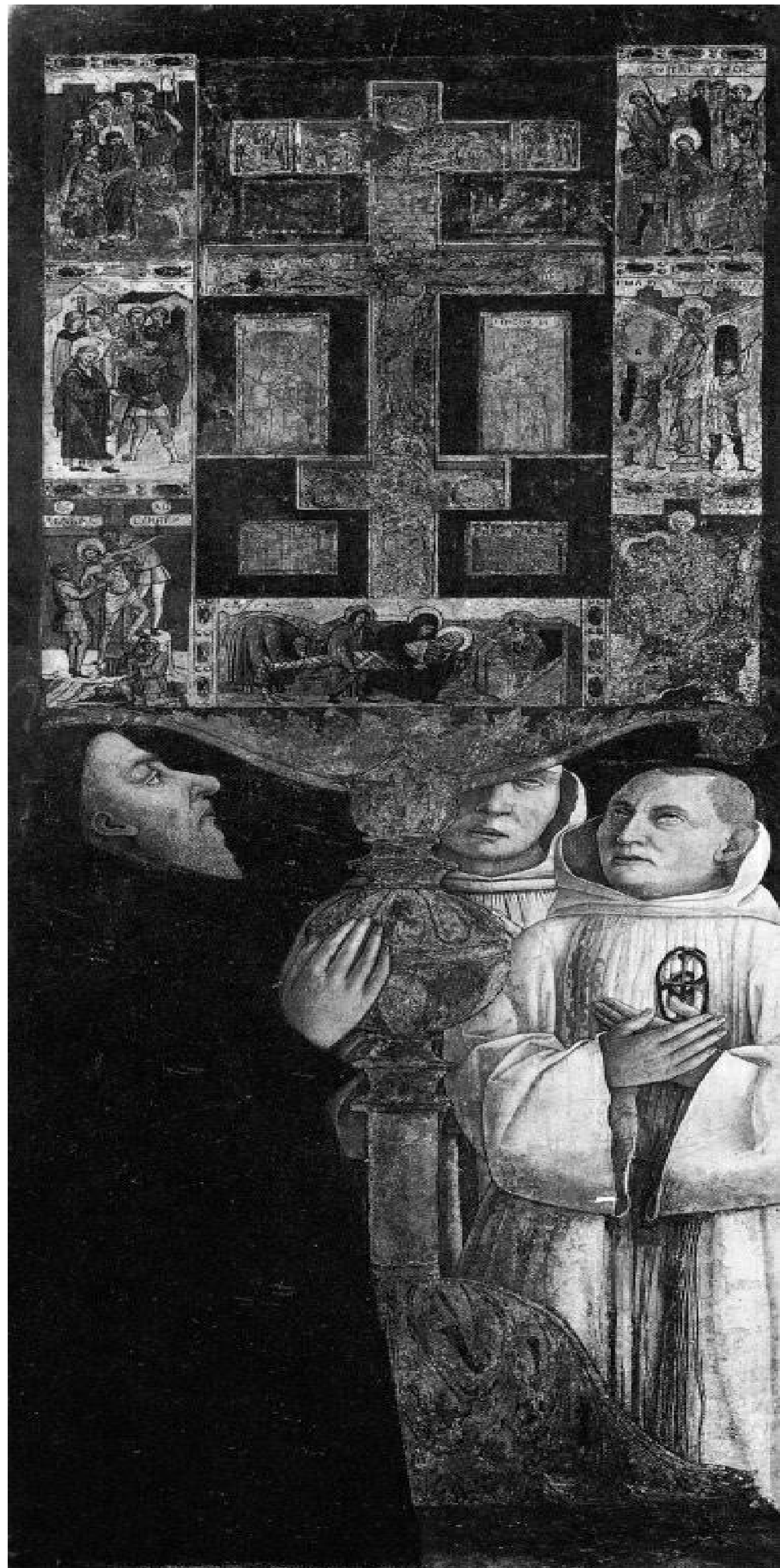


图64　（归于）乔万尼或真蒂莱·贝利尼

“红衣主教贝萨里翁将保存耶稣十字架碎片的圣盒赠送给圣玛利亚仁爱兄弟会”，板上蛋彩和油画，约1472年。

1472年，此团体最终获得了这个保存耶稣十字架碎片的圣盒，之后他们便委托制作了这件覆盖物，用以让人们永远铭记它的出处。

尽管仁爱兄弟会作出了最大的努力，但是相比于已经获得良好声誉的圣乔万尼福音兄弟会的碎片，他们的碎片显得了无生气，因为前者仍在继续创造奇迹。最初福音兄弟会打算定期展示他们的圣物盒，用以“赞美和颂扬我们神圣且能创造奇迹的耶稣十字架，提升基督徒对它的虔诚之心”。但是对这个圣物盒进行过详尽研究的学者已指出，1458年，“福音兄弟会的展示策略改变了。成员们投票决定，从那一年开始限制耶稣十字架在公众游行中的使用，‘以便增加人们的虔诚之心，并且也不会因为总是将它暴露在外而受损’。”[25]

1490年代，为福音兄弟会绘制的一组油画充当了这一小片耶稣十字架的替代物。如果来到福音兄弟会大厅的崇拜者见不到这个碎片，那么他们可以见到这件圣物所具有神奇力量的证据，并以它的名义进行捐赠。**图65**是真蒂莱·贝利尼绘制的布面油画，这是位于兄弟会大厅中的一系列油画之一。这幅作品描绘了有一次人们在携带此圣物进行游行时发生的奇迹，展现了其超越时空的神奇力量。作品表现了布雷西亚商人雅格布·德·萨利斯（Jacopo de'Salis）的祈祷，也就是游行队伍经过时出现的那位身着红衣跪在地上的人。当时萨利斯刚刚得知他儿子的头颅被打碎了，于是他立即跪倒在地，向圣物祈祷能让儿子从这可怕的事故中生还，同时发誓作为报答，他要荣耀耶稣十字架。这件圣物的力量是如此强大，以致萨利斯回到家时便发现儿子已经完全康复了，而他也履行了自己的誓言。这次奇迹的意义非常清楚，那就是想要达到超自然效果，没有必要与圣物直接接触，只要真心信仰就足够了。

图65　真蒂莱·贝利尼

《耶稣十字架碎片在圣马可广场上的游行》，布面油画，1496年。

类似的痊愈奇迹既可以由耶稣受难十字架，以及其他《圣经》时代和基督教早期实物所创造，也可以由当时的圣徒创造。实际上，某人在生前或死后展示奇迹已成为其被追认为圣徒的正式程序要求，这种观念在1215年时便已被牢固树立起来。为了能被封圣，精神生活是必不可少的，或者通过慈善行为，或者通过重要的神学贡献；此外，还需要上帝赐福的表示，也就是奇迹。并且，这些奇迹必须有目击者的证实，在圣徒生前及死后都有发生，而且“对信众具有启发性并与个人美德相联系”。锡耶纳的两个圣徒，圣凯瑟琳和圣贝尔纳迪诺，将会为我们说明这样的程序是如何进行的。

凯瑟琳·贝宁卡萨（Catherine Benincasa）生于1347年，是锡耶纳一个染工的第23个孩子。在她早熟的六岁时便已经开始看到基督的幻象，并且表现出斋戒和鞭笞自己这种极端的精神性举动。在一场与基督人神灵交的紧密结合中，她的幻象达到了顶峰，她接受的圣伤（基督受难时的伤口）印记，显示在其双手、双脚和身体一侧。这种与精神世界的联系致使人们开始怀疑她是异端，但最终带给她的是相当可观的公众威信。1380年，在她去世之前，凯瑟琳认为自己完全有责任去和解教堂中的大分裂（Great Schism），于是她就给牧师、君主和高级教士们写信。1411—1416年，人们对她的生活和奇迹进行了漫长的调查。凯瑟琳逾越了太多的行为界限和期待界限，以致人们花了几

乎50年才将其正式追认为圣徒，在锡耶纳当职大主教庇护二世的到场支持下才完成了这场追认。尽管这样，罗马教廷依然发布了一条禁令，禁止显示凯瑟琳接受圣伤的图像出现，这是一种有关偶像崇拜的规定。正如描绘她生命中最重要时刻的佛罗伦萨版画所展示的，凯瑟琳的圣伤明显被忽略了**［图47，图66］**。[26]

图66　乔万尼·迪·保罗

《锡耶纳的圣凯瑟琳接受圣伤》，板上蛋彩，约1461年。

祭坛台座垂直面上一系列描绘锡耶纳圣凯瑟琳的生活的板上绘画之一。这个场景违反了教皇专门宣布过的圣凯瑟琳体验圣伤图像不合法的法令。

与凯瑟琳被追认为圣徒过程中的重重困难形成鲜明对照，不久之后，圣方济各修士贝尔纳迪诺则是被迅速认可了。1444年5月20日，也就是是贝尔纳迪诺去世之后仅仅六年，就被完全承认为圣徒。贝尔纳迪诺的出生之地锡耶纳、去世之地阿奎拉，以及改革后的圣方济各会共同要求了对他的封圣，并且用绘画和雕塑突出强调了这件事。这些追随者们精心准备了贝尔纳迪诺的脸部模型，其苍白憔悴的特征构成了后来大多数遗像的基础。锡耶纳圣母会的赞助人们对这些特征极其关注，为了获得精确的画像，他们坚持要求画家萨诺·迪·彼得罗反复绘制，直到画出正确的形象为止："萨诺大师应保证，根据上文提到的委托人的意志来绘制圣贝尔纳迪诺肖像，如果画面内容与之相抵触，萨诺必须销毁它并且要重新绘制，直到上述委托人完全满意为止。"[27]这次委托产生了一幅三联画屏**［图67］**。在两侧的画屏中，贝尔纳迪诺被表现成两个不同的形象，一个是耶稣被钉在十字架上的形象，他生前常常鼓励他人对耶稣的牺牲进行沉思冥想；另一个是耶稣名字的首字母组合的形象，即IHS这几个字母的组合图案，正是由于他的推动，对这一图案的崇拜才得以在整个意大利广泛传播。但贝尔纳迪诺也遭遇过一些来自他同事的反对，他们担心崇拜一个涂上颜色的东西暗示了一种偶像崇拜。

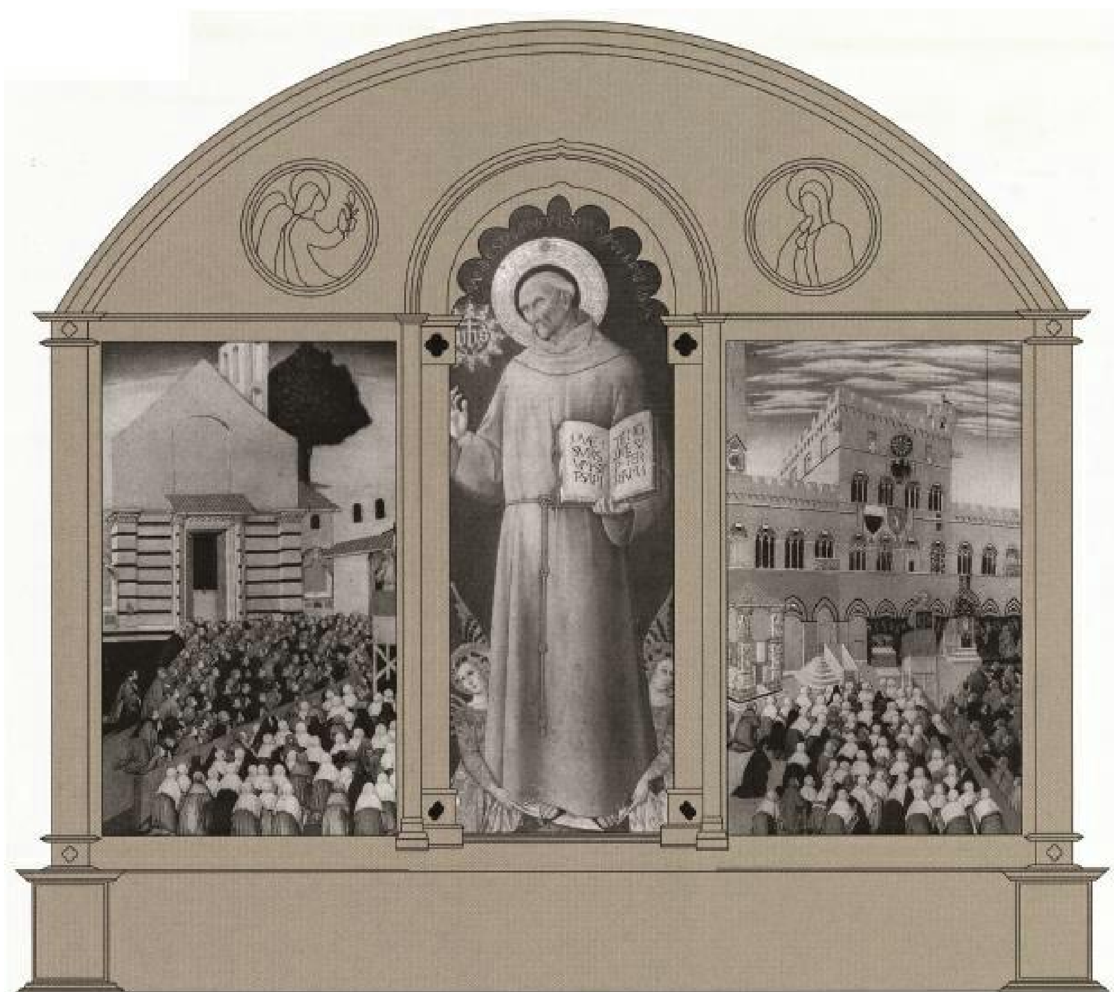


图67　萨诺·迪·彼得罗

圣贝尔纳迪诺祭坛画，板上蛋彩，1445年，最初是为锡耶纳的孔帕尼阿·迪·索普拉礼拜堂绘制的。此为基于高登茨·弗罗伊勒（Gaudenz Freuler）和迈克尔·马洛里（Michael Mallory）研究所作的复原图。

圣贝尔纳迪诺清醒地意识到，他的天主教同伴们已将图像作为一种具有强大力量的事物来对待，可以用它来向上帝恳求。在佛罗伦萨，圣弥额尔教堂、圣蒂西玛·安农齐亚塔（Santissima Annunziata）教堂，以及因普鲁内塔（Impruneta）城墙外的小山上的圣母像，都扮演了这种角色。当地的编年史作家马泰奥·维拉尼（Mateo Villani，1363年去世）记述了因普鲁内塔城的圣母像是如何被用来抗击1354年的干旱的：

由于害怕失去田地里的果实，这些佛罗伦萨人便求助于神灵，命令众人祈祷，并且持续不断地举行穿越城市和郊区的游行。然而他们越是游行，天空越是变得耀眼，日日夜夜均是如此。意识到这样并没有什么用之后，市民们就满怀虔诚和希望地转而向圣母求助，请出古老的、在木板上绘制的圣母玛利亚（因普鲁内塔）画像。1354年5月9日，乡镇公所准备了许多巨大的蜡烛，并且召集了教区神父和所有的神职人员，带着使徒圣菲利普的一只胳膊、圣扎诺比乌斯（St. Zanobius）珍贵的头，以及许多其他圣物。几乎所有的人，包括男人、女人和孩子、最高执政官和整个佛罗伦萨的政府成员，伴随着乡镇公所的铃声和教堂大声颂扬上帝的声音，汇集在圣彼得罗·加托利诺（San Pietro Gattolino）教堂大门之外的圣母像前。他们虔诚地注视着这幅画像……在此次游行的当天，天气就发生了变化，天空中布满了乌云；第二天依然是阴云密布……第三天开始下了一点毛毛雨，第四天就是大雨滂沱了。[28]

然而，并不是每幅具有强大力量的图像都是来自天国，对具有同样力量的魔鬼之作，人们则深为忧虑。1383年，一个当地的编年史作家记载：

有关一个已经在法恩扎发生的奇迹的谣言在整个罗马涅地区传播开来……在那里，一幅绘画，或者更确切地说是一幅耶稣被钉在十字架上的图像，创造了许多奇迹并且治愈了病人……随着这种声誉的传播，这个岛上的许多病人都来到这个教堂，但是当他们试图走向祭坛的时候，所有的人都开始浑身颤抖并且像疯子一样跳舞，将自己摔倒在教堂周围……就算他们偶然接近了祭坛，也会马上转身摔倒，如果没有别人的帮助就站不起来，并且没有一个人的病被治愈。最终，这被视为某个邪恶之人施的符咒以作为魔鬼的挑战，人群也就不再聚集在那里了。[29]

这些例子表明，尽管所有官方教导都与此相反，但人们依然认为图像具有渗透性，或者通向天国，或者通向地狱。同样成问题的是，似乎只有某些特殊图像和特殊场所才拥有如此强大的力量。作家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在15世纪中期曾追问：

> 为什么古老的信仰依旧如此流行，对于祈祷者和正直的献祭者来说，接受某个地点的某幅绘画会比接受紧挨着它的同一个神的雕像容易得多。此外，你会发现，任何曾经被大量崇拜的雕像如果被移到别处，人们却会把它当做破产者来对待，毫无信誉可言，更不会再为它献上供奉。[30]

但是，无论他们怎样怀疑，像其他千万意大利人一样，人文主义者们也同样向圣物和能创造奇迹的图像供奉蜡和金银这些东西。为了实际有效，这些东西不必非得看起来像捐赠人，而是必须要象征捐赠人，例如通过衣服、铭文，或是其他一些可以确证的标识图案。在16世纪的文本中，乔治·瓦萨里描述了在1478年暗杀洛伦佐·德·美第奇的企图失败后，韦罗基奥如何与蜡画专家奥尔西诺·贝宁滕迪（Orsino Benintendi，1498年去世）一起，为他制作了这种类型的还愿像。三个与真人等大的蜡像被涂上油画颜料，穿上洛伦佐本人的衣服，其中包括了他在暗杀发生时所穿的礼服以及后来包扎伤口用的绷带。[31]

像其他许多奉献给佛罗伦萨和其他地方教堂的雕像一样，洛伦佐的蜡像已经消失不见了。在威尼斯的圣安东尼奥·迪·卡斯泰洛（Sant'Antonio di Castello）教堂中，有一幅维托雷·卡尔帕乔（Vitore Carpaccio，约1465—约1526）的油画**［图69］**，我们从中可以看到，与幸存于海难的真船等大的模型旁边悬荡着他的蜡像的腿部。一些教堂，例如佛罗伦萨的圣蒂西玛·安农齐亚塔，或者曼图亚之外的圣玛利亚·德尔·格拉齐耶（Santa Maria delle Grazie），都以拥有与他真人等大的、坐在马背上的披盔甲像而自豪，到了16和17世纪，这些东西占据了教堂内部的大部分空间。1630年，从圣蒂西玛·安农齐亚塔教堂搬出了600尊蜡制或木制像、数不清的纸质像，以及3600幅还愿像。[32]

有两幅幸存下来的图像是用更为耐久的材料制成的，可以作为很好的例子来说明，捐赠者希望以此来感激或报答处于上帝和他们之间的、神圣的求情者。正如在第一个例子（由不太知名的旅行者弗朗切斯基诺·达·布里尼亚莱［Franceschino da Brignale］奉献的供品）中所看到的那样，这种图像有着十分确切的意义和目的。1361年，他将那不勒斯殉教者圣彼得教堂中的一块大理石板奉献给了圣三位一体**［图68］**。在这块雕刻粗糙却极有感染力的石板中，一位商人正在尸体般的死神面前将一个沉甸甸的钱袋一倾而空。在占据整个雕刻中心

的铭文中，商人大声叫喊着，“只要你放过我，我愿意给你我的所有。”然而死神却回答，“即使你能够给我所有我要求的，当死亡的时刻来临，你依然不能逃脱死亡的命运。”[33]死神依然保有至高无上的权力，只有天国的调停才能使达·布里尼亚莱能够在尘世活得更久，以便补偿他的罪孽并且为他最终的命运做准备。

图68

弗朗切斯基诺·达·布里尼亚莱的“纪念”，大理石，1361年，卡波迪蒙特博物馆（Museo di Capodimonte），那不勒斯。

围绕外框的一圈题记解释了这项委托的情况：“我一千次地颂扬上帝、我们的父和圣三位一体，因为我两次得以从灾难中逃脱而其他人却被淹死。1361年8月14日，弗朗切斯基诺·达·布里尼亚莱让人制作了这件纪念品。”

图69　维托雷·卡尔帕乔

《奥托博恩院长的幻象》，布面油画，约1515年。

这幅油画展现了发生在威尼斯圣安东尼奥·迪·卡斯泰洛教堂中的奇迹，靠近圣坛屏的那个人物便是这位隐修院院长，当他从祈祷中转过身之后，看到了被教皇祝福的一万名殉教者的幻象，他们正背负着被钉死其上的十字架（像基督一样）走向祭坛。

另一幅图像是由一位修女请人制作的，用以证明她的守护者有创造奇迹的力量。在这幅奉献于1432年的图像中，解释性的铭文同样占据了核心地位，铭文讲述了一位不知名的修女萨拉（Sister Sara）是如何向阿西西的圣方济各祈祷的。她请求圣方济各阻止两位西班牙骑士的决斗。木板中央精细的哥特式字体这样记载道：

1432年10月14日，有两位骑士准备决斗至死。然而令人尊敬的女士，修女萨拉，向上帝和圣方济各祈祷，请求让他们和平相处，或者至少不要杀死对方。她让人绘制了这一事实，正如我们现在看到的画面中所显现的那样。于是，依着上帝的仁慈和萨拉虔诚的祈祷，这两位骑士真的和平相处了，没有给他们中的任何人造成伤害。[34]

隐藏在这幅图像背后实际的历史情况有详细的文献记载。其中的一位西班牙骑士被另一位骑士控告杀死了后者的奴隶。费拉拉的僭主，侯爵尼科洛三世（Niccolò III）宣判他们要进行决斗来解决这一问题。然而在最后一刻，控告被撤回，决斗也因此终止了。这样的结果足够使萨拉修女确信，正是自己对这种象征武士荣誉的决斗的恐惧，才使得这次事件免于了流血的出现。萨拉定制的这幅绘画**［图70］**是由马尔凯艺术家安东尼奥·奥尔西尼（Antonio Orsini，活跃于1436年直至1491年之前去世）制作的。画面着重强调了完整的长矛和盾徽，这些东西将两位骑士框在一起，他们已经摘下了头盔，正在上方天国之光的沐浴下交换和平之吻。画面的左侧，通过修女的服装基本可以确定是萨拉本人，她正在向圣方济各祈祷，因为他接受过耶稣的圣伤。

图70　（归于）安东尼奥·奥尔西尼

《费拉拉修女萨拉向圣方济各许愿》，板上蛋彩，1432年。

如同达·布里尼亚莱的纪念物一样，这幅绘画（当然首先是它的题字）见证了神圣的代为求情者的切实功效和事实。这导致了对圣徒存在永远不断的要求和期盼，也同样导致人们忧心忡忡，担心这种帮助不再是免费的给予和接受，而变成不得不购买。

特赦

虽然花费昂贵，但特赦依然是获得拯救的最简单的方式之一。特赦源于这样的观念：教皇作为基督在尘世中的代表，可以使用一种储存天堂美德的“珍宝箱”，他可以将这些“珍宝”廉价卖给少数品行端正的个人，从而减少他们在炼狱中度过的时光。允许立即转向天堂的大赦只有在1350年、1399年和1450年这些五十年节(3)的特殊场合才会发布。届时，全欧洲的朝圣者会齐聚罗马来享受从这些特殊安排中得到的益处。普通的特赦，既可以由当地主教颁布，也可以由红衣主教和教皇颁布，但这样的特赦只能免除他们所遭受苦难中非常有限的一小部分。

特赦的分配方案意味着鼓励一些特别的行为方式。这也是一种动机，促使人们参加布道，吟唱或聆听赞美歌，参与某些事件，拜访特定的圣地，或者为特别的事业作出贡献。有一封来自罗马的信涉及了洛伦佐·德·美第奇的一次特赦，这是他通过参加最喜欢的佛罗伦萨三圣贤会的数次会面而获得的。这封信显示了特赦的获得过程，及其所具有的重要性：

> 我们现在已经获得的宽恕是这样的：尽管对于上帝来说，他会向任何以他的名义聚集在一起的人施以最大的仁慈，然而他在这个世界上的代理人，为了仿效他们的天主而鼓励所有人都崇拜上帝，作为你代为求恳的答复，给予那些聚集在三圣贤会的每一次定期会议上的人一百天的特赦。这个法令必须从枢机主教院获得，而不能来自教皇……每个月一次，每个枢机主教都有可能给予一百天的特赦。因此，如果每个枢机主教都给出了他的十二个“一百”，他们就批准了你一整年。宽恕从来没有像这样被获得过，他们所有的人都应该在同一法令下付出他们的整个钱包！[35]

上文使用的充满灵魂救赎的钱包是一种比喻，恰如其分地象征了其商业交换性质。作为巨大的金钱和政治利益的回报，罗马的枢机主教院向洛伦佐的三圣贤会提供了从其他方面无法获得的灵魂宽恕。这位使节认真表明了他的理解：特赦不能代替上帝的仁慈，然而这种额外的帮助依然值得人们去获得。由于洛伦佐·德·美第奇的发明，那些来参加他的三圣贤会聚会的人便产生了一个特别的动机：获得永恒的救赎。

因为无论是生者还是死者都可以获得这些利益，所以那些进行昂贵的艺术品委托的个人和组织很快意识到，特赦的获取和出售会成为他们筹措工作资金最有效的方式之一。例如，可以通过建造和维修教堂、医院和圣地来获得特赦。尼可洛·德尔·阿尔卡的《哀悼基督》**［图8，图9，图10］**被放置在博洛尼亚的圣玛利亚·德拉·维塔医院，这家医院被给予的特赦就非常清楚地表明了它的目的。1464年，教皇颁布了一条法令以帮助修缮这幢建筑和其中的病床，并且关照"医院负担不起用最美丽的标志和图像来纪念基督陵墓所产生的维修保养费用，但如果信徒们得到鼓励，他们就可以负担"。[36]那些夜晚来到这家医院，在圣诞节、复活节、圣灵降临节和当地圣徒拉伊涅里（Rainieri）的节日里忏悔他们的罪过，并向这家医院的建筑基金作出捐赠的人，将会收到一个百天特赦作为回报。

还有一些被人们关注的祈祷图像，虽然没有经过教皇批准，但依然能够宽恕炼狱之罪。在一幅绘有圣格雷戈里做弥撒的版画**［图71］**中有一段意大利文题记，按照这段题记的解释，在这幅画面前祈祷的人，如果是真心实意地忏悔，在炼狱中的时间将会被减少两千年。人们在绘有所谓"维罗妮卡之布"[(4)]或"有耶稣像的手帕"（耶稣在被钉死在十字架上之前擦过脸的一块布）这些内容的画面前祈祷，被推测会有同样的效果。

图71　佛罗伦萨人

《圣格雷戈里的弥撒》，版画，约1460—1470年。

很明显，特赦容易遭到滥用。16世纪时，滥用特赦是人们对天主教的主要抱怨之一，对新教的改革者来说同样如此。但是这些特赦从来没有故意设计成写在纸上或羊皮上的保证以便直接换成现金。尽管新教徒试图改革教堂的堕落，但早期那些赦免人们罪过的许多方式，在16世纪时已经遭到了明确谴责或已作出重大修正。这一痛苦的过程戏剧化地改变了观众们与艺术品、圣物、圣地和圣徒之间的实际关系，以及他们对待这些事物的行为和态度。1538年，英国国王亨利八世颁布了一条皇家法令，告知他的国民不要

> 将他们的信任或信用置于除了《圣经》之外的其他任何由人的幻想而设计出来的作品之上，像徘徊于朝圣之路，给图像和圣物供奉钱财、蜡烛或灯芯，或者是亲吻、舔同样的东西，背诵许

多并不理解或者并未铭记于心的祈祷文，或者类似这样的迷信行为。[37]

对炼狱学说的否定打破了生者与死者之间的联系，同时限制了他们之间互相提供的帮助。天主教徒反复重申他们对炼狱学说的信仰，但也同样注意控制对其的极端滥用。1563年，特伦托大会（the Council of Trent）通过重申由教皇格雷戈里和圣托马斯·阿奎那共同倡导的图像的传统功能，回应了外界的批评。他们承认图画和雕像是对不识字者的指导，是用来打动男人和女人的心的，但并不必然会创造奇迹。然而，通过制定法律来反对这样的信仰，却也无法阻止观众将图像看做是天国力量与尘世需求之间的、一种具有渗透性的屏幕。

---

(1) 奉献盘：在一群人中传递的、用于收集捐献物的盘子。

(2) 鞭笞派：鞭打自己以求赎罪的教派。

(3) 五十年节：又称禧年，在罗马天主教中称为大赦年，在这一年可以通过做某些虔诚行为获得全免罪罚。

(4) 维罗妮卡之布：一种印有耶稣头像的织物。根据流行的传说，圣女维罗妮卡在耶稣去往骷髅地的路上递给他的手巾上浮现了耶稣的头像。

第六章　祈祷的场所

艺术品所要服务的目的依赖于它何时、何地能被看到。14和15世纪的宗教艺术品通常是为了非常精确的地点、事件和观众而被创作出来的，许多最重要的艺术品是在仓库中度过了它的大部分时间。像教皇西克斯图斯四世送给帕多瓦圣方济各圣安东尼奥大教堂的礼袍这种精心制作的纺织品和刺绣法衣，只有在专门为这位教皇的遗赠举办的弥撒上才能见到 **[图30]** 。本书中所例举的圣物盒，例如威尼斯红衣主教贝萨里翁保存耶稣十字架碎片的圣盒，或者博洛尼亚盛有圣多明我头颅的圣盒，也只有在宗教节日这样特别的时刻才会被拿出来。佛罗伦萨圣弥额尔教堂中贝尔纳多·达迪（Bernardo Daddi，1312/1320—1348年后）的《圣母子》这些能够创造奇迹的图像，平常都被隐藏在帷幕和铁栅栏后面，只有在举行像唱赞美歌这样的特别仪式时才会被揭开。为了理解意义是如何被传递的，我们需要仔细考虑艺术品被观看的特殊位置和周围环境。

修道院

对于15世纪的观众来说，意大利许多最著名的图像是看不到的，例如安杰利科的湿壁画，或是达·芬奇的《最后的晚餐》。这种情况直到18世纪最后几年拿破仑·波拿巴征服了意大利大部分国土之后才有所改观。拿破仑是反教权主义的，他最为持久的遗赠之一，同时也是革命的世俗主义的产物，便是对亚平宁半岛上的修道院的压制，以及接踵而来的对这些修道院大部分财物所进行的出售或转让。修道院最终变成了军营、监狱，或者国家博物馆和档案馆。尽管许多修道院现在已经被还原为教堂，但上述以及后来的一些转变，依然给理解这些建筑及其内部作品的原始用途造成了特别的困难。建筑物里面的作品是专门为这些自我封闭的宗教团体而创作的。

修道士属于最早的男性基督教团体，他们聚集在一起，过着一种脱离于传统教堂森严等级的宗教生活。他们过着普通的生活，受特殊戒律和一种谨慎等级的管理。这些群体还包括天主教的加尔都西会

（Carthusians）、西多会（Cistercians）、卡马尔多利特会（Camaldolites）、瓦洛布罗萨恩会（Vallombrosan）和本笃会（Benedictines），他们只期望简单地生存，并将全部身心致力于祈祷和沉思。这种与世隔绝的状态只有隐修会才能超越，比如圣奥古斯丁修会的修道士和圣哲罗姆隐修会的成员，他们曾试图重现早期基督教神父的生活，这些神父曾经一度生活在巴勒斯坦和埃及的沙漠之中。

这种生活方式需要大量的财物以及世俗会友、见习修道士和佣人们的协助来支撑。这些修道会之间的差异也在建筑上带来截然不同的结果。例如，天主教的加尔都西会修道士认为要在隐秘的小空间中保持与世隔绝的生活，这些修道士坚持他们的人数应该保持在一个很少的范围内，任何一个修道院最多只能有12名专门的修道士（模仿基督的十二使徒）。由安布罗乔·达·福萨诺（Ambrogio da Fossano，即贝尔戈尼奥涅［Bergognone］，活跃于1481—1522年）创作的《基督背负十字架》**［图72］**，是专门为帕维亚的加尔都西修道院院长会客室而设计的，在这里，加尔都西会的禁欲修道士能够与来自外界的亲戚朋友们见面。它可能是在提醒所有在场的人，远离尘世的修道士不要沉浸在日复一日的世俗事务之中，而是要像基督一再强调的格言所说的那样，“拿上你们的十字架来跟随我”。正如这些修道士实际所做的那样，他们需要单独的房间和一个复杂精致的支持体系。要维持帕维亚的加尔都西修道院，需要特别昂贵的费用，因此，这类修道院会广泛接受来自欧洲统治者等富人们的捐赠。

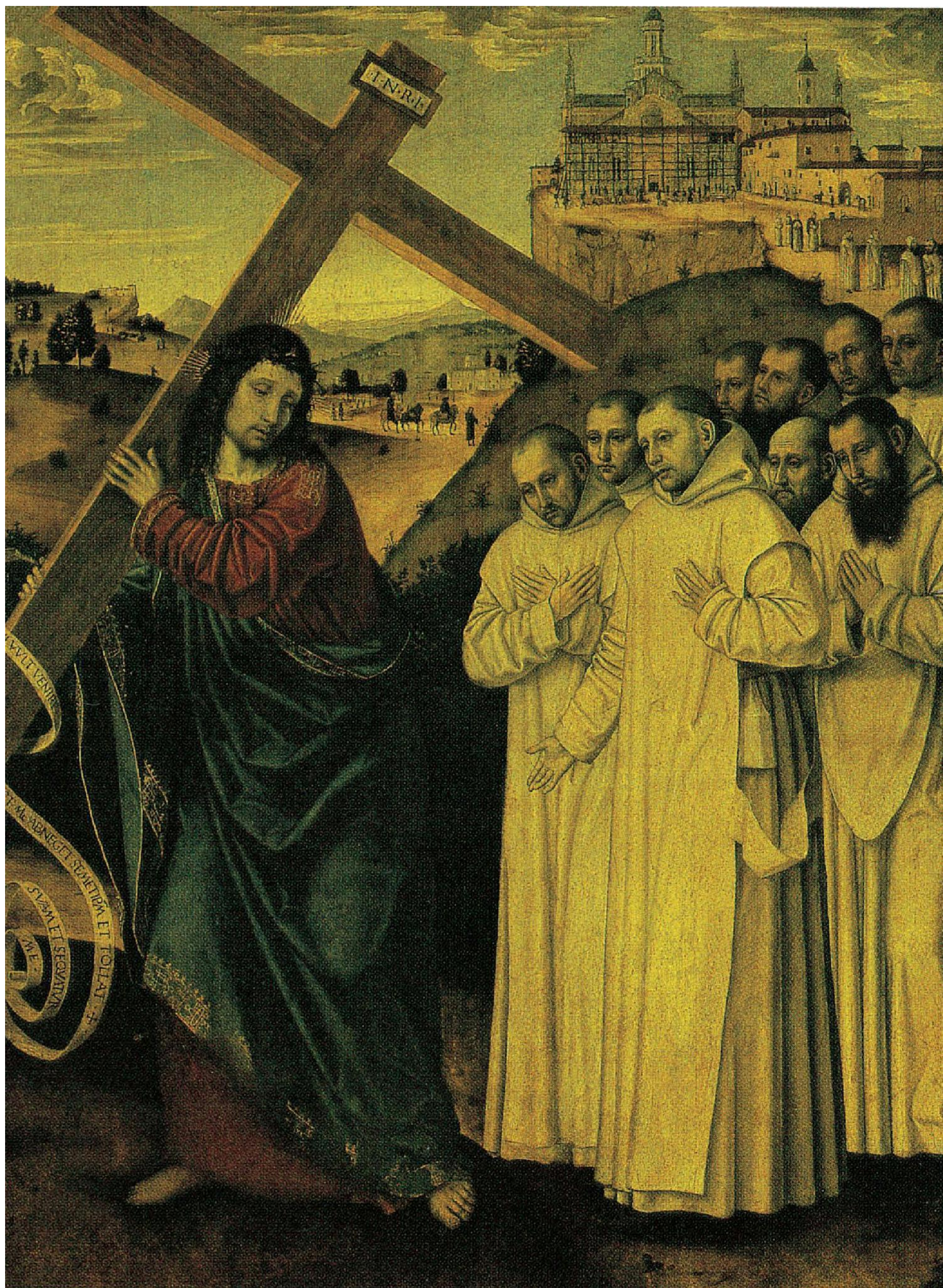
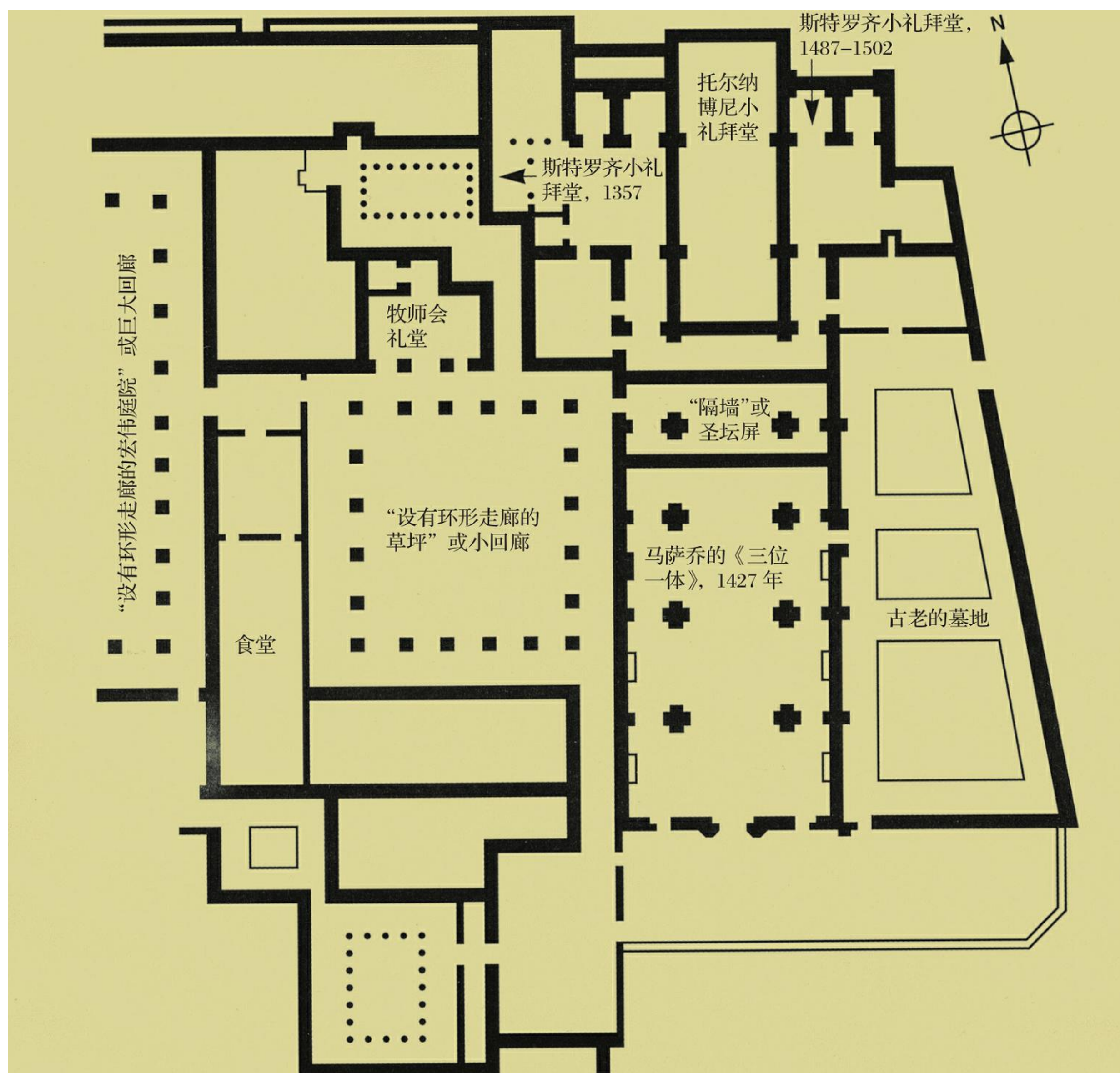


图72　安布罗乔·达·福萨诺（即贝尔戈尼奥涅）

《背负十字架的基督与加尔都西会修道士》，板上蛋彩，约1490—1495年，为帕维亚的加尔都西修道院院长会客室而绘制。

尽管强调独处，但像大多数修道士一样，加尔都西修道士同样遵从一些宗教仪式的规则，仪式的重点在于服从修道院院长，进行一次已安排好的公共祈祷。例如，按照本笃会的规则，依教规而定，在献身于圣母的整个七个小时的礼拜仪式中，所有的修士（和修女）都有责任进行唱诵，他们清晨很早就起床赞颂圣母玛利亚，一直到晚上上床睡觉为止。这些宗教仪式的要求、代表捐赠者而进行的祈祷和弥撒，以及个人的虔诚，共同支配了传统的修道院，这些都吸引了出于虔诚之心的遗赠，遗赠则要求被谨慎细致地管理，并带来了世俗的责任。然而，他们的财富吸引了教皇制度的加入，有丰厚捐赠收入的修道院经常会被派给一位并不常驻的红衣主教，于是这些修道士们便日渐缺少管理，其体力和脑力劳动得到的回报也少得可怜。15世纪时，对传统修道院体制的虔诚经常会受到质疑。1421年，安布罗乔·特拉维尔萨里（1356—1439）这位修道士兼著名希腊学者访问了托斯卡纳的一些卡马尔多利特会修道院。他发现他的兄弟们正在享受着奢华的亚麻内衣，安布罗乔·特拉维尔萨里宣称："在财富和自我放纵方面，与非教会教士相比，我相信我们的修道士是赢家。"[1]当红衣主教贝萨里翁对在圣巴兹尔规则（the rule of St Bsail）指导下的南意大利正教修道院进行调查时，他也同样非常失望。一位修道院院长解释说他不能够抛弃自己的情人，"因为对她为其所生的孩子的爱，此外，他的医生建议，性是一种对胆结石很有益的治疗"。[2]



佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂

托钵修士和兄弟会的起源，正是出自于早期对僧侣和牧师行为的不满。同强调与世隔绝的孤立的修道院相反，建立或适应于12世纪晚期和13世纪早期的圣方济各会（the Franciscans，以“行乞辅修”之名著称）、多明我会（the Dominicans，以“布道者兄弟会”闻名）、加尔默罗会（the Carmelite）和圣奥古斯丁会（the Augustinians）成为西欧一些逐渐成长起来的城市团体。这些修会是由圣多明我（Sts Dominic，1221年去世）和阿西西的圣方济各（Francis of Assisi，1226年去世）这样具有神授超凡能力之人所创建的，并得到了教皇的批准，虽然有时教皇要经过相当程度的犹豫之后才会批准。他们以托钵

（也就是行乞）闻名，因为他们被禁止拥有及管理财产，而是要追随基督十二使徒的先例，去旅行、乞讨，依赖广阔的世俗社会的施舍。[3]正是这种对世俗财富的敌意和献身于布道和皈依的公共生活，使得他们被认为有别于传统修道院中的修士。所有的行乞修士都要发誓甘于贫穷，保持独身并服从戒律。他们并不被要求充当神父，尽管在一些特定的许可之下，他们也能够履行倾听忏悔并提供宽恕这样的职责。圣方济各修会明确阻止其成员获取圣职，因为神父需要书籍等类似财产用于礼拜仪式，这就亵渎了他们要完全像使徒般贫穷的观念。然而讽刺的是，从他们在13世纪最早出现开始，这些行乞修士便迅速侵入到教区神父赖以为生的各个领域，如主持葬礼、倾听忏悔，以及接受慈善的捐赠。对于一般的世俗之人来说，一个非常流行的做法是，为了按照一位修士或修女的习惯被埋葬，或者为了获得埋葬的权利而赞助部分修道院。例如，在佛罗伦萨，圣玛利亚·诺维拉教堂的礼拜堂既充当了商人博纳米科·迪·拉波·圭达洛蒂（Buonamico di Lapo Guidaloti）的坟墓，又是多明我会修道士的会议室；而帕齐（Pazzi）家族则为了同样目的使用了圣方济各会的圣克罗切教堂礼拜堂。到了14世纪，这些修道士们达成了一种妥协，行乞修士会将所接受的全部遗赠按照一定百分比，返还给那些期望从这些葬礼中得利的教区神父。然而这些多明我会和圣方济各会的收入依然非常丰厚，使得他们能够建起一些意大利最大的教堂与修道院的复合式建筑。

随着日益增长的财富和身份地位，多明我会修士基本没有疑议，但许多圣方济各追随者却看出，在他们甘于贫穷的誓言与为他们而建的、巨大且被精心绘制的教堂之间，存在着矛盾之处。在经过多年的争论和商讨之后，1517年，圣方济各修道会最终在支持改革者和更倾向传统修会生活方式的人之间正式分裂了。对于什么才是修士的适当行为的疑惑和忧虑，已远远超出了行乞的范围，并且将大多数成员分裂为“修道者”（希望过一种稳定的修道院生活的人）和“奉行者”（宣称遵守其创建人的真正价值的人）两派。在整个15世纪，受佛罗伦萨的乔万尼·多米尼奇和锡耶纳的圣贝尔纳迪诺这样具有神赐能力的布道者鼓励，“奉行者”的改革运动得到了教皇和贵族精英阶层的支持。但是那些“修道者”也同样很好地联合起来，并不情愿主动放弃他们的传统权利和宗教仪式。在这两群人之间，修道院分裂了，导致了修会的支离破碎，以及在意大利许多城市中的新慈善机构的增生扩散。

然而，就建筑和图画而言，这些变化只是数量上的，而不是质量上的。无论怎样联盟，住在修道院中的修士和行乞修士依然都需要厨

房、医务室、宿舍或小隔间、共同吃饭的餐厅、专门的会议室（小礼拜堂）、为地位较高的修道院院长（男或女）而准备的特殊房间，以及带有铁栅栏的会客厅，修女和修士可以通过这个栅栏与世俗之人讲话。修道院和被高墙围起来的花园为修士们提供了活动空间和一些食物。"修道者"和"奉行者"这两类修道院之间的不同，主要在于非成员进入修道院这一问题上的分歧。对于妇女来说，进入这两种类型的修道院中的任何一种几乎都不可能，但是对于其他世俗之人来说，他们会发现比起"修道者"修道院，进入一个完全与世隔绝的"奉行者"修道院会困难得多。"修道者"类型的多明我修道院圣玛利亚·诺维拉教堂，为重要访客修建了一个巨大的复合式寓所。教皇马丁五世和尤金四世正是在这些房间里进行着他们的管理，其他的随行贵宾也留宿在这里。这个空间的装饰反映出它的特殊性质，其中多纳太罗创作的佛罗伦萨名人马尔佐科像担负起楼梯柱的作用，并且房间和走廊里都绘有教皇的纹章图样。"奉行者"类型的多明我修道院圣马可教堂兴建于1443年，其中有为唯一一位非行乞修士而修建的永久性住所，那就是这所修道院的赞助人科西莫·德·美第奇，他从佛罗伦萨的政治烦恼中逃离，进入到修道院规则的保护之中。

我们能在这两种类型的修道院之间进行更深入的比较。在两种修道院里，湿壁画都占据了主导地位，这些湿壁画为教诲、沉思和纪念提供了适当的图像。例如，礼拜堂是修道院中最为公共的部分。在这里发生的活动，从最为虔诚的宗教活动到最为世俗的事件都有。然而最重要的是，这是一个修道士们每天聚集在一起，忏悔自己的过错并接受训诫和惩罚的地方。在圣玛利亚·诺维拉教堂，由安德烈亚·迪·博纳尤蒂（Andrea di Bonaiuti，活跃于1343年直至约在1377年去世）绘制的湿壁画充满了整面墙和天花板**［图73，图74，图75］**。一走进去，无论是多明我会的修道士还是他们的访客（包括因被控为异端而带到这里的男女），便直接面对着一幅细节化的耶稣受难像。在他们的左侧是一个巨大而复杂的说教场景：圣托马斯·阿奎那的胜利。这幅画要求观者对这位伟大的多明我会神父具有百科全书式的认识。在另一边，他们会看到天国拯救的允诺，多明我会的修道士能够通过他们的教义向异教徒提供这种允诺。当他们抬起头，面对的是基督召集众使徒的图像；而当他们转身离去时，修道院将通过殉教者圣彼得（约1205—1252）布道的图像来提醒这些修士记得对他们的期望是什么，殉教者圣彼得在13世纪早期因为他的忠诚而被谋杀了。

图73　安德烈亚·迪·博纳尤蒂

被钉在十字架上的基督像和米利坦特教堂，湿壁画组画，1366—1368年，牧师会礼堂（西班牙式小礼拜堂），圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

装饰这一多明我会牧师会礼堂的资金是由富商博纳米科·迪·拉波·圭达洛蒂提供，他将自己的墓地安排在这里，并按照多明我会的习惯装饰了这座牧师会礼堂。这一空间建造于1350年代，既是一座墓地礼拜堂，又是一座牧师会礼堂，并装饰有复杂精美的多明我会教义善行的教诲图像。最终，多明我会给了博纳尤蒂一间房子，来作为他工作的报酬。

图74　安德烈亚·迪·博纳尤蒂

《圣托马斯·阿奎那的胜利》，湿壁画，1366—1368年，牧师会礼堂（西班牙式小礼拜堂），圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

图75　安德烈亚·迪·博纳尤蒂

《复活》《耶稣升天》《圣灵降临节》和《圣彼得的感召》，湿壁画组画，1366—1368年，牧师会礼堂的天花板，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

如果要彻底地理解14世纪时圣玛利亚·诺维拉教堂中的湿壁画，需要花费相当的精力。几乎一个世纪之后，为圣马可礼拜堂而创作的湿壁画尽管简朴得多，但依然有同样的要求。这所修道院的常驻艺术家，多明我会修士弗拉·安杰利科在壁缘[1]底部绘制了多明我会中17位圣徒般的成员，在耶稣受难像中描绘了另外20位相对新近的圣徒**［图76］**，用以鼓励观众也加入他们的行列。正如学者威廉·胡德（William Hood）曾谈到的，“弗拉·安杰利科表现出了这些修道士和圣徒对发生在内心的事件作出反应时的神态”。[4]安杰利科所鼓励的这种内心的沉思，如同安德烈亚·迪·博纳尤蒂的说教一样，用以为多明我修士面临的任务作准备。在圣马可教堂的其他地方，观众同样既能在身体上也能在精神上产生反应。沿着楼梯爬到上部通向天花板的通道，这里安排了一个合适的位置，以便修道士们在位于最后一个台阶处的湿壁画

《圣母领报》**[图77]**前跪拜，让他们在返回去祈祷、学习和沉思前，能对圣母玛利亚表示问候和敬意。

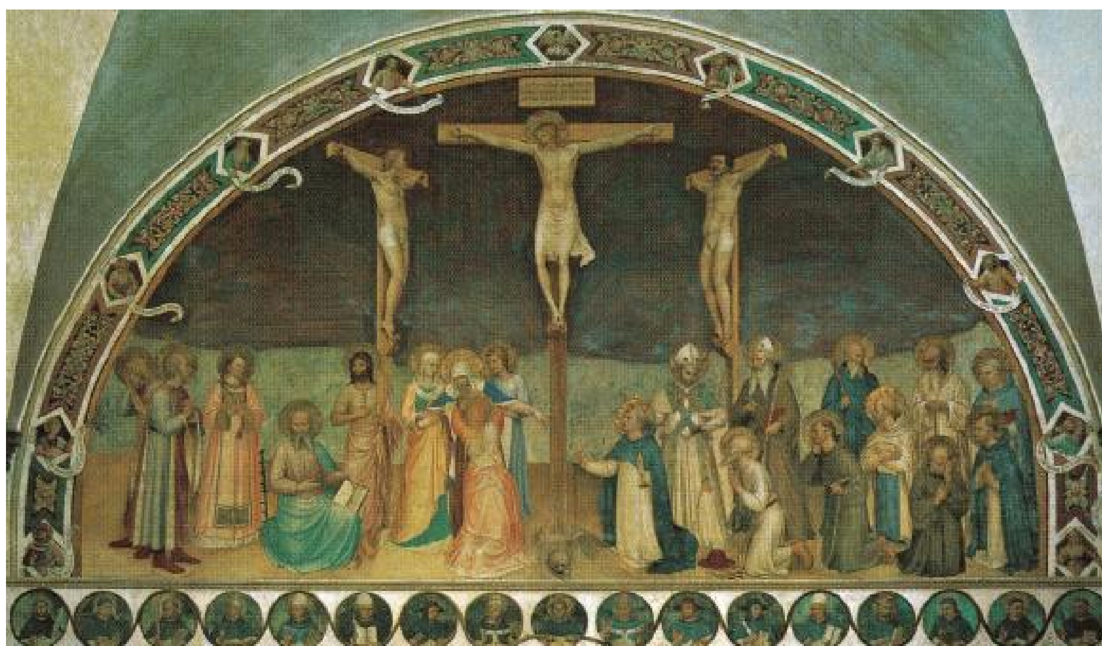
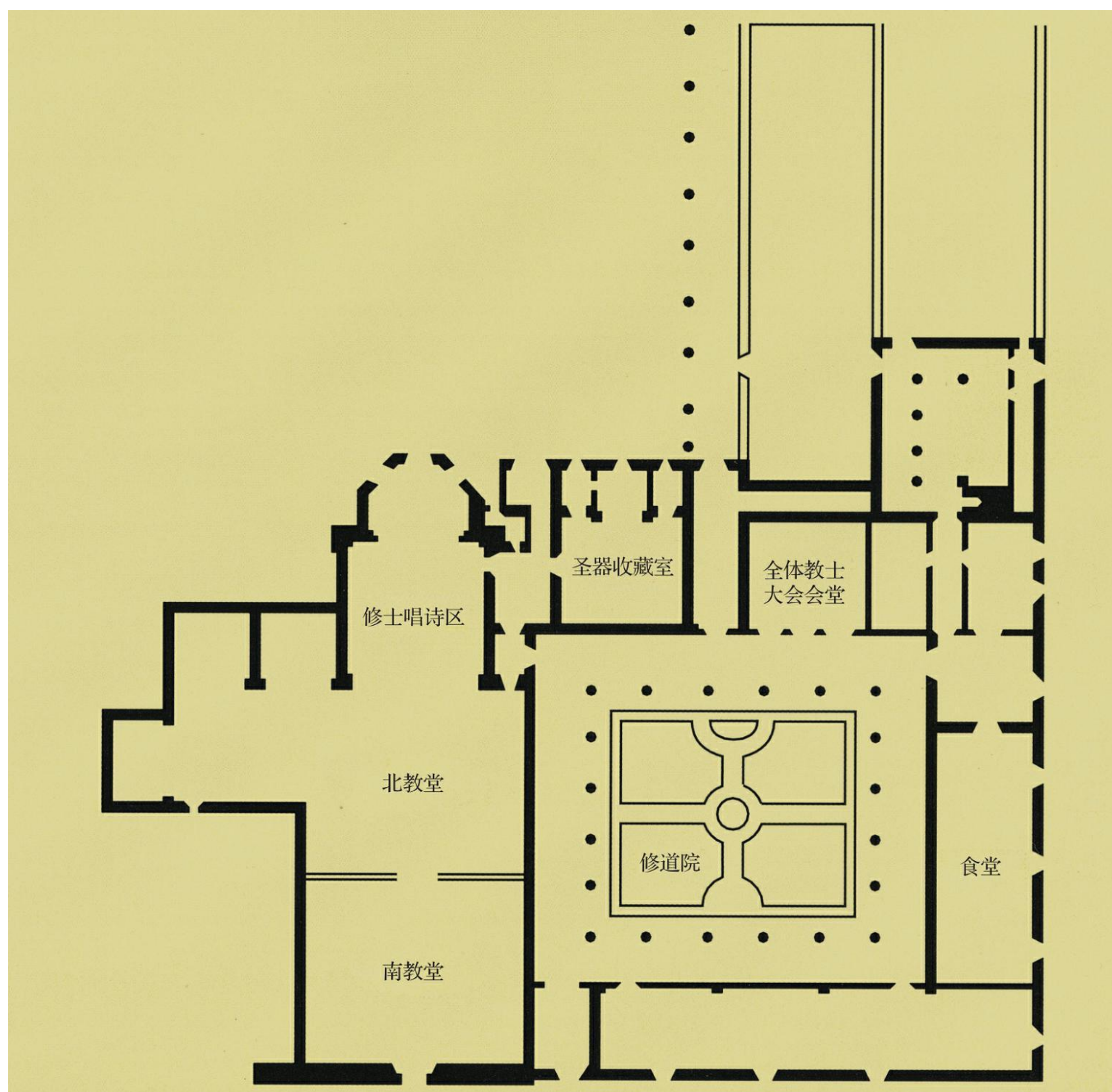


图76　弗拉·安杰利科

《耶稣苦像》，湿壁画，1440年代，全体教士大会会堂，圣马可博物馆，佛罗伦萨。

图77　弗拉·安杰利科

《圣母领报》，湿壁画，1440年代，北寝室，圣马可博物馆，佛罗伦萨。



佛罗伦萨的圣马可教堂

按照威廉·胡德的推想平面图绘制，出自《弗拉·安杰利科在圣马可》（Fra Angelico at San Marto，耶鲁大学出版社，1993），3，图5。

女修道院

对于妇女来说，与男修道院的内部相接触是非常罕见的，并且也是潜在的丑闻。一个关于一位佛罗伦萨男修道院院长的下流故事让读

者相信，一群年轻人能够将一个迷人的姑娘偷偷带进修道士们的房间。在溜进修道院院长的房间之前，这群人假装到教堂"去观赏绘画作品"。[5]然而，实际情况要比这正派得体得多，甚至是修道院的女性创建者在访问修道院和教堂中专门为修道士保留的部分时也会遇到困难。1490年代早期，卢多维克·玛利亚·斯福尔扎希望向伊莎贝拉·德·埃斯塔炫耀最近彻底完工的帕维亚加尔都西修道院唱诗区，但他需要教皇的特许批准才能让伊莎贝拉进入修道院，而在获得这个特许的过程中还要克服修道士们的强烈反对。

作为补偿（如果这是一个正确的词语），妇女有权进入女性宗教的世界，而拒绝她们的男性对手进入。近来有关佛罗伦萨和威尼斯女修道院记录的研究表明，15世纪见证了城市社团中修女和女修道院在数量上的戏剧性爆发。[6]这部分是由于曾经在乡村与世隔绝的女修道院现在迁移到了安全的城镇，部分是由于为年轻姑娘们的婚礼提供合适的嫁妆变得越来越艰难了。尽管修女在女修道院中的生活要比男修士的限制多得多，但是宗教的召唤依然不应该被完全忽视。这些修女被禁止旅行、布道或者教授知识。在"奉行者"类型的圣方济各修女会（贫穷克莱尔）和坚持一种严格的修道院生活（幽闭）的多明我会女修道院中，这些修女甚至不能接待访客，这样的情况促使她们或者是取得一笔丰厚的捐赠，或者是依赖其兄弟、家族或一位男性代理人作为生计和法律代表。在整个15世纪，公众进入女修道院会受到限制，也恰恰是因为这个原因。这些限制遭到出身名门的独身主义者的猛烈抵制。例如，在15世纪西西里的墨西拿，修女们坚持认为幽闭并不属于她们最初誓言的一部分，并且使她们无法得到"许多人在男人临终前去探望而产生的遗赠及最后的礼物"。[7]然而，即使她们与外界的实际接触受到限制，但如果其作品、信件和观点能够获得传播，修女依然能够获得一种公共的声誉。作为知识女性，她们会与亲戚、同伴，以及自己城市或异国的世俗成员进行沟通。她们能够传递信息，影响世俗社会中正要作出的决定，还能为她们自己的团体请求帮助。15世纪末有一些女性神秘主义者受到高度尊敬，虽然数量很少。例如曼图亚修女奥萨纳·安德烈亚斯（Suor Osanna Andreas）和费拉拉的露西娅·达·纳尔尼（Lucia da Narni），她们享有相当高的政治权威，无论关于宗教还是世俗事务，都可以向她们城市的统治者提出建议。

修女的行为举止受到每一个城镇的关注，因为她们的主要任务是通过祈祷来提供整个社会的救赎。经常有人怀疑意大利修女的真正使命，同时也有很多人对于她们贞洁的保护感到忧虑。在15世纪早期就

已经开始改革的威尼斯女修道院对修女的管理，尤其受到人们的争议。尽管这所城市中的许多女修道院很小而且缺乏捐赠，但是依然有一些受到最高层的城市贵族的喜爱，这些贵族给修道院既带来了财富，又带来了显赫的关系。尽管被封闭在女修道院中，威尼斯的女贵族依然能够继续享有她们孩童时代的某些愉悦，保有私人公寓、跳舞和其他的娱乐形式，以及无论男性还是女性亲戚们的定期拜访。

上述这些女人（对于大多数民众来说她们是看不见的）也负责许多重大的国家仪式。例如，每次复活节，总督都要参加在圣扎卡里亚（San Zaccaria）的本笃会女修道院中举行的弥撒，接下来这些修女们会在自己的隐修之地热情款待总督。9世纪时，一位总督为他的姐姐建造了这所修道院，因此这所女修道院有独特的贵族化历史，并且持续吸引着威尼斯最高等级贵族们的女儿。15世纪，修女们历史悠久的赞助传统在一系列的方案中得以延续，其中包括一个开始于1440年代早期的方案，它花费了1874达克特建造出一个新唱诗区。当时，女修道院院长埃莱娜·福斯卡里（Elena Foscari）、副院长玛丽娜·多纳多（Marina Donado）、管家切奇莉娅·多纳多（Cecilia Donado）和阿戈斯蒂娜·朱斯蒂尼亚恩（Agostina Giustinian）等，所有这些人都与威尼斯最重要的家族有关系。通常情况下，这个唱诗区只有这些修女本人才有权进入。15世纪中期修道院被扩建之后，这个唱诗区变成了一个独立的小礼拜堂。这所修道院保有施洗者圣约翰的父亲圣撒迦利亚（St Zacchariah）的尸体、一片来自耶稣十字架的小木片、一小片基督戴过的荆冠、圣阿加莎（St Agatha）的面罩、圣母玛利亚的一些衣服，以及早期基督教圣徒萨比娜（Sabina）的一些遗物。这些修女还拥有圣塔拉西奥（St Tarasio）的尸体（11世纪时曾在一次“神圣的偷盗”中被偷走，偷盗者来自君士坦丁堡附近的拜占庭修道院），这所礼拜堂实际上就是奉献给他的。为了给这些圣物提供一个合适的环境，这些修女邀请了佛罗伦萨画家安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥在天花板上用湿壁画的方法绘制了圣徒们的画像**［图78］**，并且委托安东尼奥·维瓦里尼和乔万尼·达·阿莱马尼亚制作了三幅纪念碑似的祭坛装饰画**［图79］**，每幅祭坛画上都刻有为此画付过钱的修女的名字。这个礼拜堂和其中的陈设都被精心保护，在后来的数代修女手中进行重建和重新装饰时依然如此。[8]

图78

圣塔拉西奥小礼拜堂，有安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥绘制的湿壁画，安东尼奥·维瓦里尼和乔万尼·达·阿莱马尼亚制作的多联画屏，1442年，圣扎卡里亚女修道院，威尼斯。

在本笃会圣扎卡里亚女修道院祭坛环形殿的拱顶上，安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥和在其他方面不太有名气的艺术家弗朗切斯科·达·法恩扎绘制了这些湿壁画并签上了姓名，日期标注为1442

年。这座女修道院的院长和副院长共同出资，于次年为这个小礼拜堂建造了三幅精美的祭坛画。

图79　安东尼奥·维瓦里尼，乔万尼·达·阿莱马尼亚

圣萨比娜的祭坛画，板上蛋彩，彩饰木料，1443年，圣塔拉西奥小礼拜堂，圣扎卡里亚女修道院，威尼斯。

在完成了圣塔拉西奥礼拜堂湿壁画后不久，安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥就返回了佛罗伦萨，在那里他受另一个本笃会修女团体委托，在圣阿波洛尼亚（Sant'Apollonia）女修道院的餐厅中绘制一幅《最后的晚餐》湿壁画**［图80］**。尽管卡斯塔尼奥在他的家乡有着卓越的声誉，但这两件委托任务之间的联系表明，是威尼斯的修女将他推荐给她们在佛罗伦萨的姐妹修道院，或者也有可能正好相反。圣阿波洛尼亚女修道院是一所处于教皇直接保护下的“奉行者”型修道院。在教皇尤金四世的支持下，这些修女不但免于交税，而且还被允许在1445年筹

集用以扩大和重建她们修道院所需的资金。如同在威尼斯一样，这所女修道院的院长切奇莉娅·迪·帕齐诺·多纳蒂（Cecilia di Pazzino Donati）有着重要的社会和家族关系，她的很多修女都是来自佛罗伦萨的贵族精英阶层。[9]卡斯塔尼奥的工作跨越了1447年的夏秋，在10到12周的时间里快速完成了。在这间食堂或者说餐厅中，卡斯塔尼奥创作了一系列场景，既有《最后的晚餐》，也有在墙的上部绘制的耶稣受难和耶稣复活的相关事件。对于修道院的食堂来说，《最后的晚餐》是一个传统主题，后来达·芬奇在米兰的多明我会圣玛利亚·德尔·格拉齐耶食堂中就使用了这个主题。卡斯塔尼奥这一较早版本同样是置于一个虚幻的空间中，空间的几何透视模仿了食堂本身的透视，绘制的窗户延续了房间中真实窗户的边线。在这幅图像的前景中，叛徒犹大被猛推到前面，艺术家以此提醒这些女人，基督会被轻易出卖。十二使徒排列在基督两旁，那些在上方哀悼基督受难的女人们则为修女提供了适宜的榜样。修道院修士、行乞修士和修女们的暴饮暴食及不端性行为一直是受讽刺作家怀疑和嘲弄的传统题材。这幅生动绘画便是用以确保食堂不会变成一个社会性空间，更不会变成一个享受食物的场所。在此，这些女人会在沉默中吃一顿简餐，倾听宗教朗读，并且将其视为天国的食物而不是人类肉体的营养物。

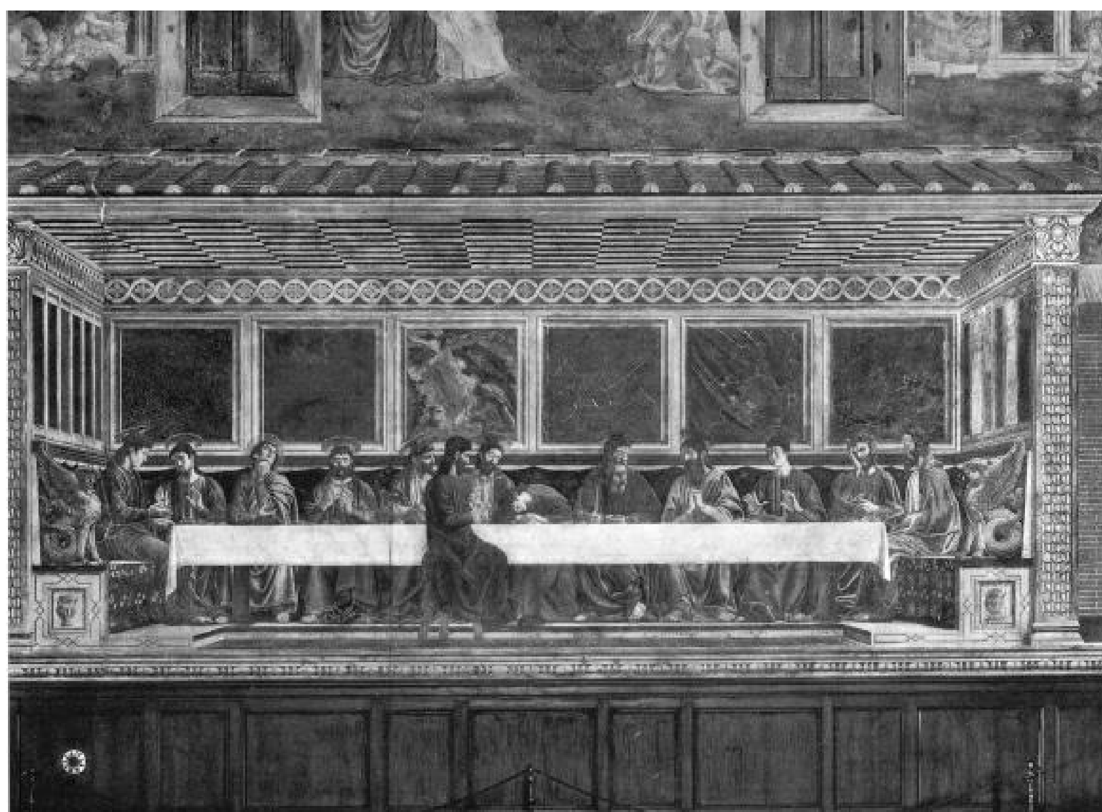


图80　安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

《最后的晚餐》，湿壁画，1447年，食堂，圣阿波洛尼亚女修道院，佛罗伦萨。

大教堂和教堂

如同安杰利科为佛罗伦萨"奉行者"派多明我会修道士绘制的图像一样，卡斯塔尼奥在本笃会女修道院中的湿壁画也很少能被大多数市民看到。这些世俗之人（无论男女）需要特殊的社会身份或者许可才能进入修道院，但是他们有权利进入其附属教堂，尽管妇女（她们经常被迫从一个特别的入口进入）被禁止进入这些建筑中限制更严的部分。

很难将14和15世纪的教堂建筑进行归纳总结，因为这些建筑无论是在设计上还是在规模上都有显著的不同。在一些大城市，主教堂是拥有主教席位的大教堂。这些教堂可能非常富有，赡养一群专门的神父，也就是教堂教士，他们最初被认为只是过一种集体生活并且需要在教堂附近有个家。比萨大教堂这种大教堂是一个复杂精美的复合式建筑，包括了单独的洗礼堂和分离的钟楼。其他像博洛尼亚大教堂那种，就要小很多，并且相比于城市守护者佩特罗尼乌斯（Petronius）的教堂，这所大教堂常被人们忽视。

大教堂的费用经常是由全城范围内的税收或征税来提供的，而这里也被认为是市民生活的中心点。在大教堂中的纪念仪式和埋葬之地通常也仅提供给那些本教堂的杰出神职人员、城市统治者，或是为社会作出重大贡献的人物。在佛罗伦萨大教堂圣玛利亚·德尔·菲奥雷，除了其他人之外，还有但丁、乔托（安装于1465年），以及一些像英国人约翰·霍克伍德爵士（Sir John Hawkwood）那种曾经为共和国服务过的雇佣兵的画像或雕像。

尽管修道院教堂和教区教堂大不相同，但是它们都能够充当邻里生活的中心，并且因为人们作葬礼性和纪念性弥撒的请求而成为首要获益者。不过，这些教堂在财富和重要性方面可能会有戏剧性的差异。由于美第奇家族的影响，他们在佛罗伦萨的教区教堂即圣洛伦佐教堂，成为一个捐赠丰厚且不吝装饰之地。但是在乡村，主教堂的访客们会沮丧地发现，他们的教堂不仅条件简陋、质量低下，且里面的神父也同样乏善可陈。然而无论等级和称号是怎样的，所有的教堂都

有一些共同的要求。比如只有在主教或教皇的许可下，教堂才能被建造或拆除。所有的教堂都必须要有一个与圣物相关的主祭坛，并且它们只有在主教用圣水或圣油祝福之后才能变得神圣。另外，教堂应该有一座钟楼，用以召集礼拜者来参加弥撒，且通常这栋建筑的里外都会有某种形式的埋葬区域。教堂还需要一个洗手盆和圣器室，让牧师能够洗手，更换礼袍，并能存储教堂的财富和主要的礼拜仪式用品，例如，盛圣酒的圣杯、被称为条板（patten）的放置圣饼的盘子、存储容器（圣体盒）、蜡烛架、圣餐桌布、牧师法衣等。比较富有的教堂和大教堂还会辟出一块单独的唱诗区，会有讲道坛、圣体盒、洗礼盆、圣水盆，以及像油灯、香炉和香炉支架这样的随身用具。[10]

一个重要的城市教堂可能是一个繁忙的活动场所，因为教堂神父和机构牧师会在旁边的礼拜堂做弥撒及其他短暂服务，如倾听忏悔，售卖许愿蜡烛，以及向教区居民提出建议。邻里或社团会议会在本地教堂举行，而在那不勒斯，国王还会召集他的一些贵族在修道院教堂中开会。建造、装饰和维修教堂的责任随着建筑和城镇的不同而变化。教堂的神职人员经常并不负责城市一些最重要教堂的装饰，因为与这些教堂装饰紧密相连的是许多组织团体和个人。

修道院或教区教堂的日常运转通常由修道院院长和教士例行会议，或是由推选或任命的教区神父来主持。无论何时，只要有个人或家族希望在其教堂中放置一件艺术品，建造一个小礼拜堂或者是陵墓，所涉及的宗教团体就不得不批准。但是，一旦授予这样的许可，宗教团体的情况就变得复杂了。因为如果部分同意赞助人的意见，那么教士例行会议或教区神父将不得不决定是否保有对教堂某些特定部分进行任命和控制的权力。这便允许了捐赠人委派自己的神父并且直接为其个人所需服务，因为这些人已经为礼拜堂或祭坛提供了一项重大的长期捐赠（也许是捐赠了一部分租赁财产或者土地），甚至就是礼拜堂或祭坛本身的一部分。这种教堂空间的"私有化"的确引起了一些人的忧虑。例如，一位多明我会严格的"奉行者"修士弗拉·吉罗拉莫·萨沃纳罗拉（1452—1498，他生活在佛罗伦萨美第奇的圣马可修道院）就发现，周围都是家族赞助的痕迹是特别令人焦虑的事情，他在1496年的一次布道中讲道：

> 看一眼所有的修道院，你将会发现里面全都充满了修道院建造者们的徽章象征。我抬起头去看上面那道门，以为那里有一幅耶稣受难像，但是那里有的只是一个徽章图案。再向前，一抬

头，又是另一个徽章图案，而且你知道他们已经把徽章图案绣在了法衣的后面，以便当牧师站在祭坛上的时候，所有的人都能清晰地看到他们的徽章图案。[11]

如果说有什么特别不同之处的话，那就是圣马可修道院只有唯一一种徽章图案，这看起来显得极不寻常，而且在每一个拐角处都能看到赞助人美第奇的徽章图案。大多数教堂和其他的神圣之地都被赞助人尽可能地细分了。也许祭坛画属于一个家族，而圣杯和白色法衣则属于另一个，彩色玻璃又另有他人来提供。

然而，无论是家族还是个人都越来越将注意力集中于教堂某些特别的部分上。例如，在塞缪尔·科恩对托斯卡纳遗嘱的研究中发现，弗雷斯科巴尔迪（Frescobaldi）谱系中富有的贵族菲利波·卡斯泰拉尼（Filippo Castellani）愿意送给佛罗伦萨圣神教堂（Santo Spirito）的圣奥古斯丁修会修士一大笔钱（1000弗罗林金币），用以回报他被埋葬于此的权利，条件是只要"除了弗雷斯科巴尔迪家族的徽章之外，不能再有任何其他家族的徽章图案被放在他的陵墓之上"。一个想被埋葬在紧挨主祭坛之处的本地商人，提供给阿雷佐的圣方济各教堂一笔相似数目的钱，只要他能够在修士们的唱诗区绘制一幅赞美与他同名的圣徒拉扎尔乌斯（Lazarus）的湿壁画，再建造一个带有他家族徽章图案的中央彩色玻璃窗，"用来纪念他本人、他的祖先以及他们的楷模"。[12]

在这样一种体制下，彼此竞争的捐赠人之间经常会发生争论。例如，在佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂，米内尔贝蒂家族（the Minerbeti）已经为一个支柱支付了费用，而1448年，鲁切拉伊家族（the Rucellai）却又在上面附加了一个讲道台**［图81］**。这自然引起了米内尔贝蒂家族的抱怨。一位由多明我会委托的仲裁人坚持他们必须捐赠同等数额的花费和完美的作品，而米内尔贝蒂家族最终选择了退却。[13]相比于多明我会修士对个人财富的暧昧态度，圣方济各会修士更为关注在他们教堂中针对世俗之人的公共纪念物。例如，在1440年代中期，佛罗伦萨贵族卡斯泰洛·迪·彼得罗·夸拉泰西（Castello di Pietro Quaratesi）试图为圣方济各的圣克罗切大教堂提供其所需的大量大理石，但当他坚持要在建筑上炫耀他的家族徽章时，他的钱被拒绝了。而这并没能阻碍卡斯泰洛·夸拉泰西的脚步，他随后就将25000弗罗林的资金安排给了一座刚刚建成的教堂与修道院的复合式建筑，那里的圣方济各修士更为顺从他的意愿，他们是圣萨尔瓦托雷（San

Salvatore）的圣弗朗切斯科·蒙特修会（San Francesco al Monte）修士。[14]

图81

鲁切拉伊讲道台，安德烈亚·迪·拉扎罗·卡瓦尔坎蒂（即布贾诺）依照菲利波·布鲁内莱斯基的设计制作，大理石包金，1443—1448年，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

卡瓦尔坎蒂在很小的时候就被布鲁内莱斯基收养了，正是他实际完成了他这位养父的许多雕刻设计方案。1434年，他带着本属于布鲁内莱斯基的200弗罗林和一些珠宝逃到了那不勒斯，但是他们很快又重归于好，并且他在1440年代一直与这位建筑师有密切合作。布鲁内莱斯基以他制作的这个讲道台木制模型而得到了酬劳，卡瓦尔坎蒂则是那个为鲁切拉伊家族实际完成了它的人。

为了避免争论，那些给予了像金圣杯这样贵重物品的捐赠人，经常会在他们的礼物表面镌刻上不得售卖或熔化的警告。有些人还仔细规定了惩罚措施，如果他们的意愿不被遵守，那么这些惩罚措施就应该被执行。15世纪中期，卡泰丽娜·波斯基（Caterina Poschi）留下40弗罗林给圣吉米尼亚诺的圣阿戈斯蒂诺（Sant'Agostino）教堂，用来建造一个大理石讲道坛。她在遗嘱中坚持这个大理石讲道坛上必须要包括波斯基家族的徽章图案；如果这项要求不被满足，那么就要将这笔钱给予她在遗嘱中开列的众多教堂中任何一家愿意满足她条件的教堂。然而，也有一些赞助人愿意隐藏自己的真实身份来作为灵魂奖赏的报答。例如，在1459年，一位捐赠者被允许在佛罗伦萨的洗礼堂中放置一个神龛，条件是只有城市自治体和负责建造这栋建筑的行会卡里马拉的正式徽章图案被放置在这个神龛之上。[15]教皇约翰二十三世巴尔达萨雷·科萨逝世于1419年，因为他的陵墓破坏了洗礼堂空间的规范性，所以特别受到争议。一位负责装饰它的行会成员帕拉·斯特罗齐坚持认为，如果想要建造这个陵墓，那它必须"朴素端庄并怀有最大的诚意，且不能占据教堂的入口位置"。[16]

教堂中的划分

正如这些例子所显示的，赞助人和公众都对位置十分关注。任何包含有中殿（一般向所有人开放）的教堂选择都比较多，私人小礼拜堂则被用帷幔隔开，唱诗区只对那些拥有圣职的人员开放，像圣器室这样的房间最初主要是由准备弥撒的神父使用，同时还会被维修教堂仓库的人员使用。

主祭坛通常很明显地与教堂的其余部分区别开来，因为它位于教堂中殿末尾处的中央位置，前面有一些建筑上的阻隔，比如台阶、围栏，或者是一张圣像屏帏（一种屏风，上面可以绘制图像）。多明我会和圣方济各会都会用被称作隔板或者桥的一幅巨大的、标准尺寸的圣坛屏，将耳堂(2)从教堂中殿中分割出来，这个屏障不但堵住了去到后方小礼拜堂的通路，也同样挡住了去往主祭坛的路。例如，在佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂，这个屏障几乎占据了耳堂的一半深度。[17]这样的屏障可以在卡尔帕乔16世纪的早期作品《圣奥莫博诺的幻象》（the *Vision of Saint Omobono*）中看到。这幅图像描绘了威尼斯现已

被毁的圣安东尼奥·迪·卡斯泰洛教堂，显示了祭坛和小礼拜堂是如何依教堂中殿的屏障部分而建造的。16世纪中期，这些屏障在整个意大利范围内都被拆除之后，修道院教堂也就失去了一个重要的中心来吸引世俗的虔诚（参看**[图69]**）。

这些最靠近主祭坛或是圣徒神龛的地方是最受欢迎的，但也是最不能让世俗之人进入的。这就意味着，那些在圣坛屏后面寻求一个有威望的陵墓或是一个小礼拜堂的捐赠人，其实接受不到公众的祈祷和他们所渴求的纪念。例如，在15世纪末，到圣玛利亚·诺维拉教堂的所有访客（当然全部都是女性礼拜者）可能都会看到教堂中殿里马萨乔创作的湿壁画《三位一体》，但是只有最高级别的信徒才能看到位于唱诗区的吉兰达约绘制的湿壁画。位于耳堂中的两个斯特罗齐礼拜堂里，奥尔卡尼亚和菲利皮诺·利皮的作品基本是看不到的。对视觉的限制也可能以其他方式进行。在那不勒斯的圣基娅拉修道院（Santa Chiara），那些为安茹之魂罗伯特国王祈祷的修女并不能看到他那直面世俗之人的纪念碑般的陵墓；而那些圣扎卡里亚修道院中被封闭起来的修女，在15世纪后期建造的精细大理石表面上也实在不能获得多少视觉上的愉悦。

在任何一个教堂里，最为公开和可以出入的区域是教堂中殿，以及与之相关联的一些小礼拜堂，它们之中大都会有某些叙事性的图像。这些区域为私密的祈祷、参加弥撒和布道提供了场所。教堂中殿同时也是一个充满活力的社会空间，人们可以在里面聚会、庆祝宗教节日、列队行进和表演，但这些功能并不总能保持和谐。15世纪早期的传教士吉罗拉莫·达·锡耶纳（Girolamo da Siena）曾经写过一本有关宗教行为的小册子，里面有专门的一章来说明人们（首先是妇女）在教堂中应该如何举止得体，其中就警告说，过度的虔诚行为如同不虔诚的行为一样不合时宜：

> 进入教堂时，你不应该像女人那样企图在神的居所遇到她们的零售商、邻居、亲戚和朋友；你要独自前去，心怀虔诚，保持静默，既不要去看修士，也不要看神父，更不要看那里的男人或女人，自己专心祈祷……首先要向上帝祈祷，然后，如果你在祈祷书中或是在通常的祈祷中无话可说，那么就要安静而敬畏地等待，因为牧师将会听到你所有的罪，或是做弥撒，或是举行圣事，或是进行宣扬圣言的布道。

> 在整个听布道的过程中要专心致志。不要评判传教士，只要注意听，并且在你心中活的书写板上写下那些对于你来说最需要记住的教义（基督教的）的基本原则。在做弥撒的整个过程中，要心怀虔诚地站在通往祭坛的台阶上。不要拥挤以致太靠近祭坛、神父，或者是任何圣器，这些都是不尊重的行为，保持敬畏，为避免污染所以不要过多碰触这些圣器，因为它们宝贵的尊严是如此重大。
>
> 不要去模仿个别人的一些行为，例如许多人只要看到圣饼就像野蛮人一样奔跑；许多人因为没有靠近它而变得不高兴；许多人已经跟在一个手持圣饼的神父身后，却离开他而走向另一个牧师，只是因为这个牧师将手中的圣饼举得更高一点；有些人在整个布道过程中，离开人群去观看基督的身体；一些人则试图用他们的双手抚摸遍它。还有一些人一边不由自主地悲泣，一边用双手击打自己的胸膛，这也是不合适的态度。当整个人群都坐着听布道时，在人群正中间的一些愚蠢的妇女却站在那里说话。有些人在神父说祈祷文"我们的父"时，却将自己的双手交叉放在胸前。一些人在唱福音书的某些章节时几乎不会写下歌词。噢，这就是那些最愚蠢的人干的事情！在教堂里你应该尽可能安静、观看、聆听，不要离开你通常所站立的地方，因为圣礼无形的力量并不是存在于肉体的幻象，而是存在于虔诚的沉思。[18]

对于吉罗拉莫·达·锡耶纳的忧虑存在有大量的证据，还有一些其他的资料则讨论了别的行为，他们已超越了过度行为、未成年犯罪和他上述所记载的不礼貌现象。15世纪后期，佛罗伦萨人卢卡·兰杜奇（Luca Landucci，1436—1516）在日记中记载了无数的危害行为，从恶作剧（例如往圣水中倒墨水，将一匹马放进圣母百花大教堂），到一个小偷利用在施洗者圣约翰的节日里聚集到洗礼堂的人群，悄无声息地割断了在场许多富商的钱包。负责建造米兰大教堂的委员会后来被迫要指派守卫去看管这所教堂在14世纪后期所接受的捐赠。兰杜奇胆战心惊地详细记录了1475年，一个在教堂关门之后藏在佛罗伦萨大教堂里面的小偷如何偷走了供奉在圣母像前的银器。[19]

这些行为之所以被精确地记载下来，是因为它们是如此让人震惊。去教堂是一种定期的习惯，无论男女，大多数人都明白如何举止得体，这的确太平常了以至于很少受到关注。教堂是一个特殊的地方，它要求人们要有特别的行为方式。教堂里面的陈设和装饰最主要

的功能之一，就是提醒基督徒，他们已经不是在街道上或者在自己家里，在这里应该要有一种精确的礼仪，尤其是在祭坛和陵墓，以及礼拜堂这样的地方。

祭坛

对于天主教徒来说，一年的日子既由季节和气候变化组成，也由各种各样的礼拜组成。有一种节奏展示了基督的生活状况，例如圣母领报、基督诞生、受难、被钉死在十字架上。因此，佛罗伦萨和锡耶纳的市民开始使用一种新的历法，他们将基督被孕育的时刻作为一年的起始，即3月25日圣母领报节（the Annunciation）。在重要的节日和星期日里，城镇里的所有人都将全部的工作停下。许多城镇和行会的法令全书（the statute-books）坚持认为，在这样重要的节日和庆祝本地圣徒的日子里，所有的教区居民无论男女都应该来到教堂。节日（即神圣之日）的增加使得经济生活变慢，这也是其受到明显抱怨的一个原因。但是，很少有人反对应尽可能经常地参加弥撒，因为弥撒上的面包和酒是由基督真实的身体和血液转化而来（这是被称为圣餐变体论的一种教义），这构成了与天国相联系的诸多关键点之一。[20]

在帕多瓦的拉扎拉礼拜堂中有一幅尼可洛·皮佐洛的作品，栩栩如生地描绘了基督的身体如何转化成面粉，面粉又如何被制成人们所看到的圣饼。领圣餐的人应当相信他们正在吃的并不是基督的象征或提醒物，而是基督本人真真切切的身体（见115页）。一位威尼斯修女委托画家奎里齐奥·达·穆拉诺（Quirizio da Murano）绘制了一幅专门表现圣餐面包的祭坛画，这幅祭坛画清楚强调了耶稣的伤口和他所持圣饼之间的联系**［图82］**。

图82　奎里齐奥·达·穆拉诺

《基督向一位克莱尔修会修女展示他的伤口和圣饼》，板上蛋彩和油画，约1461—1478年。

圣餐变体环节之前有一个祈祷仪式，通过忏悔和赦免来为圣餐环节做准备，祈祷既代表生者也代表逝者，并要求领圣餐者通过亲吻圣像牌来获赐和平。正是这种仪式激活了奇迹般的转化。就七项传统圣礼来说，这是唯一一项只有经过正式任命和授予圣职的神父才可以主持的圣礼，对于其他人来说这是一个完全排外的禁区（这意味着那些没有取得圣职的行乞修士不能举行弥撒，修女则需要聘请男性神父来完成她们的仪式）。到13世纪时，只有被正式任命的神父一个人被允许喝圣杯中的酒，他也常常是唯一吃圣饼的人。大多数参与仪式的人满足于观看典礼，他们会注视着圣饼，并跪在地上背诵专门的祈祷词，许多祈祷词已经被合并到他们个人的福音书中。正如吉罗拉莫·达·锡耶纳的抱怨中所指出的，注视圣饼是参加教堂聚会的首要动机，并且确实存在从一个祭坛到另一个祭坛的疯狂人流，因为这些教区居民希望能多看另外的圣饼一眼。

圣餐只是提供给那些已经经过了彻底忏悔的世俗之人，这是一种通常在复活节（14世纪的佛罗伦萨法律规定这是必须履行的行为规范）或病中举行的仪式。有酒和圣饼的献祭只能在祭坛这个特殊的地点举行，祭坛是一张桌子，其上有许多圣物并且被主教祝圣过。对于这张桌子仅有的正式要求是，要有一个耶稣钉在十字架上的像和一些烛台。版画《圣格雷戈里的弥撒》显示了在弥撒中经常被使用的基本用具：两个烛台，一只圣杯，一张放圣饼的平板（这张平板被放置在一块白布上，并且被另一块纺织物盖住），一个书座（上面是弥撒用书，牧师就是用它来做弥撒的），在耶稣苦像的位置上是基督本人的形象**［图71］**。

祭坛后面有一个低矮的架子或是绘有圣徒立像的祭坛装饰画，而祭坛本身则被一块华美且饰以流苏的布料盖住。对于这些附件没有什么正式的要求。现实的迫切需要与为弥撒中的观众创造一个视觉中心的渴望混合在一起，导致了日益精美复杂的装饰品的发展。这种变化部分原因是因为礼拜仪式的程序发生了变化。1215年，第四次拉特兰大公会会议坚持，神父在整个激活圣体转化的祈祷过程中应该转过身背对会众，而不是面对他们。这意味着牧师没有必要再站在祭坛桌后面，也意味着对于民众的宗教沉思来说，有一个令人印象深刻的背景会是非常有用的。由多联画屏提供的复合区域可以用于展现相互联系的叙事作品，比如萨塞塔的《阿西西的圣方济各的生活》；也可用于不相连的圣徒的崇拜，比如那不勒斯圣洛伦佐教堂中科兰托尼奥的板上绘画，上部集中于圣方济各，下部重点则是圣哲罗姆；或者还可以

是这两者的综合，通过祭坛台座垂直面上的板上绘画，讲述与上部的主画面中所显示的圣徒相联系的故事。这种多功能性使得多联画屏的形式直到16世纪依然存在**［图50，图21］**。

纪念碑似的多联祭坛画并不是表达虔诚的唯一焦点。后来令新教改革者倍感沮丧的是，与圣餐礼相关的一整套用具（从储存圣饼的圣体盒到分发圣饼的托盘）对于教堂仪式都变得日益重要了。奢侈的圣饼盒往往代替了祭坛画，成为教堂礼拜式的焦点。在1560年代的特伦托天主教大会取消圣餐仪式后，神父才得以返回到祭坛桌后面。这就意味着要移动或者毁坏那些巨幅的多联或多层祭坛画。在今天的博物馆和私人收藏中，绝大部分意大利板上绘画都来源于祭坛画，如乔万尼·迪·保罗的《施洗者圣约翰》多联画屏，或萨塞塔的板上多联绘画《圣方济各会的修士》。当这些祭坛画的最初目的不再为人所知或被漠视时，它们就被廉价出售或者砸成了碎片。

陵墓

比起祭坛装饰画，意大利教堂中的墓地的遭遇也好不到哪里去。16世纪遵照特伦托会议决议的改革者和后来的神职人员都反对世俗统治者和商人们被埋葬在教堂中重要的地方。例如，在米兰，圣卡洛·博罗梅奥（St Carlo Borromeo，1538—1564）曾命令将所有为斯福尔扎家族建造的陵墓都从大教堂的环形殿[(3)]中清除出去；到了19世纪，佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂底层的陵墓也被"收拾走"了。

为了完全领会陵墓的重要性和其最初的扩散，我们首先需要考虑与奢侈陵墓相关的矛盾心理。在写于14世纪早期的《神曲》中关于炼狱部分的第12章，佛罗伦萨诗人但丁用墓碑的形象引出了一系列犯下骄傲之罪的形象："正如在被埋葬的逝者之上，可能有纪念他们的陵墓，上面刻有他们昔日的容颜，因此，人们经常来到这里悼念逝者，痛彻心扉以致泪流满面，而这种感觉也只能刺痛心怀慈悲之人。"[21]对于14世纪的读者来说，这样的一幕可能会立即得到认可，因为当时能在教堂内外的圣地中每一个可以想到的地点发现陵墓和类似的纪念物。在人们的遗嘱中，他们经常会就自己应该被埋葬在哪里、如何埋葬的问题提供精确的指示。尸体一般会在24小时之内被很快地处理，走南闯北的富人通常会为自己的墓地留有选择的余地。当一个人去世后，他的身体很快会被清洗干净，穿上衣服，再穿上寿衣，这项工作有时由死者的女性亲属来完成。接下来尸体被放入一个打开的棺材里

——棺材上罩着一块昂贵的布，即柩衣——送到埋葬地点，人们会在这里为死者举行一种葬礼仪式，用圣水祝福尸体并将他埋葬于圣地。陵墓上死者的雕塑卧像可能正是在展示这个环节，卧像显示了躺在垫子上的尸体以及被携带着穿越了整个街道的布料。最终这块织锦会被交给主持葬礼的神父，除非它属于一个慈善团体或者是行会，否则它可能会被神父用于下一次的葬礼。这样的团体通常会允诺向他们的每一位成员都提供一个体面的葬礼，并且负责给尸体穿上符合惯例的衣服，还提供蜡烛、垫子和棺材这些葬礼过程中应该有的东西。在威尼斯，葬礼的确能让人印象深刻，其市民也许属于几个不同的修会或兄弟会，他们都会派遣代表参加。有些立遗嘱的人也会安排一些贫民去陪伴他们的尸体。历史学家约翰·亨德森（John Henderson）曾发现，一个著名的佛罗伦萨人尼可洛·德利·阿尔贝蒂（Niccolò degli Alberti，1377年去世）曾经安排了500名贫民去参加他的葬礼。[22]

葬礼太重要了，以致不能仅仅由家族去安排。许多城市团体都渴望抑制派系之间的竞争，避免在葬礼上的不必要花费，这些花费会夺去继承人的财产。在他们的努力下，葬礼成为限制奢侈浪费的法律关注的焦点。这些法律限制了葬礼中的神父人数和送葬者人数，可以穿的服饰，能被点燃的火炬和蜡烛的数量，以及随之而来的葬礼本身和纪念餐。正如我们将要看到的，人们对陵墓本身的花费也存忧虑。[23]

选择埋葬地点的意义远大于挑选地上的一个洞或是一块大理石。富人们经常在他们去世之前就建好了自己的陵墓，安排好了神父来做弥撒，还可能会付报酬给许多牧师来为他们的灵魂祈祷。这样做的部分原因是由于葬礼仅仅是哀悼仪式的开始。在接下来的几个星期中，众多的直系亲属，无论男女，都应穿上用昂贵的褐色或黑色布料制作的专门衣服，这是他们作为哀悼者身份的一个标志，并且许多人在遗嘱中会规定要提供这种哀悼服装。妇女经常被排斥在最初的葬礼之外。例如，彼特拉克曾写道，城市应该制定出法律以便“哭泣的妇女应该被禁止走出自己的家门，如果某些哀悼仪式需要这些悲痛的人，那就让她们在家里做这些事，不要让她们妨碍了公众的通行”[24]，这正反映出当时的一种普遍想法。佛罗伦萨人制定的法律允许女性出现在葬礼上，但是硬性规定只有逝者的遗孀可以在哀悼时弄乱头发。[25]这些规定和条例促使人们去重新检视尼可洛·德尔·阿尔卡《哀悼基督》里的场景，其中，男性人物有克制的悲痛，与女性人物缺乏限制的悲伤之间形成了一个蓄意的对比**［图8，图9，图10］**。

在实际的葬礼过去一些天之后，为去世的人举行一个安魂弥撒是很常见的事情。正是在这样的仪式上，控制妇女行为的企图又再一次出现。例如，在1471年，罗马的法律禁止女性亲属参加仪式时处于“疯狂和披头散发的状态”。[26]安魂弥撒之后还可能在死者去世后的第30天和第90天再次举行追思弥撒，当然这取决于已故者的身份地位和遗产情况，并最终以一周年纪念仪式作为结束。葬礼之后被安排多少弥撒，取决于已故者所提供捐赠的额度。例如，在1350年代晚期，当尼可洛·阿恰伊乌奥利（Niccolò Acciaiuoli）去世时，他给位于佛罗伦萨之外的加尔都西派圣洛伦佐修道院留下了一笔巨额遗赠。作为回报，他期望用于安慰其灵魂的1000场弥撒能在他去世之后的一年内举行，每天三场，连同为他的母亲、父亲和那不勒斯女王乔万娜一起祈祷。[27]而1496年，安东尼奥·波拉约洛在遗嘱中所给予的相当可观的遗赠之要求则要典型得多。波拉约洛请求要在他的周年忌日，以及在他的同名圣徒安东尼·阿博特（Anthony Abbot）的节日上分别举行弥撒，在每次弥撒上他的继承人都要给12个乞丐以饭食并施舍给他们财物。[28]

如果波拉约洛死于佛罗伦萨，他会满足于被埋葬在其父亲的墓地里，在那儿他的尸骨将会被一直保存到肉身复活的那一刻。在安杰利科绘制的《最后的审判》中，从环状石板中向前爬行的形象正是那些重新获得了肉体，并且正从典型的家族墓穴中浮现出来的灵魂**［图62］**。为了这一最终的时刻，一场在圣地举行的得体的葬礼至关重要，但是一大块大理石却并非对救赎的正式请求。陵墓引起了矛盾的态度。有一个长期存在的观点，认为坟墓是人类无意义的投资。在14和15世纪，这种思想一直被传教士、神学家以及薄伽丘这样的作家持续唤起。15世纪早期，列奥纳多·布鲁尼（Leonardo Bruni）用一种精致的手写体文字给他的一位人文主义追随者波焦·布拉乔利尼（Poggio Bracciolini）写的信中，也明确表达了相似的思想。他声称导致自己这种想法的原因是，他曾经看到为了建造另一位人文主义者巴尔托洛梅奥·阿拉加齐（Bartolomeo Aragazzi，1428/1429年去世）的陵墓（由米开罗佐设计**［图83］**），人们将沉重的大理石千辛万苦地运到蒙泰普尔恰诺（Montepulciano）：

图83　米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥

《巴尔托洛梅奥·阿拉加齐的告别》，巴尔托洛梅奥·阿拉加齐陵墓上的浮雕，大理石，1437—1438年，大教堂，蒙泰普尔恰诺。

巴尔托洛梅奥·阿拉加齐这位人文主义者兼教皇秘书于1429年去世。陵墓的工作可能在他去世之前就已经在进行了，因为米开罗佐在1427年的纳税申报单上对此项工作的报酬支付安排有过描述。然而，直到1437年，米开罗佐才同意会在6个月之内完成这座陵墓。这尊浮雕表现的是灵魂从尘世的束缚中离开，是以古罗马形象为蓝本制作的。

因为事实上，没有哪个对自己的荣誉充满信心的人会考虑为自己建造一个陵墓。如果他满足于那令人称颂的事迹所带来的声誉，以及环绕在他名字之上的荣耀，只要想想后世子孙会由于这样的原因而赞美他就足够了。陵墓这样一个愚蠢的哑巴又能以什么样的方式有利于一个英明的人呢？有什么事情能比只是让人记

住了一个陵墓，而自己的生命却在碌碌无为中度过更为不幸呢？[29]

但是还有另外一种观点，那不勒斯国王及女王的首席大臣尼可洛·阿恰伊乌奥利就曾经明确阐述过这个观点。1353年4月，他给一位亲戚写信，指导建造佛罗伦萨的卡特尔派圣洛伦佐修道院，这也是他期望被埋葬的地方。阿恰伊乌奥利在信中写道：

> 我希望继续完善埋葬我的小礼拜堂，你应该在那里为我建造一个家。你，雅各布，不应该认为如果这项工作变得有些奢侈，我会不高兴。我知道上帝所给予我的所有其他世间之物都将会留给我的后继者，并且我根本不知道他们将会是谁。只有这个修道院以及里面所有的装饰品将永远属于我自己，它将提高我的声誉并且会使我的名字在这个城市中获得永生。如果，如同大臣阁下所说的，灵魂是不朽的……我的灵魂将因此而很高兴。[30]

阿恰伊乌奥利的陵墓上**［图84］**显示他身体弯曲，双膝交叉，这是一个与骑士有关的姿势。坟墓上绘有那不勒斯安茹王朝的徽章图案，他成功地作为一名战士、一位管理者，以及修道院赞助人而被人们称颂并铭记在心。他成功地确保了佛罗伦萨人对他的持久纪念，他的肖像，无论是被书写的还是被绘制的，被很多名人圈子所接纳，过去和现在都是如此。他有关世人会受益于其在坟墓上的花费的观点，最终在15世纪的佛罗伦萨人中间变成了共识。因而，在1471年，商人皮耶罗·德尔·托瓦利亚（Piero del Tovaglia）可以坚持“如果我花费了2000弗罗林在我的房子（我的尘世住所）上，那么我很乐意拿出500弗罗林来建造来生的住宅。”[31]15世纪末，乔万尼·蓬塔诺概述了这种既有世俗也有宗教的纪念目的，在进行有关古罗马人的写作时，他注意到“我们祖先希望奉若神明的这些陵墓，具有不可思议的力量，敦促我们保有美德并努力获取天国的荣耀，尤其当它们是奉献给值得尊敬的人时更是如此。”[32]

图84　（归于）安德烈亚·奥尔卡尼亚

尼可洛·阿恰伊乌奥利的陵墓，约1353年，卡特尔派的圣洛伦佐修道院，佛罗伦萨。

因为阿恰伊乌奥利和蓬塔诺清楚地知道，对于陵墓总是有两种观众。尽管天国并不要求有一个令人印象深刻的纪念物，但这些大理石依旧可以提升一个人在尘世中的地位，而且能时刻提醒活着的人有必要为已故者祈祷，并且铭记这些人生前的伟大成就。在本书中例举的许多陵墓的建造者都是去世者的亲人，而不是他或她本人。从荣耀个人到赞美整个家族的成就，陵墓的这些用途司空见惯。佛罗伦萨银行家菲利波·斯特罗齐在他那不勒斯的弟弟死后，监督建造了一座昂贵的墓碑。他用下面的态度来向另一位家族成员解释他的决定：

> 我已经看到那位那不勒斯大师设计的墓碑，也已经明白了为什么建造它需要26达克特。这点费用微不足道，但是我不认为这对于我们的荣誉来说是足够的，如果这个数额能提高一些就更好了。因为荣耀是一种责任，它归于我们而不是死者，完美地建造它就是荣耀我们自己。[33]

这种由一场奢侈的葬礼和一个纪念碑般的陵墓而产生的家族荣耀感，在意大利的整个精英群体中都能见到。亲属们甚至可能为了死者的声誉而不顾死者本人希望将花费最小化的要求。1427年，帕多瓦法官拉法埃莱·富尔戈肖（Rafaello Fulgosio）死于瘟疫，他只要求为自己建一个简单的陵墓，并且在遗嘱中专门声明：如果他被埋葬在了一个大理石或是石头的坟墓里，这个坟墓的高度也不能超过祭坛。但是，他的妻子乔万娜·德·贝卡里亚（Giovanna de'Beccaria）的想法却与他大相径庭，她从帕多瓦圣安东尼奥大教堂的修道士手中购买了一块昂贵的墓地，并且委托当时在威尼斯工作的佛罗伦萨年轻人彼得罗·兰贝蒂（Pietro Lamberti）制造了一块奢侈的墓碑，用以彰显她丈夫的各种美德和趣味。在极度详细的合同里，有关肖像和所有部分使用的材料（伊斯特里亚大理石或者红色维罗纳石）都作出了非常明确的规定。[34]同样，佛罗伦萨首席大臣兼历史学家列奥纳多·布鲁尼曾谴责过阿拉加齐的大理石墓碑，并且要求只用一块刻有他名字的大小适中的铭牌来标记他的墓地即可。尽管态度如此，但他现在依然出现在一个与他鄙视的人文主义者对手一样奢侈豪华的艺术品里，因为佛罗伦萨政府决定为他出资提供国葬和一个陵墓，以此称颂他的渊博学识和伟大成就**［图85］**。

图85　贝尔纳多·罗塞利诺

列奥纳多·布鲁尼的陵墓，大理石，1444—1446年，圣克罗切教堂，佛罗伦萨。

列奥纳多·布鲁尼这位历史学家及佛罗伦萨首席大臣在遗嘱中要求把自己埋葬在圣克罗切教堂中一个简单的陵墓里，并且只用一块大理石板来标示即可。然而，1444年3月，当他去世时，佛罗伦萨城却用一场豪华的葬礼来表示了对他的敬意，可能还支付了陵墓的费用。布鲁尼的雕像看起来头戴桂冠，双手紧紧抱着一册他撰写的佛罗伦萨史。陵墓上的题铭写道："在列奥纳多逝世之后，历史陷入悲痛之中，雄辩也哑然无声，据说希腊和罗马神话中的缪斯女神也禁不住洒下了她们的泪水。"

如同豪华的陵墓一样，奢侈的葬礼经常不得不寻求免于禁止浪费法令的惩处，而这通常是公众人物、家族男性领袖，也就是一家之长的专门领地。一般说来，妇女的葬礼要简单得多，除非丈夫或儿子决定要赞颂她是一位"好母亲"。对嫁入自己家的女性，佛罗伦萨银行家乔万尼·托尔纳博尼表现出了非同一般的关怀。他从圣玛利亚·诺维拉教堂的多明我会修道士处得到许可，将他1488年死于分娩的儿媳乔万娜·阿尔比齐·托尔纳博尼（Giovanna Albizzi Tornabuoni）连同他自己的妻子一起，埋葬在了他刚刚获得赞助权的唱诗区小礼拜堂里。乔万娜的形象被绘制在湿壁画组画的很多地方**[图86，图87]**，例如在《圣母分娩》和《圣母往见》（圣母玛利亚与伊丽莎白的会面）中。这些情节位于小礼拜堂墙上比较低的几排。虽然并不能被集会的人看到，然而作为一位面对修道院观众的端庄女性，她的形象依旧被认真仔细地描绘出来，这位乔万尼·托尔纳博尼之孙的母亲在多明我会修士的祈祷和弥撒中得到纪念。并且，作为一种额外的预防措施，这位赞助人甚至让人将他妻子和儿媳的肖像绣在了圣餐桌布上。[35]

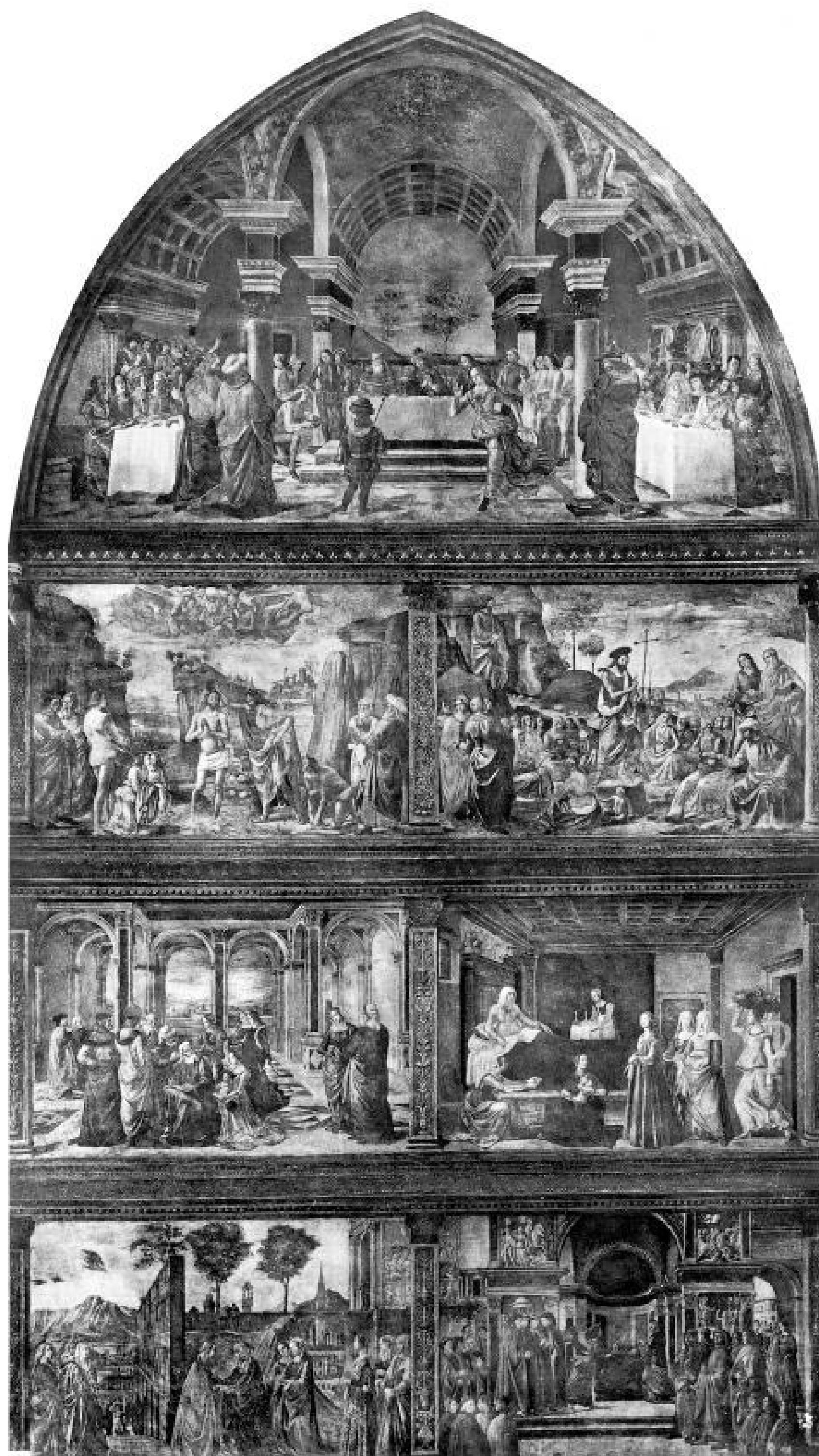


图86　多梅尼科·吉兰达约

《施洗者圣约翰的生活》，湿壁画，1485年，左墙，托尔纳博尼—托尔纳昆齐小礼拜堂，唱诗区，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

托尔纳博尼家族成员和他们托尔纳昆齐家族的亲戚们，可以在“扎凯阿里亚斯的供奉”场景的最低几排里看到。这些场景描绘了圣母玛利亚与伊丽莎白的会面，以及施洗者的诞生。

图87　多梅尼科·吉兰达约

《圣母分娩》，湿壁画，1485年，右墙细部，托尔纳博尼—托尔纳昆齐小礼拜堂，唱诗区，圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨。

托尔纳博尼似乎是怀有真诚的心愿去为他家庭里的妇女建造纪念物。然而像那不勒斯玛利亚·皮科洛米尼（Maria Piccolomini）的陵墓，或者卢卡的伊拉里娅·达·卡雷托（ Ilaria da Carreto）陵墓**[图88]**那样，在14和15世纪那些专门奉献给妇女的更奢侈也更为知名的陵墓通常是由她们的丈夫建造的，他们更渴望强调其通过婚姻而获得的与上层社会的联系（特别是当这些妇女能为他们留下男性继承人时），或者也有少量的事例是父亲对未出嫁女儿的哀悼。对这些世俗

女人的表现存有一种明显的模板。她们通常被刻画成是一位年轻、身材纤细、比例匀称的女性，身着体面的盛装。巴尔托洛梅奥·科莱奥尼（Bartolomeo Colleoni）的女儿梅代亚（Medea）死于1470年，她的雕像就是这种类型**[图89]**。

图88　雅各布·德拉·奎尔恰

伊拉里娅·达·卡雷托的陵墓，卡拉拉大理石，1406—1408年，最初放在卢卡的圣方济各修道院，如今在卢卡大教堂。

伊拉里娅·达·卡雷托是萨沃纳侯爵的女儿，卢卡僭主保罗·朱尼吉（Paolo Giunigi）的妻子。1405年10月8日，这位朱尼吉唯一男性继承人的母亲在生女儿时去世。她是朱尼吉四位妻子中唯一一位以巨大的陵墓纪念碑来表示尊敬的人，陵墓以一种新奇的形式建造于卢卡圣方济各修道院的家族小礼拜堂中。

梅代亚·科莱奥尼的陵墓，大理石，1472年，最初放在马尔帕加的巴塞拉修道院，如今在贝加

图89　乔万尼·安东尼奥·阿马代奥

梅代亚·科莱奥尼的陵墓，大理石，1472年，最初放在马尔帕加的巴塞拉修道院，如今在贝加莫的科莱奥尼小教堂。

有证据表明，有一位妇女已预先为自己非常奢侈的坟墓作好了准备。玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基（Maria Pereira Camponeschi）出身于阿拉贡王室，嫁给了那不勒斯的一位贵族。然而，她的丈夫在那不勒斯王位的争夺斗争中站错了队，最终在1480年代被投进了监狱。在他死后，玛利亚进入了她丈夫的家乡阿奎拉的一所女修道院。在她离开尘世之前，她于1488年为自己的陵墓作出了安排，并向负责建造一所新教堂的委员会提供了一笔捐赠，这所教堂将会保存锡耶纳的圣贝尔纳迪诺的尸体。玛利亚想让他们为自己和她幼小的女儿建造一个大理石墓碑，这是一件具有最新时尚风格的作品，本地雕塑家西尔维斯特罗·德尔·阿奎拉（Silvestro dell'Aquila，1504年去世）于1494年最终完成了这件作品**［图90］**。

玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基和她的女儿贝亚特丽切的陵墓纪念碑，大理石，1494年，圣贝尔纳迪诺教堂，阿奎拉。

图90　西尔维斯特罗·德尔·阿奎拉

玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基和她的女儿贝亚特丽切的陵墓纪念碑，大理石，1494年，圣贝尔纳迪诺教堂，阿奎拉。

显然，玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基并不是唯一一位建造自己坟墓的妇女，更不用说那些资助葬礼弥撒的妇女了。历史学家塞缪尔·科恩对14世纪晚期的一些遗嘱进行了调查研究，他发现有许多妇女为了她们自己以及亲属的墓地会留下数额非常大的捐赠。此外，正是许多寡妇负责建造了家族的陵墓和礼拜堂，她们将会与自己的丈夫和孩子一起躺在那里。菲娜·布扎卡里那资助装饰的帕多瓦洗礼堂（见154～155页）便是此中一例，其他还有不少妇女则是以相对谦逊的方式进行的。例如，1369年，多米娜·曼泰（Domina Mante，也许是一位佛罗伦萨公证人的遗孀）在遗嘱中留下了300弗罗林和相当可观的财产来支付和资助一座小礼拜堂、一座陵墓以及一位牧师，他要具备的条件是“成年，有值得称颂的道德心和声誉，并且不从任何其他的教堂领有薪俸”。[36]这位牧师将会祈祷，“持续不断，日复一日，神圣的弥撒永远是为了颂扬上帝，为了拯救她的女儿、先她而去的丈夫、她的亲属以及她自己的灵魂”。

小礼拜堂和祈祷室

多米娜·曼泰将她丈夫和孩子的尸骨转移进一座坟墓，这种陵墓通常只是一个更大的礼拜仪式整体中的一部分，即小礼拜堂。在这里，代表家族、个人和组织机构进行祈祷的弥撒得以定期举行。小礼拜堂并不只有举行葬礼的功能，同样也不必须与教堂分开。它们的捐建有许多原因。牧师可能希望扩大圣徒名单，这些圣徒有资格在任何单一的建筑中得到赞颂，或者他们也许希望通过出让部分建筑的权利来为整个教堂募集资金。例如，在15世纪前半叶，佛罗伦萨的圣洛伦佐教堂得以建造部分是因为它旁边小礼拜堂的赞助者。博洛尼亚圣彼得罗尼奥教堂的建造者，不但希望通过收取小礼拜堂所有者的费用来募集数量相当可观的资金，而且还向这些人要求额外的几笔资金用来装饰小礼拜堂，并支付神父的费用，因为这位神父要主持所要求的弥撒。作为他们投资的回报，赞助人和他的继承人通常会接受有关此场所的合法权利，并能够委派他们自己的神父来这里。此项被称为赞助人法（*jus patronatus*）的权利既可以被机构也可以被个人持有。因此，许多小礼拜堂充当了墓地，而其他小礼拜堂则建造用于为慈善团体或行会这样的人群提供专门的弥撒，或是为纪念赞助人希望能被人们记住的军事胜利，或是一个婴儿的诞生这种特殊事件。无论他们最初捐赠是出于什么原因，小礼拜堂的确在功能上发生了改变，并且最终具有了多种功能。例如，在维罗纳的圣阿纳斯塔西娅教堂

（Sant'Anastasia）中的卡瓦利（Cavalli）小礼拜堂汇集了卡瓦利家族的不同供奉，其中包括一幅由阿尔蒂基耶罗（Altichiero）绘制的巨大的还愿湿壁画**［图91］**，下面则是与此完全不相干的这个家族另一位成员的陵墓。但本来处于家族控制之下的小礼拜堂也可能会脱离这种控制。位于佛罗伦萨卡尔米内教堂的布兰卡奇（Brancacci）礼拜堂建于14世纪后期，1420年代早期，这个家族中最有声望的成员之一费利切·布兰卡奇（Felice Brancacci）开始了对这个礼拜堂的装饰。应该算作他成功顶峰的事件是，1433年他娶了帕拉·斯特罗齐的女儿，这是至关重要的。举行婚礼时，斯特罗齐家族在佛罗伦萨还占据着支配地位，然而仅仅一年之后，他们的对手和最终的继任者美第奇家族就得意洋洋地返回了佛罗伦萨。费利切·布兰卡奇被迫离开了这所城市，其整个家族的财物也被没收充公。掌管这所教堂的加尔默罗会僧侣擦除了这些在政治上令人为难的赞助人的肖像，并且最终完全由他们自己做主来安排完成了这个小礼拜堂**［图92，图93，图94］**。[37]

图91　阿尔蒂基耶罗和匿名的维罗纳雕刻家

卡瓦利小礼拜堂，湿壁画，约1375年，陵墓纪念碑，1390年，圣阿纳斯塔西娅大教堂，维罗纳。

上方的湿壁画表现了卡瓦利家族骑士（当时正服务于帕多瓦的达·卡拉拉家族）被他们的守护神引见给圣母子。14世纪时，这个家族的其他成员捐资建造了这些陵墓，并赞助绘制了这些还愿湿壁画。

图92　马萨乔、马索利诺和菲利皮诺·利皮

《圣彼得的生活》，湿壁画，1424—1428年，全部完成于1481—1482年，布兰卡奇小礼拜堂（左侧场景），圣玛利亚·德尔·卡尔米内教堂，佛罗伦萨。

费利切·布兰卡奇是佛罗伦萨最重要的贵族之一，1420年代初，在他拥有政治权势的时期，他委托了马萨乔和马索利诺来绘制圣彼得的生活。1433年，布兰卡奇娶了帕拉·斯特罗齐的女儿，帕拉·斯特罗齐是当时佛罗伦萨最富有也最具权势的公民之一，后来他还成为反对美第奇派系的领袖。然而，一年之后，科西莫·德·美第奇返回佛罗伦萨，布兰卡奇和斯特罗齐被迫流亡，这件突发事件不可避免地影响了这座小礼拜堂的装饰进程。在15世纪的第二个25年中，

加尔默罗会僧侣们一直试图擦除他们有政治敏感性的赞助人的纪念物，抹去所有布兰卡奇家族成员的肖像，并改变这座小礼拜堂的装饰。

图93　马萨乔、马索利诺和菲利皮诺·利皮

《圣彼得的生活》，湿壁画，1424—1428年，全部完成于1481—1482年，布兰卡奇小礼拜堂（右侧场景），圣玛利亚·德尔·卡尔米内教堂，佛罗伦萨。

从近期对这些作品的修复可以确认，马萨乔和马索利诺之间有密切合作，他们共同计划并实施了这项工作，还经常共用一个脚手架。这项工作可能在马索利诺1425年9月1日—1427年7月期间停留于匈牙利而中断，并因为马萨乔1428年去了罗马并死在那里而最终停止。1481—1482年间，也许是受加尔默罗会修士的邀请，菲利皮诺·利皮被召集到这里修补并最终完成了这些湿壁画。

教堂，佛罗伦萨。

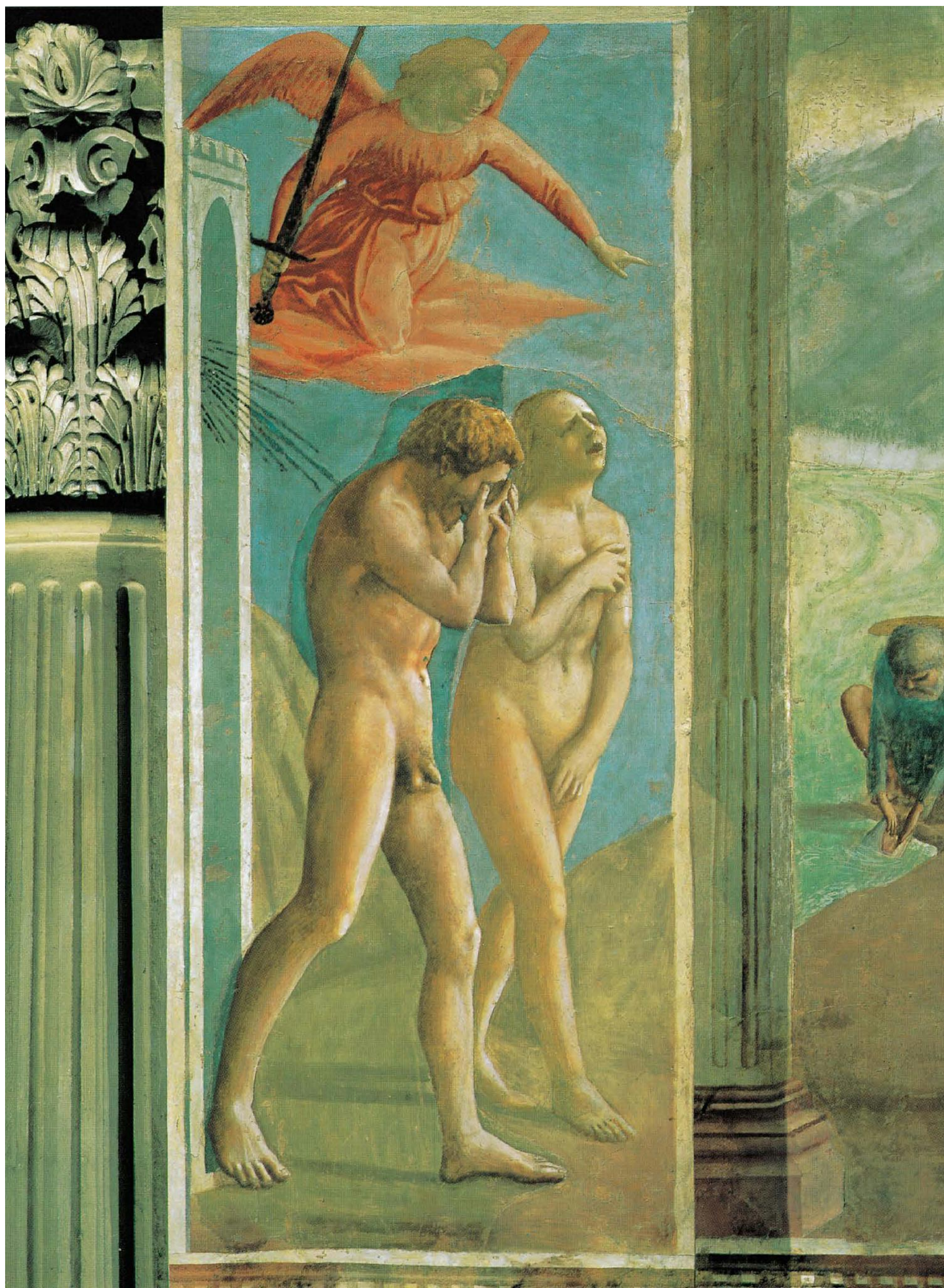


图94　马萨乔

《驱逐亚当和夏娃》，湿壁画，1424—1428年，布兰卡奇小礼拜堂，圣玛利亚·德尔·卡尔米内教堂，佛罗伦萨。

正如我们所看的，在一个社会变化和彼此竞争的时期，对于教堂中好位置的需求日益增长。1488年，萨塞蒂（Sasseti）家族不知为何失去了对佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂（Santa Maria Novella）主祭坛的权利，弗朗切斯科·萨塞蒂（Francesco Sasseti）建议家人暂时忍耐，并鼓励他的子孙与多明我会修士保持和睦相处；他希望他们尝试重新获得这块地方，“因为它既标志着我们古老的血统，又标志着我们家族的荣耀”。[38]然而，并不仅仅是富有的贵族才感到有必要为这样的荣耀购买场地并作好准备。塞缪尔·科恩在对托斯卡纳人的遗嘱调查中发现，公证人、药剂师和修鞋匠们与贵族一样，也会在遗嘱中提出要供奉小礼拜堂和祭坛装饰品。并不是只有意大利政治及商业精英阶层才关心得救和被纪念，任何一位希望来世生活在天堂中的基督徒都会关心这些。

依序观看

本章中大部分内容已经分析和例举了构成比较大的修道院和教堂联合体的个人因素。但是，一直被忽略的因素是气味、声音，以及最初在14和15世纪的宗教崇拜体验中伴随着的短暂幻象。一些书籍为探讨某些单独主题而提供的图片往往并不连续，只能让人对这些事物最初是如何聚集在一起的产生一种模糊感觉，但其实更重要的是要按照一定顺序依次观看。例如，在卡尔帕乔所绘制的威尼斯圣安东尼奥·迪·卡斯泰洛教堂的内景中，很明显画家意图强调，进入教堂的礼拜者在经过两幅哥特式多联画屏后 **[图69]** ，将会看到教堂中殿末尾处的祭坛，周围环绕着复杂精美的新式大理石（其上的图像也是卡尔帕乔绘制的）。卡尔帕乔作品的新奇之处，只有与教堂中早已存在的作品相对照才能被理解。但另一方面，这幅绘画同样清晰地表明了这些祭坛装饰并不是孤立的艺术品。它们是许多图像的一部分，有些是蜡制的，有些是木制的，它们都将礼拜者引向纪念碑一般的圣坛屏。

不可能所有教徒都会对这些事物作出同样反应。对某种特定细节怀有特殊热爱的观众，可能会将注意力集中在某一个特定的绘画或雕塑上而忽视了其他的。一则关于15世纪佛罗伦萨教区神父阿洛托·马伊纳尔迪（Arloto Mainardi，以皮奥瓦诺·阿洛托［Piovano Arloto］之名更为人所知，1396—1484）的故事，他就在下面这则轶事中认识到了这种倾向：

> 一天早晨当阿洛托牧师正步行穿过佛罗伦萨的圣神教堂时，他看见一位妇女正在托伦蒂诺（Tolentino）的圣尼古拉斯像前发出沉重的叹息并一心一意祈祷。也许有整整一个小时，这位妇女一直在用那样一种方式不停地边祈祷边打手势，她似乎被符咒迷住了。
>
> 阿洛托牧师走过去，抓住她的头，拧向旁边表现耶稣被钉在十字架上的图像，牧师说："难道你不明白你正在犯大错吗？你，愚蠢的女人！向上帝祈祷！他是师父，能比他的学生更好地帮助你。"[39]

激怒皮奥瓦诺·阿洛托的既有神学上的错误，也有实际仪式上的过失。因为，尽管礼拜者行为各异，但是他们在教堂中的行为依然有一种应有的礼仪，这个礼仪涉及多个场所和祈祷图像，而神职人员们坚持首先要向上帝和他的儿子基督表达尊敬，此后才能向其他的帮助和启示表达敬意，也就是基督徒应该首先在一幅耶稣被钉在十字架上的图像前祈祷，然后再移向新近的或本地的圣徒。

然而，想把这些礼仪法规化是一件很困难的事。作为北欧宗教改革的一部分，大量的代为求情者和祷告地点最终在新教教堂中消失了。在16世纪的意大利有相似的运动，比如瓦萨里在佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂和圣克罗切教堂所做的事情，为礼拜者统一或简化多种形式和众多地点，这个进程在接下来的几个世纪里也一直继续着。圣坛屏消失了，墓碑被收拾走，各种还愿供奉被移走或被用石灰水刷成了白色，曾经站立在主祭坛上的巨幅多联画屏被搬进了圣器收藏室或被毁坏，而范围广大、类型繁多的祭坛装饰画（及雕刻）则通常被归入了后来的各种形式或框架中。因此，就算是在最初的地点，文艺复兴的观看经验也已经被改变了如此之多，绝不可能被实际重建出来。即使因为时间、信仰和习惯变化的原因，我们的感知被减损，但依然应记住的是：像这样按一定顺序排列的图像，连同伴随的音乐、唱赞美诗的声音、气味，以及符合宗教仪式的行为举止，所有这些因素曾经共同创造了一个独特的环境，人们就是在这样的环境中观看艺术品的，这个环境与它们今天经常被悬挂其中的博物馆大不相同。

---

(1) 壁缘：沿着墙壁的上部装饰的水平饰带。

(2) 耳堂：十字形教堂的横向部分，垂直穿过中殿。

(3) 环形殿：教堂的半圆形或多边形的凸出部分，通常在教堂东端。

第三部分　政府的艺术

第七章　创建权威

现在我们从宗教领域转到世俗社会，但这种转换不应该被夸大。最为公众化的宗教地点是那些有绘画或雕像的壁龛，它们点缀着城镇的墙壁、街道拐角和乡间小巷。圣像画并不只限于教堂，也不是只有僧侣、修士和修女才能做祈祷和沉思。但是，当问起“一件艺术品在14和15世纪的意大利具有什么样的功能”时，答案的确会因委托制作者是市民还是僭主而有所不同。例如，每个意大利城镇都有它们自己的圣徒，这位保护者既是城市的象征，又能代表他自己介入城镇社会。多纳太罗用优雅的线条和图绘的形式表现了旧约英雄大卫**［图95］**。这件青铜雕塑看起来似乎不可能是具有强烈政治意识形态的形象；然而，我们现在知道，当它被放置在佛罗伦萨美第奇家族的宫殿中时，它的政治意识形态便被下面的铭文加强了。铭文最初是拉丁文，鼓励观众在自己与年轻的战士之间寻找身份认同，并对抗米兰大公这种正威胁着共和国的暴君们：

图95　多纳太罗

《大卫和歌利亚的头》，青铜，约1420年代。

多纳托·迪·尼可洛·迪·贝托·巴尔迪是一个梳羊毛工的儿子。最初提及他的并不是艺术事件，而是对他1401年在皮斯托亚与一位德国人争吵的记录，这暗示了也许他的事业是与菲利波·布鲁内莱斯基一起制作圣雅各布银祭坛为开始的，当时这座银祭坛的工作正在进行中。到1420年代早期，他与科西莫·德·美第奇的长久联系已逐渐形成，这尊青铜像可能就是为佛罗伦萨拉尔加路上的第一座美第奇宫而制作的。

任何一个保卫祖国之人都是胜利者。
万能的上帝会碾碎狂暴的敌人。
看，一个男孩战胜了强大的暴君。
胜利，噢，公民们。[1]

这些诗句以及雕像本身都用于暗示，美第奇家族正在保卫而不是篡夺他们这所城市所珍视的自由。近年来对它们的重新发现提醒了人们，文艺复兴时期统治者的权力体现可以从许多地方和许多形式中找到。在构建公民和僭主身份方面，基于旧约、新约及众多圣徒现实生活的宗教图像扮演了至关重要的角色。一块硬币、一首诗、一场宗教游行、给予教堂或慈善团体的各种捐赠、徽盾的委托制作、一幅绘画或者一尊雕塑，可能全部都有政治上的寓意。此外，对于主张寡头政治的精英阶层，那些我们现在可能认为是属于个人家庭事务的社会行为，比如友谊或敌意、宴会、葬礼、婚礼、儿子或女儿进入宗教团体或获得神职、赠送礼物，以及做慈善，所有这些都具有重要的公众考量。对于那些与廷臣或受共和国庇护者共赴晚宴的人，人们会像观察宫殿墙上的绘画或挂毯一样，密切关注他们坐在哪里，以及他们会受到什么样的服务。

理想与图像

在14和15世纪，意大利的政治形势复杂而多变。在这个时期，所有类型的艺术家都被深深卷入一些最有影响和令人印象深刻的作品创作中，这些作品显示了或好或坏的政府及统治者形象。在这个半岛上有多种统治形式，从君主政体、教会控制、公共共和主义，到许多小范围的、通常是非法获得的贵族身份，也就是僭主（signorie）。众多的选择以及由于这样的选择而产生的争辩，共同导致了关注理想政治共同体的哲理文学得以发展和传播。这些用拉丁文和本国语写就、采

取诗和散文形式的文本，被用来鼓励男人和妇女们抛弃私人利益，为了更大范围内的公共利益而工作，并且／或者遵从他们公正的最高统治者的旨意。

这并不是一个纯粹的学术行为。传教士会在讲道坛上号召得体的公民行为或顺从王公贵族，而浮华又矫揉造作的人文主义者则占据了重要的行政管理部门，他们不但将自己的才能用于赞美特定的行为方式，而且用于创建强制性的法律。但是，这种语言并没有反映出当时的政治现实，毋宁说它表达的是作者的偏见，以及其读者或听众的希望和渴望。对于一个为自治体或共和国工作的人文主义者来说，这种政府形式通常是值得称赞的，是公平、公开而且自由的。而对于一个为僭主工作的人来说，统治者则通常是公正、仁慈、心地高贵而又谨慎、自我克制、慈善慷慨和宽宏大量的。但当政治对手进行写作时，语言就完全颠倒了。对于那些以米兰大公的名义进行演讲的人来说，佛罗伦萨这样的共和国派系林立，毫无秩序可言，统治国家的是毫无思想的暴民，而不是理智之士。而米兰大公的对手佛罗伦萨则以为，米兰大公远没有给他的人民以任何自由，他是一个依靠恐惧和残忍来进行统治的暴君。14和15世纪，老练的作家、读者、图像制作者和观众都能很好地理解这些花言巧语的赞颂或谴责。家族、城市和不同政体之间持久的对抗，保证了他们需要定期雇用那些能熟练创造（无论是文字上还是视觉上的）神话、赞颂和辱骂的人。

彰显权威

一旦涉及文艺复兴，博物馆、收藏家和艺术史学家往往倾向于那些有价值的作品，比如纪念碑般的雕塑、祭坛画（屏），或者是此时期最为流行的插图手抄本这种手工艺制品。但是同时代的评论显示出，对于大多数公民来说，硬币、印章、三角旗、旗帜和徽章这些更为简单且无处不在的事物，反而充当了政治权威的最公开表达。铸币厂雇用了大量著名的金匠、画家和雕塑家，而对于14和15世纪即使是最为声名显赫的艺术家来说，最通常的任务之一就是绘制令人印象深刻的标志图案。每一个重要的典礼仪式都需要专门的旗帜、盾徽和火炬，同时还要将点缀意大利家庭、城市和宫廷建筑及领地的纹章标志都竖立起来，粉刷、储存并更换，这实际上成为了一项长期工作，就

像今天一些大公司的品牌商标，当时的政治和社会团体也必须既要引人注目，又要容易被识别。

图96的手抄本中，斯福尔扎家族的公爵们在大门口上展示了他们的盾形纹章图饰，这样的设计是为了显示所有者的身份，确保人们对于是谁在控制或负责建筑、物品、人及典礼仪式这一点上毫无疑问。例如，在通常被称作《斯特罗齐板面油画》（*Tavola Strozzi*）**[图155]**的这幅画中，那不勒斯阿拉贡国王的盾徽正在每个重要堡垒的上空和这所城市的大门上飘扬，而水中的船只上也标有他和各个船长的徽记。圣彼得教堂的青铜门由菲拉雷特制作，这个门的雕刻背景同样被其赞助者教皇尤金四世的家族徽章所覆盖，以确保他作为此门的赞助者而受到人们的纪念**[图115，图116]**。购买**图97**所示的西班牙彩陶罐这类东西的买主，可能会将他们想要展示的徽章和家族符号图样寄送给制造者。而在一个宴会上，所有的银器、玻璃和陶瓷制品，甚至是仆人所穿的衣服上，都会被类似图像所覆盖，这些图像毫无疑问地表现了主人的尊贵、富有和社会地位（以及，没有任何一只汤匙是偷来的）。

选自与图37同一部手抄本，这一页展示了农神萨杜恩（Saturn）所管辖的一些行业，其中包

图96

德·斯帕埃拉手抄本，第6页，羊皮纸上蛋彩，约1450—1460年。

选自与图37同一部手抄本，这一页展示了农神萨杜恩（Saturn）所管辖的一些行业，其中包括司法公正。前景中正在执行一次处决。在已被宣判的罪犯面前，身着白色礼袍的宗教成员

举着一块木板，用以确保罪犯在尘世上最后看到的景象是神圣的。在通向城市的大门正中央是维斯孔蒂—斯福尔扎家族的徽章，表明整个城市都处于他们的管辖之下。

图97

带有翅形握柄的罐子，原材料可能是马尼塞斯陶，巴伦西亚，1465年之后。

像这个罐子这样的虹彩陶被从巴伦西亚大量进口。罐子上所包含的特殊徽章会被事先寄送给制造商。

在意大利，对徽章的使用并没有非常严格的限制，一些没有显赫背景的人也可以创造他们自己的徽章。我们之前已经看到过由于徽章在宗教空间中的增长所导致的紧张局面（见197～198页）。佛罗伦萨作家弗朗哥·萨凯蒂（约1330—1400）的一则故事中曾记载，一个定制了徽盾的下层市民是如何自我夸耀，以致让画家乔托极为震惊。因此，展示或拥有一个更高贵族甚至是皇室徽章的权利是非常令人渴求的。1354年，尼可洛·阿恰伊乌奥利组织建造佛罗伦萨城外的圣洛伦佐加尔都西修道院时，他坚持其内部要绘制上安茹皇室的鸢尾花形纹章图样，并且要在他的整个陵墓上都绘满。与此相似，1465年皮耶罗·德·美第奇被授权允许将法国百合花合并到他的徽章上，他便将这个图案放到了美第奇家族传统徽章的正中央。除了这些标志统治者威望的图像之外，意大利人也使用个人化的纹饰，这种纹饰现在被称为箴言徽章（imprese）或题铭（device）。例如，当一枚钻戒和三支羽毛被加到美第奇家族徽章上时，佛罗伦萨民众就会知道这个地方或这件东西与皮耶罗·德·美第奇有着特别的联系。这枚钻石便构成了皮耶罗和他兄弟乔万尼在圣洛伦佐教堂中的陵墓拱门上方的拱顶石，而钻戒和羽毛则成为环绕拱门的大理石的装饰元素**［图13］**。费拉拉公爵博尔索·德·埃斯塔的个人纹章图案包括编织式栅栏、一只独角兽和一枚钻戒；为了标示其赞助人或所有者身份，曼图亚的贡扎加和其他一些贵族统治者都给予了艺术家一个巨大的母题范围。

因为习惯于将抽象的家族徽记和箴言徽章理解为专门的意义，所以当时观众们将某些动物或者保护者这类事物确认为特定的政府或家族标志时毫不费力。例如，米兰人用圣安布罗塞（st Ambrose）的形象作为他们城市的代表，而博洛尼亚人则是用当地主教圣彼得罗尼乌斯（St Petronius）的形象。佛罗伦萨人有几种方式来象征共和国，包括与教皇党（即所谓的马尔佐科［Marzocco］）联系在一起的狮子形象（就像**图98**中多纳太罗所创造的形象），或者是赫拉克勒斯（Hercules）的典型形象，以及正如我们已经看到的，圣经中的英雄大卫的形象。在威尼斯和威尼托地区，一只长着翅膀的狮子是城市保护者福音圣马可的象征。锡耶纳和罗马的代表则是他们假想的创建者，一对正在吮吸一只母狼乳汁的年幼双胞胎罗穆卢斯（Romulus）和瑞摩斯（Remus）。那不勒斯人用希腊女神帕耳忒诺珀（Parthenope）来寻找自我认同，而维罗纳人为了同一目的，将罗马女神马东娜·维罗纳（Madonna Verona）古老的无头雕像放置在了他们的市中心。

图98　多纳太罗

《马尔佐科》，砂岩，1418年。最初设计是用作楼梯柱，放在圣玛利亚·诺维拉修道院中通向教皇套房的楼梯上。这个佛罗伦萨的狮子紧抱着法国的百合花徽章，标志着佛罗伦萨教皇党成员的忠诚。

人们被要求给予这些图像的尊敬，等同于我们今天应当对国旗致以的敬意。在佛罗伦萨罕见的几次大降雪中，用白雪建造狮子、赫拉克勒斯或大卫的形象似乎变成了传统。在1355年苦寒的冬天，有人破坏了城市广场上的雪狮子，这并不被认为是无足轻重的恶作剧，政府命令一名法官立即开始调查这项犯罪活动。攻击国家的象征就等同于

攻击国家本身。16世纪早期，威尼斯人对一些陆地失去控制之后，在威尼托地区发生了一些恶意破坏的行为，对这些行为的描述清楚地说明了这一点：

> 威尼斯城邦的所有城市都正在陷入反叛之中……无论是包金的，还是用木材、石头抑或大理石雕刻而成的，如此众多象征威尼斯的圣马可像，以及如此众多丝绸或包金的旗帜，在每一处，城市、城堡、要塞、乡间别墅、田地、宫殿，的确，它们只要在任何地方被发现，便会被推倒……被撕碎。在一些地方，象征福音圣马可的翼狮之头被砍了下来，在其他一些地方，它的眼睛被挖了出来，在另外一些区域，它的双翅被砍掉，皮肤被揭下，尾巴被除去，甚至它的睾丸也被切除或者被挖走。[2]

正如我们已经在宗教和寓意图像中看到的，被描绘出来的人或概念，与这个人或概念本身存有紧密的联系，这种联系便可被政府用来惩罚他们的敌人。当罪犯缺席时，他将在绘画中被"处理"（有意的双关语）。在这些被称为耻辱像（immagini infamanti）的公共图像中，经常用一只倒垂的脚来刻画这些不幸的人。在14世纪的博洛尼亚，这些图像会作为耻辱标记被绘制在主广场上和妓院里。[3]尽管有效，但这种图像的含义却是暧昧的，因为它既羞辱了个人又潜在地羞辱了城市。1396年，米兰的城市法令就禁止在市政厅墙上描绘任何图像：

> 自从某些描绘做伪证的、腐败的公证人、商人和货币兑换商的图像被绘制在米兰自治市的新市政厅（the Palazzo Nuovo）墙上以来，尽管绘制这些图像的目的是挫败并羞辱欺骗行为，然而在访问者和外国人眼中，这些图像不但使骗子本人受到羞辱，而且也污损了整个城市的声誉；因为当访客看到这些图像时，他们会猜想，并且几乎认为这个城市的大多数市民是不能被信任的，由此他们会陷入巨大的谎言之中。所以，现在颁布法令：所有这些图像都要被除去，以后也不得绘制。[4]

到了15世纪中期，在米兰，这种图像的内容已经从金融丑闻转向政治丑闻，但是耻辱像依然在被人们所使用。1458年，弗朗切斯科·斯福尔扎威胁传教士罗伯托·达·莱切（Roberto da Lecce）说，除非他返回米兰并像所允诺的那样完成他的宗教责任，否则"我们会把市政厅的一整面墙刷白，并把你头下脚上地画在上面……如果你回来了，我

们会在墙上绘制你正常的头上脚下的画像，来说明你是一个值得尊敬的人”。[5]1490年代后期，斯福尔扎的儿子卢多维克·玛利亚·斯福尔扎将他的前任军事指挥官兼敌人吉安·贾科莫·特里乌尔奇奥（Gian Giacomo Trivulzio，后来服务于法国国王）的耻辱像绘及了整个米兰，可见他使用的依然是这种方法。在整个15世纪，佛罗伦萨人也同样在继续使用这种方法来进行缺席的惩罚。1440年7月，失败的阿尔比齐家族（The Albizzi）和其支持者便被如此绘制，并且其中一位成员安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥从此就获得了安德烈亚·德利·因皮卡蒂（Andrea degli Impiccati）的名字，意即“倒垂者安德烈亚”。

仅用极度写实的手法绘制这些图像还不能完全满足要求，为了使公众能将姓名与其所犯罪行匹配在一起，这些图像上还加了题字。在罗马，在教皇庇护二世的指导下，罗马教廷精心策划了对雇佣兵队长西吉斯蒙多·潘多尔福·马拉泰斯塔（Sigismondo Pandolfo Malatesta，1417—1468，一个不服从管教的臣属）的攻击，这种攻击的顶峰便是1462年对其进行的模拟审判和对其模拟像的焚烧。教皇在他的自传中强调，马拉泰斯塔的形象要能够被观众辨认出来，这是很重要的一点，它必须要：

> 精确地表现这个人的特征和衣服，以致看起来就是他本人而不是一幅图像。为避免依然有人会被误导，从这幅图像的口中要吐出这些题字，“我是西吉斯蒙多·马拉泰斯塔，潘多尔福的儿子，卖国贼头子，上帝和人类的威胁者，被神圣的参议院投票判处以火刑”。[6]

教皇、佛罗伦萨共和国，以及米兰大公们都是用相似的方式来表达惩罚并暗示权力，这表明，尽管不同的城市拥有大相径庭的政府形式，然而在道德规范和图像的使用方面，它们是能够分享一些共同设想的。但是，这依然是一个区域性很强的问题。对于不同的观众，同样的方法会表达不同的信息。在君主制地区也不会产生像共和政体之下那样的辩论。

王室统治者的美德

在一个僭主的统治下，僭主就是法律，他自己的肖像就能代表城邦。有一些发生在极为公开的场所的例子：1440年代，费拉拉僭主埃斯塔的两尊青铜像被竖立在了费拉拉大教堂的前面；1460年之后，斯福尔扎家族的统治者和其他重要统治者的侧面像被固定在了铸币上。但是，这些例子都属于例外情况，实际上，个人化的图像在公共领域出现得极为稀少。人们更喜欢那些暗示传统价值和家族连续性的徽章。

王公本人的人品通常会为一些更加特定的观众而加以强调或进行图绘说明。例如，1395年，推翻并谋杀了他的叔叔贝尔纳博10年之后，吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂成为米兰大公，他委托制作了一张图片来展现他的公爵授权仪式**［图99］**。画家安诺韦洛·达·因博纳泰（Anovelo da Imbonate）试图尽可能精确地捕捉到这次仪式的场面，其中甚至包括了两位公证人在仔细记录权力移交之合法过程这种至关重要的细节。如同米兰圣安布罗乔古修道院修士所使用的加冕弥撒的扉页插图一样，这幅图片可能并没有被多次检验过。它可能只是在继任的米兰公爵授权仪式期间才会被使用，用以提醒吉安·加莱亚佐的子孙，他们所继承的权力是由他确立的，并且警告所有神父，不可试图给非维斯孔蒂后裔的篡位者加冕。

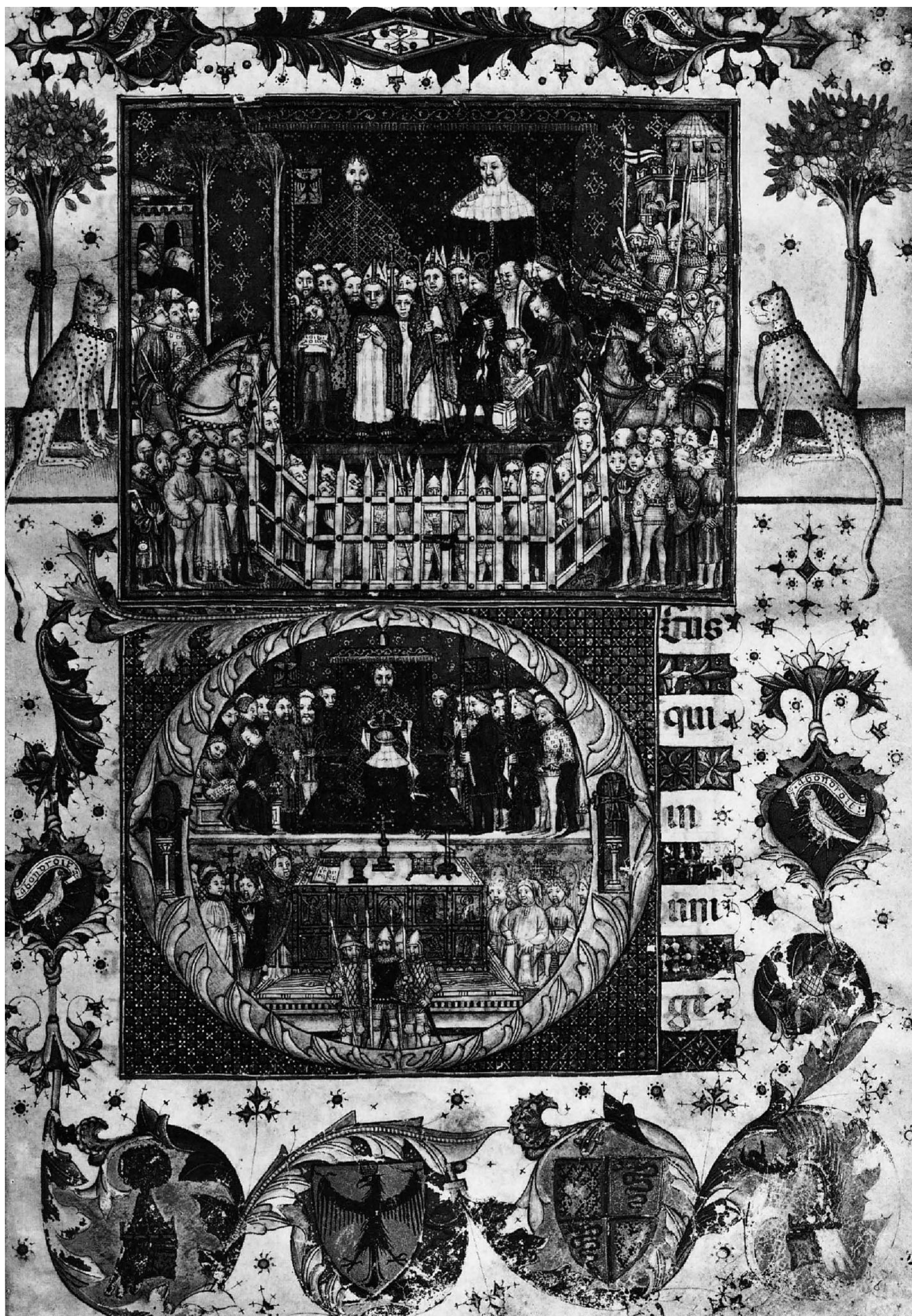


图99　安诺韦洛·达·因博纳泰

《吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂的授权仪式》，安布罗夏恩·米萨（Ambrosian Missal），1395年，第7页。

维斯孔蒂的图片之后近一个世纪，费代里戈·达·蒙泰费尔特罗和他儿子圭多巴尔多（Guidobaldo）的画像**[图100]**被创作了出来。这也不是体现现实瞬间的肖像，而是对一种类似价值的视觉展现。在画像中，费代里戈穿着他借以获取军人声誉的盔甲，正在读一部巨大的手抄本，他被表现得既高尚又睿智，既是军人的典范又是文人的楷模。画面上的每一种要素都加强了这种主张。貂皮镶边的斗篷和教区神父的权杖表示了他所持权力的合法性。他戴着贵族骑士团沉重的、闪闪发光的金项链，小腿处围绕着嘉德勋位徽章，这枚徽章是由英格兰国王爱德华四世（King Edward IV of England）在1474年授予他的。年幼的圭多巴尔多充当了一个小听差的角色，手持他将来会在适当时候继承的权杖。在图中，费代里戈作为一位善良正直并且被欧洲国王们承认的僭主出现，这里丝毫没有显示出这样一种事实：1443年，费代里戈是在他的同父异母兄弟被暗杀之后才继承爵位的，他的就职远非光明正大。尽管这幅作品最初被放置的精确位置依然处于争论之中，但它比较可能是被悬挂在乌尔比诺公爵的宫殿之中。在这个环境里，站在蒙泰费尔特罗这样一种权威的视觉形象之前，观众不太可能对其合法性进行公开质疑。

图100　根特的尤斯图斯（也归于佩德罗·贝鲁圭泰［Pedro Berruguete］）

《乌尔比诺公爵和他的儿子及继承人圭多巴尔多》，板面油画，约1476年。

吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂和费代里戈·达·蒙泰费尔特罗仅仅是意大利众多胸怀大志的僭主中的两位，这些人能够巧妙地将统治者的哲学观念为其所用，将各种传统价值混合在一起以适应他们特殊的政治问题。在这个进程中，对艺术家和建筑师的委托扮演了极为重要的角色，因为这种委托任务表现了赞助人高贵而宏大的美德。这并不是一个含糊不清的想法，而是源于公元前4世纪雅典哲学家亚里士多德著作中的一个精确概念，这种思想在14世纪中期被用于证明了维斯孔蒂家族统治者的豪华宫殿的合理性。按照新亚里士多德主义的说法，王公贵族和富有的个人有责任花费巨资去制作适度宏伟的艺术品。正如那不勒斯的人文主义者乔万尼·蓬塔诺在1498年所写：

> 高尚的人需要通过巨额花费才能将其塑造得伟大。因此，彰显高尚之人的作品是那些辉煌的宫殿、卓越的教堂、剧院、柱廊、街道、海港……但是，自从庄严存在于巨额花费之中后，奢侈华丽、规模巨大的物体本身就成为了必须，否则，将没有正当的理由激起人们的钦佩或赞扬。接下来，观众的深刻印象是通过装饰、占地范围、昂贵的材料和得以长时间存在的能力而获得的。事实上，除了艺术品，没有任何东西，不管大小，能够博得真正的赞颂。因此，如果某种事物是廉价而花哨且缺乏装饰的，或者是用不能保证长久时间的低廉材料制成，那么它既不能称作是真正伟大的，也不应该被认为是伟大的。[7]

要想列出一长串意大利宫廷委托的艺术品来作为这种高贵华丽作品的样本是很容易的。蓬塔诺自己所举的例子似乎是源于他的实地参观，以及他与意大利最重要的家族之间的交流沟通。本章将仅仅关注许多可能性中的两个（那不勒斯和米兰的宫廷），从而仔细考察统治者之合法性是如何与巨额花费联系到一起的。

那不勒斯王国

那不勒斯王国给研究者提供了很好的范例去检验朝代是如何接续，以及如何创造了帝国统治的神话，这种创造既仿效了欧洲传统的皇室授予模式，同时也模仿了意大利过去的典范。那不勒斯的国王和女王们完全与中东欧和西欧的国际贵族统治缠绕在一起，处于该半岛世俗等级社会的顶端。通过婚姻和军事征服，那不勒斯城和它的王国（the Regno），接连被很多人宣称是自己的领地。其中有普罗旺斯的

安茹统治者；有他们的匈牙利亲戚，即杜拉佐（Durazzo）家族的支系；还有15世纪时阿拉贡的国王，自从1282年发生在西西里的一次严重反抗之后，阿拉贡国王一直是此岛的最高统治者。因此，南意大利不是一个领土所属国，更不是一个国家。它是一块国王的领地，而且这个国王还经常不是意大利的国王，因此，它需要的统治者形象既要能反映君主（或女王）体制的本质，又要能反映现任者的个人品质。

作为一个巨大而繁荣的城市以及贸易中心，在14和15世纪，那不勒斯为艺术界提供了与多个地区的强有力的联系，包括西班牙、普罗旺斯这些地中海城市，以及达尔马提亚和阿尔巴尼亚海岸线上的城市，还有弗拉芒、佛罗伦萨和热那亚等。因此，那不勒斯的统治者能够从相当远的地方进口人才和艺术品，始于14世纪早期乔托和西莫内·马丁尼来到那不勒斯担当宫廷画家。托斯卡纳也提供了许多石匠，正是他们建造了安茹传统的坟墓雕塑，这些雕塑强调了家族系谱，形象化了继承顺序，使每一个继任统治者都能够得到权力。

因为这样的联系显示着连续性，所以那不勒斯统治者们经常直接或间接参照先前贵族们所提供的模式，而不是自己创造新的形式。例如，1342年，最后一名安茹王朝的直系男性统治者罗伯特（Robert）去世，他的妻子和侄女为他建造了一座巨大的传统的安茹陵墓，并且以它充当了圣基娅拉女修道院教堂的圣坛屏**［图101］**。将近一个世纪之后，1420年代早期，那不勒斯的杜拉佐家族统治者（为了获得权力，其成员谋杀了最后一位安茹女王）便通过直接模仿这个陵墓来表明他们的血统源于罗伯特。女王乔万娜二世将她的兄弟拉迪斯拉斯（Ladislas）国王的纪念碑建造成了圣奥古斯丁修会圣乔万尼教堂的圣坛屏**［图102，图103］**。这座教堂处于城市中心之外的卡尔博纳拉，如同14世纪早期的陵墓一样，上面一层层排列着数不清的寓言人物，用来赞颂皇室的美德和虔诚，并且专门描绘了一些圣徒，他们都与拉迪斯拉斯曾宣称同样归为己有的匈牙利王室有着特别的联系。有三种方式表现了国王本人：坐在宝座上、手持象征王权的圆球及权杖的统治者，葬礼进行时躺着的已故者，以及骑在马背上向下面的聚集人群挥舞宝剑的胜利者。但是乔万娜自己却要有节制得多，她将自己穿有君主服饰的雕像放置在她兄弟旁边，并且用拉丁铭文强调了她对拉迪斯拉斯继承权的忠诚。

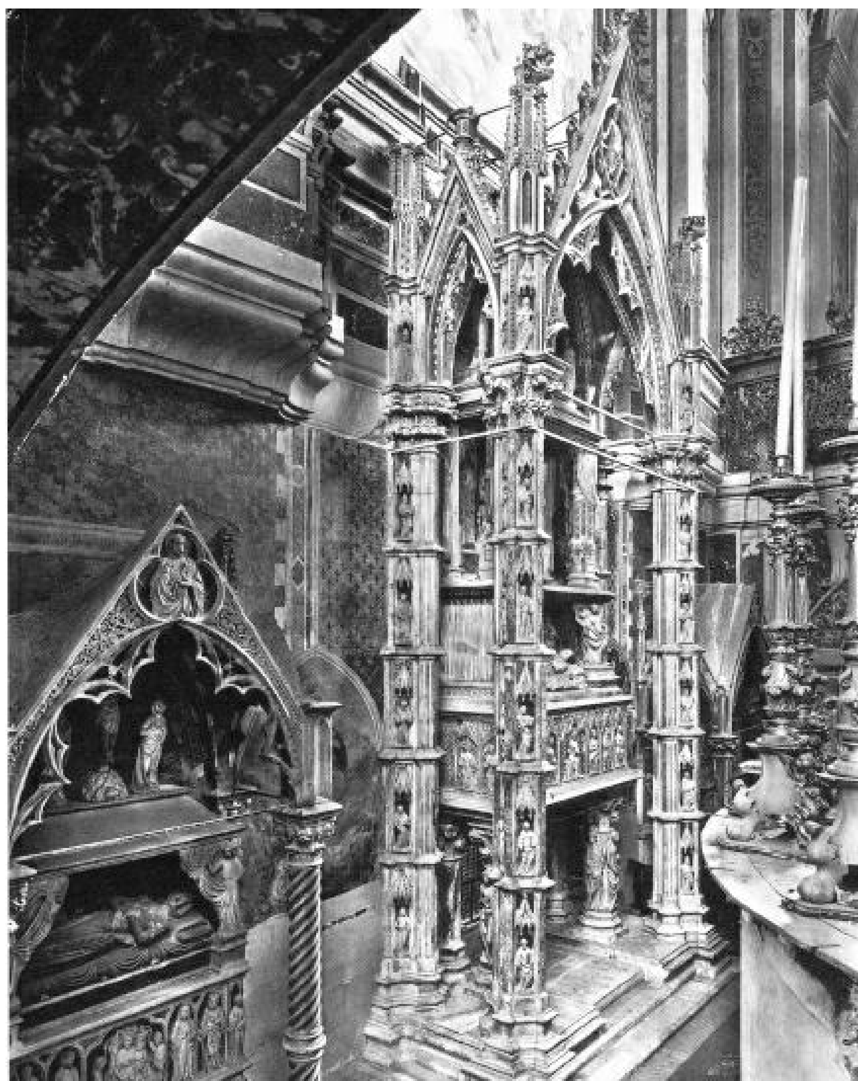


图101　乔万尼和帕乔·达·菲伦泽

安茹的罗伯特的陵墓，多色大理石和玻璃，1343—1345年，圣基娅拉女修道院，那不勒斯（战前照片）。

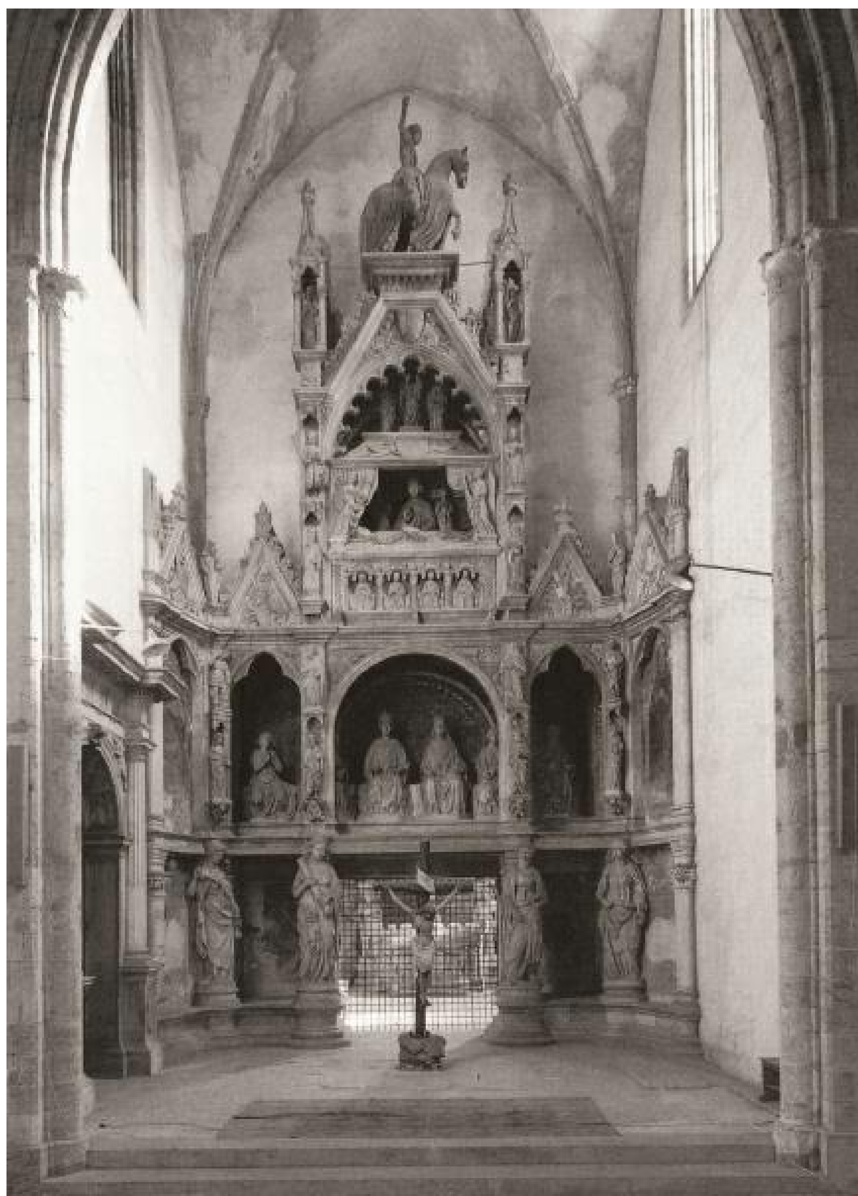


图102

那不勒斯的拉迪斯拉斯国王的陵墓，多色大理石，1420年代，圣乔万尼教堂，卡尔博纳拉，那不勒斯。

这座纪念碑充当了圣奥古斯丁修会教堂的圣坛屏。它的基座由寓言中代表节欲、坚韧、审慎和大度的人物组成，并且分布着遴选出的军人圣徒，包括乔治、康斯坦丁和安德烈，以及奥古斯丁本人这种与圣奥古斯丁修会相关的圣徒。在这座纪念碑的顶端展现的是与这个家族有关的王室圣徒或虔诚的基督徒统治者，比如匈牙利的圣史蒂芬和查理曼大帝。我们只知道一位参与制作这件作品的雕塑家的名字，他是佛罗伦萨人安德烈亚·迪·诺弗里奥（Andrea di

Nofrio），这座拉迪斯拉斯国王的陵墓开始建造时他刚刚26岁。米兰画家列奥纳多·达·贝索佐则在这些雕像上签署了自己的名字，表明他为这些人物做了大量的镀金及上色工作。

图103

同图102，细部。

尽管乔万娜和她的宫廷投以巨资并迅速建造了这个陵墓，但它更多地是作为一种家族虔诚的表达和一种政治地位的象征，而不是一件令人印象深刻的艺术品而被广泛宣传。在陵墓建造的同时，这位无儿无女并已有50岁的女王邀请阿方索五世（他既是阿拉贡的国王，也是

西西里的国王）从巴塞罗那到那不勒斯来作为她的指定继承人。但是乔万娜发现这个年轻人并不愿意一直等到她死后才获得权力，于是她和臣子们又强迫这群加泰罗尼亚人离开了那不勒斯，并且任命了普罗旺斯安茹王朝的路易三世（Louis III）作为下一任国王。1435年，乔万娜去世时，那不勒斯迎来了她的实际继承人，安茹的勒内国王的王后——法国人伊莎贝拉，她以丈夫的名义来对这个城市进行统治。实际上，自乔万娜至今，那不勒斯大部分时候是由女性来统治的。但是阿拉贡的阿方索这位曾经被选中的王位竞争者于1442年攻陷了那不勒斯（人们推测他们可能是从排水通道爬进去，从井里爬出来而进入到城市里面的），于是赞颂统治者权力地位的模式被整个改变了。阿方索消除了对法国王朝的参照，并且声称自己是神圣罗马帝国皇帝腓特烈二世（Frederick II），甚至是罗马皇帝奥古斯都本人的继承者。他在旅行箱里放有铸有奥古斯都像的硬币，并且在从庭院到宫殿的台阶上放置着两尊出生于西班牙的皇帝的半身像，即图拉真和哈德良。

然而，这些古老的参照人物并不能完全替代他的前任和竞争对手们早已建立起来的、人们对帝王的传统想象。尽管在风格上大不相同，但是作为阿拉贡人统治下令人最为印象深刻的纪念碑，阿方索在新城堡上建造的凯旋门 **[图104，图105，图106]** 与安茹和杜拉佐国王们的陵墓有着诸多共同之处；如果计划中的骑马人物像真正建成，这样的联系甚至会更为紧密。在这方面，早期理想已被深深包含于一种经典框架之中。这个凯旋门作为一种记录，将围攻者和被围者之间的和解，以及1443年阿方索进入那不勒斯的胜利时刻永久凝固了下来。的确，是那不勒斯城自己组织了胜利游行，并出资建造了这个计划中的凯旋门。

图104　（归于）皮萨内洛

阿拉贡的阿方索的拱门草图，钢笔和墨水，约1449—1450年。

图105

阿拉贡的阿方索的拱门，伊斯特里亚大理石，约1450—1460年代，新城堡，那不勒斯。

这座拱门始建于1445年，到1452年时依然没有完成。阿方索任命的工程主要监管人是西班牙马略卡岛工程师圭莱姆·萨格雷拉（Guillem Sagrera）。萨格雷拉又雇用了雕刻家佩雷·约翰，一位自由了的希腊奴隶在加泰罗尼亚的儿子。彼得罗·达·米拉诺和弗朗切斯科·劳拉纳来自伊斯特里亚沿岸（经由南意大利）。伊萨亚·达·比萨这样的人是选自罗马，而皮萨内洛这种人则是通过宫廷联系而找到的。1458年，伊萨亚·达·比萨、彼得罗·达·米拉诺、弗朗切斯科·劳拉纳和保罗·罗马诺这四位雕刻家共同签署了一个合同，同意“雕刻上述新城堡凯旋门中的全部人物”，但是直到国王去世，这项工作依旧没有完成。

图106

同图105，此细部展现的是拱门内部左侧的嵌板。武装守卫被放置在一个虚构的空间里（注意天花板上有阿拉贡的徽章），向下紧紧盯着进入这座城堡的访问者。

那不勒斯原本同意在城市中心的大教堂前面建造一个独立的凯旋门。但当工程开始实施时，建造地点就改变了。凯旋门最终被放在了正对堡垒主入口的地方（这个堡垒也是刚刚才扩建好），因此，它的意义和观众也就随之改变了。这个凯旋门不再是出自于一个心怀感激的城市的供奉，反而成为宫廷与它周边城市环境之间的一种界限标志，用来保护国王免于潜在的攻击。我们能从当时的《斯特罗齐板面油画》中得知，乘船而来的造访者是如何在繁忙的码头登陆，然后一路通向城堡，由此可以完全避免进入那不勒斯城。他们可通过外面绘

有阿方索盾徽的通道向上走，并绕到被精心保护的、有大理石门楼的城堡后部。走过这个拱门时，他们本应能看到刻有浮雕的大理石板，画面是身披盔甲的骑士和凶猛的猎犬，这是更进一步的提醒，这座城堡被守卫得多么严密**［图155］**。

阿方索死后，他的儿子费兰特（Ferrante，1431—1494）和孙子阿方索二世（1448—1495）也没有完成这个拱门。尽管常有猜测认为其中已经建好了一座骑马像或者是一座陵墓，但是费兰特却将他父亲的遗体送回了他们位于阿拉贡的家族礼拜堂安葬，只将阿方索的心脏置于一个铜制器皿中并悬挂在了这个拱门之上，然后便将全副心思放在了维持他的意大利王国上。后来，费兰特进一步委托制作的则是两扇青铜门，安装在了这座城堡的大门上**［图107］**。这可不意味着统治者和臣民之间已和谐共存，反而说明了他只是幸存于谋反和暗杀的尝试，是一种非常明显的提醒和警告，表示那些曾经攻击过他的贵族要么已经死了，要么已被囚禁在城堡之中。为了达到效果，艺术并不一定是迷人的或者使人愉悦的。

图107　古列尔莫·洛·莫纳科

新城堡要塞的大门，青铜，1474—1484年，皇宫，那不勒斯。

在左侧门板比较低的地方能看到，一枚1495年围攻那不勒斯时的炮弹仍深深地嵌在门板中。

米兰和伦巴第

在意大利半岛，君主政体极其稀少。意大利第二大城市，在4世纪时曾是西罗马帝国首都的米兰，不但具有与那不勒斯大相径庭的法

律和政治传统，而且在视觉文化上也有显著的不同。米兰开始是帝国的一块领地，在13世纪时变成了一个独立的自治体。因为没有海港，所以米兰的艺术传统重点在于雇用来自阿尔卑斯山脉附近城镇和北部湖泊地区的石匠。法国、德国和伦巴第之间松散的边境线，确保了艺术传统之间经常的交流，以及艺术家的雇用得以实现。

14世纪早期时，米兰已经处于僭主统治之下，维斯孔蒂王朝的成员也为了米兰的统治权而进行过斗争。1354年，这个家族的两名年轻成员，加莱亚佐二世和贝尔纳博都继任成为米兰公爵，他们不但分裂了家族的统治，而且开始了一场领土扩张的竞赛。特别是，贝尔纳博是一名有力的军事指挥官和行政管理者，他改进了策略来募集资金并征召雇佣军。贝尔纳博并未像那不勒斯国王和女王那样将其继承权用陵墓和手抄本的形式加以说明，他并不理睬制度合法性的需要，而是突出一种个人美德的图像，但同时则进行恐怖的凶残统治。他的一件重要委托作品是一尊与真人等大的、现在依然存在的骑马雕像，这尊彩色大理石雕像出自伦巴第雕塑家博尼诺·达·坎皮奥内之手**［图108］**。

图108　博尼诺·达·坎皮奥内

贝尔纳博·维斯孔蒂的陵墓和纪念碑，多色大理石，约1363年。

正如我们已经看到的，骑马像长久以来所具有的领导内涵可以上溯到古典时代。14世纪时，还产生过一些其他得以长久保存的骑马雕像：贝尔纳博的亲家，维罗纳的德拉·斯卡拉（della Scala）家族将这些雕像放置在了他们的陵墓上，而他的叔叔阿佐·维斯孔蒂（Azzo Visconti）在1330年代将一尊他自己的包金雕像放在了大教堂的钟楼

之上。但是，这些米兰人的雕像的比例和位置很不寻常。这件巨大的作品最初是直接放在贝尔纳博的米兰宫殿中私人礼拜堂的主祭坛上，这种对宗教礼仪的违背和冒犯只有那些掌握着绝对权力的人才能做到。雕像辅以象征坚韧和正义的图像，贝尔纳博个人的箴言徽章被绘制在它的外衣上，而且这尊雕像曾经被完全彩绘并且包金。贝尔纳博在1386年被谋杀之后，这个纪念碑最终被装在了他的坟墓顶上。雕像依然被保留在贝尔纳博宫殿中的小礼拜堂里，但是从主祭坛移到陵墓上之后，观众对它的反应完全改变了。它变成了一个对过去辉煌的记录，而不是对个人成就的偶像崇拜。

像那不勒斯人的陵墓一样，在后来的其他赞助形式参考中，骑马雕像一直是一个重要的象征。就在一个世纪之后，斯福尔扎家族（另一个米兰统治者王朝）决定清晰地表明与他们的维斯孔蒂祖先的联系，于是他们也委托制作了一尊这种形式的纪念像，来纪念斯福尔扎家族命运的奠基人弗朗切斯科·斯福尔扎。在意大利文艺复兴时期的雇佣兵队长中，弗朗切斯科是取得最为辉煌成功的人。为了确保他的忠诚，第三位米兰公爵（吉安·加莱亚佐的儿子菲利波·玛利亚·维斯孔蒂）不情愿地将他的私生女比安卡·玛利亚（Bianca Maria）嫁给了这位战士。但是，这个自己想要成为米兰公爵的人不得不围困了他的城市，并迫使他们于1449—1450年的冬天投降。在美第奇家族的资金帮助下，弗朗切斯科巩固了他的权力，使得他的儿子加莱亚佐·玛利亚（Galeazzo Maria）能够在他1466年死后轻松继任。

科西莫·德·美第奇和他的儿子们经常利用佛罗伦萨艺术家们的声望，来使自己与意大利其他统治者们更稳固地结合在一起。通过提供对画家、雕塑家或建筑师的选择建议，以及向其他统治者派送这些艺术家作品的样本，美第奇家族充当了一种文化媒介的角色。因此，毫不奇怪地，在斯福尔扎死后不久，皮耶罗·德·美第奇便向他的遗孀保证，自己能够为她找到一个有能力的雕塑家来建造一座与斯福尔扎相匹配的陵墓。

然而，弗朗切斯科却是按照他的维斯孔蒂祖先的风格被埋葬的。他的遗体被放进一个普通的棺材，并且紧靠着菲利波·玛利亚的坟墓悬空放置。比起佛罗伦萨复杂精美的大理石设计，这样的陵墓尽管简单朴素，却令人印象极为深刻地显示了他继承上的合法性。但七年之后，由于担忧威尼斯的雇佣兵队长贝加莫的巴尔托洛梅奥·科莱奥尼（Bartolomeo Colleoni，他正计划在威尼斯建造一尊自己的骑马纪念

像）所带来的军事威胁，加莱亚佐·玛利亚大公决定再现各种纪念他父亲勇士般才能的记忆。像建造陵墓一样，制作一尊祖先的雕像是一种有效的方法，既能显示自己的孝行，又能提醒观众自己的立场。加莱亚佐·玛利亚显然想到了多纳太罗在帕多瓦制作的加塔梅拉塔（Gatamelata）青铜像，以及雕塑家尼可洛·巴龙切利（Niccolò Baroncelli，活跃于1434年直至1453年去世）在费拉拉制作的一尊相似的尼可洛·德·埃斯塔（Niccolò d'Este）公爵雕像。他告诉负责公爵雕像工作的专员：

> 因为我们希望拥有卓越的国王形象，用以纪念我们受人爱戴的父亲，所以要制作一尊国王骑马的青铜像，并且要将这尊雕像放置在我们米兰城堡的某个地方，或者是正对着广场的吊桥上，或者是其他任何看起来合适的地方。我们希望你彻底搜寻整个城市以便找到一位懂得如何用金属来制作这件艺术品的大师，如果不能在我们的城市中找到这样的大师……那么就去罗马、佛罗伦萨和其他所有可能发现一位能够制作这样一件艺术品的杰出大师的城市中寻找。[8]

但是这项任务远不像说起来那么简单。多纳太罗已经故去，而米兰的金匠们感兴趣的是制作一块巨大的青铜表皮，内芯则要用木材，可以将金属表层钉在上面。尽管这项工程最终没有完成，但是，调查无疑还是在佛罗伦萨和其他一些地方进行了，这也激起了像达·芬奇这样的艺术家志愿来提供他的服务。1480年代早期，虽正忙于许多其他的服务项目，这位年轻的佛罗伦萨人还是提出，“要开始制作骑马青铜像这件作品，这不但是对国王的美好记忆，而且会给整个斯福尔扎家族带来不朽的荣耀和永恒的敬意。”虽说是套话，然而这些词语清楚表达了这项方案的全部目的所在 **[图109，图110]** 。

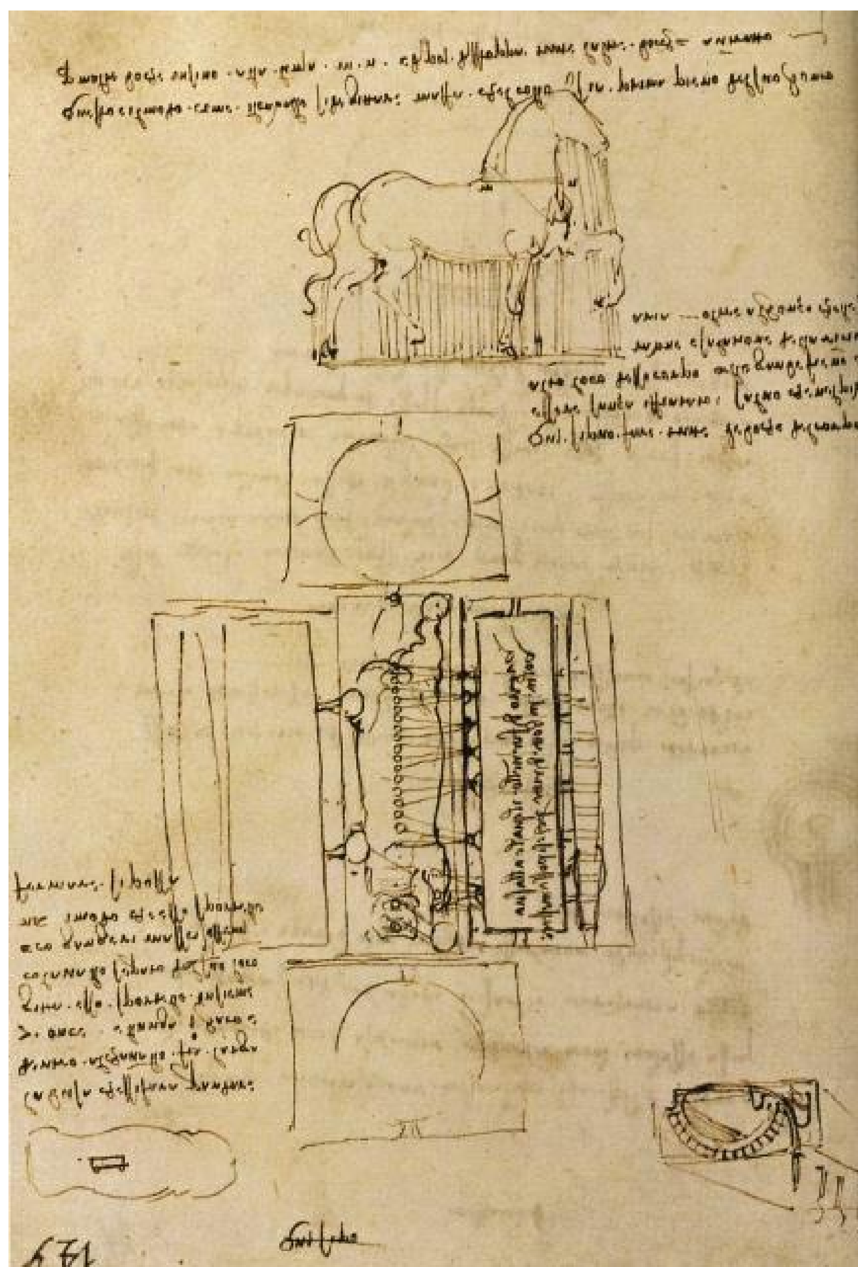


图109　列奥纳多·达·芬奇

为弗朗切斯科·斯福尔扎纪念像模具绘制的草图，国家图书馆，马德里。

图110　列奥纳多·达·芬奇

为弗朗切斯科·斯福尔扎纪念像所作的研究，银尖笔，约1485—1489年，皇家图书馆，温莎。

在最终负责建造科莱奥尼青铜纪念碑的雕塑家韦罗基奥的工作室中，达·芬奇已经受过一些训练，他明确希望他的潜在赞助人能看到完成这一作品的好处。这封信是写给弗朗切斯科更年轻的儿子卢多维克·玛利亚·斯福尔扎（通常被称为莫罗）的，加莱亚佐·玛利亚1476年被三个愤怒的廷臣（弗朗切斯科诱奸了其中一个的妹妹，偷盗了另一个的领地，而第三个人则是似乎真诚地相信米兰共和国的自由会回归）暗杀之后，卢多维克已经接过了米兰的权力。理论上，卢多维克是米兰的保护人和真正的公爵摄政王，但实际上那时他还是一个孩子，然而他却已经着手开展了许多旨在提高其在米兰城中声望并巩固其地位的计划。尽管达·芬奇已经在米兰了，可是莫罗却转向洛伦佐·德·美第奇去寻求更进一步的建议。这两个人似乎都不信任这位佛罗伦萨人作为青铜铸工的能力。1489年7月，佛罗伦萨大使就公开说过，“尽管他已经委托莱昂纳多·达·芬奇来完成这项工程，但是我并不认为他相信达·芬奇懂得如何制作这尊青铜像”。

但那时洛伦佐·德·美第奇已经先向教皇推荐了安东尼奥·波拉约洛去罗马建造教皇西克斯图斯四世的青铜陵墓，所以也没有什么其他人选可以提供给莫罗。为了重新获得这项委托，达·芬奇开始了自己的努力，他请了人文主义朋友们作诗来向这尊雕像和它的制作者表示敬意，并将这些诗篇寄送给了卢多维克和他的顾问们。1490年，他的努力得到了回报，工作又开始了。1493年，在比安卡·玛利亚·斯福尔扎嫁给马克西米利安（Maximilian）皇帝的婚礼上，展出了一尊比真马还要大的陶土马模型（上面没有骑手），与此同时，达·芬奇正在试图解决如何将它转换成青铜铸像的逻辑细节。然而，仅仅一年之后，卢多维克彻底放弃了这项计划，他将预定用来铸造费拉拉的埃尔科莱·德·埃斯塔（Ercole d'Este）公爵战马的铜铸造成了一门大炮。因为法国对意大利的入侵开始了，对于保持政治权威来说，相比于表现军人力量的形象，武器似乎是更有效的工具。

1499年，法国军队将这尊陶土马模型当做了进行射击练习的靶子。16世纪早期达·芬奇重拾他的想法，提议建造一尊骑马雕像以向他们的领袖吉安·贾科莫·特里乌尔奇奥表达敬意。尽管这项计划还是失败了，但是在此过程中投入的大量时间和精力显示出，这样的形象在意大利宫廷中可能占有多么重要的地位。在一个充满竞争的环境中存在一种压力，无论盟友还是敌人都可以证明这种压力，这就是：创建家族的荣耀和声誉。

掌握权力的女人

无论是被展现为一个骑在马上的军事首领，还是一个被指定的统治者，一个优秀统治者的形象都是具有坚决果敢的男性气质的。但是有一些时刻，类似的肖像却不得不去适应女性掌权者。例如，1342年，那不勒斯最后一位安茹国王“智者罗伯特”（Robert the Wise）去世前，为他的孙女乔万娜一世安排了一场充满争议的加冕礼，并指示在乔万娜一世之后应该由她的妹妹玛利亚继承王位。16岁时，乔万娜一世在她的姑妈马略卡皇后桑恰（Queen Sancia of Majorca）的监护之下成为女王，她们的最初举措之一就是委托建造了之前已经提到过的罗伯特的陵墓，这个陵墓说明了乔万娜的特殊地位。尽管在石棺上出现了罗伯特的两位妻子以及他们众多的孩子，然而这些人物中在

1342年依然在世的只有桑恰、乔万娜和她的妹妹，这就不露声色地解释了为什么一位妇女能被允许成为女王（尽管实际上那不勒斯遵从法国的撒利法，这种法律规定女人不能继承王位）。当杜拉佐女王，即乔万娜二世，将她自己身着帝王服装、手持圆球和权杖的雕像紧靠着她兄弟的雕像放在他的陵墓上时，她也同样是在发出合法继承的信息。这些主张都是有问题的，尽管有廷臣、诗人和艺术家们来赞颂两位女王的各种美德，但女性的统治地位被认为天生就是危险和不稳固的，会招致觊觎王位者挑战王权。乔万娜一世的三位丈夫都企图以他们自己的名义来统治国家，而不甘心只做她的伴侣，她最终于1383年被谋杀了。尽管乔万娜二世是自然死亡，但是她也同样总是处于其男性伴侣的威胁之下。

如果说人们对待女性统治者的态度摇摆不定，那么当女性作为强大的配偶或摄政王的身份时，至少作家和艺术家对她们所持有的态度是更为稳定的。宫廷中的女性有自己的收入和随从，还经常能够对文学和艺术提供丰厚的赞助。学者们现在发现，当时存在着显著的宫廷妇女精英阶层，她们负责建造并支持了许多修道院、女修道院、礼拜堂、祭坛装饰、手抄本和挂毯。例如，贝尔纳博·维斯孔蒂的妻子雷吉纳·德拉·斯卡拉（Regina della Scala，1384年去世）和他们的女儿卡泰丽娜（Caterina，1404年去世，最终成为米兰公爵夫人）赞助或支持了无数的教堂和礼拜堂，包括米兰大教堂在内。1378年，帕多瓦勋爵的妻子菲娜·布扎卡里那遗赠了她的银器和衣服，用以为埋葬她和她丈夫的洗礼堂装饰提供资助。甚至在佛罗伦萨共和国，美第奇家族领导者的妻子们，现在看来似乎也扮演了比原先所推测的要活跃得多的角色。

但是在创建一个14和15世纪重要女赞助人及女统治者名单的过程中，我们需要考虑这些成就得以产生的各种习俗惯例和强制的约束力量。女性赞助人的意图以及人们对她们的反应都与男性赞助人的相应方面不尽相同。对待妇女的一般态度将会在第九章中作更详细的考察，此处要注意的是，在公共活动与权力及财富的展示之间存在着潜在的矛盾，以及人们希望从大多数妇女身上看到谦逊、缄默和顺从的品德。在意大利的众多宫廷里都有一套精准的礼仪来束缚妇女的行为。当僭主们因为其男子汉气概、力量和勇敢而受人钦佩时，他们的妻子则是因为虔诚、学识、童贞或节操，以及对父亲、丈夫和孩子的忠诚而让人颂扬。

王朝的统治者

那不勒斯

安茹的罗伯特，1309—1343

娶了马略卡的桑恰

安茹的乔万娜一世，1343—1381

第一次嫁给匈牙利的安德鲁

第二次嫁给特伦托贵族路易吉

第三次嫁给不伦瑞克的奥托

杜拉佐的卡洛三世，1381—1386

安茹的路易二世，1386—1400

杜拉佐的拉迪斯拉斯，1400—1414

安茹—杜拉佐的乔万娜二世，1414—1435

阿方索一世（阿拉贡的阿方索五世），1396—1458

阿拉贡国王，1416—1458

西西里国王，1416—1458

那不勒斯国王，1442—1458

斐迪南一世（即费兰特），约1431—1494

那不勒斯国王，1458—1494

第一次娶了克莱蒙特的伊莎贝拉（1465年去世）

第二次娶了阿拉贡的乔万娜（1517年去世）

阿方索二世，1448—1495

那不勒斯国王，1494—1495

娶了伊波利塔·玛利亚·斯福尔扎，1488年去世

1490年，女儿伊莎贝拉（1470—1524）嫁给了吉安·加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎

费代里科（阿方索二世的兄弟，1504年去世）
那不勒斯国王，1496—1501
斐迪南二世（阿方索二世的儿子，1496年去世）
那不勒斯国王，1495年1—2月，1495年7月—1496年10月
娶了阿拉贡的乔万娜

图99细部

米兰

乔万尼·维斯孔蒂主教，1290—1354

米兰领主（与兄弟卢基诺一起），1339—1349

米兰领主（自己一人），1349—1354

马泰奥二世（约1319—1355），贝尔纳博（1323—1385），加莱亚佐二世（1378年去世）

从1354年起联合统治米兰直到各自去世。

吉安·加莱亚佐，1351—1402

米兰领主，1378—1395

米兰大公，1395—1402

第一次娶了伊莎贝尔·德·瓦卢瓦（1372年去世）

第二次娶了卡泰丽娜·迪·贝尔纳博·维斯孔

蒂（1404年去世）

乔万尼·玛利亚，1388—1412

米兰大公（被暗杀），1402—1412

娶了安东尼娅·达·马拉泰斯塔

菲利波·玛利亚，1392—1447

米兰大公，1412—1447

第一次娶了贝亚特丽切·德拉·腾达（1418年

去世，被控与人私通而斩首）

第二次娶了玛利亚·迪·萨沃亚（1469年去世）

女儿比安卡·玛利亚，一出生即成为女统治者"阿涅塞·德尔·马伊诺"，嫁给了弗朗切斯科·斯福尔扎，1468年去世

弗朗切斯科一世·斯福尔扎，1401—1466

米兰大公，1450—1466

加莱亚佐·玛利亚，1444—1476

米兰大公（被暗杀），1466—1476

娶了博纳·迪·萨沃亚（1503年去世）

吉安·加莱亚佐·玛利亚，1469—1494

米兰大公，1476—1494

娶了阿拉贡的伊莎贝拉（1524年去世）

卢多维克·玛利亚（即莫罗），1452—1508

巴里公爵（1479—1508）及米兰公国摄政王（1480—1494）

米兰大公，1494—1499

娶了贝亚特丽切·德·埃斯塔（1497年去世）

14世纪乔万尼·薄伽丘所写的那些模范妇女的传说故事，给出了得体行为的特定实例。到了15世纪晚期，这样的故事逐渐变得更加流行，像博洛尼亚的萨巴迪诺·德利·阿里恩蒂（Sabadino degli Arienti，约1445—1510）这样的作家已开始使用这种体裁来赞美宫廷妇女，或者以一种极为浮夸的风格来暗示女人实际上要比男人更为优秀。其中涉及的模范女性包括亚马孙女王这样的神话女性，卢克雷蒂亚（Lucretia，她在被罗马暴君塔尔奎恩［Tarquin］强暴后自杀）这样的古典人物，以及犹滴（Judith）这种旧约中的女英雄，犹滴为了拯救人民而诱杀了腓力斯人的指挥官荷罗孚尼（Holofernes）。这些女性形象不但被绘制在画面中，还被包括在表现男女英雄的诗集中，比如在萨卢佐（Saluzzo）附近的曼塔宫殿（Castello di Manta）中幸存下来的诗作**［图138］**。

这些过去的人物提供了一种标准形式，用以评判当时的妇女应当得到赞颂还是诋毁。在女性宫廷赞助人中，最著名的例子是曼图亚的女贵族伊莎贝拉·德·埃斯塔。她决心要让人们永远记住她的贞洁和对婚姻的忠诚，在她曼图亚的私人房间内绘有各种场景，包括贞操和堕落之间的战斗场面，以及保卫了自己的名声与童贞的罗马女性形象。与此同时，伊莎贝拉也非常小心谨慎地按照对女性统治者的众多既定期望而工作，完成众人期望的表达虔诚的活动，支持本地圣徒的封圣，并促进教堂和修道院这些机构的发展等。因为这样的众多原因，伊莎贝拉显得难能可贵。为了寻觅古董，她开始参与进一种刚刚兴起的市场竞争，这是一个极为公众的领域，这个主题将在第八章中详细

讨论。更为不寻常的是，为了能和一位贵族结婚，伊莎贝拉已开始控制其在当时及去世之后的声誉，她促使或资助诗人和作家将自己的作品奉献给她，鼓励人们用文字赞颂她的美丽和睿智，并且仔细监控她的形象。伊莎贝拉将没有把她美化的素描和油画都毁掉，在她中年时让人画了一些基于她更年轻时形象的肖像。像由吉安·克里斯托福罗·罗马诺于1498年铸造的纪念章上的图像那样**［图111］**，那些经过她批准的图像被传播到了潜在的支持者和仰慕者手中。

图111　吉安·克里斯托福罗·罗马诺

伊莎贝拉·德·埃斯塔的纪念章，金、钻石和珐琅，1498年。正面和反面。

伴随着几千份记录伊莎贝拉生活的文献，以及她委托制作的无数艺术品，在女性统治者构建自己的形象方面，伊莎贝拉达到了一个极端。另外一个极端则是几乎没有证据留存下来的众多妇女。有关意大利宫廷的现存参考文献表明，女性精英被期望承担一个极为特殊的公共角色，但意大利的地方政府却又拒绝让妇女如此突出。人们并不希望（通常是禁止）妇女进入市政厅。弗拉·吉罗拉莫·萨沃纳罗拉试图在佛罗伦萨恢复一个真正的共和国时，他首先做的事情中就包括阻止妇女参加公共游行，并禁止她们出席触及国家问题的布道。继续考察教皇和意大利共和国的赞助项目及形象表现时，我们会发现妇女只是作为一种寓意形象而出现在公共图像上，而一个好政府的形象本身就包括了将妇女排除在外。

第八章　罗马与共和国

图112

圣弥额尔教堂内部，佛罗伦萨，有奥尔卡尼亚制作的神龛的场景。1346年，劳代西兄弟会负责对圣弥额尔教堂一幅创造奇迹的图像进行礼拜，他们委托了贝尔纳多·达迪制作一幅新的圣母子像。1355年，他们又邀请奥尔卡尼亚制作一座新的神龛。而像栏杆这种最后的组成部分直到1366年才安装完毕。

如果意大利的王公贵族需要标榜的是其高贵血统和过人英勇，那么公民政府和教皇需要的就是促进机构发展及提高个人地位。因此，僭主们在古罗马皇帝和军事的英雄传说和形象中搜寻到了他们的模范，而锡耶纳、佛罗伦萨和威尼斯这样的地方政府则创建了他们在罗马共和国中的传统。

但是，罗马并不仅仅是意大利古典文化的中心，它还是圣彼得的众多继承者（教皇们）的直接辖区，以及西方基督教世界的中心**[图113]**。然而，到了14世纪中期，罗马已经变成了衰亡的象征，整个城市充满了促使市民悲叹稍纵即逝之命运的陵墓纪念碑。这个城市曾经一度拥有过100万的常住居民，然而到1400年时，只剩下17000人簇居在台伯河附近。圆形竞技场、卡拉卡拉浴池、图拉真图腾柱、被认为属于罗穆卢斯和瑞摩斯的金字塔形陵墓，以及基督皇帝康斯坦丁的凯旋门和骑马纪念像，所有这些都卓然挺立在一片凄凉的罗马废墟之中。吉贝尔蒂、多纳太罗、布鲁内莱斯基和皮萨内洛这样的艺术家们对这些遗迹进行过仔细观察，收藏家们也争相购买并相互交换那时的各种铸币、纪念章和雕像，但是几乎没有做什么事来对这所城市本身进行实际的保护。

图113　塔代奥·迪·巴尔托洛

《罗马地图》，湿壁画，1413—1414年。市政厅，锡耶纳。

作为一项委托任务（一系列对寓言式美德故事、罗马英雄和神祇的描绘）的一部分，这些形象位于政府官员所使用的小礼拜堂的侧面走廊中，并清晰表现出了它们的古典含义。一则意大利文题记让这种联系变得更加清楚，上面写着"如果你想统治一千年，那就把罗马作为你的榜样，追随共同的福祉，而不要以自私自利为目的"。

在整个14世纪，罗马的很多问题都是源于1309年教廷被转移到了阿维尼翁，以及1378—1417年基督教内部的大分裂。直到马丁五世，罗马的教会才有了一个唯一的领袖。马丁五世是罗马强大的科隆纳（Colonna）家族成员，1417年被推选为教皇，1420年才到达罗马。他未来的继承者，威尼斯教皇尤金四世于1433年被迫离开罗马超过了10年之久，但1439年时他依然要面对一个敌对教皇，即费利克斯五世（Felix V）。

在15世纪前半叶，与教会所面临的其他一些威胁相比，辖区内的问题就显得不那么重要了。在枢机主教团、教皇、敌对教皇和世俗统治者为了重要的教会改革而聚集召开康斯坦茨公会（1414—1418）和

巴塞尔公会（1431—1439）期间，发生了英格兰的罗拉德派（Lollards）和波希米亚的胡斯信徒（the Hussites）的严重异教徒活动。为了击退这些攻击，教皇在15世纪下半叶的大部分时间里一直在重申他在宗教领域和世俗社会中的权威地位。建造和装饰是这种重申的重要组成部分，崇高庄严的美德对于意大利王公贵族们很重要，对教堂来说同样重要。被授予象征着欧洲统治家族和城市的金玫瑰这样的授予仪式，正是强调教皇重要性的一种方式**［图17］**。改善罗马的城市外貌，并对梵蒂冈、圣彼得大教堂和圣约翰拉特兰大教堂这种重要建筑进行装饰则是另外一种方式。

由于教皇委托所带来的声望以及探索古罗马遗迹的机会，对于艺术家和朝圣者来说，罗马变成了仪式的目的地。但是最初，艺术家们并不情愿长时间停留在这个又小又穷，还经常充斥着疾病的城市里。尽管教皇能够召集到欧洲最有名望的艺术家，但罗马本地却几乎没有什么知名的画家、雕塑家或金匠，反而要依赖移民来满足它的需求。一代又一代的教皇和红衣主教从国外邀请来的艺术家们，都先后受到过这个城市的古代遗物以及彼此作品的影响。马丁五世（奥托内·科隆纳［Otone Colonna］，1417—1431年在位）既从欧洲的北方宫廷，也从佛罗伦萨和北意大利邀请艺术家。1427年，真蒂莱·达·法布里亚诺（Gentile da Fabriano，活跃于约1390年直至1427年去世）和他以前的学生皮萨内洛接受了一项令人尊敬的任务，他们被要求用一圈表现施洗者圣约翰生活的场景，来装饰圣约翰拉特兰大教堂的中殿。1428年，佛罗伦萨画家马萨乔和马索利诺受邀请，为科隆纳家族位于重要的圣玛利亚·马焦雷大教堂（Santa Maria Maggiore）中的礼拜堂提供一幅祭坛装饰画。1440年代中期，马丁五世自己的青铜陵墓在被用船运到罗马之前，也是在佛罗伦萨设计并铸造完成的**［图114］**。[1]

图114　多纳太罗工作室

马丁五世的陵墓，青铜，1445年，圣约翰·拉泰兰主教堂，罗马。

教皇和敌对教皇

1342—1352　克莱门特六世（皮埃尔·罗杰·德·博福尔）

1352—1362　因诺森特六世（艾蒂安·达·奥贝尔）

1362—1370　乌尔班五世（纪尧姆·德·格里穆阿尔）

1370—1378　格雷戈里十一世（皮埃尔·罗杰·德·博福尔）

1378—1417大分裂

教皇

1378—1389　乌尔班六世（巴尔托洛梅奥·普里尼亚诺）

1389—1404　博尼法切九世（彼得罗·托马切利）

1304—1306　因诺森特七世（科西莫·德·米廖拉蒂）

1406—1415　格雷戈里十二世（安杰洛·科雷尔）

敌对教皇

1378—1394　克莱门特七世（日内瓦的罗伯特）

1394—1415　本笃十三世（佩德罗·德·卢纳）

1409—1410　亚历山大五世（彼得罗·菲拉戈）

1410—1415　约翰二十三世（巴尔达萨雷·科萨）

1417—1431　马丁五世（奥托内·科隆纳）

1431—1447　尤金四世（加布里埃尔·孔杜尔梅尔）

1447—1455　尼古拉斯五世（托马索·帕伦图切利）

1455—1458　卡利图斯三世（阿方索·博尔贾）

1458—1464　庇护二世（埃涅阿斯·西尔维乌斯·皮科洛米尼）

1464—1471　保罗二世（彼得罗·巴尔博）

1471—1484　西克斯图斯四世（弗朗切斯科·德拉·罗韦雷）

1484—1492　因诺森特八世（乔万尼·巴蒂斯塔·奇博）

1492—1503　亚历山大六世（罗德里戈·博尔贾）

对于管理着教皇财政的美第奇银行来说，佛罗伦萨与罗马之间的联系至关重要。[2]在15世纪早期，科西莫·德·美第奇就已经支持了敌对教皇约翰二十三世问鼎教皇宝座，并且充当了他的遗嘱执行者，还安排建造了他在佛罗伦萨洗礼堂中的大理石纪念碑和青铜陵墓**［图44］**。当马丁五世的继承者尤金四世（加布里埃尔·孔杜尔梅尔［Gabriel Condulmer］，1431—1447年在位）于1433年被迫离开罗马之后，作为他流放生涯的一部分，他开始在佛罗伦萨定居。但是，尽管教廷直到1445年才回归罗马，但教皇的赞助却一直在持续，并且产生了尤金四世最重要的委托任务，那就是为圣彼得大教堂制作的青铜门，这项任务是在当时留在罗马的教皇代表和人文主义者们的共同监督下执行的。

制作新青铜门的计划可以追溯到大约1432年，当时巴塞尔公会宣称其比教皇更有精神上的优越性。一位以前鲜为人知的青铜雕刻家（可能受过多纳太罗的训练）安东尼奥·阿韦利诺（菲拉雷特）被选中来领导这项工程**［图115，图116］**，并且看起来他1433年时便已经抵达罗马。此时统治罗马的是红衣主教乔万尼·维泰莱斯基（Giovanni Vitelleschi），他的帝国野心很快就显露了出来。例如，1436年，他安排罗马参议院为自己在坎皮多利奥广场（Campidoglio）上建造一尊大理石的骑马雕像，并要刻有将他比作罗马城创建者罗穆卢斯的匾额。维泰莱斯基的计划，致使他于1440年被这个教皇要塞的忠诚城主安东尼奥·里多（Antonio Rido，他的肖像也被包含在了这两扇青铜门上）逮捕并杀害。罗马随之处于另一位军人红衣主教卢多维科·斯卡兰波·梅扎罗托（Ludovico Scarampo Mezzarota），以及教皇的外甥彼得罗·巴尔博（Pietro Barbo，即未来的保罗二世）统治之下，他们两个人似乎在菲拉雷特的事业中都具有很高的影响力。正如我们已经看到的，巴尔博已经是一位铸币和宝石的收藏家，他的几件藏品可能被用作了这两扇青铜门上关于古罗马主题的参考。然而，尽管在众多像维泰莱斯基和彼得罗·巴尔博这样的监督人之间存在着矛盾，但有关这副青铜门

的总体要点却是一致的：教皇尤金是将全体基督徒成功统一在一起的圣彼得的神圣继承者。

图115　菲拉雷特

圣彼得大教堂之门，青铜、珐琅，1433—1445年，圣彼得大教堂，罗马。

图116

同图115，低处门板。

红衣主教的教廷

这项青铜门的委托是典型的教皇赞助，它是在教皇亲属的监督下完成的，并且既用来支持教堂这个机构，也通过在整个门板上刻满孔杜尔梅尔家族徽章而确保了家族声誉的提高和延续。彼得罗·巴尔博能够成为教皇保罗二世并不是一件偶然的事情。建造马丁五世这样的教皇陵墓，也是潜在继承者的责任，像巴尔博一样，他们经常是教皇的

侄子或外甥，会在他们刚刚被推选为教皇的这位亲戚的帮助下，先获得一顶红衣主教的帽子。

在罗马，这种晋升打开了通向教廷权力的通道，具有了被选举为教皇的希望。当意大利教廷变得越来越稳固后，富裕家族随之而来的聚集，使得罗马获得了多到不成比例的好处。红衣主教被期望以一种相对奢侈的方式生活，他们可能要有60到80名随从（红衣主教弗朗切斯科·贡扎加［Francesco Gonzaga］就是这样），甚至也可能达到上百个。[3]罗马日益成为展示国际财富和名望的中心，为那些被召集来展示其艺术鉴别力的艺术家们提供了无数的机会。例如，在1480年代，曼坦尼亚曾指出，他之所以在这个城市工作，是为了增加其声誉而不是为了任何金钱的利益。人们发现在这座城市中，对古代遗物的收藏和展示正在加速，这也增强了罗马内外的商人和收藏家之间的联系。这些联系使得那些能模仿古代风格的艺术家引起了他们的注意。在1490年代中期，年轻的佛罗伦萨雕塑家米开朗基罗来到罗马为红衣主教彼得罗·里亚里奥（Pietro Riario）服务，他创作了一尊醉酒的酒神巴克斯像**［图117］**，这尊雕像最终进入了古文物收藏家及人文主义者雅各布·加利（Jacopo Galli）的收藏之中。1497年，为了《圣母怜子》**［图118］**这项重要的新委托，雅各布·加利还充当了米开朗基罗的中间人和保证人。这件作品是在圣彼得大教堂中制作的，目的是用于法国大使，即红衣主教让·德·比耶尔斯·德·拉格罗拉斯（Jean de Bilhères de Lagraulas）被埋葬的礼拜堂。考虑到这尊雕像位于基督教世界中最重要的教堂，年轻的雕塑家可能期望他的国际声誉能够因此而得到提高，为了确保观众和潜在主顾知道是谁负责了这项工作，他在圣母玛利亚的绶带上精心刻上了自己的名字。[4]

图117　米开朗基罗·博纳罗蒂

《酒神巴克斯》，卡拉拉大理石，1496年。

米开朗基罗的信件似乎暗示，这尊为红衣主教彼得罗·里亚里奥创作的酒神像始做于1496年，但是后来这尊雕像不是被拒绝了，就是在交付后不久即被卖给了别人。据记载，在1530年代，这尊雕像是位于米开朗基罗的朋友及赞助人之一雅各布·加利的古董花园之中。

图118　米开朗基罗·博纳罗蒂

《圣母怜子》，卡拉拉大理石，1498—1500年，圣彼得大教堂，罗马。

雅各布·加利为这件作品充当了担保人，他向法国红衣主教让·德·比耶尔斯·德·拉格罗拉斯保证，他所庇护的年轻人将会制作出“当下罗马最美丽的大理石作品”。

托斯卡纳的共和国

在教皇国以北和以西存在着一些像锡耶纳、比萨、卢卡、皮斯托亚和佛罗伦萨这样的托斯卡纳独立城市，它们已经宣布自治，既独立于教皇的控制，也不归属于帝国的统治。如同几乎每个意大利城市一样，这些托斯卡纳的共和国都将自己视为罗马的女儿、古代共和国的真正继承者。他们都在以不同的方式试图防止任何单一派系、家族或个人来统治自己的城市，而是依赖某种形式的高级行政长官轮流制，这些行政长官由来自一个合格男性小圈子的领导者组成，他们的任职时间非常短，通常是在两到六个月之间。此外，他们会邀请一个外国人（即非本城市居民）来作为这个城市的最高审判者（即市长）而工作一年。

这些体制并不是共和国专有的，那不勒斯、米兰和曼图亚也同样雇用一些地方性的行政长官和一位市长。但是那些被意大利的共和国所雇用的雄辩的行政人员，通常是明确反对僭主体制的，会鼓励市民反对单一个人即专制君主的统治。用14世纪早期帕多瓦作家马尔西利乌斯（Marsilius，1275/1280—1343年之前）这种政治理论家被广泛认可的话来说，理想的自治体不是为了个人利益，而是为了公共福祉而进行治理。尽管人们用视觉形象和文字对此进行了清晰的表达，然而这种豪言壮语并不容易被付诸实际。整个15世纪充满了多种多样的政治变迁，以及对早期所谓黄金时代美好政府的永恒追溯。因此，最伟大的革新经常是在回归过去的名义下实现的。

锡耶纳

15世纪的锡耶纳满怀思旧之情地回望了那段从13世纪后期一直延续到1355年的稳定时光。当时这座城市被九人团（the magistracy of Nine）统治，其成员是从一个很小的合格公民群体中选择出来的九位男性，且成员会不断轮换。这个早期政府建造了市政厅，开始了大教堂工程，支持了医院，并且委托了杜乔·迪·博宁塞纳（Duccio di Buoninsegna）、西莫内·马丁尼和安布罗乔·洛伦泽蒂这样的艺术家，以一种看起来与锡耶纳样式截然不同的风格（在后者看来）制作了一些重要的纪念碑。萨塞塔、乔万尼·迪·保罗、萨诺·迪·彼得罗，以及内罗乔·德·兰迪这些15世纪锡耶纳艺术家在强调清澈透明的色彩、大面积用金和复杂的叙事传统时，他们其实是在有意参照锡耶纳14世纪的遗产，而不是更为新近的佛罗伦萨风格。

1348年的黑死病和早些时候的银行倒闭使大量的艺术家团体解散，并且引起了社会分裂，这些社会分裂导致了1355年对九人团的反抗。既受到内部动乱的恐吓，又受到佛罗伦萨扩张主义的威胁，锡耶纳在1399—1404年间将自己最终置于了米兰大公维斯孔蒂的保护之下。在吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂去世以及其领土所属国崩溃之后，锡耶纳又重新开始了它的行政长官轮换制，但成员只从少数几个符合条件的家族中选出。由于担心佛罗伦萨的野心，新政府一直在参考早期的稳定和繁荣经验。1447年，这些行政长官委托制作了一组挂毯，模仿了安布罗乔·洛伦泽蒂1337—1339年绘制在市政厅墙壁上的湿壁画《好政府和坏政府》。一位弗拉芒的编织者雅克特·达·阿拉斯（Jacquet d'Arras，文献记载是1440—1456年）被要求制作：

> 三块法国阿拉斯的布料……上述挂毯应该被制作得美丽、体面并且装饰华丽，因为市政厅的荣誉要求它们应该是杰出的作品，因为这个最高尚的设想值得……这些布料的形式和设计应该遵循下面的要求，带有贵族像的《贵族好政府》放在中间，接下来应该制作《和平》，然后是《战争》……这些挂毯中所有人物的脸都要由贾凯托（Giacheto）先生亲手编织，而不能由任何其他人来代替。[5]

这件最终花费了3509里拉的作品既被用在会议厅里，也被用在外面官员们就座观看公众仪式的高台上。它是锡耶纳14世纪公共价值连续性的再现。

这些共和国的行政长官们并不满足于模仿，他们也改动了较早的城市发展计划，并于1406年决定要恢复这个城市中心的喷水池。这是一个开端，它不但标志着这个城市财政的稳定，并且显示出锡耶纳有能力提供最珍贵的日用品——水。因为附近没有河或者湖，锡耶纳只能依赖地下的人工沟渠将雨水引导进城市的井里。雅各布·德拉·奎尔恰提交了许多设计方案，针对这些方案进行了大量的讨论并作出修正。随着喷水池的兴建，其上的图像成为许多辩论的焦点，而在现在看来，这个喷泉意在展示一个能与市民产生共鸣的古典人物图像的集合。例如，被认为创建了这座城市的双胞胎罗穆卢斯和瑞摩斯的母亲瑞亚·西尔维娅（Rhea Silvia）和养母阿卡·拉伦蒂亚（Acca Larentia），以及象征美德的更为传统的人物，还有圣母玛利亚**[图119，图120]**。然而，这项委托最令人印象深刻的事并不是人物图像，而是清理和修复道路（通过这些道路才能将大理石和其他材料运到城市中心）所需要

的投资，以及将水提升到一个斜坡上的复杂工程技术**［图121］**。[6]有能力建造这样一座喷水池的城市，也将有能力抵抗其邻居佛罗伦萨共和国这个最强大的敌人。

图119　雅各布·德拉·奎尔恰

为锡耶纳的欢乐喷泉所做的设计，左侧，钢笔、墨水和专门用于羊皮纸的颜料，1409年，大都会艺术博物馆，纽约。

欢乐喷泉是德拉·奎尔恰在其家乡最重要的委托之一，指导欢乐喷泉工程的是一个小团队，其中包括木工多梅尼科·迪·尼可洛·代·科里。1408年，雅各布接受了这项委托，并在市政厅的墙壁上绘制了一个版本，1409年又递交了进一步的设计稿。依照更改后版本而进行的工作最终开始于1414—1419年之间。

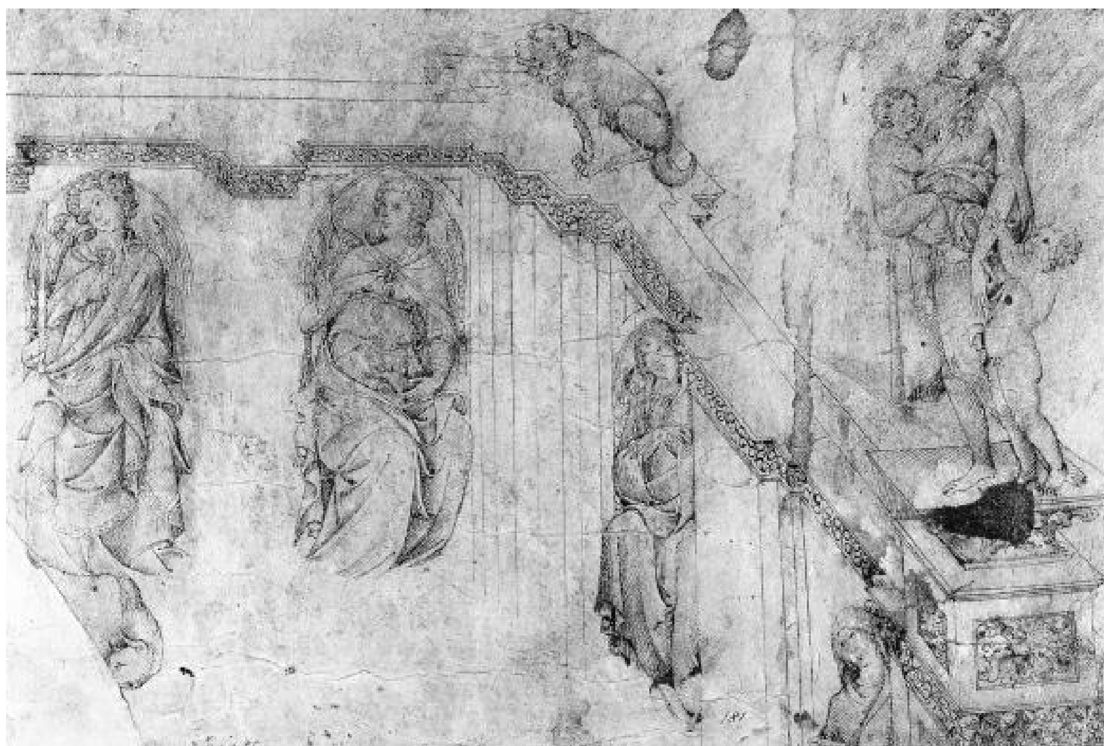


图120　雅各布·德拉·奎尔恰

为锡耶纳欢乐喷泉所做的设计，右侧，钢笔、墨水和专门用于羊皮纸的颜料，1409年。藏品编号为Dyce 181，维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

图121　雅各布·德拉·奎尔恰

欢乐喷泉，广场，锡耶纳，最初建立于1419年，1858年仿建。

这张照片展示的是这座喷泉几乎毁坏了的残部，它在19世纪末被仿建物所取代。这些浮雕描绘了《创造亚当》、《失乐园》、《圣母子》、神学中的寓言人物，以及红衣主教的美德。两位自由站立的妇女可能是另外的象征，至今还无法识别，也许是“博爱”，但是传统上更多将她们认作是罗穆卢斯和瑞摩斯的生母和养母，在神话中，这对罗马的双胞胎是锡耶纳城的创建者。

佛罗伦萨

尽管佛罗伦萨和锡耶纳在历史上处于对抗状态，但是各种风俗习惯和艺术赞助说明了它们具有相似的价值标准。然而，与其他托斯卡纳城镇相比，有几个方面佛罗伦萨还是有着明显的不同。13世纪晚期，佛罗伦萨首先建立起了共和国，它的共和政府成员必须出自于各种行会，特别是银行、布料、羊毛、丝织品、毛皮和香料这种主导贸易的六个主要行会，或称阿尔蒂（arti）。他们建立了立法机构和一种地方长官轮换制（即僭主制），由八位男性和一位领导者组成，这些人通过抽签产生并且任期两个月。僭主制会将许多公共责任持续委派给某个行会。比如，维护洗礼堂的责任落入布料商行会卡利马拉（the Calimala）手中，而羊毛商行会拉纳（the Lana）则负责大教堂。

通过将政治精英限制在商业贵族中，佛罗伦萨人希望创建一个拥有共同价值观的稳定共同体，但实际上14世纪的佛罗伦萨政治最终却呈现出不稳定甚至是岌岌可危的特点。1340年代早期，佛罗伦萨的主要银行家巴尔迪家族和佩鲁齐家族（the Bardi and Peruzzi）的破产，以及随之而来1348年发生的瘟疫，在某种程度上解释了这种特点。1342—1343年间，雅典公爵布里恩内的沃尔特（Walter of Brienne, duke of Athens）对佛罗伦萨进行了为期一年的统治，这说明这种不稳定性已经导致了短暂而轻率的王公贵族统治。后来他因被控专制而遭驱逐，更重要的原因是，他试图让低级工匠进入政府机构。他的被驱逐并没有解决共和国内部的紧张与分裂局势。在使佛罗伦萨与教皇格雷戈里十一世直接对抗的所谓“八圣徒之战”期间（1375—1378），为了避免浪费时间进行辩论和讨论，一种传统集权体制被采纳了，所有的战争权力被委托给一个由八位男性组成的小委员会。但即使是在和平时期，佛罗伦萨共和国基于行会的政治结构也是将大多数工人排斥在外的，而1378年夏季所谓的“褴褛汉叛乱”（the Ciompi）则带来了对整个社会起义的恐惧。正如一位编年史家所说，叛乱者已经取得成

功，“每个上等市民可能都已被赶出自己的家门，布料工人们可能已将他们所拥有的全部东西一洗而空”。[7]

褴褛汉们提出的要求之一，是要有权进入只有少数行会成员才能去的圣弥额尔教堂中的礼拜之地，在14和15世纪的佛罗伦萨，这是一个极其重要的宗教和政治场所。这个地方1337年初建时是一个四面敞开的凉廊，也是佛罗伦萨的中心谷物市场，最初目的是为了给要售卖的粮食提供一个遮蔽之处，以及储藏粮食来应对饥荒威胁，并且为圣地礼拜提供一个合适的空间，此处曾经有一幅能创造奇迹的圣母和圣婴图像。

在1348年的黑死病之后，从佛罗伦萨人的遗嘱和捐赠中产生了最初的劳代西（Laudesi），这是一个负责圣弥额尔教堂中圣母圣地的团体，也是佛罗伦萨最富有的慈善机构之一（然而这些钱1350年代被政府没收，并被投资在公债上）。[8]10年之后，这个慈善团体决心复兴此处的礼拜仪式，并委托安德烈亚·迪·乔内（也被称为奥尔卡尼亚）建造了一个神龛，它应在市场这个世俗商业环境中，衬托出这幅创造奇迹的图像的美丽**［图112，图122］**。安德烈亚·迪·乔内和他的赞助人仔细考虑了它的位置和功能。我们知道，宗教团体一般的规则要求将这样的图像盖住，并且白天时神龛上部的两扇金属门是关闭着的。到了黄昏时分，当劳代西成员们聚集于此时，这些格栅会被升起，露出模仿金色锦缎窗帘的石雕，看起来就好像由正在奏乐的天使们揭开。他们可能会点上蜡烛，并且最近的研究表明，歌手们实际上就位于神龛底部的小空间里。因此，当夜晚降临时，市场的拥挤和喧闹就会被礼拜者戏剧般的精神性所取代，他们希望以此促进奇迹的产生。

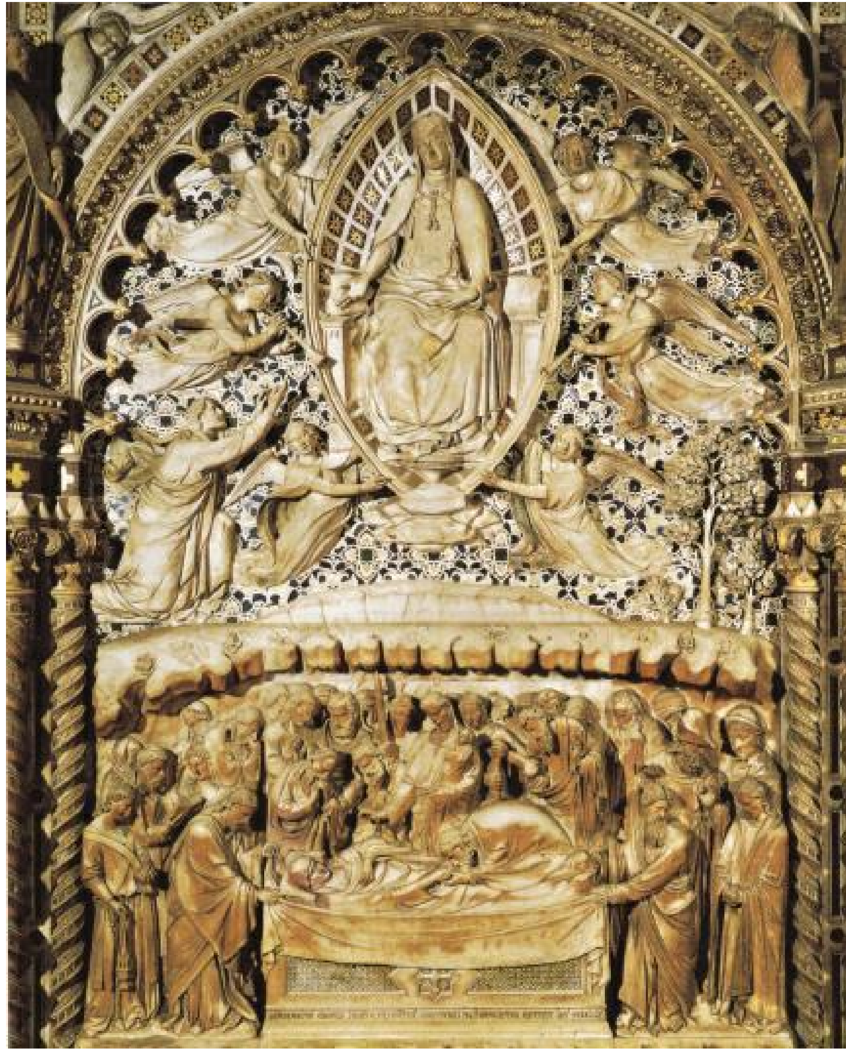


图122　安德烈亚·迪·乔内（即奥尔卡尼亚）

《圣母升天并将腰带传递给圣托马斯》，大理石、多色大理石贴金、玻璃以及青铜，1355—1366年，圣弥额尔教堂，佛罗伦萨。

1359年，艺术家在这个场景上签署了姓名和日期，并称他自己为“‘画家’安德烈亚斯·乔尼斯”。

尽管这是一个宗教活动，然而却折射出相当可观的市民色彩。邻近的祭坛是献给佛罗伦萨守护者之一圣安妮的。1339年，佛罗伦萨市政府制定了法律，要求所有加入政府的行会都要在圣弥额尔市场大厅中建造一个神龛。到了1370年代，佛罗伦萨判定，这栋建筑作为宗教圣地的功能已经超越了它所扮演的经济角色。为了建造一个巨大的圣地来容纳这些神龛，人们最终用窗帘般宽大的白墙封住了这个开放大厅的各个拱门。与此同时，那些曾经包含了无数由行会委托制作的祭坛装饰的柱子，则被湿壁画所代替，以创造一个更为有序的环境。

1406年，佛罗伦萨最可怕的敌人米兰大公吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂已死，这个城市的僭主因此决意加强这一圣地与其身份地位之间的联系，他立法威胁，如果在接下来的十年里没有任何行会建造一尊石头或青铜雕像，那么这些柱子就会被没收充公。

一个声名卓著的公共场所具有的非比寻常的时代性、各种各样的赞助人，以及短时期内的必要性，使得艺术家之间和行会之间都发生了戏剧性的竞争。就像监督吉贝尔蒂工作的银行家协会坎比奥（Cambio）的账目一样，每个行会都保存有记录他们赞助项目的账簿。有一点必须要记住，构成这些行会的是雄心勃勃的个人，而不是中立的机构。因此，负责坎比奥雕像的委员会里包含了两个政治对手，富商帕拉·斯特罗齐和科西莫·德·美第奇，1420年代铸造圣马太像**[图123]**所需的大部分钱财，就是由他们两个人共同提供的。

图123　洛伦佐·吉贝尔蒂

《圣马太》，青铜，1419—1423年，圣弥额尔教堂，佛罗伦萨。

1419年8月26日，银行家行会坎比奥正式委托制作这尊雕像。坎比奥在合同中坚持，这件作品要与吉贝尔蒂在同一地点为卡利马拉行会创作的施洗者圣约翰的雕像等大，或者再大一点，并且这件作品应该只由两个浇铸部件组成。第一次浇铸并不完全成功，最后的清洁、镌刻和贴金箔的工作开始于1422年。1420年代早期，与吉贝尔蒂一起工作的米开罗佐也加入了这项委托之中。

在充满派系纷争的佛罗伦萨，在为这些雕像而竞争的时期过后，是一个特别困难的时期。反抗米兰的战争又开始了，这将佛罗伦萨人分裂成两个主要的党派群体。一派主要是有教养的贵族，他们本质上赞成军事行动，并自愿追随阿尔比齐家族和斯特罗齐家族的领导；另一派则更为注重商业，这些人对战争的态度摇摆不定，并且声称效忠于美第奇家族。1433年，科西莫·德·美第奇被迫流亡威尼斯。然而一年之后，一个由先前的美第奇派系控制的僭主被选举产生，他摧毁了似乎已经取得胜利的对手，并且允许科西莫·德·美第奇返回了佛罗伦萨。科西莫和其支持者们流放了他们的对手，并且开始了一系列的选举改革，以便确保只有他们自己的党派成员才能成为政府机构和各种委员会的代表。

在美第奇家族统治的初期阶段，经常被称作“政府”（Reggimento）的佛罗伦萨统治权实际上并不只属于美第奇家族，认识到这一点很重要。美第奇家族并不是统治者，而只是首席公民，而且他们还要遵守佛罗伦萨的习俗惯例和规范。当有贵客到达佛罗伦萨，或者需要与其他僭主宫廷进行大使级联系时，美第奇家族被允许充当名义统治者的角色，但是科西莫和他的儿子皮耶罗及乔万尼，以及他的孙子朱利亚诺及洛伦佐，都鲜有担负公职，反而总是坚持他们的活动只属于私人公民而不是王公贵族的范畴。尽管他们建造了著名的宫殿和别墅，但他们更愿意通过受其庇护者和家族亲属所组成的网络来渗透和控制政府，当有选举或重要的职位任命时，美第奇家族可以依赖这些人代表其派系去工作。桑德罗·波提切利（Sandro Boticelli，1444—1510）在1470年代绘制了一幅无名青年肖像，这位青年捧起一个科西莫·德·美第奇的石膏纪念章，清晰显示出了这种忠诚**［图124］**。尽管这位青年的名字我们不得而知，但是我们能明白，这位年轻人想让人意识到他是美第奇家族的朋友和支持者。

图124　桑德罗·波提切利

《手捧老科西莫徽章的青年肖像》，板面油画、石膏纪念章，约1474—1475年。

这位年轻人手持的徽章浇铸于1465年，用以纪念科西莫·德·美第奇，是为加强美第奇家族传承的一种努力。

虽然美第奇家族并不希望被视为王朝统治者，然而其相应的权力和地位依然是从父亲传递到儿子手中的。例如，在坎比奥负责圣弥额尔教堂中圣马太壁龛的附设委员会中，洛伦佐便代替了他祖父的位置。1466年，在负责委托韦罗基奥铸造心有疑虑的圣托马斯青铜像**［图125］**的委员会中，洛伦佐又接替了他父亲皮耶罗的位置，这尊青铜像代替了多纳太罗早先铸造的图卢兹的圣路易像**［图127］**。[9]看来，洛伦佐似乎深深卷入了对艺术家的选择和对设计方案的核准之中。然而，他并没有留下任何能显示对其进行干涉的公开证据，没有任何徽章和标志能显示，是美第奇家族及其党派的利益促成了这尊青铜像的铸造。

图125　安德烈亚·德尔·韦罗基奥

《基督和心存疑虑的托马斯》，青铜，1467—1483年，圣弥额尔教堂，佛罗伦萨。

图126

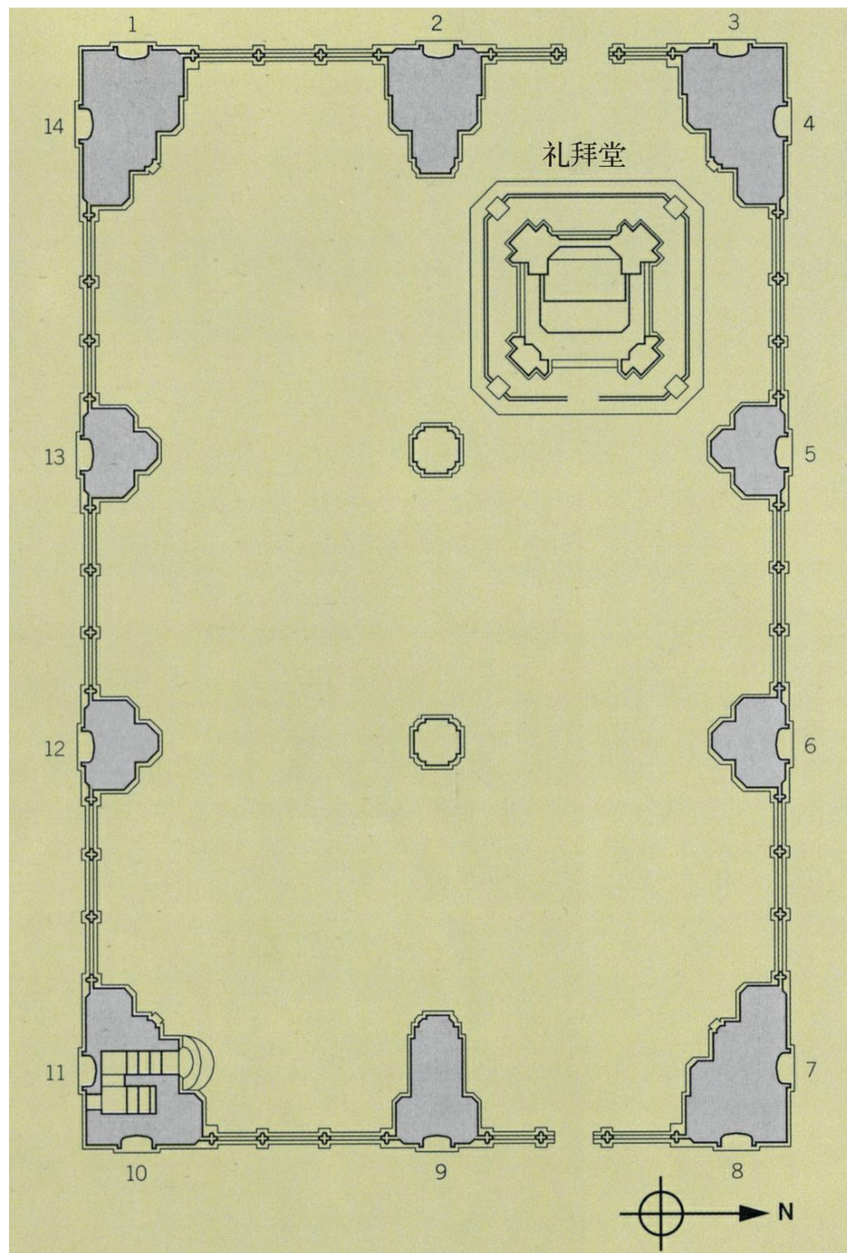
圣彼得罗尼奥大教堂，博洛尼亚。

图127　多纳太罗

《图卢兹的圣路易》，位于由米开罗佐和多纳太罗设计的大理石神龛的复制品中，青铜包金、珐琅、玻璃，约1422—1425年，最初是为圣弥额尔教堂而建造，佛罗伦萨。

归尔甫派委托多纳太罗和米开罗佐为面对大街最重要的一个神龛地点制作一尊图卢兹的圣路易像。1460年，这尊圣路易像被从他的神龛中搬走，“因为我们市民中一些睿智而可敬的人断定，把圣路易像放在这些行会领袖的形象之间，并与他们处在同一级别，这对杰出并且是最卓越的归尔甫派之尊贵来说，并没有表达出适当的尊敬”。

佛罗伦萨的圣弥额尔教堂



1　詹博洛尼亚，《圣路加》，大理石，官员和公证人协会捐建，约1405—1410年。

2　安德烈亚·德尔·韦罗基奥，《基督和圣托马斯》，青铜，商人法庭捐建，约1463—1480。这尊雕像取代了多纳太罗为归尔甫派创作的《图卢兹的圣路易》，约1423—1425。

3　洛伦佐·吉贝尔蒂，《施洗者圣约翰》，青铜，羊毛商行会捐建，1414年。

4　《传福音者圣约翰》，丝绸商行会捐建。

5　西莫内·迪·费鲁奇，《圣母子》，大理石，医生和药剂师行会捐建，1399年。

6　《圣雅各》，大理石，毛皮商行会捐建，约1415年。

7　多纳太罗，《圣马可》，大理石，亚麻纺织工和街头商贩行会捐建，1411—1413年。

8　纳尼·迪·班科，《圣埃利朱斯》，大理石，蹄铁匠行会捐建，约1411—1414年。

9　洛伦佐·吉贝尔蒂，《圣斯蒂芬》，青铜，羊毛纺织商行会捐建，1428年。

10　洛伦佐·吉贝尔蒂，《圣马太》，青铜，银行家行会捐建，1419—1421年。

11　多纳太罗，《圣乔治》，大理石，兵器制造者行会捐建，约1415年。

12　纳尼·迪·班科，《四殉道圣徒》，大理石，木匠和石匠行会捐建，约1411—1413年。

13　纳尼·迪·班科，《圣菲利普》，大理石，制鞋匠行会捐建，1412—1414年。

14　（归于）丘法尼，《圣彼得》，屠夫行会捐建，约1415年。

在保有政治权力的同时却拒绝其正式的存在，维持这种微妙的平衡并不是一件容易的事。1478年，针对洛伦佐和他兄弟朱利亚诺的暗杀企图，只是表象和现实之间的紧张状态明显加剧的众多迹象之一。1494年，美第奇家族延续了60年的统治暂时结束了。在多明我会传教士萨沃纳罗拉的超凡魅力影响下，佛罗伦萨人借助查理八世军队的到达驱逐了洛伦佐·德·美第奇的儿子皮耶罗，并且试图重新建立一个能被上帝所接受的理想而清廉的城邦。年轻的男孩被聚集成各种青少年社团，并且被鼓励去街道上巡逻，去辱骂和惩罚那些穿着或举止不得体

的男人和女人。萨沃纳罗拉的地位被博尔贾家族的教皇亚历山大六世（Alexander VI，1492—1503年在位）破坏之后，最终于1498年被烧死在火刑柱上。新的共和党人尽管在如何对待萨沃纳罗拉的观点上有分歧，但是他们却团结起来共同阻止美第奇家族重新统治佛罗伦萨。美第奇宫被一洗而空，里面的货物被拍卖，多纳太罗的大卫**［图95］**，巨大的犹滴与荷罗孚尼的双人青铜像**［图128］**这类纪念像，都被放置到了市政厅前面的主广场上。那些曾经支持美第奇家族这种暧昧地位的图像，现在却清晰地解释了共和主义的价值。[10]

图128　多纳太罗

《犹滴和荷罗孚尼》，青铜包金，约1420—1430年。

这尊双人像的创作日期直到现在依然处于争论之中，但是现在看起来，它似乎是符合1420年代早期美第奇宫委托制作的共和国图像的特点的。1460年代，皮耶罗·德·美第奇增加了下面的铭文，用以让人明了这件作品的意义：“奢侈导致王国衰落，城邦因为美德而得以崛起；看！骄傲的脖颈被谦逊的手切断……皮耶罗，科西莫·美第奇的儿子，已经将这尊妇女雕像奉献给了由市民们坚定而不可战胜的精神所赋予共和国的自由和坚韧。”

博洛尼亚

在对待公共机构和个人权力上，这种精神分裂症般的态度并不是佛罗伦萨所独有的。紧靠亚平宁山脉的大学之城博洛尼亚，也同样面临着相似的选择。作为教皇国的正式一部分，自从1350年被一个临时君主卖给米兰的维斯孔蒂家族之后，博洛尼亚已经度过了一段痛苦的政治史。四年之后，博洛尼亚的贵族阶级选举维斯孔蒂家族的使者乔万尼·达·奥莱焦（Giovanni da Oleggio）作为他们的领主，但这位领主又迅速将博洛尼亚卖给了教皇。1376年，博洛尼亚的贵族们最终迫使教皇代表离开了这座城市，并且宣布博洛尼亚将成为一个具有自己宪法的自由自治体，其宪法是由大学中的一位教会法博士领导制定的。

14世纪的最后25年见证了博洛尼亚市民一系列激动人心的首创，如同佛罗伦萨和锡耶纳一样，这些创造构建出一种强烈的市民身份感。为此，新政府将注意力集中在了他们的保护者彼得罗尼乌斯（Petronius）身上，他们不但委托制作了一个新的圣骨匣来装彼得罗尼乌斯的头（圣骨匣由负责圣多梅尼科和雅各布·德·罗塞托圣骨匣的同一个金匠制作），而且还以他的名义创建了一个为期17天的庆典和节日。1388年，博洛尼亚的地方行政官员们决定清扫圣彼得罗尼奥教堂（San Petronio）前面的广场，以便使它（而不是与教廷联系最为紧密的圣彼得大教堂）成为这座城市的中心。紧接下来的一年，他们扩展了自己的供奉，决定重建这座教堂**［图126］**，并作出如下解释：建造这栋建筑是为了感激博洛尼亚重新恢复自由，并作为一个献给上帝和圣彼得罗尼乌斯的纪念碑，纪念他们为“自由的捍卫，守护、保持与永久”[11]而做出的代为求情。

佛罗伦萨的美第奇家族

乔万尼·迪·比奇·德·美第奇，1429年去世

科西莫·德·美第奇，1389—1464

佛罗伦萨的领导者，1434—1464

皮耶罗·迪·科西莫，1416—1469

佛罗伦萨的领导者，1464—1469

洛伦佐·迪·皮耶罗（即“伟大的洛伦佐”），1449—1492

佛罗伦萨的联合领导者，1469—1478

领导者1478—1492

朱利亚诺·迪·皮耶罗，1453—1478

佛罗伦萨的联合领导者，1469—1478

（在帕齐家族的阴谋中被暗杀）

皮耶罗·迪·洛伦佐（即小皮耶罗），1472—1503

佛罗伦萨的领导者，1492—1494

皮耶罗的流放结束了美第奇家族的统治，取而代之的是一种具有广泛基础、较少寡头政治的共和政体。

圣彼得罗尼奥教堂既不是通常那种禁止个人纪念的大教堂，就其规模和重要性来说，也不是一座“普通教堂”，圣彼得罗尼奥教堂非同寻常的声望意味着，个人、家族和团体都能够将个人标记和纪念物放置在这个高度公众化和政治化的圣地里。那些希望拥有对礼拜堂的合法权利（jus patronatus）的人所提供的祭品和捐赠，帮助支付了用于建造教堂的整体费用。最初的一些小礼拜堂是以政府行政官员或像公证人和屠夫这种专业行会的名义建造的。逐渐地，像富裕的丝绸商博洛尼尼（Bolognini）家族这种与立法机关有紧密联系的重要家族获得了赞助权**［图129，图130］**。

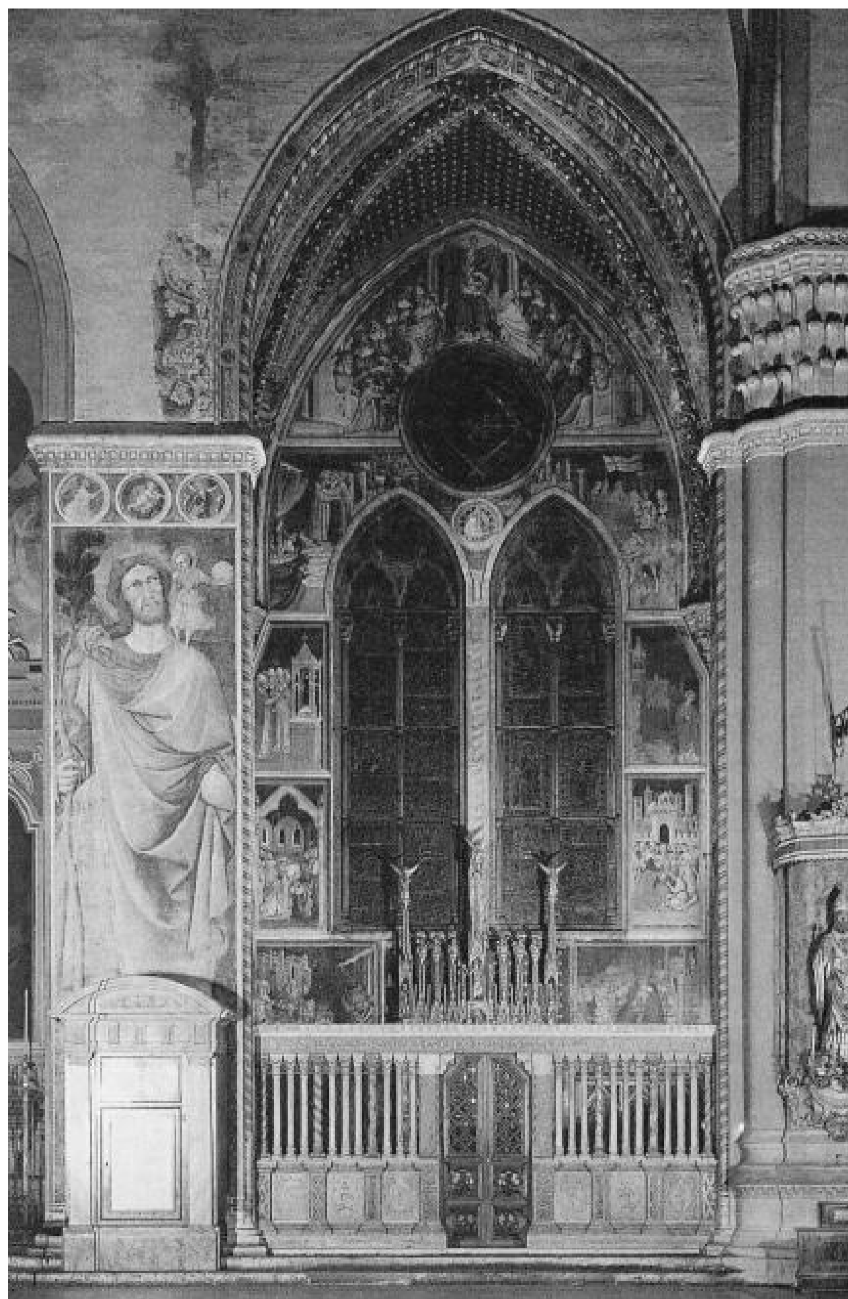


图129

圣彼得罗尼奥大教堂内部场景，博洛尼尼小礼拜堂，博洛尼亚。

巴尔托洛梅奥·博洛尼尼在他1400年购买的小礼拜堂上花费了1750里拉，其中500里拉用来获得这个空间，装饰用了400里拉，剩下的850里拉则是捐赠。1411年，博洛尼尼去世时对这座小礼拜堂的装饰留下了极为详细而精确的指示，其中包括东方三博士和圣佩特罗尼乌斯的生活场景，以及天堂和地狱的图像。

图130　乔万尼·达·莫代纳

《地狱》，1411年，博洛尼尼小礼拜堂细部，圣彼得罗尼奥大教堂，博洛尼亚。

尽管他们都为圣彼得罗尼奥提供支持，但在如何看待博洛尼亚的将来这一问题上，这些家族远没有达成共识。因为一些贵族成员，博洛尼亚的窘境更加恶化了，这些人希望追随米兰维斯孔蒂家族或费拉拉埃斯塔家族的模式，并且要完全控制这座城市，将它转变成一个僭主管辖之地。特别是本蒂沃利奥家族（the Bentivoglio），为了统治博洛尼亚而进行过无数次的尝试。在几乎半个世纪里，本蒂沃利奥家族中控制政府的成员都被其政治对手谋杀或暗杀了，直到1446年，一个居住在佛罗伦萨的、次要的家族成员，圣本蒂沃利奥（Sante Bentivoglio），被选举为统治者并得到了教皇的承认，博洛尼亚表面上的共和国宪法才最终得以修改。1462年，乔万尼二世·本蒂沃利奥继承了圣本蒂沃利奥的统治，到1506年他都一直在位。尽管诗人和人文主义者都对乔万尼二世和他的妻子吉内芙拉·斯福尔扎（Ginevra Sforza）统治的这40多年进行了颂扬，好像他们是宫廷的统治者，然而现实却有些不同。像美第奇家族一样，本蒂沃利奥家族不得不在表面权力和行使执权之间创建一种微妙的平衡。乔万尼二世赞助了一些类似1470年为向博洛尼亚保护者表示敬意而举办的马上枪术比赛这样的半骑士活动，以及很多为了庆祝家族婚礼而举办的重大盛宴，其间经常有马

上比武、比赛游戏和模拟战斗等活动。但是，他从来没有公开参与到圣彼得罗尼奥教堂的建造之中，相反，本蒂沃利奥家族的纪念物都被集中在位于圣贾科莫教堂（San Giacomo）附近的家族要塞中。这里有他们的宫殿，此处的教堂中还有本蒂沃利奥家族小礼拜堂。然而，即使在这里，这位博洛尼亚未来的君主也同样是小心翼翼地与邻居们一起工作，并且还与对手维尔吉利奥·马尔韦齐（Virgilio Malvezzi）共同建造了一个新的入口。1480年代晚期，在马尔韦齐企图进行一次政变之后，乔万尼二世决定在他们的小礼拜堂中增加四幅引人注目的油画来纪念自己、妻子和他们众多的孩子。洛伦佐·科斯塔（1460—1535）于1487—1490年间绘制了这些作品**[图131，图133]**。[12]其中一幅描绘了乔万尼二世夫妇和他们的11个孩子站立在圣母子面前，另外的两幅分别展示了死神的胜利和荣誉的胜利。第四幅现已遗失，但曾有一个编年史家提及过，画面似乎展示的是乔万尼二世的祖先们。

图131　洛伦佐·科斯塔

《荣誉的胜利》，布上蛋彩，1487—1490年，本蒂沃利奥小礼拜堂，圣贾科莫教堂，博洛尼亚。

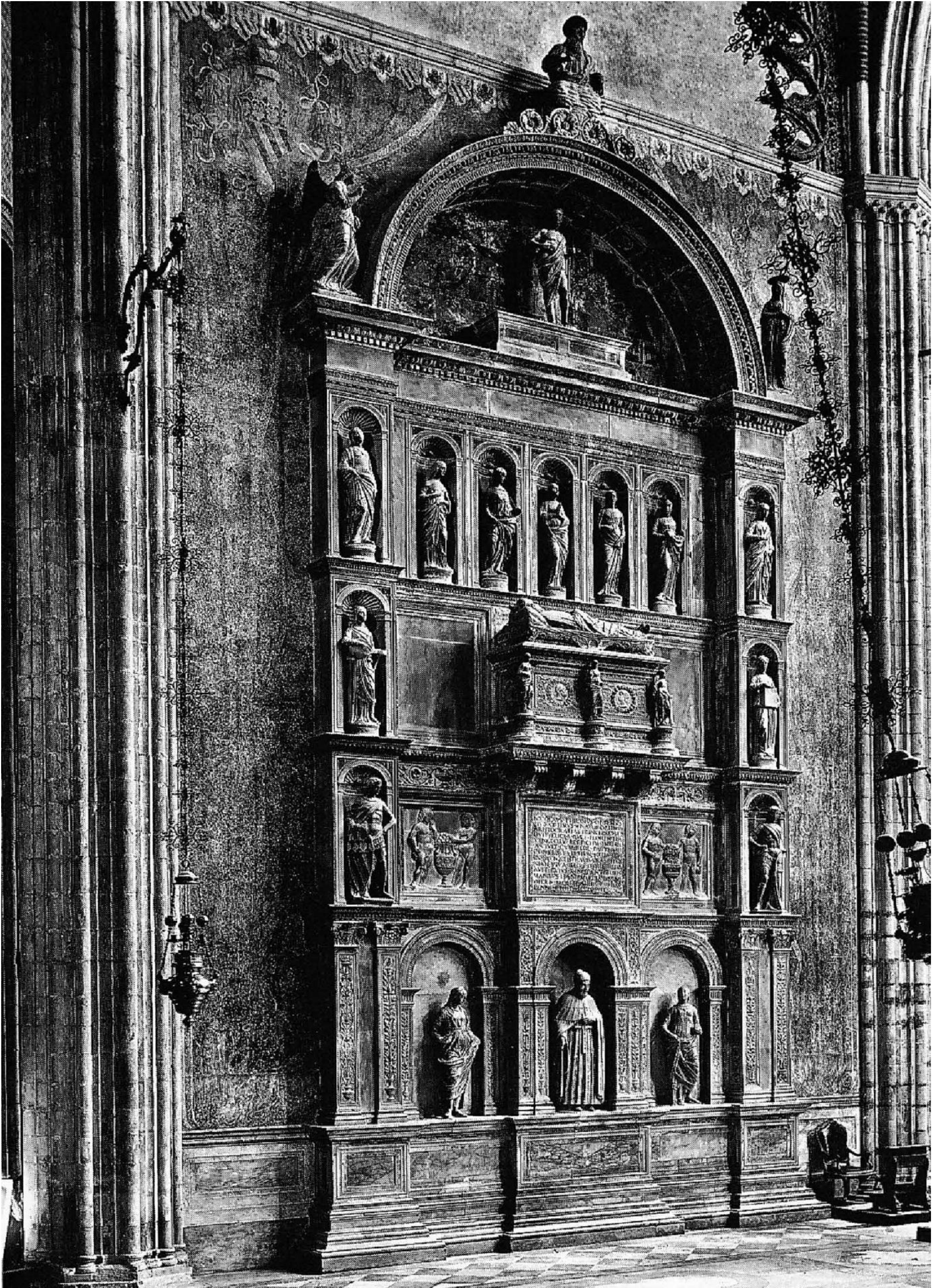


图132　安东尼奥·里佐

尼可洛·特龙的陵墓，伊斯特里亚石和大理石（最初是彩色的，并贴有金箔），开始于1476年，圣玛利亚·格洛里奥萨·代·弗拉里教堂，威尼斯。

安东尼奥·里佐在伦巴第和威尼斯工作，1483年之后，逐渐成长为总督宫的首席建筑师。1498年，他被控监守自盗，被迫逃离这座城市，1499年去世。

图133　洛伦佐·科斯塔

《死神的胜利》，布上蛋彩，1487—1490年，本蒂沃利奥小礼拜堂，圣贾科莫教堂，博洛尼亚。

尽管这四幅画的全部信息都是关于铭记本蒂沃利奥家族过去和现在的荣耀，然而这些作品却又令人困惑不解，因为在荣誉胜利的场景中被插入了尘世生活中的痛苦人物形象，而在死神胜利的画面中却有天堂的愉悦。可以说，在赞颂本蒂沃利奥这位君主、他的后代以及他的祖先的同时，这些图像也清楚表明乔万尼二世意识到了极度自负的危险。再结合虔诚的宗教礼仪，这些作品暗示出，本蒂沃利奥家族既骄傲于自己的世系，又承认有最后的审判。有一点应该记得，这个小礼拜堂既不是一个公共空间，也不是很容易就能进入。因此，它所宣传的价值被局限在其追随者和邻居这样一个很小的观众范围内。这些作品更多的是充当了向圣母进行还愿供奉的角色，展示了本蒂沃利奥家族作为光荣而虔诚的信徒，对圣母的力量和权威笃信不疑。

沿海的其他共和国

相对于其他地方的共和国对手，伟大的贸易帝国热那亚和威尼斯面临着相似的问题，但是这两个城市（在14世纪下半叶的大部分时间里都陷于战争之中）却有着戏剧般截然不同的命运。尽管威尼斯大部分的海上帝国被奥斯曼帝国夺走，但是它却获得了大片的陆上土地；沿着家族和派系之间的缝隙被深深分裂的热那亚不但对其直接领土失去了控制，并且其内政也陷入法国王室与扩张的米兰维斯孔蒂家族和斯福尔扎家族之间的争斗之中。

表面上这两座城市都有相同的商业利益和寡头政治的结构。与托斯卡纳的共和国不同，热那亚和威尼斯都有一个终身制的总督傀儡，他是被选举出来的。热那亚人的总督选自几个有限的家族，他们以被称为家族联合体（*alberghi*）的形式聚集在一起。每一个家族联合体都有自己的公共场所，一个敞开的凉廊，就像比萨人和希腊人这些外国人团体所做的那样。[13]热那亚同样也有一个由八位地方行政长官组成的官方的僭主团体（即安齐亚尼［*anziani*］），但是真正的稳定是由圣乔治中央银行提供的，这家银行不但控制着公债，而且还是这座城市的主要赞助人之一。1460年代晚期，在圣乔治银行的大厅中开始了一项计划，旨在赞美这座城市的金融捐助人，展示出银行家和其他公

民显贵们正携带着记录其捐赠的卷轴。1473年的卢恰诺·斯皮诺拉（Luciano Spinola）的塑像也是用来纪念这位赞助人的，他拿出一笔钱以减少热那亚对仆人、马匹和酒所征收的税额，因而降低了其同辈所面临的税赋负担。1475年，由同一个雕塑家米凯莱·达·阿里亚（Michele d'Aria）建造了一尊雕像，用于向多梅尼科·帕斯蒂内（Domenico Pastine）这位减轻了繁重的谷物赋税的商人表示尊敬。[14]达·阿里亚还制作了一尊科西嘉岛专员安布罗乔·迪·内格罗（Ambrogio di Negro）略显招摇的雕像，因为他在减轻热那亚赋税方面作出了贡献**[图134]**。

图134　米凯莱·达·阿里亚

《安布罗乔·迪·内格罗像》，大理石，1483—1490年，圣乔治宫，热那亚。

热那亚的圣乔治银行是这座城市最大的财政和民用事务赞助人。1466年，他们开始了一项一直持续到17世纪的传统，给那些为减轻热那亚赋税而作出重大贡献的市民塑像，比如这尊科西嘉岛专员安布罗乔·迪·内格罗的大胆雕像。

这些人支撑了一个广大海上帝国的财政和军事负担，但是对这些个人英雄的赞颂却掩饰了热那亚的窘境和分裂。当热那亚堕入派系斗争时，它也就无法再保持独立于米兰的地位了。对于意大利另外一个主要的沿海共和国威尼斯来说，这种失败是一个警告。威尼斯这座潟湖城市表面上的稳定与繁荣一直持续到了拿破仑1797年征服该城，这种稳定与繁荣给这些岛屿带来了遍及整个欧洲的半神话般的地位。控制威尼斯的是一小撮寡头政治精英，13世纪晚期，这些精英成员已被限制在了有限的几个血统纯粹的高贵家族之中。这种精英统治的成员有资格在大议会（the Great Council）以及与之相关的立法机关、咨询机构、参议院、大学，以及最重要的十人委员会（Dieci）中担任职务，正是这个委员会作出了大部分的日常决定。在这个贵族等级之下的是市民（*ci tt adini*），这些人虽然被排除在立法机关之外，却能担任国家的行政官员和其他公共职位，并且负责各派行会团体。人口中的大多数，也就是普通平民（popolani），无论是来自本地还是非本地的威尼斯人，都很少有或根本没有权力参与政府的管理。

威尼斯总督

1343—1354　安德烈亚·丹多洛

1354—1355　马里诺·法列

1355—1356　乔万尼·格拉代尼戈

1356—1361　乔万尼·多尔芬

1361—1365　洛伦佐·切尔西

1365—1368　马尔科·科尔内

1368　米凯莱·莫罗西尼

1368—1382　安德烈亚·孔塔里尼

1382—1400　安东尼奥·韦涅尔

1400—1413　米凯莱·斯泰诺

1414—1423　托马索·莫切尼戈

1423—1457　弗朗切斯科·福斯卡里

1457—1462　帕斯夸莱·马利皮耶罗

1462—1471　克里斯托福罗·莫罗

1471—1473　尼可洛·特龙

1473—1474　尼可洛·马尔切洛

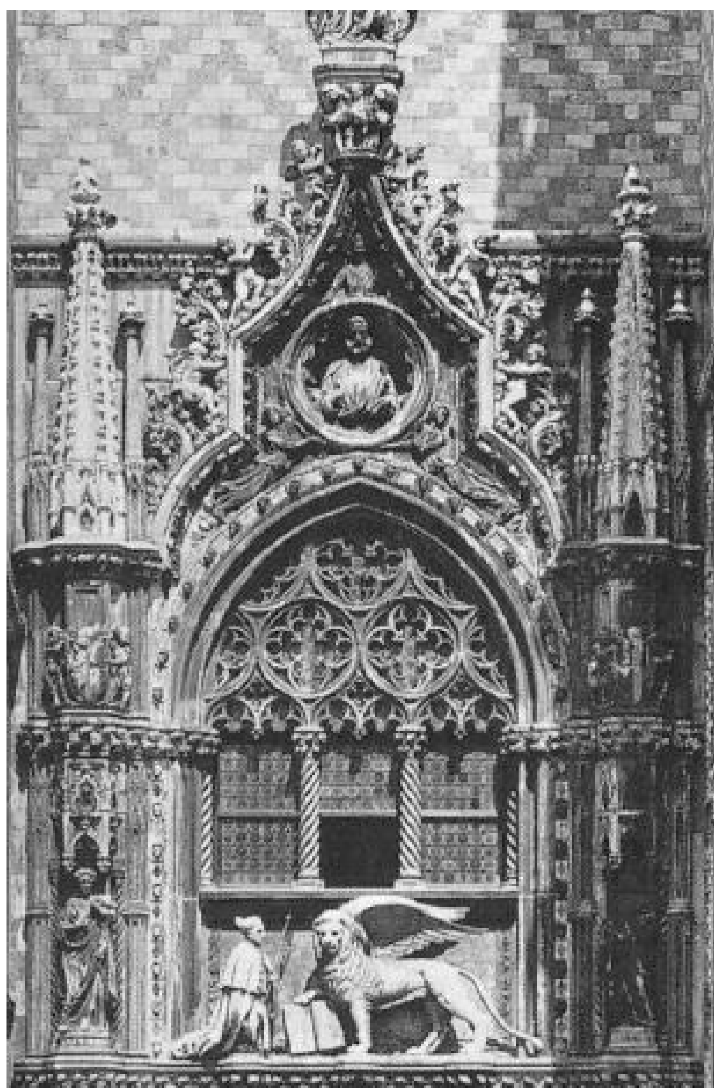
1474—1476　彼得罗·莫切尼戈

1476—1478　安德烈亚·文德拉明

1478—1485　乔万尼·莫切尼戈

1485—1486　马尔科·巴尔巴里戈

1486—1501　阿戈斯蒂诺·巴尔巴里戈



为了避免出现单一家族或个人拥有至高无上的权力，威尼斯的贵族群体鼓励这个城邦形形色色的居民们去认同于十二使徒之一及福音书作者圣马可这个宗教符号。9世纪早期，威尼斯人将圣马可的尸体从亚历山大偷了出来，并且将他埋葬在总督的礼拜堂，即圣马可大教堂中。这座教堂紧邻市政府的中心，即总督宫，这里不但是召开大议会之地，而且也是总督和他的家人应居住的地方。总督是通过一种复杂的提名制从几个限定家族中挑选出来的，通常是一位上了年纪的贵族，而他的权力被严格限制在法令规定和先前惯例的范围之内。总督担负着至关重要的仪式功能，例如在威尼斯每年一度与大海的结婚仪式上作为中心人物，但他并不被期望成为表达个人忠诚的焦点。他并不拥有实际的权力，事实上他是被阻止拥有这样的权力的。那些试图将政府变为私有的总督发现他们会受到攻击。例如，1356年，马林·法列阿（Marin Falier）总督因为个人权力的增强而被斩首在总督宫的台阶上；1457年，弗朗切斯科·福斯卡里（Francesco Foscari）被废黜；1470年代，威尼斯的立法机关一再重申了有关纪念任何个人的禁令，禁止将总督的侧面肖像铸造在硬币上。

只有在去世时，威尼斯总督和贵族们才能被以国家的名义赞颂其个人成就。像教皇的陵墓一样，这些纪念碑的建造通常是在死后（*post mortem*）由家族承担的，用以表明王朝或个人的声望，而众多的威尼斯总督的纪念物也在庄严宏伟和位置方面展开了竞争。例如，弗朗切斯科·福斯卡里的陵墓被放置在了威尼斯最重要的圣方济各弗拉里教堂（the Frari）环形殿的墙上，这是一个声名卓著之地。他的后继者之一尼可洛·特龙（Niccolò Tron，他虽然只在1471—1473年做了三年总督，却因为发行铸有其侧面像的硬币而招致争论）的陵墓则横跨在福斯卡里陵墓的前面，将先前的墓地完全遮蔽在它的阴影当中**［图132］**。他的继任者彼得罗·莫切尼戈（Pietro Mocenigo，1405—1476）任职的时间甚至比他还要短，在位一年多就去世了，但是他的兄弟们（他们也曾渴求过总督的职位）却准备在圣乔万尼和保罗教堂（San Giovanni e Paolo）建造一座更为宏伟的纪念碑**［图135］**。在这里，莫切尼戈已不是一具尸体，而是战胜了死亡的胜利者的形象，因为他已经战胜了自己的尘世之敌。

图135　彼得罗·隆巴尔多

总督彼得罗·莫切尼戈的陵墓，伊斯特里亚石和大理石，约1476—1481年，圣乔万尼和保罗教堂，威尼斯。

这座陵墓是由莫切尼戈的继承人建造的，上面刻有"来自敌人的战利品"，这则题记暗示，这座豪华的纪念碑是用以回报在陵墓上已有描绘的莫切尼戈的军事成功。

福斯卡里、特龙、莫切尼戈，以及他们的亲戚都小心谨慎地将个人形象与虔诚的意义结合在一起。他们既是虔诚的基督徒，又是良好公民的榜样。两座青铜纪念碑在威尼斯人的赞助下被竖立起来，但按照他们的礼仪，其中那座用来向威尼斯忠诚的雇佣兵队长表达敬意的骑马雕像是有问题的。所有的意大利城邦都或多或少依赖于雇佣兵机制来抵抗敌人。通过雇佣兵队长（他再去雇佣军队），像威尼斯这样的商业城市便能避免去武装他们的平民，并且节约在和平时期的财政支出。但是，政府也担心这些士兵的忠诚，怀疑他们会效劳于最高的出价人，以及其个人谋取统治之位的野心。来自埃斯塔、贡扎加、维斯孔蒂和斯福尔扎这些家族的许多最成功的僭主，都是作为军事领袖开始他们的事业的。而像费代里戈·达·蒙泰费尔和乔万尼·本蒂沃利奥这些人，更是通过继续领导大量士兵作战来为他们的统治地位提供金融支持。威尼斯既急于防止其军事英雄获得重要的政治位置，但同时离开了他们整个城邦又不能生存，所以威尼斯不但给它的雇佣兵队长提供了位于陆地上的土地，并且还在参议院中给予了其荣誉。但是，他们会迅速处决有背叛嫌疑的人，并且对纪念其成就体现出矛盾的态度。1443年，最为成功的雇佣兵队长之一，帕多瓦的埃拉斯莫·德·纳尔尼（Erasmo de'Narni，绰号加塔梅拉塔，意思是宝贝猫）去世，他的家族和遗嘱执行人安排将他埋葬在了其家乡著名的圣安东尼奥教堂里，这是一座圣方济各会大教堂。在这个圣地外面的广场上，竖立着一尊多纳太罗制作的骑马青铜像**［图136］**，这种显示其伟大成就的方式故意模仿了现在在罗马和帕维亚依然能看到的古代风格的骑马纪念像。尽管多纳太罗在获得报酬和对其工作的价值肯定上面临许多困难，但这座纪念碑似乎并没有引起任何政治上的纷争。但如果在一个主体城市，比如在威尼斯城建造一尊骑马纪念像来纪念一位雇佣兵队长，那就是另一回事了。

图136　多纳太罗

埃拉斯莫·德·纳尔尼（即加塔梅拉塔）的骑马青铜像，青铜、大理石底座，约1445—1453年，圣安东尼奥广场，帕多瓦。

1477年，文件中第一次记载了多纳太罗在建造帕多瓦的雇佣兵队长埃拉斯莫·德·纳尔尼的纪念像。尽管超额支付严重影响了这项工作，但1453年，双方依然达成了最终协议，雕刻家同意在9月之前将马的雕像放置到底座上，而他最终的报酬也将会高达1650达克特。

来自贝加莫的统帅巴尔托洛梅奥·科莱奥尼（死于1475年），既是一位威尼斯的雇佣兵队长，同时也是一位在威尼斯与米兰边境线上拥有几块重要采邑的封臣。在他去世时，他希望将这一微小的城邦传给他的侄子，并请求参议院尊重他们对遗产继承权的允诺，而且给予了

参议院一大笔现金，以及监督和执行他的遗嘱的权力。这使得城邦有责任按要求在他死后为其建造一尊骑马雕像，他希望将这尊雕像竖立在威尼斯共和国最重要的仪式场地圣马可大教堂的前面。

巴尔托洛梅奥的要求在威尼斯这个戒绝个人主义纪念的城市引起了人们的惊恐。1475年，在威尼斯的米兰大使记录道：

> 此外，僭主团体曾经坚持说，他们希望在威尼斯为这位队长提供最高荣誉的葬礼。但是现在看来这件事似乎正在被压制，他们不仅拒绝兑现巴尔托洛梅奥的上述愿望，而且开始进行最为险恶的讲话，说他是这个世界曾经有过的最大的高利贷者、最贪婪且最不开明的人。一些有身份的人已经说了，他的雕像不应该被放在威尼斯这里，因为它将会伤害如此众多的杰出而勇敢的人，他们理应从这座城市得到荣耀，但是他们中没有任何人以这样一种纪念像来展示过。并且考虑到上述巴尔托洛梅奥的一生，相比于其他名人，这样一尊雕像是对共和国的嘲讽，如果无论如何要建造一尊雕像，那么它也应该被放置在贝加莫。[15]

各种各样反对在威尼斯竖立这一雕像的理由都非常有趣：巴尔托洛梅奥·科莱奥尼给人们提供了一个行为不当的例子，这将会招致不可忽视的嫉妒，他和他的雕像不属于威尼斯而是属于他的家乡贝加莫。然而，尽管有这些顾虑，1480年代早期，韦罗基奥最终依然被征召到威尼斯来制作这件作品**［图137］**。威尼斯人与米兰僭主（他刚刚恢复了为弗朗切斯科·斯福尔扎建造一座骑马纪念碑的计划，见第七章）之间的竞争意识可能给这项计划增添了额外的动力。并且，不像他从前的学生列奥纳多·达·芬奇，韦罗基奥和他的助手们证明了自己有能力铸造这一体量巨大的作品。但是，这尊雕像并未像巴尔托洛梅奥曾经要求的那样，被放置在圣马可大教堂这一享有盛誉之地的前面，而是面朝这座城市的北方，被竖立在了圣马可兄弟会大厅的附近。这个计策既能够让十人委员会履行他们的义务，又不至于冒犯众人。在威尼斯，一个人不论多么富有或者多么重要，都不能同国家的形象竞争。

图137　安德烈亚·德尔·韦罗基奥

巴尔托洛梅奥·科莱奥尼骑马纪念像，青铜和大理石，1496年，圣乔瓦尼和保罗广场，威尼斯。

1480年4月，威尼斯政府委托韦罗基奥制作这座青铜纪念像。1486年春天，韦罗基奥到达威尼斯并开始了工作。1488年，当韦罗基奥去世时，他只制作了这座纪念像的陶土模型。在遗嘱中，韦罗基奥要求这尊雕像应该由他的学生及合作者洛伦佐·迪·克雷迪来完成。然而，1490年，威尼斯参议院似乎将这尊陶土模型交给了一位当地艺术家亚历山德罗·莱奥帕尔迪去浇铸，他的签名出现在最终完成的纪念像上。1496年3月，纪念像最终被放到了合适的位置上。

第四部分　艺术与家族

图138　匿名的皮埃蒙特人

《九伟人：兰佩托和塔马斯》，湿壁画，约1420年，曼塔宫（萨卢佐）。

第九章　家族背景

15世纪的意大利人对于满足自己愉悦的活动（cose da piacere）和代表更大范围团体和政府利益而进行的工作（cose di stato）之间有明确的区分。但是，就像从宗教领域转向世俗社会一样，这种从公共到个人领域的转变是很难被精确定义的。因此，尽管最后这一章关注的是家族赞助的一些问题，但它也依然提供了一个机会，去概括总结一些最为宽泛的社会交流问题以及道德上的期盼。

财富和社会秩序

如今关于文艺复兴研究的主要议题之一，就是14世纪晚期人们对待财富及展示财富的态度是否发生了改变。有从需要放弃或隐藏财产（出于害怕被嫉妒、征税或诅咒）而转向公开享受财富的这样一种转变吗？

这是一个重要的问题，因为艺术史家们一般的研究对象是精英阶层，而且很难深入考察14和15世纪的物主、赞助人和观众这样更为广泛的团体。尽管如此，如果奢侈壮观是富有者的特权，那么对财富小心谨慎的使用就是所有人关注的问题。例如，14世纪晚期，佛罗伦萨的伦理学者保罗·达·切塔尔多（Paolo da Certaldo）在他的《好习惯之书》中写道，"知道如何赚钱是一件非常美好和了不起的事情，但是更美妙和更了不起的事情，是懂得如何有节制地花钱，并且把钱财用在值得的地方"。[1]15世纪，切塔尔多这种假设财富本身并无好坏之分的观点，被圣贝尔纳迪诺一再重申而成为一种共识：

> 富有本身并不是罪恶，财富被滥用才是罪恶。就其本身来说，财富是好东西，但是问题在于它们被罪恶地获取或者是罪恶地使用……如果人们以得体的方式挣得财富，并且善加利用，那么这就是上帝伟大的仁慈和恩惠。[2]

对于圣贝尔纳迪诺和其他一些保守牧师来说，财富只能通过正当利润或者公平交换来获得，而不能通过放高利贷或收取利息这样的行为来获得，这些事情最好留给犹太人。得体的花费是用在传统的慈善领域中，包括支持教堂，救济穷困。正如一位14世纪晚期的佛罗伦萨人在一封请求给予穷人女儿妆资资助的信中提到，“我发誓，比起他（商人弗朗切斯科·达蒂尼）建造的那些墙，他能够在此处得到更大的喜悦。教堂是好的，那些神圣的图画也是好的；但是基督每提到它们一次，就会谈及穷人一百次。”[3]

在关于对待财富的态度转变的辩论中，人们通常假定这样的意见说明在艺术消费与慈善捐赠之间存在紧张关系。但是，尽管这个作家鼓励达蒂尼通过给穷人女儿提供嫁妆来拯救自己的灵魂，他也并没有谴责达蒂尼在建筑和圣像画上的投资，这一点很重要。基督徒的慈善救济与在艺术和建筑上的花费并不是彼此矛盾的动力，处理得当时，它们反而被看做是两种互补的因素。14和15世纪那些委托建造私人大型住宅或者购买奢侈品的赞助人，也确实几乎总是向教堂、医院和慈善团体捐赠金钱。商人乔万尼·鲁切拉伊（Giovanni Rucellai，在15世纪中期的佛罗伦萨他是排名第三的富人）在一份个人笔记中声称，“我认为我在挣钱时的快乐远不如花钱时的愉悦，特别是在我所建造的建筑中得到的”，他不仅是指他那奢华的新宫殿，而且也是指他为多明我会圣玛利亚·诺维拉教堂所提供的正面建筑，以及他在圣潘克拉齐奥（San Pancrazio）教堂（本地的教区教堂）建造的用作墓地的小礼拜堂。展示财富不应该与表达慈善相脱离，洛伦佐·德·美第奇在一则笔记中作出了相似的强调：

> 我发现，从1434年一直到1471年，正如一本记载这段时期的账簿所显示的，我们（美第奇家族）已经花了一笔数目非常巨大的钱。账簿中显示这是一个令人难以置信的数额，因为只在建筑、慈善救济和税上的花费总计就有663750弗罗林，其他花费还不算……这笔钱看来用得不错，我也非常满意。[4]

乔万尼·鲁切拉伊和洛伦佐·德·美第奇有意要让他们的后代子孙看到自己的评论，他们这种被称为杂录本（*Zibaldoni*）的日志通常是为后代写作和保留的。但是在我们对财富的关注中，很容易忘记在不同类型的贫困之间还存在着强烈的差异感。大多数14和15世纪的慈善团体被局限于救济那些值得帮助或所谓的“羞涩”的穷人（*poveri*

vergognosi），而不是救助所有种类的穷人。老人、遗孀和孤儿，或者病人都是特别合适的救济对象，然而其他一些群体却不是。街头乞丐、流浪汉和"害怕工作的人"都是被15世纪理论家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂谴责的对象，他在《论建筑》中写道：

> 意大利的一些王公贵族已经禁止在城市中存在任何像下面这样的人：那些衣衫褴褛的流浪者，严禁他们挨家挨户地乞讨；他们一进到城市就会被警告，只要超过三天不工作他们就会被赶出城市，因为没有任何一个人残疾到不能为社会作出某种形式的贡献，甚至一个瞎子也有用，他可以被雇来制作绳子。[5]

在阿尔贝蒂的理想世界中，每个人将各活所活，各得其所。这种社会等级的概念也在另一个同等复杂的资料中得到表达，这一资料有助于我们理解当时对待所有权和展示财富的态度。这就是禁止挥霍浪费的法令，法令由城市的行政长官颁布，或者属于民法内容的一部分，或者作为政府为了控制浪费、维持性别及社会差异而开展的运动的一部分。与人文主义者的论述不同，这项法律能被广泛宣扬并且强制实施。佛罗伦萨、热那亚和威尼斯禁止浪费的法律属于民法范畴，由公告传报员正式宣告，并且由专门的地方行政官进行监督。这项法规限制了婚宴上的菜肴数量，并且禁止或限制送给新娘和新郎礼物，还规定了妇女所戴戒指的数量（与已婚妇女相比，未结婚的姑娘被允许戴更多的戒指）、领口的细节设计、纽扣的数量，或者长裙的长度。法规还规定了妓女应该穿的衣服，并威胁她们如果违反这些规则，就会遭到公开的鞭打。

从13世纪到16世纪都能发现这些禁止奢侈浪费的法律实例，这些法规与其被解读为起实际作用的律法，不如被视为那些引起混乱和担忧的活动、行为及服饰穿着的存在证据。例如，在威尼斯，尽管只取得了有限的成功，但是大议会一直在试图任命一个专门的地方行政官员，来控制人们在穿着和仪式方面的过分行为。为了鼓励检举，大议会陈列了一些盒子，秘密的告发可以被放进这些盒子里，并且通过给予告密者一定比例的罚金来作为鼓励。但是，在1512年，即使在坐牢的威胁之下，仍能发现有侍者和厨师被雇用，并且允许威尼斯官员巡视正在进行中的宴会。这些仆人并未"像某些蛮横之人所做的那样，通过向官员头上扔面包或橙子来防碍他们……"。[6]

这类法规中所珍视的道德重点是被强力提倡的，特别是在意大利的共和国中更是如此。佛罗伦萨“管理女性饰品的官员”会被委派到街上巡逻，去寻找那些违背了这些规则的女人，他们：

> 将会制止一些女人野蛮且无法抑制的兽性，她们对自己本性中的弱点毫不警觉，同时也忘记了她们属于自己的丈夫，还将她们的乖谬转化成一种堕落的、恶魔般的本性，用甜如蜜汁般的毒药强迫她们的丈夫任其摆布。这些女人已经忘记了她们的责任是孕育丈夫种在自己体内的孩子，以便使孩子出生；她们就像小小的袋子，里面装着丈夫种植的天然种子。她们也已经忘记了，用昂贵的饰品来装点自己并不符合她们的本性，因为当她们的男人因承担不起这样的花费而避免结婚时，这些男人就无法履行自己的天性。所以女人是用来补足这个自由城市的人口，并在婚姻中保持贞洁的；她们不是用来在金银和宝石这些饰品上花钱的。[7]

相比于这样激烈的言辞，正如我们今天所理解的，艺术其实根本构不成一个问题。激起最大程度关注的财富不是绘画或雕像，而是那些由男人和女人花费了多得多的钱财而获得的东西，比如衣服和珠宝，以及他们所组织的像婚礼这种短暂的仪式和节日。

男人的尊贵和女人的美德

女人就像是“小袋子”，这个佛罗伦萨的官方用语，是基于他们对人类生物学的理解，在此时期，这是一个非常令人迷惑的问题。15世纪，存在许多有关人性概念的彼此冲突的理论，并且有女性的解剖学书籍被出售。最为广泛接受的观点是基于亚里士多德的著作。根据这种哲学体系，所有生物都由基本的二元对立事物组成：它们或者是火热的和寒冷的，或者是潮湿的和干燥的。一般来说，男人是火热和干燥的，女人则是寒冷和潮湿的。创造一个人需要将火热和寒冷混合在一起，即把男人积极活跃的种子与女人顺从的凝固了的经血混合在一起。这种关系就像牛奶上的凝乳，经血凝固，奶酪般的胎儿开始生长，而且会逐渐变得结实起来。如果有足够的热度可用，将会产生一个男人，这是一种比较完美的形式；太多的寒冷和潮湿则会导致一种不太完美的形式，即会产生一个女人或者说“不完全的男人”。[8]

并不是所有的医生或助产士都持有这样的观点；但是亚里士多德的威名很难被驱散，他的哲学已经产生了实际的后果。无数的医学书籍建议妇女在生育之前要吃热性的食物。因为人们还相信，在一个女人生产之后，她的经血会被转变成营养丰富的乳汁，所以，在哺乳期间她应该避免更多的交合。这种观点在神学上产生了重要的结论。例如，当基督在吮吸圣母的乳汁时，这意味着他的人性被确认了，像马尔科·佐波的《哺乳圣母》**［图41］**这样的图像会提醒15世纪的观众，基督的确是来自他母亲的血液。

亚里士多德的思想及其后来的再次阐述提供了一个坚实的生物学基础，以解释女性在社会中从属性的、受保护的地位，同时社会也期望那些最富有的女人接受这样的位置。行为举止、穿着服饰、身体姿势都被期望成为这种内心状态的外部显现。所以，弗朗切斯科·劳拉纳制作的《阿拉贡的公主》**［图139］**中人物低垂的双眼；圣玛利亚·诺维拉教堂中多梅尼科·吉兰达约绘制的湿壁画上，托尔纳博尼家族妇女固定不变的侧面形象和紧紧握在一起的双手；皮斯托亚的《圣母往见》中圣母的端庄姿势，所有这些都符合理想中优雅的年轻女性形象。这也同样意味着男人被期望展示出与成年男性气质有关的社会美德。那些身处家族礼拜堂的托尔纳博尼家族的男人们穿着官式长袍站在一起，作为社会同辈，他们抬头向外看，双手自然地搭在髋部，或者是彼此交谈。

图139 弗朗切斯科·劳拉纳

女子半身像，多色大理石、涂蜡，约1470年代。

这尊半身像通常被认为是阿拉贡的埃莱安诺拉（Eleanora of Aragon），1471年，她嫁给了费拉拉的埃尔科莱·德·埃斯塔；或者是阿拉贡的伊莎贝拉，1490年，她嫁给了米兰大公吉安·加莱亚佐·玛利亚。这尊半身像最初大面积涂有颜料并贴有金箔，并且头巾还用蜡花作了装饰。

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂和安东尼奥·阿韦利诺共同推动了一个关于礼仪的清晰概念，那就是在图像中人物的服装穿着、行为举止、动作姿势都与性别和社会等级相关。安东尼奥·阿韦利诺在他1460年代的论文导论中，对想要成为画家的人专门说明了这一点：

> 行为、方式、姿态以及所有的一切事情都应该符合她们的天性、年龄和品质……当你不得不去表现年轻女人（她们应该具有）诚实而温和的活动时，要用柔弱无力而不是大胆放肆的姿态……当你要绘制圣母领报的场景时，圣母不能被表现得过分拘

谨和纯洁，以至于你都无法让她更拘谨和纯洁了。但也不要像许多人那样，他们绘制的圣母与其说是令人尊敬的，不如说是淫荡的更合适……正如我已经说过的，每一个人的衣服、姿态和容貌特征都应该很好地符合他们自己的范式。[9]

在托尔纳博尼家族小礼拜堂中所展现的世俗之人（男人和女人）正符合这些礼仪，但是他们可能仅仅会被那些多明我修士观看到，这些修士会聚集在教堂高坛处吟唱赞美诗，朗读日常功课。不过，男人和女人行为举止的理想范式，也会被绘制在一些为了纪念婚礼和婴儿出生这样重要的家族仪式而委托制作的物品上。

在文艺复兴时期，对于婚礼这一圣礼的观念非常特别。在教会的眼中，对有效婚姻的唯一要求并不是一场教堂仪式，而是一对同意成为夫妇的男女在现场交换誓言并圆满结合。因此，尽管这对夫妻有可能希望在婚礼后能参加弥撒，但婚礼是可以在任何地方、任何时间举行的。这是一种世俗的活动安排，其中会包括双亲的交谈，交换嫁妆和戒指（通常是在教堂大门外举行），这些安排对于仪式的公共性是很重要的。有一项针对1427年佛罗伦萨的税收利润而进行的电脑化调查，从中我们能够得到一个真实的统计指标，这些数字有助于我们理解当时的社会习俗以及人们对这些婚礼的期望。平均起来，城市女性的结婚年龄在16—18岁之间，而男性的结婚年龄明显要比女性大得多，一般在27—30岁之间。

对于大多数家族来说，婚姻并不是一个感情的契约，而是建立社会和经济联系的纽带。新娘携带到新家的金钱和财产代表了她对其父亲财富的分享份额，如果没有嫁妆，那也就不可能会有任何婚姻。为了自己筹集买嫁妆的资金，贫穷的姑娘们可能会做佣人，另外一些会依赖慈善救济，然而大多数姑娘都期望自己的父亲能为她们提供一笔数目合适的资金。我们已经讨论了很多使嫁妆暴涨的影响（尤其是在威尼斯），越来越多的年轻姑娘被指定去女修道院做修女，这可以被部分解释为一种家族策略，用以避免过高的嫁妆重负。在佛罗伦萨，为了使父亲们能够募集到嫁妆所要求的资金，15世纪初就创建了一种在国家财政中扮演了重要角色的特殊制度，即嫁妆基金制度（*Monte delle Doti*）。根据这种制度，一位佛罗伦萨人的女儿出生时，他将会购买一定数量的股票，在女儿结婚时，这些股票能连同利息一起被兑换成现金。

在许多城镇中，同样象征了婚礼仪式公共性的财产交换是通过一场从新郎家到新娘家（或反方向）的财产游行来展示的，只在奢华程度和规模大小上有所不同。意大利僭主之女的丰厚嫁妆和华丽嫁奁通常由专门的税收来支付，这也象征了她们父亲领地的财富。公民个人并不被鼓励去仿效这样彰显政治权力和社会地位的奢华。

在佛罗伦萨，一部分嫁妆通常会被用于为这对夫妇购买家具，通常包括用于储存嫁妆中的衣服、布料和珠宝的箱柜。这些现在被称为新娘用品箱（但最初被称作保险箱）的有彩绘和包金的箱柜，是许多作坊的寻常产品，但是并不廉价。这些作坊所提供的故事主题基本都是来自古典的、浪漫的传说或者是圣经里的故事，例如所罗门和示巴女王的婚礼，帕里斯诱拐海伦，等等。这些故事既令人愉悦，同时也是一种警示。所罗门和示巴女王的婚礼并不仅仅借此来表现一场婚礼仪式，它也在提醒人们一个事实：即使是埃及女王也要在她丈夫的智慧面前折服并听从于他。对于夫妻之间的正确关系来说，这样的寓意包含一个重要的公民维度，因为夫妻关系被视为国家本身的一种构造单元。马尔西利奥·菲奇诺（Marsilio Ficino）在写于1482年的专题论文《论灵魂永存》中提出了一个非常传统的观念，他声称，“独有人类是如此尽善尽美，以致他首先是自我控制（这一点没有任何动物能够做到），然后是管理家庭，治理国家，统治人民，以及号令整个世界。”[10]如此说来，一个不能控制自己、妻子或家庭的男人，就不能成为更大范围的统治者。

佛罗伦萨最多产的箱柜画家阿波洛尼奥·迪·乔万尼（Apollonio di Giovanni，1415—1465）和马尔科·德尔·博诺（Marco del Buono，1402—1489）的账簿显示，从1446年起，这种绘有叙事性画面柜子的购买者范围已然相当广泛，从城市中一些最重要的家族到羊毛贸易中的染工都会购买这样的家具。[11]在这份文献中，新娘本人的名字从来没有被提起过。购买这种箱柜的客户通常是新娘的父亲或者其他男性亲属，偶尔也会是她的未婚夫，只有极少数的例子是由已婚姐姐这样的女性。有两个分别来自佛罗伦萨和曼图亚的、相对证据确凿的例子，说明了人们对这些东西的喜爱以及花费在其上的钱财。前者是伦敦科陶德学院画廊（the Coutauld Institute Galleries）里的一对箱柜，它们是为佛罗伦萨贵族洛伦佐·迪·马泰奥·莫雷利（Lorenzo di Mateo Morelli，日记作家乔万尼·莫雷利的一位亲戚）迎娶佛罗伦萨富翁之女瓦贾·迪·塔纳·内利（Vaggia di Tanai Nerli）而于1471年制作的

[图140] 。[12]这位新娘带着一笔2000弗罗林的巨大嫁妆。在期待着她来临的同时，新郎花了大约100弗罗林来准备他们将来的卧室。他买了一张新床、一幅床帷幔、一对箱柜和一个神龛，并且安排人重新装饰了这间卧室，更新了房间中较早的一些作品。在委托制作这对柜子时，他用大约21弗罗林从一个木匠那里购买了箱柜的框架，然后又总共花费了大约40弗罗林，分别让雅各布·德尔·塞拉约（Jacopo del Sellaio）和其搭档比亚焦·达·安东尼奥（Biagio d'Antonio）在这两个箱柜上绘制上新作品，价格如此高昂可能是因为有大量包金并使用了高品质的颜料。

图140　雅各布·德尔·塞尔拉约

莫雷利—内利箱柜，1472年。

这只经过修复的沉重箱柜表面上描绘的故事发生在罗马军队包围法莱里镇期间。一个叛徒教师带着他的学生作为人质来到罗马军队的营地，但是罗马统帅拒绝从这次背叛中获利，他非但没有利用这次出卖，反而归还了这两个男孩，并将这个教师捆绑起来交给了他的敌人。罗马人的行为深深感动了法莱里的市民们，于是他们立即投降了。

安装完毕之后，这对箱柜可能会成为其所在房间的主宰物。两个箱柜都有高高的靠背和彩绘的盖子，并且从里面到后面都饰以了模仿织锦的图案。箱柜前面的主题取自古典历史，来源于相对容易找到的1世纪罗马作家瓦莱里乌斯·马克西穆斯（Valerius Maximus）的故事汇编集，在15世纪时这部汇编集依然被广泛使用。通过这些故事所例证的精神美德，瓦莱里乌斯·马克西穆斯成功地将他的故事组织在一起，使作家和艺术家们得以相同的方式去选择合适的故事来表现审慎、智慧或其他被选定的美德。

莫雷利为其中一只箱子所选择的故事是来自于书中“审判”部分的《法莱里的教师》（这是一则关于一个背信弃义的教师的故事，他向罗马人出卖了自己的学生，但罗马人拒绝接受他们作为人质），另一个柜子上展示的是英雄富里乌斯·卡米卢斯（Furius Camillus），他是节制和服从于国家的典范。这两幅作品所要表达的寓意更多针对的是新郎而不是新娘，在他婚后全新的成熟状态下，人们期望新郎能像这些罗马统帅所做的那样去行动，用公平和智慧来管理他的家庭，最终来治理这座城市。

莫雷利的新娘此时正在她自己的城市里搬家。尽管人们期望她要担负新的职责，但是她依然继续留在自己的圈子中。在宫廷的精英圈子里，结婚就意味着离开，新娘不仅要离开从小长大的家庭，而且要离开她的城市，甚至是家乡故土。1477年，曼图亚侯爵最小的女儿保拉·贡扎加（Paola Gonzaga）嫁给了奥地利的戈里齐亚（Gorizia）伯爵，她也带走了许多箱柜。保拉结婚时仅仅14岁，她既不是这些柜子的出资人，在婚姻谈判中也不是一位特别自愿的参与者。她的双亲已经安排好了这一联姻，它能加强贡扎加家族与讲德语贵族之间本已经很牢固的联系（她的母亲是勃兰登堡［Brandenburg］家族成员，而姐姐也已经嫁给了符腾堡［Würtemberg］伯爵），这些柜子只是嫁妆的一部分，所有的嫁妆都是为了给这对夫妇将来的家庭和仆人们留下深刻印象。[13]这两个柜子都被施以彩绘并且用拉毛粉饰法进行了装饰，每个箱柜都包含一段来自同一个故事的情节，这个故事就是《图拉真的公正》，同样出自瓦莱里乌斯·马克西穆斯的故事汇编集**［图141，图142］**。故事展示了图拉真皇帝如何下令处决了他自己的儿子，因为他的罪行导致了一个寡妇唯一的孩子死亡。在这里，公正的审判和一位母亲代为求情的寓意，正是直接指涉着保拉和她的丈夫。就像跪在图拉真皇帝面前恳求的寡妇，保拉应该对公平和良好的管理作出要求；而为了更好的统治，保拉的丈夫则应留意她的正当要求。

图141　安德烈亚·曼坦尼亚的组画

《图拉真的公正》，木板和灰泥彩绘，1477年，克拉根福（Klagenfurt），鲁道夫博物馆（Museum Rudolfinum）。

这是1477年为保拉·贡加扎嫁给戈里齐亚伯爵的婚礼而制作的两只箱柜中的一个。这些被粉饰、彩绘并贴以金箔的场景，完全基于安德烈亚·曼坦尼亚对图拉真皇帝胜利进驻场景的想象。在这个场景中，一位寡妇恳求图拉真皇帝，为皇帝的儿子谋杀了她的儿子一事作出公正的裁决。

图142

同图141，细部。

注意后方带有穹顶的建筑，这栋建筑可能是以莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂为曼图亚教堂所做建筑模型为基础绘制的。

家庭

不管一对夫妇在社会等级或声望上有什么不同，一桩成功婚姻的预期结果就是创建一个新的家庭。紧随婚礼之后，怀孕和顺利分娩便是被期望的事情，而与受孕有关的焦虑如何高估都不过分。商人弗朗切斯科·达蒂尼的妻子怀孕失败后，她接受了一系列的建议，包括1393年她在佛罗伦萨的姐姐提示她进行一种味道极其不佳的治疗：

> 这里有许多怀孕的妇女……我去向这些妇女打听，并且最终发现了她们所使用过的治疗方法……她们都在自己的子宫上贴了一块膏药。于是我去这位妇女那里恳求她为我制作一块。她说很乐意效劳，但是必须要在冬天才能制作这种膏药……她还没有见过贴上这种膏药后没有怀孕的女人，但是她还说了，这种膏药发出的气味是如此恶臭，以至于有些女人的丈夫将它远远地扔掉了。所以要问清弗朗切斯科是否真的愿意让你采取这种治疗。这种膏药并不贵。愿上帝和圣母玛利亚以及赐人以福的施洗者圣约翰给予你慈悲。[14]

然而玛加丽塔·达蒂尼（Margarita Datini）终生未育。那些安全产下男婴的女人，则会得到大量的礼物来庆祝这件事。在统治者的家庭里，君主的妻子也许会因此得到更大的政治权力，增加津贴，甚至直接统治城堡和城镇。在贵族家庭里，这位母亲会得到布料、珠宝和地产这类礼物，会增加继承权，还有价值虽不高却高度视觉化的生日盘，这在佛罗伦萨特别流行**［图143］**。在托尔纳博尼家族的湿壁画和一只15世纪上半叶的盘子（现在在柏林）上，都有表现女人取得此种成就之后的胜利场景。在这只盘子上，母亲注视着她那在襁褓中被包裹得好好的婴儿（戴着一圈珊瑚项链来挡住妖魔鬼怪直到受洗），它正被一群成熟的已婚妇女抱着，她们的身份通过头部的贴头帽或面纱而得以表现。从左边进入的两位女性没有头巾，从装束来看，似乎是这位母亲未出嫁的亲戚，正由两个修女小心翼翼地陪伴。这是一个纯粹的女人聚会，唯一一位男士，正手捧礼物站在外面。

图143　（归于）马萨乔

分娩场景，生日盘，板上蛋彩，约1426年，国家博物馆，柏林-达勒姆（Berlin-Dahlem）。正面和反面。

这个小圆盘最初被放置在一个十二边形的框架里。盘子的正面展示了传统的分娩场景：产婆们正在给新生儿洗澡，女性朋友和亲戚前来探望。携带礼物的男人们正通过一个使者（他的号角上装饰有佛罗伦萨的百合花徽章图案）宣告他们的到来。盘子的反面展示的是一个裸体小男孩正在与一只狗玩耍。

通常认为**图143**中所展示的盘子与**图144**所示的生日盘是类似的。丈夫并不总是这种盘子的赞助人，**图143**中举着百合花旗帜的小号手暗示出，这可能是市政府提供的礼物。而在另一个事例中我们知道那是外公为自己女儿分娩定制的生日盘。如果为了给刚刚分娩的母亲呈送甜食和水果而过早地定制了生日盘，那么赞助人其实是忽视了分娩的危险以及生下女婴的可能。因此，这更有可能是在分娩之后才定制的生日纪念品。在这些盘子的背面，经常描绘有夫妇两人的徽章，或者是丰产的图像，比如一些裸体小天使拿着裂开的干果，里面有成千上万的深红色种子，或者是正在撒金尿银的婴儿，或者是**图143**中所表现的，一个裸体小男孩正在与一只狗玩耍，以及所有可能预兆好运和安全生下男婴之希望的图像。

图144　乔万尼·迪·塞尔·乔万尼（通常被称为斯凯贾）

《名望的胜利》，1449年，生日盘，板上蛋彩、银、金。

这件生日盘的边框用了皮耶罗·德·美第奇个人的三色羽毛箴言徽章来装饰。背面则绘制有洛伦佐·德·美第奇的双亲美第奇和托尔纳博尼的家族徽章。这幅绘画被归于是马萨乔的弟弟斯凯贾（Lo Scheggia，意为碎片）的作品。

盘子的前面通常是一个更加有教养的主题，经常选自于彼特拉克的《胜利》，以一种诗意的顺序，表现出爱被贞洁、死亡、名望、时间和永生所征服。1449年，美第奇家族的男性继承人洛伦佐出生之后，为卢克雷齐娅·托尔纳博尼（Lucrezia Tornabuoni）创作的生日盘**［图144］**是一个非同寻常的例子。这件作品不但周边饰有她丈夫的羽状箴言徽章，而且还展示了《名望的胜利》，这明确体现了美第奇家族对这个男孩未来前途的期望。更为普遍的主题是《爱的胜利》，展现一个乘坐在一辆马车上、正要启程的爱神丘比特，环绕在这辆马车周围的是那些已经被他们对女人的爱所征服的男人们。因此在这类图像中，大利拉（Delilah）被表现为正在剪参孙（Samson）的头发，而哲学家亚里士多德被表现为要么正处于困扰中，要么正在被菲莉斯

（Phyllis，据不可靠说法，亚里士多德被这个妇人迷住了）训斥。这类图像也许会给母亲带来快乐和消遣，但对她的丈夫而言，则是一种矛盾的态度。这些故事都暗示了对女人不适当或者过分的爱是危险的，这种爱能够使参孙和亚里士多德这样伟大的人都变得虚弱并缺乏男性气概。

如今，那些幸存于博物馆和私人收藏中的许多生日盘和结婚箱柜通常被归入家庭用品的门类，或者专门为妇女设计的艺术品之类。但是下面这点很重要，那就是：这些普通的物品都是由男人委托绘制并呈现给女人的，这些作品向男人传递的信息，与它们向女性接受者所传递的一样多。这些物品被展示在夫妇的卧室或房间里，这些表面上看是私密的空间，但它们却向拥有特权的访客们宣告了，这位宅邸的主人已经履行了对这所城市所负有的职责。他是一位成熟的男人，他的妻子已经被证明是一位温顺而多子的母亲。此外，尽管我们现在会将住宅设计与妇女联系起来，但它的实际装饰通常是由一家之长负责的。妻子被期望来管理和照料这些财产，但是这栋建筑和里面的家具反映的是丈夫的态度和观点。

宅邸和宅邸装饰

科西莫·德·美第奇母亲的生日盘就像战利品一般悬挂在她丈夫的房间内，另外一个则被放置在了外面的会客室里。和箱柜一样，这些东西是为了家庭生活中非常特别的仪式场合而定制的。它们会加入到一个由各种物品组成的行列，成为一种永久陈设。这些物品或者被开放保存，或者，在更为通常的情况下，被存储在箱子或橱柜中。正如许多研究已作出的详尽说明那样，意大利城市居民与乡村居住者的住宅，其在质量和规模上是非常不同的。[15]大多数男女的住所是租赁来的，这些住所可能非常狭小。在土地非常宝贵的热那亚和威尼斯，住宅都特别窄而高。在佛罗伦萨或米兰的中央区域，建筑物能高达四层或五层，一层一般是店铺或工场。一处寓所有多少人居住，人们以什么样的社会组织形式聚集在一起，对这些问题都有许多不同的推测。而对私密性的强调，以及核心家庭数量的上升问题，也一直处于争论之中。然而，家庭的组织形式有很大的弹性。有一段时期，一个家庭可能数代同堂或者兄弟众多，而接下来在祖父母过世以及兄弟姐妹们

离开之后，这个家庭又可能只剩下了一对夫妇及其子女。当孩子们结了婚，寡居的姐妹或其他亲戚来寻求庇护时，这个家庭可能又变成一个大家族。在很多情况下，并不是仅仅有血缘关系的人才居住在一起。许多意大利家庭，甚至是那些收入不高的家庭都有仆人，包括来自东欧和非洲的奴隶，他们的行为以及解放，始终是一个被关注的话题。

能否在这样的宅邸居住或做客，可能要依一个人的身份地位和性别而定。在王公贵族的家庭里，被称为门卫（*uscieri*）的仆人或守卫，控制着进出这个家庭的大门，而在更为朴素的住所，主人只要留心锁门就行了。以美第奇家族在佛罗伦萨的宫殿**[图145，图146]**为例，这栋宅邸由米开罗佐始建于1440年代早期，模仿了市政厅这种城市建筑样式，开启了一种狂热的乡村式生活时尚。在这栋建筑外部的正面，建筑师设计了一条长凳，给那些支持者和请愿者提供了一个地方，可以坐着等待指令和进入，或者就坐在上面闲谈。在这座宫殿左拐角处半公共化的凉廊上，可以将邻近地区尽收眼底，而且被允许举办更多的商业活动。从窗户到拴马铁环，在这座宫殿外表面上的任何一种装饰元素，都镶嵌上了美第奇家族的徽章。

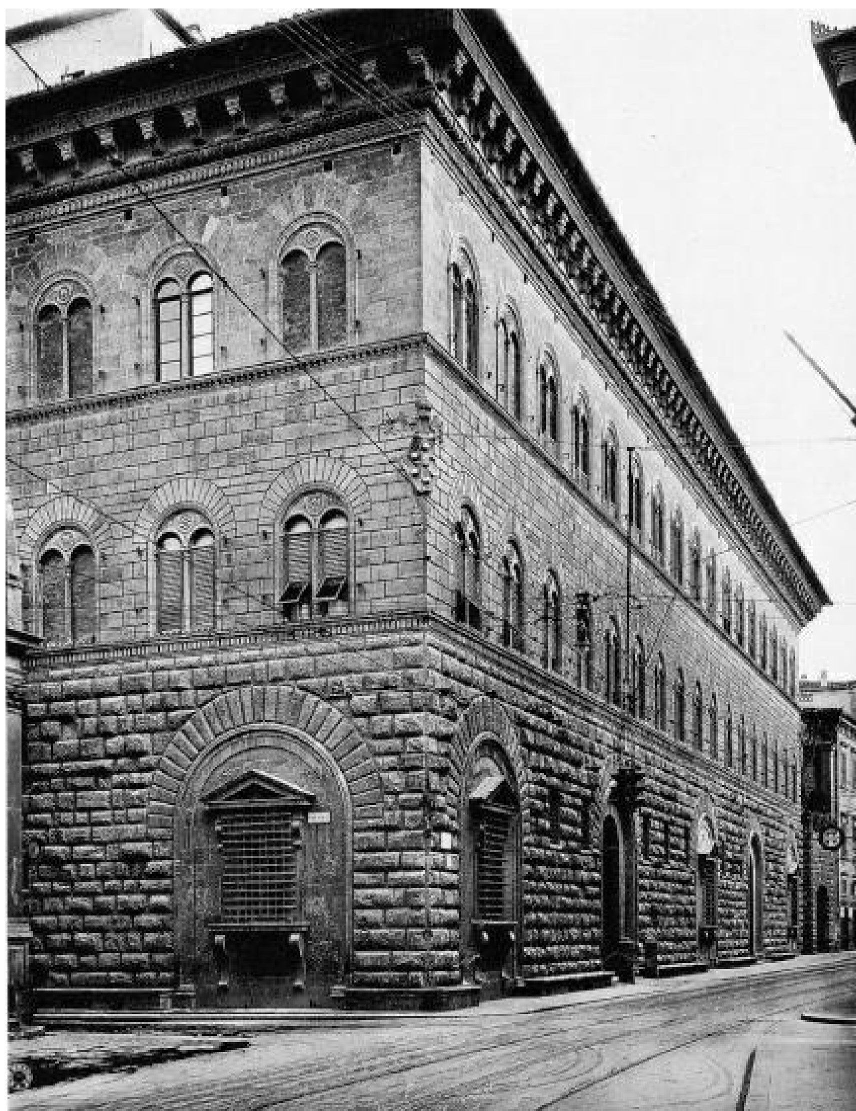


图145

美第奇宫，佛罗伦萨。外部。

属于圣奥古斯丁修会的作家蒂莫泰奥·马费伊在称赞科西莫·德·美第奇作为建筑赞助人的身份时，对美第奇宫的富丽堂皇作出了惯常的申辩：“对于他的住宅，科西莫考虑的并不是他本人想要什么，而是要与佛罗伦萨这样一座伟大的城市协调一致，因为他认为，如果他不想被别人看作忘恩负义，那么这就是必须的：由于他从佛罗伦萨得到的好处远胜过其他人，那么按照同等比例，他应该比这座城市的其他人看起来更加装备完善，而且更加卓越杰出。”

图146

属于圣奥古斯丁修会的作家蒂莫泰奥·马费伊在称赞科西莫·德·美第奇作为建筑赞助人的身份时，对美第奇宫的富丽堂皇作出了惯常的申辩："对于他的住宅，科西莫考虑的并不是他本人想要什么，而是要与佛罗伦萨这样一座伟大的城市协调一致，因为他认为，如果他不想被别人看作忘恩负义，那么这就是必须的：由于他从佛罗伦萨得到的好处远胜过其他人，那么按照同等比例，他应该比这座城市的其他人看起来更加装备完善，而且更加卓越杰出。"庭院。

现在还不清楚当时的人进入这座宫殿是否要经过严格检查，不过，从充斥着褐色灰尘的炎热街道进入到凉爽、装饰精美的灰色宫殿内部，这种转变造成的冲击是立竿见影的。多纳太罗的大卫像伫立在院子的正中央，窗户下面的檐壁上展示着古代的宝石、石雕和贝雕的复制品（通常这些石雕和贝雕是美第奇家族用于私人研究的，公众见不到实物），其间还点缀着美第奇家族的徽章。[16]

即使能进入到院子里，也并不一定能进入这所住宅的其余部分。在内院的深处有一道门通向一个巨大的花园，能在城市中心区域有这样的花园本身就是非常奢侈的，也许犹滴和荷罗孚尼的双人雕像曾经被放置在这个花园中。在夏天的几个月里，美第奇家族会使用第一层面向花园的那些房间。而科西莫和他的儿子们通常是在第二层或主楼层的宅邸小礼拜堂中招待他们比较重要的客人。尽管小，但是这座礼拜堂装饰华丽，有贝诺佐·戈佐利（Benozzo Gozzoli，1420—1497）绘制的湿壁画**［图147］**和奢侈的木制包金天花板，这座礼拜堂使得

美第奇家族可以像王公贵族一样举行私人礼拜，而无须同他们的邻居一起参加弥撒。主楼层上的大厅饰有描绘赫拉克勒斯劳动场面的油画，这也是一个举行特别庆典的地方。只有被允许进入这种私密房间时，这些客人才与其他人有了真正的区别。例如，1459年，米兰大公年幼的继承者，13岁的加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎访问美第奇家族，他不但对主人的财富留下了极为深刻的印象，而且还因为被当做一位美第奇家族成员来对待感到了特别的荣耀，因为他得到了在女眷居住区作停留的允许。

图147　贝诺佐·戈佐利

《美第奇小礼拜堂》，湿壁画，1459年，美第奇宫，佛罗伦萨。

美第奇宫的这些湿壁画面对主祭坛，展示了东方三博士的队列，菲利波·利皮绘制的《基督诞生》曾经竖立在主祭坛处。尽管最后一位国王（骑在白马上的年轻男孩）据说是洛伦佐自己，但这些人物其实并不是特定的。不过，在等候的人群中，科西莫（左侧）和皮耶罗·德·美第奇被清晰描绘了出来，一起被刻画的还有他们的马、随从，以及穿着饰有美第奇家族图案和颜色的奴隶。在画面后方，通过帽子上可辨别的金色名字可以看出，艺术家贝诺佐·戈佐利也清晰表现了他本人。

这也暗示了，在家庭中，女性所拥有的经验可能与她们的男性伙伴大不相同。尽管在许多商人家庭中，妻子和丈夫共处一间卧室，但至少莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂坚决主张不应该允许女人进入她们丈夫的书房。在米兰、曼图亚和费拉拉这样的宫廷中，这种分隔要更为明显，因为女眷们都住在独立的厢房或房间里；在那不勒斯，像皇后和卡拉布里亚公爵这样重要人物的妻子，如果没有丈夫的允许，也是不能离开分配给自己的生活区域的。这些女主人与她们的女仆和年幼的孩子们，并不被期许超越自己的生活范围而到达男主人的活动领域；而也只有指定的男性侍臣才能进入这些女眷的专属区域。例如，米兰大公曾拒绝过大使在一周中的某些日子访问他在帕维亚的宫殿，因为这些日子是"女眷们洗头发"的时间。

在米兰，访客和侍臣们都经常抱怨他们的房间阴冷、潮湿而且不方便。一栋巨大而高耸的宅邸也许看起来庄严崇高，在夏季炎热的晚上也会很舒适，但是在隆冬时节就说不上受人欢迎了。由于哪怕是南意大利也可能有寒冷和潮湿，因此在这些宅邸中，那些精美豪华的墙壁装饰最普遍的形式就是纺织品，例如**图143**背景中以及佛罗伦萨的达万扎蒂宫（Palazzo Davanzati）中所展示的那样。带有图案的织锦挂毯是一种更加豪华，因此价格也更高的装饰形式。意大利商人们不但代表客户向国外的织工传递订单和指令，同时还维持了一个同等繁荣的二手织锦挂毯市场。高度组织化和企业化的弗拉芒织工们也会积极响应意大利人的邀请，他们或者定居于南意大利，或者来到意大利寻找特殊的委托任务。

一组基本完整的有关埃斯塔宫廷织锦挂毯的记录，为我们提供了挂毯主题多样性的线索。[17]整个14和15世纪，费拉拉的统治者都从北方织工和他们的宫廷团队那里订购挂毯、长凳上的垫子，以及与带有四根帷柱的床相配套的多片床帷。这些作品先由费拉拉的艺术家绘制上家族徽章和箴言徽章，然后就被送到国外。例如，1434年，一位卢凯塞（Lucchese）商人在布鲁日安排工人编织了22块带有埃斯塔家族徽章的坐垫。这些织工们能够适应任何设计。到了15世纪中期，博尔索·德·埃斯塔（Borso d'Este）便坚持要在他的徽章周围绘制并编织上按古代习俗绘制的花环。许多埃斯塔挂毯都有宗教的主题，也有些主题来自骑士文学，比如亚瑟王和他的骑士们，查理曼大帝和亚历山大大帝的浪漫传奇故事等，还有一些当时的娱乐项目，比如打猎，这些娱乐情景中通常会包括宫廷成员的肖像。例如，尼可洛·德·埃斯塔

用一件羊毛和丝绸编织而成的床罩遮住了在他“秘密卧室”中的床，这件床罩上织有费拉拉君主与他最喜爱的侍臣们站在一起的情景。

因为易于携带且相对结实耐用，所以挂毯受到人们的特别重视。一套1440年代描绘打猎场景的费拉拉挂毯在遍及整个埃斯塔领土的许多地方都被使用过，这组挂毯还被带去过帕多瓦和威尼斯，并且因为某些特别的节日，被借给过其他朝臣和侍臣。到了1528年，这组挂毯依然在被使用，它们在一位僭主的婚礼上被拿出来作了展出。不幸的是，在为15世纪的埃斯塔宫廷织造的数百件纺织品中，今天人们能用确切证据证实归其所有的只有两件。依照科斯梅·图拉的草图，一位埃斯塔宫廷织工罗比内托·迪·弗兰恰（Robineto di Francia）于1475—1476年织造了两件挂毯，两者描绘的都是“圣母怜子”的场景**［图148］**。两件挂毯都是以羊毛、丝绸和金银线织就，它们没有被悬挂在墙壁上，而是被悬挂在祭坛的正面。这一宗教目的也许能解释它们得以留存至今的原因。对于本地织工来说，独自完成精美的人物挂毯并不常见，不过埃尔科莱·德·埃斯塔（Ercole d'Este）公爵对这两件挂毯依然非常满意，并在许多场合都要求将它们拿出来，其目的并不是使用，而是为了得到访客的赞赏。

图148　罗比内托·迪·弗兰恰

《圣母怜子》（基于科斯梅·图拉的设计），织锦挂毯、金、银、丝线和羊毛，1475—1476年。

那些由图拉设计、在弗拉芒或费拉拉织造的世俗题材的织锦挂毯都没有被保存下来。不过，在夏天，当这些挂毯被取下之后，模仿这些纺织品主题和风格的绘画作品却很有可能被展示出来。这些色彩亮丽的组画也同样命途多舛，即使像15世纪晚期佛罗伦萨达万扎蒂宫中留存至今的组画，也经常在很大程度上被重新绘制过，在对待它们时不得不心存疑虑（在这个例子中是因为本世纪初一个古董商为了将其作为自己藏品的展示柜而修复了它）。[18] **[图149]** 中的房间，最初可能是为其早期所有者托马索·达维齐（Tommaso Davizzi）1395年的婚礼而绘制的，托马索·达维齐和他妻子卡泰拉那·德利·阿尔贝蒂（Catelana degli Alberti）的徽章只有在檐口下面能见到。这些有几分学究气的场景，取自一个广泛流行的名为《韦尔吉的女主人》（*Chastelaine de Vergi*）的法国骑士浪漫故事。这首诗讲述了一位勃艮第的骑士对韦尔吉城堡女主人（或女城主）的爱。勃艮第公爵的妻子试图通过一盘象棋游戏来引诱这个年轻人，失败后 **[图150]** ，她便诬告这位骑士意图对其实施强暴，并要求公爵替她报仇。为了拯救自己免于被杀死或流放，这位骑士向公爵详细叙述了他与那位韦尔吉城堡女主人之间的事件，公爵将这些话告诉了他的妻子。故事结局很复杂，在自己的秘密被揭穿之后，韦尔吉女主人羞愧难当，紧随她的骑士爱人自杀了。结尾处，公爵从这位年轻骑士的身体中拔出剑来，砍掉了前来阻止的妻子的头，之后起身加入了去往圣地的十字军远征。

图149　14世纪的匿名佛罗伦萨人

选自《韦尔吉的女主人》的故事，湿壁画，1385年，达万扎蒂宫，佛罗伦萨。

这座宫殿最初是为达维齐家族建造的。这间卧室现在已经复原大半，1385年时似乎为了达维齐家族一名成员的婚礼而做过彩绘。这些画面模拟了纺织悬挂物的效果。檐壁上方的场景是基于广泛流行的骑士浪漫故事《韦尔吉的女主人》而绘制，故事里，在她的情人揭露了整个事件之后，这位女主人自杀了。

图150

图149中的一幅：年轻骑士与他主人的妻子下象棋，但他拒绝了她的示爱。

尽管类似的故事很难说是快乐幸福的故事，但是在整个15世纪，骑士诗歌的风尚都保有强劲的势头，特别是在那些与法国王室有关的地区尤其如此。例如，在萨卢佐（Saluzzo）的北部地区，侯爵托马索三世（Marquis Tommaso III，1396—1416年在位）居然亲自写了一个笨拙的浪漫故事《游侠》（*Chevalier Errant*），并且还安排让人在巴黎抄写并装饰了这本书。[19]1420年代，他的私生子瓦莱拉诺（Valerano，在托马索去世后成为摄政王）用这一诗文装饰了他在曼塔（Manta）的宫殿大厅。在大厅的墙上绘制了两段截然不同的情节。《青春之泉》［**图151**］描绘了一位老英雄为了继续他的探险而让他及其家庭成员重获青春的故事，这个故事在老年人和年轻人之间的划分非常滑稽。在壁炉的另外一侧展现了一排更为高贵且被称为“九伟人”的人物［**图138**］，他们来自古代，是《旧约》和历史中的人物，是骑士统治的理想典范。在曼塔的宫殿中，这些人物呈现出瓦莱拉诺自己家族成员的外貌，并且还用韵文强调了这些人物选自他父亲的诗篇。大厅是举办公开庆典和盛宴之地，不但是娱乐场所也是教育

场所，而最重要的是提供一种证明，来加强这位新摄政王与其父之间的联系，尽管他是私生子，但这种联系依然能够让他进行统治。

图151　匿名的皮埃蒙特人

《青春之泉》，湿壁画，约1420年，曼塔宫（萨卢佐）。

并不是所有世俗主题的湿壁画组画都是取自挂毯或早期文本。为帕维亚的维斯孔蒂—斯福尔扎（Visconti-Sforza）城堡而进行的一项漫长计划（草拟于1469年），体现出一种王室的装饰样式，加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎公爵认为这样的装饰非常适合他的宫殿。公爵和公爵夫人狩猎的场面主导了画面，而公爵的会客室则被绘以接见使节的场面。公爵之妻萨伏伊的博纳（Bona of Savoy）的房间比较小且狭窄，并且与宫女、奶妈以及她年幼的孩子们共用，其中的绘画便不像公爵房间中的那样具有明显的政治含义。描绘博纳本人婚礼的画作，包含了她乘船到达热那亚港，以及她将法国服装更换为伦巴第服饰的场面，这些画面提醒了博纳的访客要注意她作为法国公主的地位。而为了使她的餐厅变得令人愉悦，在表现僭主消遣娱乐的图像，比如玩游戏和采蘑菇这种场面中，她的身份就只是一位米兰人的妻子。[20]

但是加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎公爵在帕维亚的这些房间在16世纪时被毁坏了。他位于曼图亚的“画房”（Càmera Picta）**[图152]**由安德烈亚·曼坦尼亚在1465年开始绘制，大约在1472年最终完成。这是人物类型的湿壁画组画中罕见的幸存者。加莱亚佐·玛利亚打算用它们来装饰他的宫殿，在15世纪中期，这种类型的湿壁画流行于整个意大利北部。尽管针对这些墙上描绘的特定情节已经产生了许许多多的学术辩论，然而，比起这些图像描绘的是谁，以及是如何表现的，它们到底展现了什么却较少受到关注。天花板是第一个被完成的部分，这是一个精心制作的喇叭形状的开放空间，涂以灰泥并饰有金色马赛克。这种错觉艺术手法在墙壁上也能看到，上面有想象中的织锦挂毯（模仿其昂贵奢华的布料纹理），这些挂毯看起来好像被拉到一旁，

以便展示壁炉上面的王室场景 **[图153]** 。在左边一点，贡扎加的男仆在让狗和马保持安静，再左边一些是曼图亚侯爵和他儿子们的会议，他的儿子们部分是神职人员，其中包括刚刚成为红衣主教的弗朗切斯科。

图152　安德烈亚·曼坦尼亚

“画房”（全景），湿壁画，约1465—1474年，圣乔治宫，曼图亚。

1465年，曼坦尼亚开始绘制曼图亚侯爵的私人会客室，并在窗框上刻下了日期。这些湿壁画最终完成于1472年，也许是在艺术家将手举题铭的小天使像放到门口上方后不久。题铭中将他的成就描述为“微不足道的作品”，这种看似谦虚的说辞，其实是想激发观众更大程度的赞美。例如，1492年的相关记载显示，访客们会特意去寻找“画房”所在位置。而一位帕多瓦大学的贵族学生请求主人允许他观看这个房间，“因为它声名卓著”。

图153

同图152，《宫廷会议》细部。

位于壁炉上方的宫廷会议场景表现了卢多维科·贡加扎侯爵正从他的宫廷大臣手中接过一封信。对于壁画所表现的这一特殊时刻已经有过很多推测，但是看起来曼坦尼亚打算表现的只是一个普通场景，而不是特别事件。

这个房间充当了卢多维科·贡扎加的私人卧室和会客厅。进入这个房间的人受到严格控制，以确保他们既因为其奢华，也因为自己所获得的特殊礼遇而印象深刻。例如，1471年，米兰数位使节造访曼图亚，作为王室款待的一部分，他们被带去参观还未彻底完工的房间。曼坦尼亚为了炫耀自己在人物肖像方面的技巧，将贡扎加两个未出嫁的女儿也描绘在了湿壁画中，以便观众能对她们的容貌进行比较，这也给了卢多维科·贡扎加侯爵一个合适的机会来向人们展示他的女儿们，因为他希望自己的女儿嫁到米兰。1474年，这个房间再次被用于向另一位高贵的访客表达敬意，他就是丹麦国王克利斯汀（Christian），其肖像和另一位与贡扎加有关系的北方统治者腓特烈三世（Frederick III）的肖像，也在最后一刻被包括进了湿壁画的背景

之中。肖像画中的这种变动，并不会对他们的身份地位作出特殊标识。然而，虽然一直未完工，但“画房”声誉已是如此之高，以致米兰大公因为自己未被包含在这幅画作当中而勃然大怒，还写信给他的盟友质问此事。尽管这位斯福尔扎统治者本人也没有实际看到这些画面，但是他意识到了这一装饰日益增长的名望，并称这个房间是“世界上最美丽的房间”。[21]

室内陈设和家具

曼图亚的“画房”是一个非常小的空间。占据了房间中大部分面积的可能是一张大床，床的华盖曾经被悬挂在天花板的一个钩子上。如同房间中的湿壁画一样，这些床、椅子和箱柜都是公开展示的一部分。人文主义作家也注意到了这一事实。1498年，在有关社会美德的一系列论文中，那不勒斯的法院书记官乔万尼·蓬塔诺论述了“华丽”（Splendour）这个主题。他注意到典型的家庭用品包括花瓶、盘子、衣服、床等，并在这些日用品之间进行了明确的区分，他写道，“一个粗鄙之人与一个卓越之士在餐桌边都会用餐刀。他们之间的区别在于：前者手中餐刀的刀柄是角质的，并且沾满了汗水；而后者手中的餐刀闪闪发光，刀柄不但是用某些高贵的材料制成，而且做工精湛。”

接下来他尝试进行一个更深层的定义：

> 如果我们像为了实际用途一样，为了装饰和华美而获取一些东西，那么我们就将其称为装饰品，比如雕像、绘画、织锦挂毯、长沙发椅、象牙座椅、饰有宝石的编织布料、表面以阿拉伯风格进行描绘的箱柜（astucci）和容器、水晶花瓶，以及其他一些类似的事物，一个人可以根据情况用这些东西来装饰自己的住宅……这些装饰品不但观看时令人愉悦，而且还能够给住宅的主人带来声望，只要能让许多人经常进入这栋住宅并且对其中的装饰品表示赞赏。但是，正如所要求的那样，这些装饰品应该既要尽可能地多种多样而且要看起来华丽庄严，同时每一件装饰品也必须要放在合适的位置上。有的东西应该用在大厅中，有的应该在卧室中，一些注定要用于日常装饰，另外一些则是为了节日和隆重的宴会。[22]

像所有15世纪的文献一样，这段文本必须小心使用。虽然它也许反映了15世纪晚期时的惯例，但是它依然与人文主义的修辞法捆绑在一起。它有关得体、多样化和适当位置的诸多概念，既能被用于一首诗，也能被用于住宅之中的陈设物品。然而必须意识到：蓬塔诺并没有在我们今天所称的美术和所谓的装饰艺术之间作出区分。这种区分的缺乏既能在金钱方面，也能在与这些物品相关的其他价值方面看到。例如，佛罗伦萨米内尔贝蒂（Minerbeti）家族的一位成员在1493年记录了父母为其婚礼而给予的物品，主要是两件东西：一张床和一张可躺卧的长沙发。它们有"一个高胡桃木靠背，周围附带的箱子都使用了美丽的细木镶嵌工艺"，这两件东西价值50弗罗林。相比之下，两只结婚箱柜仅价值18弗罗林，一个贴有纯金的圣母像更便宜一点，价值12弗罗林，还有一面镶在包金石膏里的镜子，价值2弗罗林。[23]

1450年，锡耶纳一位普通市民拟定了自己的家庭用品财产清单，这份清单并没有记录各种物品的金钱价值，而是特别将一张有四根帏柱的床，以及围绕床四脚放置的箱子作为了他房间的重要组成部分。[24]这些床或者使用了精细的木工工艺，或者表面上施以了彩绘并贴有金箔。乔万尼·迪·保罗的《施洗者圣约翰的诞生》中巨大的彩绘床为我们提供了一些线索，从中可以得知，在15世纪这类床看起来大概是什么样的。此外，我们现在知道，波提切利的《春》，如同许多与乌尔比诺王室有关的理想城市风景一样，都曾经是一张床或沙发床的一部分。在这些画作中，只有如今在柏林的《理想城市》**[图154]**这一幅依然还保留在最初的床架上。[25]不过，近来已经有人提出，那不勒斯最重要的政治图像之一《斯特罗齐板面油画》，可能是一把精美的高靠背长凳的一部分，是佛罗伦萨富商菲利波·斯特罗齐委托绘制并于1473年送给了那不勒斯国王。[26]这个使用了细木镶嵌工艺的长凳由300块部件组成，价值150弗罗林，并且是由贝内代托·达·马亚诺设计并制作的。菲利波·斯特罗齐付给达·马亚诺报酬，后者又将其中的细木镶嵌设计或者是一幅绘画（文献中没有详细说明）转包给了他人。这幅《那不勒斯海湾景色》描绘了1464年阿拉贡舰队（部分是由斯特罗齐银行资助）在击败安茹军队之后的胜利回归**[图155]**。如果这幅板上蛋彩画确实被镶嵌到了上述长凳的上半部分，那么它便是一个直截了当的提示，提醒那不勒斯国王从佛罗伦萨银行家那里接受的好处，无论任何时候，只要他躺在这个长凳上休息，就会想起这件事情。

图154　中部意大利艺术家

《理想城市》，来自床架或护墙板，1480年代？

图155　（归于）弗朗切斯科·罗塞利

《斯特罗齐板面油画：那不勒斯海湾的景色》，板上蛋彩，约1473年。

这幅绘画展现了1465年7月12日服务于那不勒斯国王的舰队凯旋归来，在7月7日的伊斯基亚战役（the Battel of Ischia）中，这支舰队击败了他们的安茹对手。每一艘军舰上都飘有阿拉贡人的军旗和船长本人的旗帜。艺术家小心翼翼地描绘了那不勒斯的众多纪念性标志物，比如左边的新城堡和军舰本身的细节。

有关床和箱柜这些物品的大部分信息，都来源于一个非常特别的文献资源：财产清单。拟定财产清单的目的非常明确，它所告诉我们

的更多是为什么要制定这个清单，而不只是家中实际有哪些物品以及它们如何被估价。财产清单的目的在于遗产继承，制定者通常是非常了解这个家庭的人，或者是家庭的男（女）主人本人，这种清单也许比法庭执行官的查获物品记录更为详细。不过，幸存下来的财产清单的数量和质量都非常重要，它们决定了我们是否能够在一定程度上重现14和15世纪意大利家庭中的物品多样性。物品可能有多种来源，并且处于各种各样的环境之中。例如，帕多瓦有两个兄弟分割财产，公证人说得很清楚，在两兄弟之一被关押在奥斯曼帝国期间，他获得了如下物品：嵌入装饰的土耳其钟、几把剑、八面玻璃镜子、八尊铅制裸体像，以及其他木质和青铜裸体像，还有一颗雪花石膏头像。[27]并不是所有有价值的东西都这么有异域风情，有一个佛罗伦萨人就将粮食保存在了他卧室的箱柜中，床周围的麻袋和罐子里还储存了面粉、麦麸、醋和油。[28]

一般来说，从14和15世纪的财产清单看起来，除了大件家具、灯和枝状大烛台之外，房间似乎就空无一物了。大量的财产都被贮藏起来，而不是公开展示出来。在一份拟定于1406年的贡扎加的财产清单中可以看到，狭小的空间内摆放了巨大而昂贵的床，还会包括一个壁龛，它通常是“一个在墙里面的食橱”，这个食橱能被关上。大量各种各样的物品是被放置在会客室中，但这些东西总是被锁在表面施以彩绘的箱柜和食橱中。隐藏起来的物品中至少有五幅宗教画、两件基督木像、坐垫、灯、镜子、梳子、剪刀、一副银质国际象棋、象牙盒子、祈祷书、珠宝、亚麻布、布料和衣服。[29]因此，想要观看这些东西，并不仅仅是走进一个房间去审视墙上有什么这么简单。人们必须得到专门的许可才能观看这些东西，而且取出并展现这些物品的过程也是展示仪式的一部分。

对于宅邸陈设品来说，也许最著名的一件艺术史证据便是美第奇宫的财产清单，自从19世纪晚期阿比·瓦尔堡第一次将这份清单翻译出来之后，它便一直被人们所使用。[30]这份财产清单最初拟定于1492年洛伦佐去世之后，几乎在20年之后，即1494年皮耶罗被流放之后，这份清单被重新抄写，以作为美第奇家族对没收充公物品所有权的证据。因此，这份文献并不是为了详细说明美第奇家族的艺术品收藏，而是一份准确的汇编，并对其宅邸中的众多物品以及传承超过三代人的乡村别墅进行估价。藏在床下的剩余大理石和斑岩，以及阁楼中的

绘画、箱柜和徽章这些东西，都显示了一个家族累积财富的方法：几乎没有物品被丢弃，大部分物品会被再次使用和重新改装。

我们的目的是想考察在15世纪末，那些没有被锁起来的物品都是如何被展示，以及在哪里展示，而这份清单对此便是特别有用的信息资源。这份清单指明，家庭成员的半身像是放在门口，而那些宗教和世俗题材的绘画在许多房间的墙上都会出现。这些通常是用于祷告的作品，但也有安东尼奥·波拉约洛为主厅绘制的《赫拉克勒斯的丰功伟绩》这种巨幅帆布油画。许多绘画，比如保罗·乌切洛绘制的15世纪中期的战斗场景（如今收藏在伦敦国家美术馆和巴黎的卢浮宫中），则被装上框高高地嵌入墙上的檐口之中。昂贵的挂毯也会被悬挂在墙上，但是在拟定这份清单时，大部分悬挂物是躺在这个家庭的许多箱子里面的。在一个食橱中，包括一套青花瓷在内的中国瓷器，被小心翼翼地陈列在七层架板上。石雕的杯子、浮雕玉石和贝壳、纪念章、马赛克、圣徒遗物，以及一只"独角兽的角"，等等，这些最被珍爱和最昂贵的物品都被储存在专门准备的盒子和袋子中，放置在美第奇家族最难以接近和最私密的房间里，也就是书房或工作室，这是存放珍贵物品的小宝库和知识分子努力用功之地。我们接下来会转向此处，更为详细地探索文艺复兴时期的财富积累和收藏问题。

工作室

乔万尼·蓬塔诺认为，如果许多观众都能被允许进入这类宅邸中，那么其中的装饰品只会给它们的主人带来声望。书房或工作室这种位于公共名声与个人收藏之间的交叉区域是十分关键的。尽管这个房间是一个非常私密的空间，通常情况下只有很少的访客能够进入，但房间里面的东西却能为其主人提供广泛的公共声誉。例如，1494年法国国王查理八世到达佛罗伦萨，根据编年史家的记载，他最初的行动之一就是要求得到洛伦佐工作室中的东西："国王一到佛罗伦萨，就派人去取属于皮耶罗的纪念章、石雕、贝雕和瓷器，这些都是价值不菲的物品，因为他的父亲洛伦佐曾经从这些东西中得到巨大的愉悦。"[31]在建造工作室时，洛伦佐正努力培养一种形象：他不仅仅是一位收藏家，同时还是一位学者。有关圣哲罗姆和奥古斯丁这些早期基督教作家的画作便是这种形象的例证。例如，在15世纪中期的那不勒斯，科

兰托尼奥（Colantonio）绘制的圣哲罗姆图像就呈现出15世纪书房区域的简化版本，一个适合苦修主义圣徒的地方。在普通的木制书架和与之连接在一起的书桌上，随处散落的书和纸张堆积在一起（圣哲罗姆头部后面的手提袋中还有一本书）。一些玻璃花瓶、一个计时沙漏、一只贮墨筒、几把小刀和用来修理钢笔的剪刀乱糟糟地堆在书桌、书架以及藏有更珍贵物品的木箱上**［图33］**。相比之下，圣奥古斯丁的图像使人们对一位绅士的财产产生了更为丰富和详细的印象。这幅图像绘制于16世纪初，是威尼斯圣乔治·德利·斯基亚沃尼（San Giorgio degli Schiavoni）行会委托绘制的一系列油画中的一部分**［图156］**。在这幅图像中，不但用于存储物品和进行研究的面积增加了，而且物品的数量也多了。画面最前方是一张乐谱，科学和占星仪器被放置在后面，一些小青铜器和手抄本则被小心翼翼地放在横贯整个墙面的架板上。

图156　卡尔帕乔

《圣奥古斯丁想象圣哲罗姆》，布面油画，1502年，圣乔治·德利·斯基亚沃尼教堂，威尼斯。

在卡尔帕乔绘制的这幅画作里，在房间的后方可以看到一个专门区域，看起来是多层讲坛的延展，它被创造出来用于对物品进行私密的存放、鉴定和把玩。书房作为上层社会家庭中的一部分已日益流行，但不知道赞助人是否的确认为自己是哲罗姆和奥古斯丁那种真正意义上的学者，或者仅仅是想通过拥有的财富来向人暗示自己的知识和博学。作为重新获得美第奇家族赞助的一种努力，菲拉雷特描述了皮耶罗·德·美第奇对书房的使用，他的描述呈现出对赞助人在书房中的行为的理想化想象，既强调了精神上的激励也强调了视觉上的愉悦：

> 他（皮耶罗）走进工作室……进去之后看着自己的那些书……有时他会阅读其中一本，或者另外一本，或者都读……然后，还有一天，他因为高兴而匆匆浏览了所有的书卷，以此消磨时光并获得视觉愉悦……他拥有曾经在世的所有帝王和高尚之人的雕像和肖像，这些人像以金、银、青铜、宝石、大理石或其他材料制成。这些物品看起来很不可思议。他们是如此高贵，以致仅仅是观看这些青铜雕像……他的心中就因其卓越不凡而充满了快乐和喜悦。正如他所做的那样，对于任何能理解和欣赏这些雕像的人而言，它们都用两种方式给予了其快乐：第一，是这些形象所代表的卓越；第二，是那些古代天使般的人物高贵的技艺，他们运用自己卓绝的智力使得青铜、大理石这样的材料具备了如此巨大的价值。经由他们精湛的技艺，金银这样贵重的物品变得更加宝贵，因为，正如人们注意到的，从宝石算起，再没有什么比黄金价值更高的东西了。而通过这些人物的高超技能，这些物品的价值超越了黄金……还有一天，他欣赏着由金、银和其他贵重材料制成的瓶子，这些瓶子不但花费了他的巨额钱财，而且得自不同的地方……又有一天，他注视着其他一些来自世界各地的宝物，这些是各式用于进攻和防御的奇异武器。观看者对这样的物品只能是赞美。总之，他是一位富有并且心胸宽阔的人，具有许许多多的美德，并且为人谦恭有礼，他沉醉于各种宝贵且奇异的东西，却从来不去注意所需要的花费。[32]

根据菲拉雷特的描述，在皮耶罗享受他的物品所带来的快乐时，阅读只占据了一个非常小的部分。这也许并不令人吃惊，因为在这间特殊的、天花板上饰有陶制圆形纹章的书房里，既没有自然光也没有壁炉。这段文字清楚地说明，尽管手稿可以因其内容而得到研究，但它

们也可以被观看而不是阅读。如同这些手稿所提供的理性激励一样，它们在视觉上的华美同样能够给人以愉悦。与此相似，皮耶罗收藏的其他物品，如铸币、纪念章、石雕或贝雕等，既可以看作是有关古典往事的信息，也可以看作是具有异国情调的古董，以及名家制作的手工艺品。

收集古代遗物或者同时代艺术中的典范之作，这在当时已经不算是一种新的风尚。例如，1335年，一位来自特雷维索的放债人奥利韦罗·福尔泽塔（Olivero Forzeta，1300—1373）留下了一份笔记，记载了他希望在威尼斯购买的物品，这份购物清单中包括青铜像、纪念章、古希腊罗马的雕像、书籍，以及一些绘画作品。尽管红衣主教、王公贵族和富商们在艺术家的帮助下，都争相购买稳定但不成体系出现在罗马的、为数极其有限的古代珍贵遗物，但是在整个15世纪，这样的文献数量的确是在显著上升。1455年10月31日，美第奇家族的一位非嫡出成员卡洛·迪·科西莫（Carlo di Cosimo）在从罗马寄给其同父异母兄弟乔万尼的信中，详细论述了将一尊古代人像（在雕塑家兼建筑师贝尔纳多·罗塞利［1409—1464］的帮助下获得的）秘密用船运出罗马时所遇到的种种困难。他后来还记录到，在皮萨内洛去世那天，他在这位艺术家的庄园中购买了30块银质纪念章。但是彼得罗·巴尔博（未来的教皇保罗二世兼狂热的珠宝和圣牌收藏家）已经得知了这个购买消息，于是强迫卡洛将这些珍贵的文物让渡给了他。[33]

收藏这些稀有珍品而建立起来的文化声望，并不是男人专有的追求。15世纪中期时，已经有一些顾问（通常是上层社会家庭中的人文主义家庭教师，或提供手抄本的书商）既愿意给男人也愿意给女人提供有关理想书房的建议。例如，1465年，米兰公爵最年长的女儿伊波利塔·玛利亚·斯福尔扎（Ippolita Maria Sforza）嫁给了王位继承人，之后她便在那不勒斯创建了一个工作室，因为她听从了前家庭教师兼秘书巴尔多·马尔托雷利（Baldo Martorelli）的建议，尽管马尔托雷利坚持说这是伊波利塔本人的首创：

> 当夫人即将建成一个美丽的工作室时，她就已经宣称她希望进行学习。她恳求高贵的夫人（她的母亲比安卡·玛利亚·维斯孔蒂）您帮助她装饰这间工作室，并且将绘制有您自己和她的父亲，以及她所有兄弟姐妹肖像画的木板寄送给她。尽管我沉迷于纪念章和绘画，但我发誓……这间工作室并不是因为我的建议才

被建立起来的——包括这间书房、这些书以及这些绘画，都不是我的主意。[34]

马尔托雷利是之后许多学者的先驱，他们为15世纪晚期最著名的女性收藏家，伊波利塔·玛利亚的侄女伊莎贝拉·德·埃斯塔提供了许多帮助。她非同寻常的地位之前已经提到过了。伊莎贝拉是米兰大公的第二个女儿，也是费拉拉的女公爵，1490年，在她16岁时嫁给了曼图亚侯爵弗朗切斯科二世·贡扎加。到达曼图亚后不久，伊莎贝拉便开始了学习课程，并且着手建造了一套私人房间，充当她的工作室以及她所谓的洞室（groto）。最初，她的雄心只是建造出与她丈夫的书房一模一样的房间。所以在结婚不久后她曾写道："我已经开始学习建筑，以便当阁下与我说起您的建筑时，我能更好地理解您的话语。"[35]但是逐渐地，这对夫妇之间产生了竞争，在她丈夫因战争或被囚禁而缺席期间，伊莎贝拉充当了摄政王，于是她逐渐获得了独立。随着她的收藏以及实际上的统治，得体的礼仪成了很大的问题。她不能被人认为是正在篡夺她丈夫或儿子的角色，但是作为他们的摄政王，她也不能被认为是软弱而屈从的。伊莎贝拉小心翼翼地克服了这些危险，希望在一些人文主义学者、诗人和艺术家的帮助下，提升她作为一名有判断力、有教养的女性形象。尽管她的房间是私人之地，但是她却作出安排，允许访客在她缺席的情况下进入这些房间，从而试图确保她的声誉和收藏能尽可能地声名远播。

家庭的神圣化

各种古希腊罗马的经典文本、铸币、纪念章和雕像不是取代了，而是加入了那些能在大多数家庭中看到的传统宗教形象，强调这一点很重要。财产清单显示，卧室通常会有一个圣母子像，或是画像，或是雕像，通常会被保存在一个壁龛中或在一张帷幕的后面，在必要的时候这个壁龛可以被关上。耶稣被钉在十字架上的图像或者一般祈祷书也经常能看到。例如，在萨沃纳罗拉的布道中，他假设听众能够追随他的教诲，强调"至于并不懂得如何阅读的你，希望我向你展示一部你的确懂得如何阅读的好书吗？去注视你房间中的耶稣苦像，那就是你的书"[36]。

这种以教堂中的绘画作品为典范，将家庭视为对妇女和儿童进行宗教教育之地的观念，再次涉及由早期多明我会传教士兼作家乔万尼·多米尼奇曾详细阐述过的主题，他建议应该：

> 在房间中有圣婴或年轻处女的画像，当你的婴儿还在襁褓中时，他就会很高兴地看到画面中的婴儿很像他自己，并且可能被相似的动作和手势这些事情所吸引。我关于绘画作品的这些话，同样适合雕刻品。[37]

这段陈述使用了一个普遍的假设：绘画是一种手段，无知的孩童可以借此学习基督徒的生活和行为举止。但是多米尼奇同时也期望儿童获得一定的读写能力，也许最终会拥有自己的祈祷书来用于他们的私人祈祷，尤其是被描述为中世纪最流行手抄本的"时间之书"（a Book of Hours）。儿童通常都是从这些文本中学习阅读，并且，现在的"初级读本"（primer）一词正是源自礼拜仪式时刻里的"初级"（prime）这个词。[38]"时间之书"里包含了一个典型的日历，日历中清晰标明了一些圣徒的节日以及为复活节来临时的活动计划提供的指导。"时间之书"中还收集了一些赞美诗、祈祷文、圣歌和一些最初是为僧侣安排朗诵的短文，但是公民个人也可以跟随僧侣吟诵。根据其拥有者的个人偏好，手抄本有很多种，并且能够连同其他物品一起使用，比如念珠。这是一套用于帮助基督徒明了自己祈祷次数的珠子，因为为了求得精神上的安适，人们可能会一遍又一遍地背诵咒文或主祷文，福哉玛利亚或万福玛利亚，以及荣耀颂。洛伦佐·德·美第奇有超过25套这样的念珠，其中许多是由水晶、琥珀和所谓的独角兽之角制成的。

除了祈祷书、念珠和耶稣苦像之外，许多家庭还拥有一些专门用于帮助祈祷的图像。就像在僧侣们狭小的单人房间中也许会有一幅绘画，用来加强他们对圣母和圣徒的冥想能力，世俗男女也会被牧师和《沉思基督的生活》这样的文本激励，去创建一种精神上的想象，在这个想象中他们的世界和天国融合在了一起。像安东内洛·达·梅西纳绘制的《圣母领报》**[图157]**（圣母似乎直接在与观者对话一般）这样的祈祷半身像的逐渐流行，也是与上述活动联系在一起的。

图157　安东内洛·达·梅西纳

《圣母领报》，板面油画，约1474年。

尽管我们知道这样的行为是受到鼓励的，可是那个时代有关家庭内私人祈祷的记录依然极其罕见。幸存下来的一则是由乔万尼·莫雷利记录的（如同我们在他姐姐梅亚的事例中看到的，参阅第五章），他

很有兴趣将自己在亲人去世后的反应写成文字回忆留存下来。在他的《杂录》中，乔万尼·莫雷利描述了在他九岁的儿子阿尔贝托（Alberto）死后的周年祭中，他是如何使用一幅耶稣苦像**[图158]**来帮助纪念的：

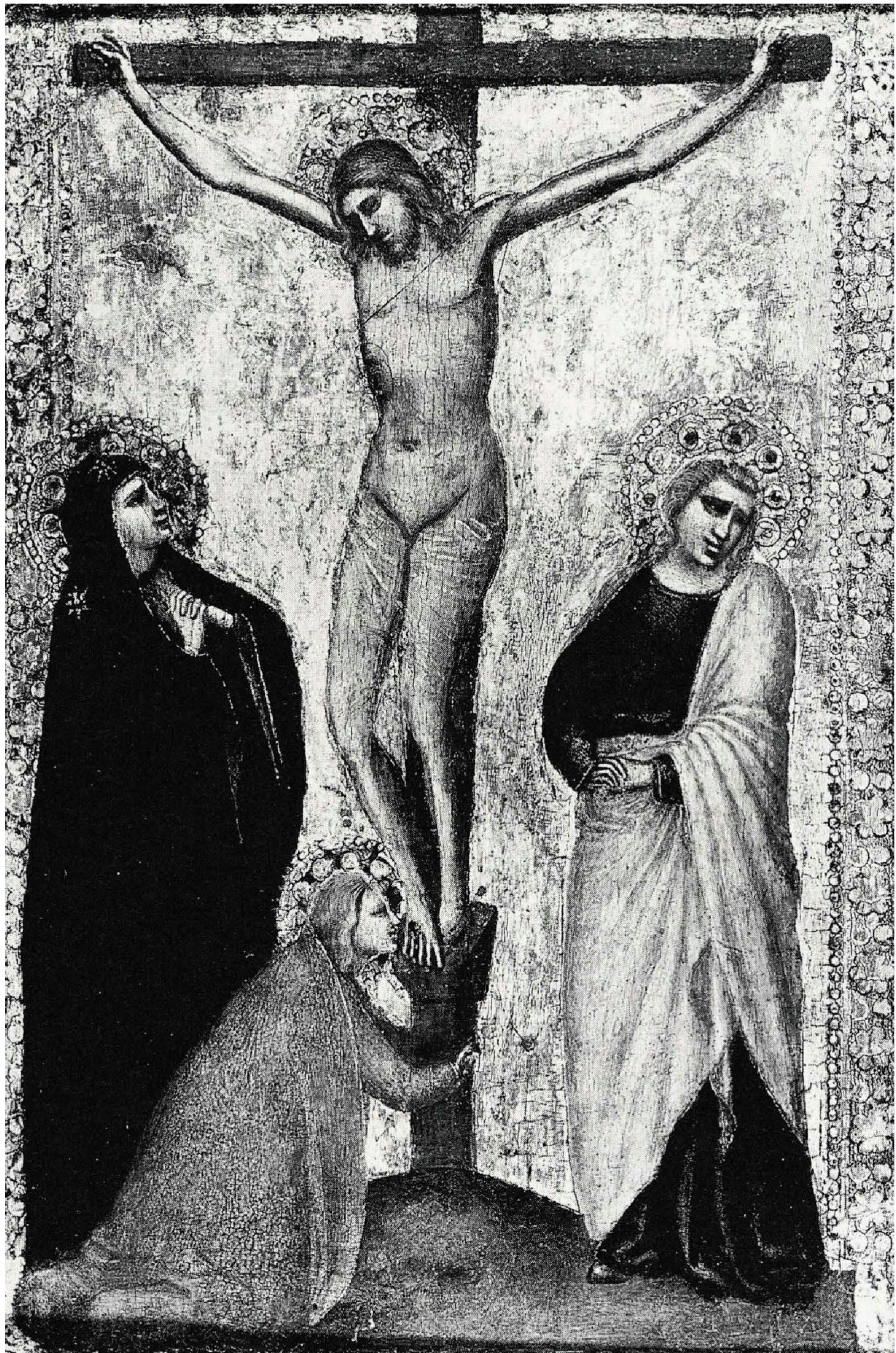


图158　阿莱格雷托·努奇（Allegretto Nuzi）

《耶稣苦像》，板上蛋彩，1365年。

> 为了我儿子的灵魂得救，我已经许多次、许多次地赞颂仁慈的上帝之子和他虔诚的母亲圣母玛利亚。但是（现在）我以更崇高的热忱和爱来处置我的身体和所有的感觉，并且忘记我自己的灵魂和其他每一项个人的兴趣，我赤裸着双膝跪在上帝之子的苦像面前，在阿尔贝托生病期间，他都将自己的身体健康交付到耶稣手中。我身着长睡衣，头上什么也没有，脖子里套着一个绞索。我抬头向上凝视着基督，首先描述并评判我的罪……开始了我的祈祷。当我向上凝视着耶稣的苦像，冥想被钉死在十字架上的耶稣遭受了怎样严酷、刻薄和阴险的折磨，才带着我们远离了永恒的痛苦时，我不能容忍用冷漠的双眼来看待他。毋宁说，我的心和所有的感觉都被彻底提升到最敏感的程度，我相信，耶稣给予了我一个值得称许的礼物，于是我泪流满面。[39]

莫雷利继续描述道，接下来在请求帮助他的儿子之前，他是如何向基督唱赞美诗和祈祷，并最终以万福玛利亚的祈祷文为结束。与此同时，正如他所写的，“持续地凝视着这幅图像和这个被钉死在十字架上的人，并且将目光固定在基督的那些圣伤上面”。然后，他将双眼转向了右边的人物圣母玛利亚，想象她的失子之痛，当他最后站立起来时，

> 虔诚地拿着这幅画，并且亲吻画上的一个地方，在我的儿子生病期间，在他一再请求让他恢复健康之后，他曾甜蜜地亲吻过这幅画作上的同一个地方。接下来，当我把这幅绘画放到通常的位置之后，又再一次跪下来，我祷告了《使徒信经》和《圣约翰福音书》。在祈祷时，我的双眼凝视着约翰的人物形象……我将这幅板上绘画紧紧地抱住，反复亲吻耶稣苦像、圣母和这位福音书作者的形象。

筋疲力尽之后，他上床睡觉了。

尽管莫雷利身穿睡衣，并且是在卧室之中，但他的痛哭、冥想以及亲吻耶稣苦像的行为，却并不是自发产生的。这些行为发生在周年忌日上，此时，他需要产生一种内心悔罪的感受，以使他的忏悔和祈

祷更加有效。莫雷利小心谨慎地使用的这幅画像，正是阿尔贝托在去世之前紧紧握住的东西，他以此作为一种与他儿子和基督进行沟通的方式。在此处，这幅绘画不是作为一幅进行视觉分析的图像，而是成为一个结束的仪式。

尽管表面上看莫雷利是在写自传，但他的写作并不是现代意义上的日记。这些文本是为了在他的读者、他的后代中激励起相似的行为。在纪念阿尔贝托和其他家族成员时，他的后代可能会被期望于竭力仿效他的激情和祈祷。由于类似的直接描述非常罕见，所以我们无法推断15世纪时所有的赞助人和观众都是以这种方式进行活动的。然而，乔万尼·莫雷利的著述也同时显示了一种情感细节的敏感性，这在现在也许是非同寻常的，但是很明显，莫雷利并不认为他的行为是古怪的，或者与家庭环境不相适合的。

正如现在已经不可能完全精确地重建15世纪的教堂和市政厅，莫雷利可能认可的宅邸背景和宗教仪式，同样也已经消失，或出于某种共识而被修改了。今天，博物馆的馆长们不太可能允许现代的观众去仿效莫雷利的行为，去触摸、亲吻，并将眼泪滴洒在他们收藏的绘画上面。有一些学者和理论家也许会坚持，这种环境的改变，将会阻碍以14或15世纪的视角去观看艺术品的尝试，这也有一定的道理。但是，如果本书要得出一个结论，我依然愿意认为，正是因为认识到文艺复兴与我们之间的距离，我们才得以重新思考过去的艺术品是如何以不同的方式被制作和使用的。

注释

第一章　导言

[1] T. Verdon and J. Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Qua tt rocento*(Syracuse, NY, 1900), 34 n. 1.

[2] J. Larner, *Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216-1380* (London, 1980), 3.

[3] J. K. Hyde, L*iteracy and its Uses: Studies on Late Medieval Italy*, ed. D. Waley (Manchester, 1993), 87.

[4] 同上。有关朝圣的信息取自其第四章"根据朝圣者的簿册，在14和15世纪东地中海的航海"。也可参阅U. Tucci,'I servizi maritimi veneziani per il pellegrinaggio in Terrasanto nel medioevo', *Studi Veneziani,* NS 9 (1985), 43-66。

[5] 这位意大利商人与来自希腊伯罗奔尼撒半岛的一位同伴一起工作。他们共同委托了三位画家在45天内绘制完成这批700幅的圣像。见N. Chatzidakis*, Da Candia a Venezia: Icone greche in Italia, XV-XVI secolo* (Athens, 1993), 2。

[6] D. Spencer,'Te Discovery of Brancaleon's Paintings', in *Proceedings of the First International Conference on the History of Ethiopian Art* (London, 1989), 53-5.

[7] 有关费拉拉的编年史，参阅*Chronicon Estense cum additamentis usque ad annum 1478*, in G. Bertoni and E. P. Vicini(eds.), *Rerum italicarum scriptores* (new edn., Cità di Castello, 1908), vol. XV, pt. 3 p.167；佛罗伦萨人的日记，参阅*La cronica domestica di Messer Donato Velluti*, ed. I. del Lungo and G. Volpi（Florence, 1914）, 103。

[8] 这一论题最初被提出是在M. Meiss的*Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in*

the Mid-Fourteenth Century (Princeton, 1951)一书中。从那以后它已经成为大量修正论的源头。可参阅下面著作中的讨论：D. Norman (ed.), *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion, 1280-1400* (New Haven, 1995), 177-95。

[9] S. K. Cohn, *The Cult of Remembrance and the Black Death: Six Renaissance Cities in Central Italy* (Baltimore, 1992), 271-80.

[10] R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford, 1969), 37.

[11] R. E. Weissman, 'Sacred Eloquence. Humanist Preaching and Lay Piety in Renaissance Florence' in Verdon and Henderson (ed.), *Christianity and the Renaissance*, 266.

第二章　材料与方法

[1] E. S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan* (New Haven, 1955), 23-4.

[2] M. G. Ciardi Dupré dal Poggeto (ed.), *L'oreficeria nella Firenze del qua tt rocento* (exhibition catalogue) (Florence, 1977), 35.

[3] F. C. Lane and R. C. Müller, *Money and Banking in Medieval and Renaissance Italy* (Baltimore, 1985).

[4] G. Pizzi,'Il reliquario del Capo di San Domenico', and'Jacopo Roseto, Orafo', *Culta Bononia*, 3 (1971), 3-47 and 202-14.

[5] 关于佛罗伦萨圣器收藏室的门，可参阅M. Wackernagel的*The World of the Florentine Renaissance Artist*, trans. A.Luchs (Princeton, 1981), 30 n. 19。关于吉贝尔蒂的青铜门，可参阅M. C. M. Ruso 的 'Le tecniche', in *Lorenzo Ghiberti*, *'materia e ragionamenti'* (exhibition catalogue) (Florence, 1978), 576-80，和 A. Thomas 的 'Workshop Procedures of Fifeenth-Century Florentine Artists', Ph. D. diss., Courtauld Institute of Art, London, 1976。也可参阅B. A. Bennet和D. E. Wilkins合著的

Donatello (Oxford, 1984), 111-21，其中对多纳太罗的青铜浇铸技术和对助手的使用都有精彩论述。

[6] S. Connell,'Te Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifeenth Century', Ph. D. diss., Warburg Institute, Univ. of London, 1976（修订版，New York, 1988）。

[7] C. E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Clifs, NJ, 1980), 107.

[8] 关于陶土和锡釉陶器之间的联系，可参阅J. Pope-Hennessy的*Luca della Robbia* (Oxford, 1980)一书。

[9] D. Jacoby,'Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma, about 1370-about 1460', *Journal of Glass Studies*, 35 (1993), 65-90.

[10] R. G. Burnham,'Medieval Stained Glass Practice in Florence, Italy: Te Case of Orsanmichele', *Journal of Glass Studies*, 30 (1988), 77-93.

[11] L. Fusco,'Te Use of Sculpture Models by Painters in Fifeenth-Century Italy', *Art Bulletin*, 64 (1982), 175-94.

[12] T. Belgrano, *Della vita privata dei Genovesi* (2nd edn., Genoa, 1875), 169.

[13] K. Staniland, *Embroiderers* (London, 1991), 52-3.

[14] R. Ofner and K. Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: The Fourteenth Century* (Gluckstadt, 1962), sect. 4/1, P.13.

[15] P. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera* (Florence, 1987), 11.

[16] A. Tomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany* (Cambridge, 1995), 157.

[17] V. Lazzarini (ed.), *Documenti relativi alla pi tt ura padovana del secolo* XV (Venice, 1908), 41 and 49.

[18] 同上，193。关于材料的合同条款，可参阅Tomas的*The Painter's Practice*和M. O'Malley的'Te Business of Art: Contracts and Payment Documents for Fourteenth and Fifeenth-Century Italian Altarpieces and Frescos', Ph. D.diss., Warburg Institute, Univ. of London, 1994。

[19] M. Gregori, A. Paolucci, and C. Acidini Luchinat (eds.), *Maestri e bo tt eghe: Pi tt ura a Firenze alla fine del Qua tt rocento*(Florence, 1992).

[20] P. Bensi,'Gli arnesi dell'arte: I Gesuati di San Giusto alle mura e la pitura del Rinascimento a Firenze', *Studi di storia delle arti*, 3 (1980), 33-47.在合同中列出的专门颜料，可参阅O'Malley的'Te Business of Art', 19。

[21] D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon, and A. Roy, *Italian Painting before 1400* (exhibition catalogue) (London, 1989).

[22] J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work* (New Haven, 1992), 16。也可参阅A. C. de la Mare的'The Shop of a Florentine Cartolaio in 1426', in B. Maiacchi Biagiarelli and D. E. Rhodes (eds.), *Studi offerti a Roberto Ridol fi* (Florence, 1973), 237-48。

[23] 参阅J. J. G. Alexander编辑的*The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550* (exhibition catalogue) (London, 1994)，第87页中由L. Armstrong所撰写的词条。

[24] W. Hood, *Fra Angelico at San Marco* (New Haven, 1993), 27.

[25] Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, 307.

[26] K. Gill, 'Women and Religious Literature in the Vernacular', in E. A. Mater and J. Coakley (eds.), *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance* (Philadelphia, 1994), 67-8.

[27] Belgrano, *Vita private dei Genovesi*, 133.

[28] D. Landau and P. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550* (New Haven, 1994), 9.

[29] A. M. Hind, *Early Italian Engraving* (London, 1938-48), i. 42-3.

[30] D. Chambers and B. Pullen, with J. Fletcher, *Venice: A Documentary History 1450-1630* (Oxford, 1992), 373。关于de'Barbari map也可参阅Landau and Parshall的*Renaissance Print*, 43-6，和J. Schulz的'Jacopo de'Barbari's *View of Venice*: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500', *Art Bulletin*, 60 (1978), 425-74。

第三章　艺术的组织

[1] G. Pontano, *I tra tt ati delle virtù sociali*, ed. and trans F. Tateo (Rome, 1965), 260.

[2] R. Pane,'Guido Mazzoni e la pietà di Monteoliveto', *Napoli nobilissima*, 3rd ser. 11 (1972), 49-69 n. 16.关于Barovier家族，可参阅G. Mariacher的'Barovier', *Dizionario biografico degli Italiani* (Rome, 1964), 490-2。

[3] 关于艺术家行会构成的区别和专门术语，参见J. Shell的'Te Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan', *Arte Lombarda*, 104/1 (1993), 78-99。

[4] G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte senese (Siena, 1854-6), i. 1-56.也可参阅S. A. Fehm, Jr.的'Notes on the Statutes of the Sienese Painters'Gild', *Art Bulletin*, 54 (1972), 198-200。

[5] D. Landau and J. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550* (New Haven, 1994), 8.

[6] S. Connell,'Te Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifeenth Century', Ph. D. diss., Warburg Institute, Univ. of London, 1976（修订版，New York，1988）。

[7] F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria delle origine al secolo* XVI (Geona, 1870), i. 209。关于威尼斯的玻璃工人，可参阅D. Jacoby的'Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma, about1370-about 1460', *Journal*

of Glass Studies, 35 (1993), 65-90。关于锡釉陶器工人的状况，可参阅R. A.Goldthwaite的'Te Econominc and Social World of Italian Renaissance Maiolica', *Renaissance Quarterly*, 42/1 (1989), 1-32。

[8] 有关多纳太罗在帕多瓦停留的相关文献，可参考V. Lazzarini编辑的*Documenti* (Venice, 1908)，也可参阅B.A. Bennet和D. Wilkins合著的 *Donatello* (Oxford, 1984)。

[9] *Giovanni Antonio Amadeo: Documents*, ed. R. V. Schofeld, J. Shell, and G. Sironi (Como, 1989), 18.

[10] 关于克里特岛，可参阅N. Chatzidakis的*Da Candia a Venezia: Icome greche in Italia, XV-XVI secolo* (Athens, 1993), 2。关于米兰可参阅J. Shell的'Te Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan', *Arte Lombarda*, 104/1 (1993)。关于佛罗伦萨，可参阅Y. M. Even的'Artistic Collaboration in Florentine workshops:Te Quatrocento', Ph. D. diss., Columbia Univ., 1984。关于巴勒莫，可参阅G. Bresc-Bautier 的 *Artistes, patriciens et confréries: Production et consummation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicilie occidentale* (1348-1460) (Rome, 1979)。

[11] C. E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Clifs, NJ, 1980), 23.

[12] R. A. Goldthwaite,'Te Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica', *Renaissance Quarterly*, 42/1(1989), 8.

[13] D. Jacoby,'Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma about 1370-about 1460', *Journal of Glass Studies*, 35 (1993).

[14] Gilbert, *Italian Art 1400-1500*, 42-4.

[15] D. A. Covi,'Four New Documents concerning Andrea del Verrocchio', *Art Bulletin*, 48 (1966), 97-103.

[16] Bresc-Bautier, *Artistes, patriciens et confréries.*

[17] G. Coor, *Neroccio de'Landi, 1447-1500* (Princeton, 1961), 152-9.

[18] V. Lazzarini (ed.), *Documenti* (Venice, 1908), 166-7. Gilbert, *Italian Art 1400-1500*, 34.

[19] G. Fiocco, *Mantegna: La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani* (Milan, 1974), 7.

[20] C. Pirina and F. Ratè, 'Two Stained Glass Panels from Milan Cathedral in the Rotch Library, Massachusets Institute of Technology', *Journal of Glass Studies*, 31 (1989), 55-64.

[21] S. Connell, *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century* (New York, 1988).

[22] R. Pallucci, *I Vivarini : Antonio, Bartolomeo and Alvise* (Venice, 1962).

[23] Even,'Artistic Collaboration in Florentine Workshops'.

[24] Filarete (Antonio Averlino), *Treatise on Architecture*, ed. and trans. J. R. Spencer (New Haven, 1965), i. 41.

[25] L.Gaia,'Artigiani e artisti nella società pistoiese del basso medioevo: Spunti per una ricerca', *Artigiani e salariati: Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV* (Pistoia, 1984), 225-92.

[26] Gilbert, *Italian Art 1400-1500*, 29.

[27] B. A. Bennet and D. E. Wilkins, *Donatello* (Oxford, 1984), 52-3.

[28] J. Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor* (London, 1993).

[29] *Giovanni Antonio Amadeo*, ed. Schofeld, Shell, and Sironi, 110-11.

[30] 有关奥维塔里小礼拜堂的信息和文献来自K. V. Shaw的'Te Ovetari Chapel: Patronage, Atribution and Chronology', Ph. D. diss., Univ. of Pennsylvania, 1994。

[31] C. L. Joost-Gaugier,'A View of the Serenissima from Padua: Two Renaissance Territorial Maps', *Studi veneziani*, NS 13(1987), 291.

[32] Bresc-Bautier, *Artistes, patriciens et confréries,* and R. Gibbs, *Tomaso da Modena: Painting in Emilia and the March of Treviso* (Cambridge, 1989), 36.

第四章　阐释关系：艺术家和赞助人

[1] F. Filippini and G. Zucchini, *Miniatori e pi tt ori a Bologna: Documenti dei secoli* XIII *e* XIV (Florence, 1947), 252.

[2] D. Landau and P. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550* (New Haven, 1994), 8.

[3] A. Bernacchioni,'Le boteghe di pitura: Luoghi, struture e atività', in M. Gregori, A Paolucci, C. Acidini Luchinat(eds.), *Maestri e Bo tt eghe: Pi tt ura a Firenze alla fine del Qua tt rocento* (exhibition catalogue) (Florence, 1992), 27.

[4] M. O'Malley, 'Te Business of Art: Contracts and Payment Documents for Fourteenth and Fifeenth-Century Italian Altarpieces and Frescos', Ph. D. diss., Warburg Institute, Univ. of London, 1994.

[5] 同上。在P. Humfrey的*The Altarpiece in Renaissance Venice* (New Haven, 1993)一书中证实了外框花费和绘画其余部分的花费是分开计算的。

[6] K. Staniland, *Embroiderers* (London, 1991), 52-3.

[7] G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia* (Venice, 1868), i. 68.

[8] V. Lazzarini (ed.), *Documenti* (Venice, 1908), 80, and id.,'Il mausoleo di Rafaello Fulgosio nella basilica del Santo',*Archivio Veneto-tridentino*, 4 (1923), 147-56.

[9] J. R. Banker,'Te Program for the Sasseta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro', *I Ta tt i*

Studies:Essays in the Renaissance, 4 (1991), 11-58.

[10] *Ser Lapo Mazzei: Le tt ere di un notario a un mercante del secolo* XIV, ed. C. Guasti (Florence, 1880), ii. 404-5。也可参阅R. Piatoli的*Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo* (Florence, 1930), 93-4。

[11] 关于佛罗伦萨大教堂的赞助，可参阅M. Haines的'Brunelleschi and Bureaucracy: Te Tradition of Public Patronage at the Florentine Cathedral', *I Ta tt i Studies: Essays in the Renaissance*, 3 (1989), 89-125,以及*The 'Sacrestia delle Messe' of the Florentine Cathedral*（Florence, 1983）两本书。

[12] G. Poggi, *Il Duomo di Firenze: Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tra tt i dall'archivio dell'opera*, ed. M.Haines (Florence, 1988), ii. 1.

[13] Haines, *'Sacrestia delle Messe',* 138.

[14] A. Cole, *Virtue and Magnificence: Art of the Italian Renaissance Courts (*London, 1995), 56-7.

[15] 关于曼坦尼亚，可参阅最新近的J. Martineau和S. Boorsch等编辑的*Andrea Mantegna* (exhibition catalogue)(London, 1992)。

[16] Gilbert, *Italian Art 1400-1500*, 9-10.

[17] M. Baxandall, *Gi tt o and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450* (Oxford, 1986), 68.

[18] J. Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, ii. *Italian Gothic Sculpture* (3rd edn., Oxford, 1986), 177-8.

[19] Baxandall, *Gi tt o and the Orators*, 60.

[20] I. Origo, *The Merchant of Prato, Francesco di Marco Datini* (rev. edn., London, 1986), 243.

[21] R. Trexler,'In Search of Father: Te Experience of Abandonment in the Recollections of Giovanni di Pagolo

Morelli',in id., *Dependence in Context in Renaissance Florence* (Binghamton, NY, 1994), 178.

[22] R. Lightbown, *Mantegna* (Oxford, 1986), 22.

[23] *The Craftsman's Handbook*: *'Il libro dell'Arte' by Cennino d'Andrea Cennini*, trans. and ed. D. V. Tompson (New York, 1960), 1-2.

[24] L. Ghiberti, *I commentari*, ed. O. Morisani (Naples, 1947)。参阅R. Krautheimer在*Lorenzo Ghiberti* (2nd edn., Princeton, 1970)中的论述。

[25] A. Bacchi, *Francesco del Cossa* (Soncino, 1991), 5.

[26] Landau and Parshall, *Renaissance Print*, 99.

第五章　宗教背景

[1] V. Alce, *Angelicus pictor: Vita, opera e teologia del Beato Angelico* (Bologna, 1993)。关于外框和窗户的报酬，记录于D. Cole 的 'Fra Angelico: His Role in Quatrocento Painting and Problems of Chronology', Ph. D. diss., Univ. of Virginia, 1977。

[2] D. Freedberg, *The power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, 1989).

[3] G. Milanesi, *Documernti per la storia dell'arte senese* (Siena, 1854-6), i.1.

[4] P. Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio: Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma* (Genoa, 1991), 149.

[5] Freedberg, *The power of Images*, 87.

[6] 同上。12。

[7] D. Weinstein,'Te Art of Dying Well', in M. Tetel, R. G. Wit, and R. Gofen (eds.), *Life and Death in the Fifteenth-Century Florence* (Durham, NC, 1989), 92.

[8] G. Albini,'La mortalità in un grande centro urbano nel'400: Il caso di Milano', in R. Comba, G. Piccini, and G. Pinto(eds.), *Stru tt ure familiare, epidemie, mirgrazioni nell'Italia medievale* (Naples, 1984), 117-34.

[9] T. N. Tentler, *Sin and Confession on the Eve of the Reformation* (Princeton, 1977), 136.

[10] R. de Roover, *San Bernardino of Siena and Sant'Antonio of Florence: The two Great Economic Thinkers of the Middle Ages*(Boston, 1967).

[11] D. Norman (ed.), *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion, 1280-1400* (New Haven, 1995), i . 21-2 。 Fina Buzzacarina的遗嘱被翻译出版于B. G. Kohl和A. A. Smith编辑的 *Major Problems in the History of the Italian Renaissance* (Lexington, DC, 1995), 337-42。

[12] C. E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Clifs, NJ, 1980), 209.

[13] Tentler, *Sin and Confession*, 71.

[14] K. A. Giles,'Te Strozzi Chapel in Santa Maria Novella: Florentine Painting and Patronage, 1340-1355', Ph. D. diss.,New York Univ., 1977.

[15] Norman (ed.), *Siena, Florence and Padua,* ii. 251.

[16] 这份遗嘱出版于L. Frati的'La cappella Bolognini nella basilica di San Petronio a Bologna', *Arte*, 13 (1910), 214-16，关于博洛尼尼， 可参阅A. I. Pini的'Bartolomeo Bolognini', Dizionario biografco degli italiani (Rome, 1969),ii.332-3。

[17] Tentler, *Sin and Confession*, 31, 82.

[18] D. R. Lesnick,'Civic Preaching in the Early Renaissance: Giovanni Dominici's Florentine Sermons' in T. Verdon and J.Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Qua tt rocento* (Syracuse, NY, 1990), 217.

[19] J. Le Gof, *The Birth of Purgatory*, trans. A. Goldhammer (London, 1984).

[20] Scaramella, *Madonne del Purgatorio*.

[21] R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (New York, 1980), 180.

[22] S. K. Cohn, *The Cult of Remembrance and the Black Death* (Baltimore, 1992).

[23] Scaramella, *Madonne del Purgatorio*, 50.

[24] R. Polacco,'La storia del Reliquiario Bessarione dopo il rinvenimento del verso della croce scomparsa', *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 18 (1992), 85-95.

[25] P. Fortini Brown,'Honor and Necessity: Te Dynamics of Patronage in the Confraternities of Renaissance Venice',*Studi veneziani*, 14 (1987), 179-212.

[26] 关于锡耶纳的圣凯瑟琳的例子，可参阅K. Scot的'Urban Spaces, Women's Networks and the Lay Apostolate in Siena of Catherine Benincasa'，出版于E. A. Mater和J. Coakley编辑的*Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance* (Philadelphia, 1994), 105-19。也可参阅K. Christiansen，L. B.Kanter和C. B.Strelkhe编辑的*Painting in Renaissance Siena, 1420-1500* (exhibition catalogue) (New York, 1989)。

[27] G. Freuler, 'Sienese Quattrocento Painting in the Service of Spiritual Propaganda', in E. Borsook and F. Superbi Giofredi (eds.), *The Italian Altarpiece 1250-1550: Function and Design* (Oxford, 1994).

[28] J. Larner, *Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216-1380* (London, 1980), 247-8.

[29] G. Borghezio and M. Vatasso (eds.), *Giovanni di M.o Pedrino, depintore: Cronica del suo tempo* (Rome, 1929), 447.

[30] L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trans. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor (Cambridge, Mass, 1988).

[31] Freedberg, *Power of Images*, 229.

[32] 同上。226。也可参阅G. Masi的'La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi',*Rivista d'arte*, 9 (1916), 124-42。

[33] L. de la Ville Sur-Yllon,'Il Bassorilievo della Morte a S. Pietro Martire', *Napoli nobilissima*, I (1892), 92-3.

[34] A. Mottola Molfini and M. Natale (eds.), *Le muse e il principe: Arte di corte nel Rinascimento Padano* (exhibition catalogue) (Modena, 1991), catalogue no. 74.

[35] R. Hatfeld, 'Te Compagnia de'Magi', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), 123.

[36] J. Beck,'*Niccolò dell'Arca: A Re-Examination*', *Art Bulletin*, 47 (1965), 343-4.

[37] E. Dufy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c.1400-c.1580* (New Haven, 1992), 407.

第六章　祈祷的场所

[1] D. Hay, *The Church in Italy in the Fifteenth Century* (Cambridge, 1977), 59.

[2] 同上。59。

[3] W. Hood, *Fra Angelico at San Marco* (New Haven, 1993), 18-19.

[4] 同上。190。

[5] L. Martines, *An Italian Renaissance Sextet: Six Tales in Historical Context*, trans. M. Baca (New York, 1994), 77.

[6] 可参阅V. Primhak的'Women in Religious Communities: The Benedictine Convents in Venice, 1400-1550',Ph. D. diss.,

Warburg Institute, Univ. of London, 1991，以及R. Trexler的'Celibacy in the Renaissance: Te Nuns of Florence', in *Dependence in Context in Renaissance Florence*, (Binghamton, NY, 1994), 343-72。也可参阅G.A. Brucker的'Monasteries, Friaries and Nunneries in Quatrocento Florence'in T. Verdon and J. Henderson (eds.),*Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Qua tt rocento* (Syracuse, NY, 1990), 41-62。

[7] Hay, *Church in Italy*, 63.

[8] Primhak的'Women in Religious Communities'，以及J. R. Spenser的*Andrea del Castagno and his Patrons* (Durham,NC, 1991), 95-102。

[9] Spenser, *Andrea del Castagno*, 102-14.

[10] R. A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600* (Baltimore, 1993), 72-83。其中论述了教堂仪式所要求的"礼拜用具"。

[11] C. E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Clifs, NJ, 1980), 258.

[12] S. K. Cohn, Jr. *The Cult of Remembrance and the Black Death* (Baltimore, 1992), 145，153.

[13] M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, trans. A. Luchs (Princeton, 1981), 42-3.

[14] 同上。212-13。F. W. Kent,'Individuals and Families as Patrons of Culture in Quatrocento Florence', in A. Brown (eds.),*Language and Images of Renaissance Italy* (Oxford, 1995), 183，其中对卡斯泰洛·夸拉泰西有更进一步的关注。关于Rucellai和Poschi讲道坛，可参阅P. Morselli的'Corpus of Tuscan Pulpits', Ph. D. diss., Univ. of Pitsburgh, 1978。

[15] Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artists*, 27.

[16] J. Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor* (London, 1993), 74.

[17] M. B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce, 1565-1577* (New York, 1979), 2.

[18] R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società Italiana da Carlo Magno alla Controriforma* (Turin, 1981), 176-7.

[19] 关于佛罗伦萨的例子，可参阅L. Landucci的*Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. I. del Badia (Florence, 1883), 46, 153, 12。

[20] J. Bossy, 'Te mass as a Social Insititution, 1200-1700', *Past and Present*, 100 (1983), 29-61，以及M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, 1991)。

[21] Dante, *The Divine Comedy: Purgatorio*, trans. and ed. J. D. Sinclair (London, 1971), 155.

[22] J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence* (Oxford, 1994), 161.

[23] H. A. Ronan,'Te Tuscan Wall Tomb, 1250-1400', Ph. D. diss., Indiana Univ., Bloomington, 1982.

[24] S. Strocchia, 'Death Rites and the Ritual Family', in M. Tetel, R. G. Witt, and R. Goffen (eds.), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence* (Durham, NC, 1989), 120-45.

[25] Henderson, *Piety and Charity*, 159.

[26] Strocchia,'Death Rites'.

[27] G. Leoncini, *La certosa di Firenze nei suoi rapporti con l'archite tt ura certosina* (Salzburg, 1980), 213.

[28] M. Crutwell, *Antonio Pollaiuolo* (London, 1907), 246-55.

[29] Gilbert, *Italian Art*, 166.

[30] Leoncini, *Certosa di Firenze* , 218.

[31] Kent 1995, P.183.

[32] G. Pontano, *I tra tt ati delle virtù sociali*, ed. and trans F. Tateo (Rome, 1965), 249.

[33] E. Borsook,'Ritrato di Filippo Strozzi il Vecchio', in *Palazzo Strozzi: Metà millennio, 1489-1989* (Rome, 1991), 66-7.

[34] V. Lazzarini, *Il mausoleo di Raffaello Fulgosio nella basilica del Santo* (Venice, 1923).

[35] S. McClure Ross,'Te Redecoration of Santa Maria Novella's Cappella Maggiore', Ph. D. diss., Univ. of California,Berkeley, 1983, 222.

[36] Cohn, *Cult of Remembrance*, 133.

[37] A. Molho,'The Brancacci Chapel: Studies in its Iconography and History', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1977), 50-98.

[38] K. A. Giles,'Te Strozzi Chapel in Santa Maria Novella: Florentine Painting and Patronage, 1340-1355', Ph. D. diss.,New York Univ., 1977。书中p155下面提供的有关斯特罗齐小礼拜堂的信息也同样源于这篇论文。

[39] C. Speroni, *Wit and Wisdom of the Italian Renaissance* (Berkeley and Los Angeles, 1964), 94.

第七章　创建权威

[1] C. M. Sperling,'Donatello's Bronze David and the Demands of Medici Politics', *Burlington Magazine*, 134 (1992), 218-24.

[2] 关于佛罗伦萨的雪狮，可参阅A. Brown的'City and Citizen: Changing Perceptions in the Fifeenth and Sixteenth Centuries', in A. Molho, K. Raafaub, and J. Emlen (eds.), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy* (Ann Arbor, 1991), 95。关于威尼斯的狮子，可参阅G. Priuli的 *I diarii*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, new ed., vol.XXIV, Pt. 3, fasc. 310 (Città di Castello, 1921), 56。也可参阅L. L. Carroll的'Machiavelli's Veronese Prostitute:Venetia fgurata', in R. Trexler (ed.), *Gender Rhetorics:*

Postures of Dominance and Submission in History (Binghamton,NY, 1994), 93-106。

[3] G. Masi,'La pitura infamante nella legislatura e nella vita', in A. Rocco (ed.), *Studi di diri tt o commerciali in onore di Cesare Vivante* (Rome, 1931)，以及S. Y. Edgerton, Jr., *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, NY, 1985)。

[4] D. Freedberg, *The power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, 1989), 252-3.

[5] Bibliothèque Nationale, Paris, fonds ital. 1588, f. 202: Francesco Sforza to Roberto da Lecce, 5 Dec. 1458.

[6] Freedberg, *Power of Images*, 246.

[7] G. Pontano, *I tra tt ati delle virtù sociali*, ed. F. Tateo (Rome, 1965), 234-42.

[8] L. Fusco and G. Corti,'Lorenzo de'Medici on the Sforza Monument', *Achademia Leonardi Vinci: Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, 5 (1992), 12.

第八章　罗马与共和国

[1] A. Esch,'La lastra tombale di Martino V ed i registri doganali di Roma', in M. Chiabò, G. d'Alessandro, P. Piacentini,and C. Ranieri (eds.), *Alle origini della nuova Roma di Martino* V*(1417-1431)* (Rome, 1992), 625-41.

[2] G. Holmes,'How the Medici became the Pope's Bankers', in N. Rubinstein (ed.), *Florentine studies: Politics and Society in Renaissance Florence* (London, 1968), 357-80.

[3] D. S. Chambers,'Te Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), 21-58。也可参阅同一作者的*A Renaissance Cardinal and his Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga* (1444-1483) (London, 1992)。

[4] K. Weil-Garris Brandt,'Michelangelo's Pietà for the Cappella del Rè di Francia', in W. E. Wallace (ed.), *Michelangelo:Selected Scholarship in English* (Hamden, Conn., 1995), 217-59.

[5] S. Borghesi Bichi and L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese* (Siena, 1898), 157-8.

[6] A. C. Hanson, *Jacopo della Quericia's Fonte Gaia* (Oxford, 1965)。这份文献完整出版于J. Beck的 *Jacopo della Quericia* (New York, 1991)一书。

[7] G. Brucker, *Florence, 1138-1737* (London, 1984), 134.

[8] B. Cassidy,'Te Financing of the Tabernacle of Orsanmichele', *Source Notes in the History of Art*, 8 (1988), and id.,'Orcagna's Tabernacle in Florence: Design and Function', *Zeitschriftfür Kunstgeschichte*, 55 (1992), 180-221.

[9] D. F. Zervas, *The Parte Guelfa: Brunelleschi and Donatello* (Locust Valley, NY, 1988), and A. Buterfeld,'Verrocchio's Christ and St Tomas: Chronology, Iconography and Political Context', *Burlington Magazine*, 134 (1992), 225-34.

[10] B. A. Bennet and D. E. Wilkins, *Donatello* (Oxford, 1984), 82-5.

[11] *La Basilica di San Petronio in Bologna* (Milan, 1986), 15。也可参阅R. d'Amico和R. Grandi编辑的*Il Tramonto del Medioevo a Bologna: Il cantiere di San Petronio* (Bologna, 1987)。

[12] C. Volpe, *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario* (Bologna, 1967).

[13] L. T. Belgrano, *Della vita privata dei Genovesi* (Geona, 1875), 39.

[14] *La scultura a Genova e in Liguria*, i. *Dalle origini al Cinquecento* (Genoa, 1987).

[15] Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 1592, f. 67: Leonarduo Bota to Duke Galeazzo Maria Sforza, 17 Nov. 1475.

第九章　家族背景

[1] I. Origo, *The Merchant of Prato: Francesco di Marco Datini* (revd. ed., London, 1986), 257.

[2] G. Rinaldi, *L'a tt ività commerciale nel pensiero di San Bernardino da Siena* (Rome, 1959), 22.

[3] Origo, *The Merchant of Prato*, 282.

[4] 关于Rucellai，可参阅F. W. Kent的'The Making of a Renaissance Patron of the Arts', *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, ⅱ. *A Florentine Patrician and his Palace* (London, 1981), 155-255。关于洛伦佐，可参阅E. H.Gombrich的'Te Early Medici as Patrons of Art', *Norm and Form* (3rd edn., London, 1978), 35-57。

[5] L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trans. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor (Cambridge, Mass, 1988), 129.

[6] C. Kövesi Killerby,'Practical Problems in the Enforcement of Italian Sumptuary Laws, 1200-1500', in T. Dean and K. J. P.Lowe (eds.), *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy* (Cambridge, 1994), 110.

[7] R. Rainey,'Dressing Down the Dressed-up: Reproving Feminine Atire in Renaissance Florence', in J. Monfasani and R.G. Musto (eds.), *Renaissance Society and Culture: Essays in Honor of Eugene F. Rice, Jr.* (New York, 1991), 232.

[8] L. B. Alberti, *On Painting and On Sculpture*, ed. and trans. C. Grayson (London, 1972), 74, 80, and Filarete (Antonio Averlino), *Treatise on Architecture*, ed. and trans. J. R. Spencer (New Haven, 1965), 306-7.

[9] J. Cadden, *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science and Culture* (Cambridge, 1993).

[10] L. Martines, *Power and Imagination: City-states in Renaissance Italy* (New York, 1979), 216.

[11] E. Callman, *Apollonio di Giovanni* (Oxford, 1974).

[12] J. K. Lydecker,'Te Domestic Seting of the Arts in Renaissance Florence', Ph. D. diss., Johns Hopkings University,Baltimore, 1987.

[13] R. Signorini, *Opus hoc tenue: La Camera Dipinta di Andrea Mantegna* (Parma, 1985), 63-4.

[14] Origo, *Merchant of Prato*, 162.

[15] C. de la Roncière,'Tuscan Notables on the Eve of the Renaissance', in G. Duby (ed.), *A History of Private Life*,ⅱ.*Revelations of the Medieval World, trans. A. Goldhammer* (Paris, 1988), 159-309.

[16] 关于15世纪美第奇宫的重建，可参阅W. A. Bulst的'Uso e trasformazione del Palazzo Mediceo fino ai Riccardi', in G. Cherubini and G. Fanelli (eds.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze* (Florence, 1990), 98-124 。还可参阅F. Caglioti 的'Donatello, i Medici e Gentile de'Becchi: un po'd'ordine intorno alla'Giudita (e al'David) di ViaLarga', *Prospe tt iva*, 78 (1995), 22-55。

[17] 以下材料源自N. Forti-Grazzini的*Arazzi a Ferrara* (Milan, 1982)。

[18] L. Berti (ed.), *Il museo di Palazzo Davanzati a Firenze* (Florence, 1972).

[19] M. L. Menegheti,'Il manoscrito Fr. 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli afreschi della Manta', *Romania*, 110 (1989), 511-35, and G. Romano (ed.), *La sala baronale del Castello di Manta* (Milan, 1992).

[20] E. S. Welch,'Galeazzo Maria and the Castello di Pavia, 1469', *Art Bulletin*, 71 (1989), 352-74.

[21] Signorini, *Opus hoc tenue*, 111.

[22] G. Pontato, *I tra tt ati delle virtù sociali*, ed. F. Tateo (Rome, 1965), 270 and 272.

[23] G. Biagi, *Due corredi nuziali fiorentini, 1320-1493, da un libro di ricordanze dei Minerbe tt i* (Florence, 1899).

[24] C. Mazzi, 'Libri e massarizie di Giovanni di Pietro di Fece nel 1450 in Siena', *Bulle tt ino senese di storia patria*, 18 (1911), 150-72；也可参阅同一作者的*La casa di Maestro Bartolo di Tura* (Siena, 1900)。

[25] R. Krautheimer,'The Panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered', in H. A. Millon and V. Magnago Lampugnani (eds.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture* (London, 1994), 233-57.

[26] C. da Seta,'The Urban Structure of Naples: Utopia and Reality', in Millon and Magnago Lampugnani (eds.),*Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo:*, 370.

[27] A. Moscheti,'Un quadrennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467) con una appendice sulla data di nascita e di morte di Bartholomeo Bellano', *Bolle tt ino del Museo Civico di Padova*, 16/1-6 (1913), 84-5.

[28] De la Roncière,'Tuscan Notables', 183.

[29] Archivio di Stato, Mantua, Archivio Gonzaga, busta 398.

[30] M. Spallanzani and G. Gaeta Bertealà (eds.), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico* (Florence, 1992).

[31] M. Spallanzani, *Ceramiche oriental a Firenze nel Rinascimento* (Florence, 1978).

[32] Filarete, *Treatise on Architecture*, 320.

[33] 关于Forzetta，可参阅L. Gargan的*Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca* (Padua, 1978)。关于乔万尼·德·美第奇，可参阅F. Caglioti的'Bernardino Rossellino a Roma: Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete)', *Prospe tt iva*, 69 (1991), 49。

[34] E. S. Welch,'Between Milan and Naples: Ippolita Maria Sforza, Duchess of Calabria', in D. Abulafa (ed.), *The Fench Descent*

into Renaissance Italy, 1494-1495: Antecedents and Effects (Aldershot, 1995).

[35] *Isabella d'Este: I luoghi del collezionismo*, special edition, *Civiltà mantovana*, ser. 3, 30 (1995), 81。也可参阅S. Ferino Pagden的*'La prima donna del mondo': Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance* (exhibition catalogue)(Vienna, 1994)。

[36] P. Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio: Iconografia e religione in Campagnia tra rinascimento e controriforma* (Genoa, 1991), 148.

[37] D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, 1989), 4.

[38] C. de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Oxford, 1986).

[39] R. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Ithaca, NY, 1980), 188-93.

插图目录

出版社对以下个人和机构表示感谢，正是在他们的善意许可之下，书中以下图片才得以使用。

10 尼可洛·德尔·阿尔卡：《哀悼基督》中圣母玛利亚形象的细部，1463年，彩陶。Santa Maria della Vita, Bologna/photo Scala。

11 《圣多梅尼科神龛》，大理石，1265—1536年（盖子由尼可洛·德尔·阿尔卡制作，1469—1473年）。San Domenico, Bologna/photo Mansell Collection,London (Alinari)。

12 灵魂向导墨丘利正从地狱之门中浮现出来，公元3世纪。罗马石棺。Musco dell'Opera del Duomo, Florence/photo Alinari。

13 安德烈亚·德尔·韦罗基奥：皮耶罗·德·美第奇和乔万尼·德·美第奇的陵墓，1469—1472年。青铜、斑岩、蛇纹岩、大理石，周围环绕着塞茵那石。高540厘米。Old sacristy, San Lorenzo Florence/photo Scala。

14 洛伦佐·吉贝尔蒂：《天堂之门》，1425—1452年，青铜包金。457厘米×251厘米，无门框。Baptistery, Florence/photo Alinari。

15 洛伦佐·吉贝尔蒂：《天堂之门》上的约瑟故事的细部，1425—1452年。青铜包金。79.5厘米×79.5厘米。Museo dell'Opera del Duomo, Florence/photo Scala。

16 里纳尔多·迪·乔万尼·迪·吉诺和他的助手们：阿尼基诺·科尔西的还愿物，1447年。珊瑚固定在部分银包金的底座上。高66厘米，宽（底座）30厘米，Museo dell'Opera del Duomo, Florence/photo Scala。

17 西莫内·迪·乔万尼·迪·乔万尼·吉尼：教皇庇护二世的金玫瑰，1458年。金、银包金和一枚泪滴状蓝宝石，高69厘米。Palazzo Pubblico, Siena/photo Scala, Florence。

18 尼可洛·达·瓦拉洛：圣埃利朱斯以金匠学徒的形象出现，1480—1486年。彩色玻璃。115.5厘米×61.5厘米。Cathedral, Milan/photo Veneranda Fabbrica del Duomo, Milan。

19 雅各布·罗塞托：盛圣多明我的头骨的圣物盒，1383年。银、银包金、珐琅。San Domennico,Bologna/photo Scala, Florence。

20 施洗者圣约翰祭坛正面的银装饰物，始于1367年。银包金、珐琅。Baptistery, Florence/photo Alinari。

21 圣雅各布的银祭坛，1287—1456年。银、银包金、珐琅和珠宝。San Jacopo, Pistoia/photo Alinari。

22 米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥：施洗者圣约翰像细部，1452年，源自施洗者圣约翰祭坛正面的银装饰物，始于1367年。银包金、珐琅。Museo dell'Opera del Duomo, Florence/photo Scala。

23 马索·迪·菲尼圭拉：刻有圣母加冕礼场面的圣像牌，1452年。Museo Nazionale del Bargello, Floence/photo Alinari。

24 菲利波·布鲁内莱斯基（左）和洛伦佐·吉贝尔蒂（右）：亚伯拉罕献祭以撒，1401年。青铜包金。53.3厘米×44.5厘米。Nazionale del Bargello, Florence/photo Scala。

25 马埃斯特罗·阿尼奥洛（安杰洛·迪·纳尔杜奇奥？）：圣母领报人物（圣母玛利亚，1369年；天使加百利，1370年）。彩色木雕。圣母玛利亚，高180厘米；天使，高176厘米。Diocesano, Montalcino/photo Alinari。

26 雅各布·德拉·奎尔恰（与马蒂诺·迪·巴尔托洛梅奥一起）：圣母领报人物，1421—1426年。彩色木雕。高175厘米。Collegiata, San Gimignano/photo Scala。

27 卢卡·德拉·罗比亚：《圣母往见》，约1445年。珐琅陶。圣母，高184厘米；伊丽莎白，115厘米×153厘米。San Giowanni Fuorcivitas, Pistoia/photo Mansell Collection, Londen (Alinari)。

28 玻璃盘，15世纪中期。直径25.6厘米。Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezini Provinciali,Trento/photo Elena Munerti。

29 （归于）乔万尼·巴罗维耶和乔万尼·玛利亚·奥比佐：结婚用的盛水器，珐琅乳白玻璃杯，约1495—1505年。高10.2厘米。Te Cleland Museum of Art, 1996, Purchase from the J. H. Wade Fund（1955.70）。

30 刺绣工马斯特埃尔·贝尔纳多：教皇西克斯图斯四世的十字褡（基于彼得罗·卡尔泽塔的设计），1477年。Museo Antoniano, Padua。

31　雅各布·贝利尼：《基督背负十字架》，约1430—1450年。银尖笔，特别处理过的羊皮纸。Musées du Louvre (Cabinet des Dessins）Paris/photo Réunion des Mus es Nationaux。

p76马萨乔：《神的分配和亚拿尼亚之死》，约1425—1428年。湿壁画。Brancacci chapel, Santa Maria del Carmine, Florence/photo Scala。

32　温琴佐·福帕，洛多维科·布雷：德拉·罗韦雷祭坛画，1490年。板上蛋彩，彩绘木框架。Santa Maria di Castello, Savona/photo Alinari。

33　科兰托尼奥：《圣哲罗姆在他的书房中》和《圣方济各将教规授予他的追随者》，约1445年。木板油画和蛋彩。120厘米×150厘米。Museo di Capodimonte, Naples/photo Alinari (top);Mansell Collection,London (Alinari)(botom)。

34　斯特拉博：《地理学》，装饰于威尼斯或帕多瓦，这些装饰被认为出自雅各布·贝利尼或乔万尼·贝利尼之手，1458—1459年。37厘米×25厘米。Bibliothèque Municipale, Albi （MS77, fo.3v)/photo Alain Noël。

35　斯特拉博：《地理学》，装饰于威尼斯或帕多瓦，这些装饰被认为是出自雅各布·贝利尼或乔万尼·贝利尼之手，1458年—1459年。37厘米×25厘米。Bibliothèque Municipale, Albi （MS77, fo.4r)/photo Alain Noël。

36　雅各布·德·巴尔巴里：《威尼斯全景图》，1500年。六联木刻版画，139厘米×282厘米。Copyright British Museum, London。

37　德·斯帕埃拉手抄本，约1450—1460年。羊皮纸上蛋彩。Biblioteca Estense, Modena （MS Lat 209,fo.11）/photo Roncaglia。

38　尼可洛·达·博洛尼亚：博洛尼亚金匠行会的彩饰条例，《圣母子登上圣佩特罗尼乌斯和圣埃利朱斯之间的王位》，1383年。羊皮纸上蛋彩，特制羊皮上的微型画，35.6厘米×21厘米。Rosenwald Collection ©1966 Board of Trustees, Te National Gallery of Art, Washington D. C。

39　贝内代托·达·马亚诺：《菲利波·斯特罗齐像》，1475年。大理石，高51.8厘米，长56.7厘米，宽30.3厘米。Mus es du Louvre, Paris/photo Réunion des Muées Nationaux。

40　弗朗切斯科·斯夸尔乔内：《圣母子》，约1455年。板上蛋彩。82厘米×70厘米；着色面积：80.5厘米× 65.5厘米。Gemäldegalerie, Staatliches Museen,Berlin, Pressischer Kulturbesitz。

41　马尔科·佐波：《哺乳圣母》，1478年。板上蛋彩。89.2厘米×72.5厘米。Musées du Louvre , Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

42　安德烈亚·曼坦尼亚：圣泽诺祭坛画，圣泽诺大教堂，维罗纳，1456年。板上蛋彩。中间木板，212厘米×125厘米；左侧木板，213厘米×134厘米；右侧木板，213厘米×135厘米。San Zeno,Verona/photo Scala, Florence。

43　菲拉雷特（安东尼奥·阿韦利诺）：圣彼得大教堂的门，1433—1445年。青铜。Basilica of St Peter's,Rome/photo Monumenti Musei e Gallerie Pontificie,Vatican City, Rome。

44　多纳太罗和米开罗佐：敌对教皇约翰二十三世巴尔达萨雷·科萨的陵墓，1421—1428年。大理石（包金并彩饰）和青铜包金。高732厘米；底座宽234厘米；雕像长213厘米。Baptistery, Florence/photo Scala。

45　安德烈亚·曼坦尼亚、安苏伊诺·达·福尔利和博诺·达·费拉拉：《圣克里斯托夫的生活》，1448—1457年。湿壁画。Ovetari chapel, church of the Eremitani,Padua/full view from Mantegna: *La Cappella Ovetari della Chiesa degli Eremitani* (2/1978, Silvano Editoriale d'Arte, Milan/Amilcano Pizzi SpA)。

46　尼可洛·皮佐洛：圣雅各与恶魔讲话，1448年。为《圣雅各的生活》作品细部，湿壁画。Overtari chaple, church of the Eremitani, Oadua/photo Mansell Collection, London (Alinari)。

47　佛罗伦萨人：《锡耶纳的圣凯瑟琳》，约1461—1470年。版画，249厘米×188厘米。Copyright Britishi Museum, London。

48A 巴尔托洛梅奥·达·圣维托（公证人）依照尼可洛·皮佐洛设计的草图：为拉扎拉祭坛画（表现的是基督的磨坊）订立的合同，1466年。钢笔，墨水，纸。Te J. Paul Gety Museum, Malibu, CA/photo Christie's, London。

48 安东尼奥·罗塞利诺：《圣母子》，约1460—1479年。多色陶瓷，灰泥包金。72厘米×52厘米。Museo Horne, Floence/photo Scala。

49 巴尔托洛梅奥·博恩：威尼斯总督宫的正门，1438—1448年。伊斯特里亚石（还留有最初颜料的痕迹），维罗纳大理石和卡拉拉的大理石。Palazzo Ducale, Venice/photo Alinari, Floence。

50 萨塞塔：《古比奥之狼的传说》，1437—1440年。白杨木板蛋彩。86.5厘米×52厘米。Trustees of the National Gallery of Art, London。

51 《弥撒圣器收藏室》。Maria del Fiore, Florence.Photo Antonio Quatrone。

52 《弥撒圣器收藏室》。Maria del Fiore, Florence,view of interior. Photo Antonio Quatrone。

53 卢卡·德拉·罗比亚：青铜门，始于1445—1446年，完成于1475年。青铜。410厘米×200厘米。Sacrestia delle Messe, cathedral of Santa Maria del Fiore,Florence/Photo Alinari。

54 安东尼奥·皮萨内洛：有阿拉贡图案和题词"福斯花园"的设计图，约1450—1455年。褐色涂层，木炭和钢笔。21厘米×15厘米。Musées du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

55 弗朗切斯科·德尔·科萨、科斯梅·图拉：《四月》，约1467—1472年。湿壁画。Palazzo Schufanoia,Ferrara/photo Scala, Florence。

56 弗朗切斯科·德尔·科萨：《密涅瓦的胜利》（《三月》），约1467—1472年。湿壁画。Palazzo Schufanoia, Ferrara/photo Scala, Florence。

57 红衣主教贝萨里翁保存耶稣十字架碎片的圣盒。Galleria dell,Accademia, Venice/photo Scala, Florence。

58 弗拉·安杰利科：《利纳约里》神龛，1433年。板上蛋彩。打开的门板，260厘米×266厘米；关闭的门板，260厘米×133厘米。Museo di San Marco, Floence/photoScala。

59 帕多瓦的洗礼堂。内部场景由朱斯托·德·梅纳博伊绘制，有关基督和施洗者圣约翰的生活。湿壁画。Baptistery, Padua/Photo Alinari, Florence。

60 朱斯托·德·梅纳博伊：《菲娜·布扎卡里那被施洗者圣约翰引见给圣母玛利亚》，约1376年。湿壁画。Baptistery, Padua/Photo Alinari, Florence。

61 内罗乔·迪·巴尔托洛梅奥·德·兰迪："圣贝尔纳迪诺在广场上布道，以及在圣贝尔纳迪诺的葬礼上一个疯女人得到解放"，约1470年。板上蛋彩，39厘米×78厘米。Museo Civico, Maseo Civico,Siena/Photo Lenshnh。

62 弗拉·安杰利科：《最后的审判》，1431年。板上蛋彩，105厘米×210厘米。Museo Civico, Siena/Photo Lensini。

63 阿尼奥洛·加迪："示巴女王识别圣木，以及圣木被隐藏"，约1388—1392年。湿壁画。Museo di San Marco, Florence/photo Scala。

64 （归于）乔万尼或真蒂莱·贝利尼："红衣主教贝萨里翁将保存耶稣十字架碎片的圣盒赠送给圣玛利亚仁爱兄弟会"，约1472年。板上蛋彩和油画。102.5厘米×37厘米。Kunsthistorischs Museum, Vienna。

65 真蒂莱·贝利尼："耶稣十字架碎片在圣马可广场上的游行"，1496年。布面油画。367厘米×745厘米。Galleria dell, Accademia, Venice/photo Scala,Florence。

66 乔万尼·迪·保罗：《锡耶纳的圣凯瑟琳接受圣伤》，约1461年。板上蛋彩。27.8厘米×20厘米。Metropolitan Museum of Art, New York. Robert Lehman Collection(1972.1.34)/photo Malcolm Varon。

67　萨诺·迪·彼得罗：圣贝尔纳迪诺祭坛画，1445年。板上蛋彩。Cathedral (chapter house), Siena/photo Lensini(Afer Gaudenz Freuler and Michael Mallory)。

68　弗朗切斯基诺·达·布里尼亚莱的“纪念”，1361年。大理石。Museo di Capodimonte, Naples。

69　维托雷·卡尔帕乔：“奥托博恩院长看到一万名基督教殉教者的幻象”，约1515年。布面油画，307厘米×205厘米。Galleria dell, Accademia, Venice/photo Scala, Florence。

70　（归于）安东尼奥·奥尔西尼：《费拉拉修女萨拉向圣方济各许愿》，1432年。板上蛋彩。Mus e des Arts Décoratifs, Paria (Sally Jaulmas). All right reserved。

71　佛罗伦萨人：《圣格雷戈里的弥撒》，约1460—1470年。版画。约194厘米×250厘米。Topkapi Seray Museum, Pavha。

72　安布罗乔·达·福萨诺（贝尔戈尼奥涅）：《背负十字架的基督与加尔都西会修道士》，约1490—1495年。板上蛋彩。16.6厘米×11.8厘米。Museo Civico, Pavia。

73　安德烈亚·迪·博纳尤蒂：被钉在十字架上的基督像以及米利坦特教堂，1366—1368年。湿壁画组画。Chapter house ceiling(Spanish chapel), Santa Maria,Novella, Florence/photo Scala。

74　安德烈亚·迪·博纳尤蒂：《圣托马斯·阿奎那的胜利》，1366—1368年。湿壁画。Chapter house ceiling (Spanish chapel), Santa Maria, Novella, Florence/photo Scala。

75　安德烈亚·迪·博纳尤蒂：《复活》《耶稣升天》《圣灵降临节》和《圣彼得的感召》，1366—1368年。湿壁画组画。Chapter house ceiling (Spanish chapel),Santa Maria, Novella, Florence/photo Scala。

76　弗拉·安杰利科：《耶稣苦像》，1440年代。湿壁画。Chapter house, Museo di San Marco, Florence/photo Scala。

77　弗拉·安杰利科：《圣母领报》，1440年代。湿壁画。North dormitory, Museo di San Marco, Florence/photo Scala。

78 圣塔拉西奥小礼拜堂，安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥绘制的湿壁画，安东尼奥·维瓦里尼和乔万尼·达·阿莱马尼亚制作的多联画屏，1442年。San Zaccaria, Venice/photo Mansell (Collection,London(Ailnari)。

79 安东尼奥·维瓦里尼和乔万尼·达·阿莱马尼亚：圣萨比娜的祭坛画，1443年。板上蛋彩，彩饰木料。Chapel of San Tarasio, San Zaccaria Venice/photo Osvaldo Böhm。

80 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥:《最后的晚餐》，1447年。湿壁画。Refectory, Sant'Appollonia, Florence/photo Mansell Collection, London(Alinari)。

81 安德烈亚·迪·拉扎罗·卡瓦尔坎蒂（布贾诺）依照菲利波·布鲁内莱斯基的设计：鲁切拉伊讲道台，1443—1448年。大理石包金。Santa Maria Novella, Florence/photo Mansell Collection, London(Alinari)。

82 奎里齐奥·达·穆拉诺：《基督向一位克莱尔修会修女展示他的伤口及圣饼》，约1461—1478年。板上蛋彩及油画。114厘米×87厘米。Galleria dell,Accademia, Venice/photo Scala, Florence。

83 米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥：《巴尔托洛梅奥·阿拉加齐的告别》，1437—1438年。巴尔托洛梅奥·阿拉加齐陵墓上的浮雕，大理石。Duomo,Montepulciano/photo Alinari, Florence。

84 （归于）安德烈亚·奥尔卡尼亚：尼可洛·阿恰伊乌奥利的陵墓，约1353年。Cartosa of San Lorenzo, Florence/photo (Alinari)。

85 贝尔纳多·罗塞利诺：列奥纳多·布鲁尼的陵墓，1444—1446年。大理石，高约610厘米。Santa Croce, Florence/photo Mansell Collcction, London(Alinari)。

86 多梅尼科·吉兰达约：《施洗者圣约翰的生活》，1485年。湿壁画，左墙。Santa Maria Novella, Florence/photo Alinari。

87 多梅尼科·吉兰达约：《圣母分娩》，1485年。湿壁画，右墙细部。Santa Maria Novella, Florence/photo Scala。

88 雅各布·德拉·奎尔恰：伊拉里娅·达·卡雷托的陵墓，1406—1408年。卡拉拉大理石，最初在卢卡的圣方济各修道院。底座244厘

米×88厘米×66.5厘米； 雕像204厘米×69厘米。 Cathedral, Lucca/photo Alinart, Florence。

89 乔万尼·安东尼奥·阿马代奥：梅代亚·科莱奥尼的陵墓，1472年。大理石。Colleoni chaple, Bergamo/photo Mansell Collection, London (Alinari)。

90 西尔维斯特罗·德尔·阿奎拉：玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基和她女儿贝亚特丽切的陵墓纪念碑，1494年。大理石。San Bernardino, Aquila/photo Alinari, Florence。

91 阿尔蒂基耶罗和匿名的维罗纳雕刻家：卡瓦利小礼拜堂，约1375年，湿壁画，1390年。陵墓纪念碑。Basilica of Sant'Anastasia, Verona/photo Scala。

92 马萨乔、马索利诺和菲利皮诺·利皮：《圣彼得的生活》，1424—1428年，全部完成于1481—1482年。湿壁画，左侧场景。Brancacci chanpel, Santa Maria del Carmine, Florence/photo Scala。

93 马萨乔，马索利诺和菲利皮诺·利皮：《圣彼得的生活》，1424—1428年，全部完成于1481—1482年。湿壁画，右侧场景。Brancacci chanpel, Santa Maria del Carmine, Florence/photo Scala。

94 马萨乔：《驱逐亚当和夏娃》，1424—1428年。湿壁画。Brancacci chanpel, Santa Maria del Carmine,Florence/photo Scala。

95 多纳太罗：《大卫和歌利亚的头》，约1420年代。青铜。高158.2厘米。Museo Nazionale del Bargello, Florence/photo Alinari。

96 德·斯帕埃拉手抄本，约1450—1460年。羊皮纸上蛋彩。Biblioteca Estense, Modena （MS Lat 209,fo.6）/photo Roncaglia。

97 带有翅形握柄的罐子，巴伦西亚，1465年之后。锡釉陶器。高57厘米。Copyright British Museum, London。

98 多纳太罗：《马尔佐科》，1418年。砂岩，镶嵌有红、白色的大理石。高135.5厘米。Museo Nazionale del Bargello, Florence/photo Alinari。

99 安诺韦洛·达·因博纳泰：《吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂的授权仪式》，1395年。安布罗夏恩·米萨。Biblioteca Capitolare, Sant'Ambrogio, Milan （MS Lat6, fo 7 v）/photo Alinari, Florence。

100 根特的尤斯图斯（也归于佩德罗·贝鲁圭泰）：《乌尔比诺公爵和他的儿子及继承人圭多巴尔多》，约1476年。板面油画，130厘米×75.5厘米，Galleria Nazionale della Marcha, Urbino/photo Alinari,Florence。

101 乔万尼，帕乔·达·菲伦泽：安茹的罗伯特的陵墓，1343—1345年。多色大理石和玻璃。Santa Chiara, Naples/photo Mnsell Collection, London(Alinari);detail, Alinari。

102 那不勒斯拉迪斯拉斯国王的陵墓，1420年代。多色大理石。高1800厘米。San Giovanni a Carbonara, Naples/Courtauld Institute of Art, University of London。

103 那不勒斯拉迪斯拉斯国王陵墓的细部，1420年代。多色大理石。高1800厘米。San Giovanni a Carbonara, Naples/Courtauld Institute of Art, University of London.。

104 （归于）皮萨内洛：阿拉贡的阿方索的拱门草图，约1449—1450年。黑色粉笔及棕色涂层，以钢笔和墨水绘制。31.1厘米×16.2厘米。Museum Boymans Van Beuningen, Roterdam。

105 阿拉贡的阿方索的拱门，约1450—1460年代。伊斯特里亚大理石。Castelnuovo, Naples/photo Mansell Collection, London(Alinari)。

106 阿拉贡的阿方索的拱门细部，约1450—1460年代。伊斯特里亚大理石。Castelnuovo, Naples/photo Alinari, Florence。

107 古列尔莫·洛·莫纳科：新城堡要塞的大门，1474—1484年。青铜。Palazzo Reale, Naples/photo Alinari, Florence。

108　博尼诺·达·坎皮奥内：贝尔纳博·维斯孔蒂的陵墓和纪念碑，约1363年。多色大理石。Photo Castello Sforzesco, Milan。

109　列奥纳多·达·芬奇：为弗朗切斯科·斯福尔扎纪念碑模具绘制的草图。Biblioteca Nacional, Madrid(Cod 8936, II, fo 149r)。

110　列奥纳多·达·芬奇：为弗朗切斯科·斯福尔扎纪念碑所作的研究，约1485—1489年。银尖笔。Royal Collection Enterprises Ltd., Windsor © Her Majesty Queen Elizabeth II 。

111　吉安·克里斯托福罗·罗马诺：伊莎贝拉·德·埃斯塔的纪念章，1498年。金、钻石和珐琅。正面和反面。直径6.8厘米。Kunsthistorisches Museum, Vienna。

112　圣弥额尔教堂内部，佛罗伦萨，带有奥尔卡尼亚制作的神龛的场景。Photo Scala。

113　塔代奥·迪·巴尔托洛：《罗马地图》，1413—1414年。湿壁画。Palazzo Pubblico, Siena/photo Lensini。

114　多纳太罗工作室：马丁五世的陵墓，1445年。青铜。St John Lateran, Rome/photo Alinari, Florence。

115　菲拉雷特（安东尼奥·阿韦利诺）：圣彼得大教堂的门，1433—1445年。青铜、珐琅。Basilica of St Peter's, Rome/photo Mansell Collection, London(Alinari)。

116　菲拉雷特（安东尼奥·阿韦利诺）：圣彼得大教堂门上低处的门板，1433—1445年。青铜、珐琅。Basilica of St Peter's, Rome/photo Monumenti Musei e Gallerie Pontifcie, Vatian City, Rome。

117　米开朗基罗·博纳罗蒂：《酒神巴克斯》，1496年。卡拉拉大理石。连同底座一起，总高203厘米。Museo Nazionale del Bargello, Florence/photo Alinari。

118　米开朗基罗·博纳罗蒂：《圣母怜子》，1498—1500年。卡拉拉大理石。174厘米×195厘米。Basilica of St Peter's, Rome/photo Mansell Collection, London(Alinari)。

119　雅各布·德拉·奎尔恰：为锡耶纳欢乐喷泉所做设计图的左侧部分，1409年。钢笔、墨水及专门用于羊皮纸的颜料。20厘米

×21.3厘米。Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1949 (49.141)。

120 雅各布·德拉·奎尔恰：为锡耶纳欢乐喷泉所做设计图的右侧部分，1409年。钢笔、墨水及专门用于羊皮纸的颜料。20厘米×21.3厘米。Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, London。

121 雅各布·德拉·奎尔恰：《欢乐喷泉》，1419年。Campo, Siena/photo Mansell Collection, London (Alinari)。

122 安德烈亚·迪·乔内（奥尔卡尼亚）："圣母升天并将腰带传递给圣托马斯"，1355—1366年。大理石、多色大理石包金、玻璃及青铜。Orsanmichele, Florence/photo Alinari.

123 洛伦佐·吉贝尔蒂：《圣马太》，1419—1423年。青铜。Orsanmichele, Florence/photo Alinari。

124 桑德罗·波提切利：《手捧老科西莫徽章的青年肖像》，约1474—1475年。板面油画，石膏纪念章。57.5厘米×44厘米。Galleria degli Uffizi, Florence/photo Scala。

125 安德烈亚·德尔·韦罗基奥：《基督和心存疑虑的托马斯》，1467—1483年。青铜。塑像高230厘米。Orsanmichele, Florence/Museo del Opera di Santa Croce,Florence/photo Alinari。

126 雅各布·德拉·奎尔恰：圣彼得罗尼奥大教堂，博洛尼亚。Photo Alinari, Florence。

127 多纳太罗：《图卢兹的圣路易》，位于由米开罗佐和多纳太罗设计的大理石神龛的复制品中，约1422—1425年。青铜包金、珐琅、玻璃。最初是为圣弥额尔教堂建造的，佛罗伦萨。高266厘米。Museo dell Opera di Santa Croce/photo Alinari。

128 多纳太罗：《犹滴和荷罗孚尼》，约1420—1430年。青铜包金。高236厘米。Museo Nazionale del Bargello, Florence/photo Alinari。

129 圣彼得罗尼奥大教堂内部场景，博洛尼亚，其中间为博洛尼尼小礼拜堂。Fabbriceria di san Petronio/©1983 Cassa di

Risparmio, Bologna/photo Franco Ragazzi (from *la Basilica di san Petronio*, Bologna,Silvana Editoriale, 1981)。

130　乔万尼·达·莫代纳：《地狱》，1411年。Detail form the Bolognini chapel, San Petornio, Bologna/photo Scala, Florence。

131　洛伦佐·科斯塔：《荣誉的胜利》，1487—1490年。布面蛋彩。Bentivoglio chapel, San Giacomo, Bologna/photo Scala, Florence。

132　安东尼奥·里佐：尼可洛·特龙的陵墓，始于1476年。伊斯特里亚石和大理石（最初是彩色的，并贴有金箔）。Santa Maria Gloriosa Dei Frari, Venice/photo Alinari, Florence。

133　洛伦佐·科斯塔：《死神的胜利》，1487—1490年。布面蛋彩。Bentivoglio chapel, San Giacomo, Bologna/photo Scala, Florence。

134　米凯莱·达·阿里亚：《安布罗乔·迪·内格罗像》，1483—1490年。大理石。Palazzo di San Giorgio,Genoa/ © Cassa du Risparmio di Genova Imperia, Genoa。

135　彼得罗·隆巴尔多：总督彼得罗·莫切尼戈的陵墓，约1476—1481年。伊斯特里亚石和大理石。San Giovanni Plsplo, Venice/photo Mansell Collection,London (Alinari)。

136　多纳太罗：埃拉斯莫·德·纳尔尼（加塔梅拉塔）的骑马青铜像，约1445—1453年。青铜，大理石底座。雕像高340厘米。Piazza di San Antonio,Padua/photo Ailnari, Florence。

137　安德烈亚·德尔·韦罗基奥：巴尔托洛梅奥·科莱奥尼骑马纪念像，1496年。青铜和大理石。雕像高395厘米。Compo di San Giovanni e Paolo, Venice/photo Alinari, Florence。

138　匿名的皮埃蒙特人：《九伟人：兰佩托和塔马斯》，约1420年。湿壁画。Castello di San Giorgio,Manta/photo Scala, Florence。

139　弗朗切斯科·劳拉纳：女子半身像，约1470年代。多色大理石，涂蜡。Kunsthistorisches Museum, Vienna。

140　雅各布·德尔·塞尔拉约：莫雷利—内利箱柜，1472年。Courtauld Institute Galleries, Uniwersity of London。

141　安德烈亚·曼坦尼亚的组画：《图拉真的公正》，1477年。木板和灰泥，彩绘。69厘米×210厘米。Museum Rudolfinum, Klagenfurt/Landesmuseum Für Kärnten, Klagenfurt。

142　安德烈亚·曼坦尼亚的组画：《图拉真的公正》细部，1477年。木板和灰泥，彩绘。69厘米×210厘米。Museum Rudolfnum, Klagenfurt/Landesmuseum Für Kärnten, Klagenfurt。

143　（归于）马萨乔：分娩场景，生日盘，约1426年。板上蛋彩，正面和反面。包括外框的直径65厘米，画面部分直径56.5厘米。Gemäldegaldegalerie,Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz/photo Jörg P. Anders。

144　乔万尼·迪·塞尔·乔万尼（被称为斯凯贾）：《名望的胜利》，生日盘，1449年。板上蛋彩，银、金。直径62.2厘米（仅限着色部分）。Te Metropolitan Museum of Art, Purchase, in memory of Sir Jhon Pope-Hennessy:Rogers Fund, The Annenberg Foundation, Drue Heinz Foundation, Annette de la Renta, Mr and Mrs Frank E. Richardson, and TheVincent Astor Fiundation Gifs, Wrightsman and Gwynne Andren of Mrs Harry Payne Whitney, Gift of Mr and bequests, by exchange, 1995.(1995.7)。

145　美第奇宫，佛罗伦萨：外部。Photo Alinari。

146　美第奇宫，佛罗伦萨：庭院。Photo Alinari。

147　贝诺佐·戈佐利：美第奇小礼拜堂，1459年。湿壁画。Palazzo Medici, Floren/photo Scala。

148　罗比内托·迪·弗兰恰（基于科斯梅·图拉的设计）：《圣母怜子》，1475年。织锦挂毯，金、银、丝线和羊毛。97厘米×206厘米。Tyssen-Bornemisza Collection, Lugano。

149　14世纪的匿名佛罗伦萨人：选自《韦尔吉的女主人》故事的场景，1385年。湿壁画。Tyssen-Bornemisza Collection, Lugano。

150　14世纪的匿名佛罗伦萨人：“与公爵妻子玩象棋游戏的年轻骑士拒绝了她的示爱”，1385年。湿壁画。Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano。

151　匿名的皮埃蒙特人：《青春之泉》，约1420年。湿壁画。Castello di San Giorgio, Manta/photo Scala, Florence。

152　安德烈亚·曼坦尼亚：“画房”（全景），约1465—1474年。湿壁画。房间808厘米×808厘米。Castello di San Giorgio, Manta/photo Scala, Florence。

153　安德烈亚·曼坦尼亚：“画房”（宫廷细节），约1465—1474年。湿壁画。Castello di San Giorgio,Manta/photo Scala, Florence。

154　中部意大利艺术家：《理想城市》，1480年代？来自床架或护墙板。124厘米×234厘米。Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Pressischer Kulturbesitz/photo Jörg P. Anders。

155　（归于）弗朗切斯科·罗塞利：《斯特罗齐板面油画：那不勒斯海湾的景色》，约1473年。板上蛋彩。82厘米×240厘米。Museo di Capodimonte,Naples/photo Scala, Florence。

156　卡尔帕乔：《圣奥古斯丁想象圣哲罗姆》，1502年。布面油画。San Giorgio degli Schiavavoni, Vennice/photo Scala, Florence。

157　安东内洛·达·梅西纳：《圣母领报》，约1474年。板面油画。Galleria Regionale della Sicilia, Palermo。

158　阿莱格雷托·努奇：《耶稣苦像》，1365年。板上蛋彩。27厘米×17.5厘米。Birmingham Museum of Art, AL. Gift of the Samuel H. Kress Foundation。

出版者和作者为以上列表中可能出现的任何错误和疏漏致以歉意。一经指出，我们会很高兴在第一时间对这些失误作出修正。

参考文献

这并不是有关1350—1500年间意大利艺术和社会的全部参考书目。它只是针对本书中所探讨过的话题进行进一步阅读的建议，主要是英语文献。尽管有些著作显然不只与某个部分相关，但这份参考书目仍然是按照文中章节顺序排列的。

概述

因为本书主要关注于制作和使用艺术品的社会及历史情境，因此基于传记这种更传统方法的概述性著作便为本书提供了必不可少的补充。Macmillan的*Dictionary of Art* (London, 1966)提供了有关这一时期个体艺术家的词条。同时，对于本书所探讨过的材料的话题，特别有用的参考著作是J. R. Hale编辑的*A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance* (London, 1981)。其他图文并茂的概述性著作还包括：

F. Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting,Sculpture, Architecture*, 4th edn., revised by D. Wilkins(London, 1994).

R. J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture* (London, 1992).

J. Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, ⅰ. *Italian Gothic Sculpture*, ⅱ. *Italian Renaissance Sculpture*, 2 vols., 3rd edn. (Oxoford, 1986).

J. White, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, 2nd edn. (London, 1987).

尽管最有影响的文本之一，M. Wackernagel的*The world of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons,Workshop and Art Market*, trans. A. Luchs (Princeton, 1981)（最初以德语出版于1938年），是在相对晚近的时候才在英语世界中出现的，但其实从19世纪以来，人们对文艺复兴时期的赞助和社会历史已经有了长久的关注。在这个传统之内进行研究，并且已经对艺术、语言和视觉概念之

间的联系有了创新观念的历史学家和艺术史学家包括：M. Baxandall的*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (2nd edn., Oxford, 1988)，以及P. Burke的*The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy* (rev. edn., Cambridge, 1987)，这两本书已经成为经典专著。

其他更概括性涉及艺术和赞助的著作包括：B. Cole,*Italian Art, 1250-1550: The Relation of Renaissance Art to Life and Society* (New York, 1987)，以及M. Hollingsworth,*Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century* (London, 1994)。尽管只专注于绘画，但是J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny等人合著的*Gio tt o to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery, London* (New Haven, 1991)依然受到热烈欢迎。L. Campbell的*Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries* (New Haven, 1990)对从14世纪晚期到16世纪的欧洲肖像画提供了杰出的全面论述。*Only Connect…Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton, 1992)是J.Sherman在1988年所做的一些演讲的文稿，探讨了艺术家社会地位的提高和观众作用之间的关系，特别是与多纳太罗相关的一些材料。

在文艺复兴研究领域中，最新近，同时也最具争议的创新，是由利用财产清单、遗嘱和合同这类档案文献进行研究的历史学家发展出的，这种创新致力于寻找艺术变化的经济及社会原因。R. A.Goldthwaite在*Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600* (Baltimore, 1993)一书中认为：意大利艺术创造的爆发，是意大利半岛特定的经济力量与来自城市贵族阶级精益求精的高水平消费要求所导致的结果。S. K. Cohn, Jr.在其著作*The Cult of Remembrance and the Black Death: Six Renaissance Cities in Central Italy*(Baltimore, 1992)中以遗嘱为对象进行研究，并提出，1348年之后艺术作品的增长是以当时宗教和社会期待的改变为条件的。在一系列著作和文章中，F.W. Kent重新检视了家族和友谊的人际网，认为这种网络为文艺复兴时期的赞助提供了解释。例如，可以参阅F. W. Kent与P. Simons及J. C. Eade共同编著的*Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* (Canberra, 1987)，以及F. W. Kent的'Individuals and Families as Patrons of Culture in Quatrocento Florence', in A. Brown(eds.), *Language and Images of Renaissance Italy* (Oxford, 1995), 171-92。

最近，L. Jardine的*Worldly Goods. A new History of the Renaissance* (London, 1996)，以及J. Hale的*The Civilization of Europe in the Renaissance* (London, 1993)都采取了更为宽泛的欧洲视角。

文本和原始材料

有两部重要的文艺复兴文献选集：D. S. Chambers的*Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (London, 1970)，以及C. E. Gilbert的*Italian Art 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Clifs, NJ, 1980)。有关文艺复兴的史学和原始材料已经由B. J. Kohl和A. A. Smith二人在*Major Problems in the History of the Italian Renaissance*(Lexington, DC, 1995)一书中出版。两部重要的区域性汇编也非常有用，它们是G. Brucker编著的*The society of Renaissance Florence: A Documentary Study*(New York, 1971)，以及D. Chambers and B. Pullen，及J. Fletcher共同编著的*Venice: A Documentary History 1450-1630* (Oxford, 1992)（其中一个重要部分是关于威尼斯艺术的）。与人文主义者相关的译本可以参阅B. J. Kohl和R. G. Wit及E. B. Weller翻译并编著的*The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society* (Philadelphia, 1978)，以及M. L. King著、A. Rabil Jr.编的*Her Immaculate Hand: Selected Works by and about the Women Humanist of Quattrocento Italy*(Bringhamton, NY, 1983)。

论述当时的视觉艺术的文本译本包括：

L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trans. J.Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor (Cambridge, Mass., 1988).

—*On Painting and On Sculpture*, ed. and trans. C. Grayson(London, 1972).

M. Baxandall, 'A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este', *Journal of the Warbug and Courtauld Institutes*, 26 (1963), 304-26.

A. Cennini, *The Craftsman's Handbook: 'Il libro dell'Arte' by Cennino d'Andrea Cennini*, trans. and ed. D. V. Thompson(New York, 1960).

Filatrete (Antonio Averlino), *Treatise on Architecture*, ed.and trans. J. R. Spencer (New York, 1965).

Leonardo on Painting, ed. M. Kemp, trans. M. Kemp and M.Walker (New Haven, 1989).

A. Manetti, *The Life of Brunelleschi*, ed. H. Saalman and trans. C. Enggass (University Park, Pa., 1970).

G. Vasari, *Lives of the Artists*, trans. G. Bull, 2 vols. (Harmondsworth, 1965 and 1987).

第一章　导言

对文艺复兴的诠释仍然要参照布克哈特（Jacob Burckhardt）的T*he Civilisation of the Renaissance in Italy: An Essay*, ed. P. Burke, trans. S. G. C. Middlemore (London, 1990)[(1)]。尽管已经陈旧，但W. K. Ferguson的*The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation* (New York, 1970)仍然对自布克哈特以来的史学变化提供了有益的全面论述。对此有更进一步研究的是D. Hay的'Historians and the Renaissance during the last Twenty-Five Years', in A. Chastel et al., *The Renaissance: Essays in Interpretation* (London, 1982), 1-32。

本书所涉及时间段的一般性历史背景可以在以下著作中看到：

E. Garin (ed.), *Renaissance Characters*, trans. L. G. Cochrane(Chicago, 1991).

D. Hay and J. Law, *Italy in the Age of the Renaissance 1380-1530* (London, 1989).

J. Larner, *Culture and Society in Italy, 1290-1420* (London, 1971).

—*Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216-1380* (London, 1980).

L. Martines, *Power and Imagination: City-states in Renaissance Italy* (New York, 1979).

对于1348年的瘟疫，可参阅D. Williman编著的*The Black Death: The Impact of the Fourteenth-Century Plague*(New York, 1982)，以及A. G. Carmichael的*Plague and the Poor in Early Renaissance Florence* (Cambridge, 1986)。M. Meiss的*Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century* (Princeton, 1951)是一部产生了巨大争议的文本。关于朝圣和贸易，可参阅R. S. Lopez和I.W. Raymond合著的*Medieval Trade in the Mediterranean World* (London, 1955)，以及I. Origo的*The Merchant of Prato: Francesco di Marco Datini* (revd. ed., London, 1986)。J. A. Levenson编著的*Circa 1492: Art in the Age of Exploration* (exhibition catalogue) (Washington, 1991)一书中包含了有关15世纪贸易和探险的重要文章。关于威尼斯的贸易，可参阅R. Mackenney的*Tradesmen and Traders: The world of the Guilds in Venice and Europe, c.1250-c.1650* (London, 1987)。

现在已经有了许多新的有关人文主义思想和哲学的全面论述。D. Kelley的*Renaissance Humanism* (Boston, 1991)，J. Kraye编著的*The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* (Cambridge, 1996)，与B. P.Copenhaver和C. B. Schmit合著的*Renaissance Philosophy*(Oxford, 1992)一样，都受到高度欢迎。M. Baxandall在其著作*Gi tt o and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450* (2nd edn., Oxford, 1986)一书中专门研究了人文主义者作品和艺术批评之间的联系。

有关更多专门领域，可参阅：

J. F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome:Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*(Baltimore, 1983).

J. H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*(Princeton, 1987).

A. Grafton and L. Jardine, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth-and sixteenth-Century Europe* (London, 1986).

M. L. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance* (Princeton, 1986).

N. G. Wilson, *From Byzantium to Italy: Greek Studies in the Italian Renaissance* (Baltimore, 1992).

第二章　材料与方法

本章中所研究的主题在由大英博物馆出版的*Medieval Craftsmen* 系列丛书中都有极好的介绍，这套丛书包括J. Cherry的*Goldsmiths* (London, 1992)，P. Binski的*Painters* (London, 1991)，S. Brown和D.O'Connor合著的*Glass-Painters* (London, 1991)，K.Staniland的*Embroiderers* (London, 1991)，以及C. De Hamel的*Scribes and Illuminators* (London, 1992)。

有关特殊的意大利材料和技术的英语文献高度偏重绘画和雕塑，尤其是托斯卡纳地区的绘画和雕塑。

有关那些用贵金属制作的作品，在M. G. Ciardi Dupré dal Poggeto编著的*L'oreficeria nella Firenze del qua tt rocento*(exhibition catalogue) (Florence, 1997)一书中可以对佛罗伦萨的金银制品有一个全面的了解。关于马赛克，可参阅E. Merkel的'I mosaici rinascimentali di San Marco', *Arte veneta*, 41 (1987), 20-30。尽管标题相当宽泛，但在D. Jacoby的'Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma, about 1370-about 1460', *Jouranal of Glass Studies*, 35 (1993), 65-90一文中，作者对14和15世纪的玻璃制作方法作出了全面的论述。尽管是16世纪的文本，但C. C. Piccolpasso的*The Three Books of the Po tt er's Art*（London, 1934，由B.Rackham和A. Van de Put翻译并编著）依然对意大利锡釉陶器的传统制作技术提供了富有价值的洞见。

关于14和15世纪意大利青铜浇铸的文献，基本都保留在专门针对个别艺术家的技术而进行的研究当中。本书中的有关信息大部分来自：J. R. Spencer的'Filarete's Bronze Doors at St. Peter's: A Cooperative Project with Complications of Chronology and Technique',in W. Stedman Sheard and J. T. Paoleti (eds.), *Collaboration in Italian Renaissance Art* (New Haven, 1978), 33-58；B.Bearzi的'La tecnica fusoria di Donatello', in *Donatello e il suo*

tempo (Florence, 1968), 95-105；以及M. C. M.Ruso的'Le techniche', in *Lorenzo Ghiberti, 'materia e ragionamenti'* (exhibition catalogue) (Florence, 1978), 576-80。还可以参阅R. E. Stone的'Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento', *Metropolitan Museum Journal*, 16 (1981), 87-116。

关于石制和木制雕像，可参阅：

C. Klapisch-Zuber, *Les maitres du marbre, Carrare, 1300-1600* (Paris, 1969).

N. Penny, *The Materials of Sculpture* (New Haven, 1993).

P. Rockwell, *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*(Cambridge, 1993).

F. Rodolico, *Le pietre delle ci tt à d'Italia* (2nd edn., Florence, 1965).

D. Strohm,'Studies in Quattrocento Tuscan Wooden Sculpture', Ph. D. diss., Princeton Univ., 1979.

Scultura dipinta: Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450 (exhibition catalogue) (Florence, 1987).

关于板上绘画的早期技术：

D. Bomford，J. Dunkerton，D. Gordon和A. Roy合著的*Italian Painting before 1400* (London, 1989)一书极受欢迎。关于湿壁画，E. Borsook的*The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto* (2nd edn.,Oxford，1980)提供了颇有价值的介绍。关于素描，可参阅F. Ames-Lewis的'Modelbook Drawings and the Florentine Quattrocento Artist'，*Art History*, 10 (1987), 1-11，以及与J. Wright合著的*Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (exhibition catalogue) (London, 1983)。关于为刺绣品所做的设计图案，可参阅A. Garzelli的*Il ricamo nell'attività artistica di pollaiuolo,Bo tt icelli, Bartolomeo di Giovanni* (Florence, 1972)，以及L. Monnas的'The Artists and the Weavers: The Design of Woven Silks in Italy, 1350-1550', *Apollo*, 125 (1987), 416-24。

近来关于手抄本和书籍制作的重要研究包括J. J. G.Alexander的*Medieval Illuminators and their Methods of Work* (New Haven, 1992)，以及同一作者所编著的*The Painted Page: Italian Renaissance Book Illuminaton* (exhibition catalogue) (London, 1994)。关于15和16世纪南欧及北欧逐渐形成的木刻版画、印刷和雕版的新技术，D. Landau和J. Parshall合著的*The Renaissance Print, 1470-1550* (New Haven, 1994)提供了极其详细的介绍。

第三章　艺术的组织

关于画家实践活动的组织，已经有许多很好的综合性考察，例如：B. Cole的*The Renaissance Artist at Work from Pisano to Titian* (London, 1983)，A. Tomas的*The Painter's Practice in Renaissance Tuscany* (Cambridge, 1995)（其中附有一个精彩的参考书目）。M. Gregori，A.Paolucci和C. Acidini Luchinat共同编著的*Maestri e bo tt eghe: Pi tt ura a Firenze alla fine del qua tt rocento* (exhibition catalogue) (Florence, 1992)使得这个领域的研究有了新的面貌。J. Shell在其'Te Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum in Renaissance Milan', *Arte Lombarda*, 104/I (1993), 78-99一文中对米兰的画家协会进行了解释。

对画家行业更为深入细致的研究包括：

G. Corti,'Sul commercio dei quadri a Firenze verso la fnedel secolo XIV', *Commentari*, 22 (1971), 84-91.

P. Humfrey,'Te Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice', *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 15 (1986), 65-82.

U. Procacci,'Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del corso degli Adimari nel XV secolo', *Rivista d'arte*, 35 (1960), 3-70.

在英语写作中，研究其他艺术类型的经济组织的综合性著作并不多，重要的研究包括S. Connell的*The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century* (New York, 1988)，以及R. A. Goldthwaite的'Te Econominc and Social World of Italian Renaissance Maiolica', *Renaissance Quarterly*, 42/I (1989), 1-32。

以下著作对艺术家的合作及工场进行了专门研究：

J. Beck,'Jacopo della Quercia and Donatello: Networking in the Quattrocento', *Source Notes in the History of Art*, 6(1987), 6-15.

Y. M. Even,'Artistic Collaboration in Florentine workshops:Te Quatrocento', Ph. D. diss., Columbia Univ., 1984.

L. Fusco,'The Use of Sculptural Models by Painters in Fifeenth-Century Art', *Art Bulletin*, 64 (1982), 175-94.

A. Guidotti,'Pubblico e privato, committenza e clientela:Botteghe e produzione artistica a Firenze tra ＸⅤ e ＸⅥ secolo', *Ricerche storiche*, 16 (1986), 535-50.

H. McNeal Caplow, 'Sculptors' Partnerships in Michelozzo's Florence', *Studies in the Renaissance*, 21 (1974), 145-73.

A. M. Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop* (Princeton, 1977).

W. Stedman Sheard and J. T. Paoleti (eds.), *Collaboration in Italian Renaissance Art* (New Haven, 1978).

关于画家和木匠之间的关系的研究，可参阅C. Gilbert的'Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie', *Revue de l’art*, 37 (1977), 9-28，以及T. J. Newbery，J. Bisacca和L. B. Kanter共同等编著的*Italian Renaissance Frames* (exhibition catalogue) (New York, 1990)。

有关帕多瓦奥维塔里小礼拜堂的信息来自K. V.Shaw的'Te Ovetari Chapel: Patronage, Atribution and Chronology', Ph. D. diss., Univ. of Pennsylvania, 1994。

第四章　阐释关系：艺术家和赞助人

关于艺术家与赞助人之间的合同、法律、机构和个人之间的联系等各方面所进行的研究已日趋复杂。最初的研究来自H. Glasser的'Artists'Contracts of the Early Renaissance', Ph. D. diss., Columbia Univ.,of London, 1965。A. Tomas的*The Painter’s Practice in*

Renaissance Tuscany (Cambridge, 1995)和M. O'Malley的'Te Business of Art: Contracts and Payment Documents for Fourteeth-and Fifeenth-Century Italian Altarpieces and Frescos', Ph. D. diss., Warburg Institute, Univ., of London, 1994，则对这项研究进行了扩展。M. Kemp将在近期带来有关文艺复兴原材料的综合性研究（Yale University Press）。

目前，*Giovanni Antonio Amadeo: Documents*（由R. V. Schofeld，J. Shell和G. Sironi共同编著）(Como, 1989)中的介绍性文章为公证人的记录提供了清晰的解释。关于意大利通常被忽视的部分，G. Bresc-Bautier的*Artistes,patriciens et confréries: Production et consummation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicilie occidentale* (1348-1460) (Rome, 1979)一书提供了极好的概览。

对机构赞助的研究趋向于集中在佛罗伦萨和威尼斯两地。对14世纪时佛罗伦萨大教堂中的赞助进行详细说明的是L. F. Mustari的'Te Sculptor in the Fourteenth-Century Florence Opera del Duomo', Ph. D. diss.,Univ. of Iowa, 1975。M. Haines依据文献进行的调查研究影响也很大，例如可参阅她的'Brunelleschi and Bureaucracy: Te Tradition of Public Patronage at the Florence Cathedral', *I Ta tt i Studies*, 3 (1989), 89-125，以及*The 'Sacrestia delle Messe' of the Florentine Cathedral* (Florence, 1983)，本书中的相关信息即来源于此。D. Finiello Zervas的著作*The Parte Guelfa: Brunelleschi and Donatello* (Locust Valley,NY, 1987)显示了对集体决定中的个人身份的详细研究，揭示了在一项委托任务背后复杂的关系网络，比如多纳太罗的《图卢兹的圣路易像》这个项目。针对团体赞助所做的研究包括：C. Barr的'A Renaissance Artist in the Service of a Singing Confraternity',in M. Tetel, R. G. Wit, and R. Gofen (eds.), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence* (Durham, NC, 1989), 105-25，以及L. Sebregondi的'Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities', *Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraterrnities* (Kalamazoo,Mich., 1991), 141-60 。P. Fortini Brown在其重要著作'Painting and History in Renaissance Venice', *Art History*, 7(1984), 263-94和*Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, 1988)中对围绕威尼斯画派进行的历史研究提

供了新的观点，重新解释了为各类慈善团体会议厅而绘制的叙事性组画。

尽管已经有无数专著论述过为意大利僭主工作的艺术家们，但是直到现在，对宫廷艺术家的作用所进行的研究依然很少。M. Warnke的*The Court Artist: on the Ancestry of the Modern Artist*写于1960年代，之后几经扩展与更新，其英文译本（由D. McLintock翻译）(Cambridge, 1993)中提供了很有价值的参考书目。E.S. Welch的'Te Process of Sfoza Patronage', *Renaissance Studies*, 3 (1989), 370-86着眼于在斯福尔扎宫廷中艺术是如何被委托的。S. J. Campbell的 'Picture et Scriptura: Cosmè Tura and Style as courtly performance',*Art History*, 19 (1996), 267-95，以及A. Norris的'Gian Cristoforo Romano: The Courtier as Medallist', in J.G. Pollard (ed.), *Italian Medals*, (Washington, 1987), 131-141，都对一位杰出的意大利宫廷艺术家的事业做出了研究。

目前，对于有关15世纪艺术的文本的研究，都依赖于M. Baxandall，他的*Gio tt o and the Orators:Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450* (Oxford, 1971)总结了他的大部分早期著作。关于瓦萨里的研究，可参阅P. L. Rubin的*Giorgio Vasari: Art and History* (New Haven, 1995)。吉贝尔蒂的《评论》（*Commentaries*）还没有被全部翻译成英语，其意大利语版书名为*I commentari*（由O. Morisani编辑，Naples, 1947）。

第五章　宗教背景

在西欧，有关图像使用的各种问题已经在D.Freedberg的*The power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, 1989)一书中被仔细研究过，本章很大程度上便是依赖于这部著作，而关于佛罗伦萨的部分则更多参考了R. Trexler的'Florentine Religious Experience: The Sacred Image',*Studies in the Renaissance*, 19 (1972), 8-14。关于还愿蜡像，可参阅少数能见到的研究之一，G. Masi的'La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi', *Rivista d’arte*, 9 (1916), 124-42。

关于天主教教堂组织和信仰的基本原则，可参阅D. Hay的*The Church in Italy in the Fifteenth Century*(Cambridge, 1977)。J. Bossy的*Christianity in the West, 1400-1700* (Oxford, 1985)中则有精简却令人增长见识的论述。T. N. Tentler的*Sin and Confession on the Eve of the Reformation* (Princeton, 1977)以非凡的天资研究了一个复杂的问题，而R. N. Swanson的*Religion and Devotion in Europe c.1215-c.1515* (Cambridge, 1995)也同样易于理解。

第五章和第六章探讨的许多主题，都曾经在以下作品中有过论述，包括：T. Verdon和J. Henderson共同编著的*Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Qua tt rocento* (Syracuse, NY, 1990)，以及M. Tetel，R. G. Wit和R. Gofen共同编著的*Life and Death in the Fifteenth-Century Florence* (Durham, NC, 1989)。D. Norman编著的*Siena, Florence and Padua: Art,Society and Religion, 1280-1400*, 2 vols. (New Haven, 1995)一书尽管被专门用作了函授大学的教材，但它包含的与此章相关的材料非常丰富。

锡耶纳的圣贝尔纳迪诺的相关信息来自G. Freuler的'Sienese Quattrocento Painting in the Service of Spiritual Propaganda', in E. Borsook and F. Superbi Giofredi (eds.),*The Italian Altarpiece 1250-1550: Function and Design*(Oxford, 1994), 81-118。C. Gilbert的'Te Archbishop on the Painters of Florence', *Art Bulletin*, 41 (1959), 75-87一文举例说明了一位保守的牧师对画家曲解灵魂事件作出了怎样的消极反应。也可以参阅同一作者的'Tuscan observant and Painters in Venice, ca. 1400',in D. Rosand (ed.), *Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro* (Venice, 1984), 109-20。

第六章　祈祷的场所

D. Hay在*The church in Italy in the Fifteeth Century*(Cambridge, 1977)一书中概述了意大利的男女修道院组织。W. Hood的*Fra Angelico at San Marco* (New Haven, 1993)以及V. Primhak的'Women in Religious Communities:The Benedictine Convents in Venice, 1400-1500', Ph. D. diss.,Warburg Institute, Univ. of London, 1991，都详细研究了这些特殊的机构。关于佛罗伦萨部分，可参阅R. Trexler的'Celibacy in the Renaissance: The Nuns of Florence', in

Dependence in Context in Renaissance Florence(Binghamton,NY, 1994), 343-72，以及G. A. Brucker的'Monasteries,Friaries and Nunneries in Quatrocento Florence' in T. Verdon and J. Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance:Image and Religious Imagination in the Quattrocento*(Syracuse, NY, 1990), 41-62。

M. B. Hall的*Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce, 1565-1577* (New York, 1979)一书论述了圣坛屏和修道院教堂建筑。J. Bossy的'The mass as a Social Insititution, 1200-1700', *Past and Present*, 100(1983), 29-61，以及M. Rubin的*Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, 1991)，虽然是基于英文材料的研究，但两者都对圣餐礼的重要性提供了极好的介绍。C. W. Bynum的*Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Berkeley and Los Angeles, 1987)则从女性主义的视角探讨了这个主题。

近年来最为流行的讨论主题之一就是祭坛装饰。可参阅P. Humfrey的*The Altarpiece in Renaissance Venice*(New Haven, 1993)。关于这一主题有两次重要的系列研讨会，其文集也已经出版，包括：P. Humfrey和M. Kemp共同编著的*The Altarpiece in the Renaissance*(Cambridge, 1990)，以及E. Borsook和F. Superbi Giofredi共同编著的*The Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design* (Oxford, 1994)。H. van Os的*Sienese Altarpieces, 1215-1460: Form, Content, Design* (2 vols., Groningen, 1984 and 1990)则对锡耶纳众多的多联画（雕刻）屏作出了研究。

意大利的陵墓和小礼拜堂也是被深入研究的主题，特别是在S. K. Cohn, Jr.的*The Cult of Rememberance and the Black Death: Six Renaissance Cities in Central Italy*(Baltimore, 1992)。还可以参阅：

H. A. Ronan,'Te Tuscan Wall Tomb, 1250-1400', Ph. D.diss., Indiana Univ., Bloomington, 1982.

S. Strocchia,'Death Rites and the Ritual Family', in M.Tetel, R. G. Witt, and R. Goffen (eds.), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence* (Durham, NC, 1989), 120-45.

—'Remembering the Family: Women, Kin and Commemorative Masses in Renaissance Florence', *Renaissance Quarterly*, 43(1990), 635-55.

—*Death and Ritual in Renaissance Florence* (Baltimore, 1992).

W. J. Wegener,'Mortuary Chapels of Renaissance Condotieri', Ph. D. diss., Princeton Univ., 1989.

关于14世纪的佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂斯特罗齐小礼拜堂的研究有K. A. Giles的'Te Strozzi Chapel in Santa Maria Novella: Florentine Painting and Patronage, 1340-1355', Ph. D. diss., New York Univ., 1977。对15世纪的斯特罗齐小礼拜堂的研究则包括：G.Corti的'Notes on the Financial Accounts of the Strozzi Chapel', *Burlington Magazine*, 112 (1970), 746，以及D.Friedman的'Te Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Florence', *Arte*, 9 (1970), 109-31。更多关于这个小礼拜堂的研究还可参阅S. McClure Ross的'The Redecoration of Santa Maria Novella's Cappella Maggiore', Ph. D. diss., Univ. of California, Berkeley, 1983。对于布兰卡奇小礼拜堂的研究，可参阅A. Molho的'Te Brancacci Chapel: Studies in its Iconography and History', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40(1977), 50-98，以及U. Baldini和O. Casazza合著的*The Brancacci Chapel Frescoes* (London, 1992)一书。

关于佛罗伦萨之外的陵墓和小礼拜堂的研究可参阅D. Pincus的'Te Tomb of Doge Niccolò Tron and Venetian Renaissance Ruler Imagery', in M. Barasch and L. Freeman Sandler (eds.), *Art the Ape of Nature: Studies in Honour of H.W. Janson* (New York, 1981), 127-50，以及R. Munman的*Sienese Renaissance Tomb Monuments* (Philadelphia, 1993。

对帕多瓦的研究特别值得注意的是M. Plant的'Portraits and Politics in late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio', *Art Bulletin*, 63 (1981), 406-25，以及'Patronage in the Circle of the Carrara Family: Padua 1337-1405', in F. W. Kent and P.Simons (with J. C. Eade) (eds.), *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* (Canberra, 1987), 177-99。H. Saalman在'Carara

Burials in the Baptistery of Padua', *Art Bulletin*, 69 (1987), 376-94一文中对达·卡拉拉家族众多陵墓的位置作出了讨论。

第七章　创建权威

关于政治理论和修辞的一般性介绍可参阅N.Rubinstein的'Political Teories in the Renaissance', in A.Chastel et al., *The Renaissance: Essays in Interpretation* (London, 1982), 153-200，以及J. Hankins的'Humanism and the Origins of Modern Political Tought', in J. Kraye (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* (Cambridge, 1996), 118-41。也可以参阅由C. M. Rosenberg编著的研讨会论文集*Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500* (Notre Dame, Ind., 1990)，以及R. Starn和L. Partridge的个人论文集*Arts of Power:Three Halls of State in Italy*, 1300-1600 (Berkeley and Los Angeles, 1992)。

关于为城市目的而使用宗教图像的研究，可参阅A. Vauchez的'Patronage des saints et religion civique dans l'Italie communal à la fn du moyen âge', in V. Moleta(ed.), *Patronage and Public in the Trecento* (Florence, 1986), 59-80，以及E. S. Welch的*Art and Authority in Renaissance Milan* (New Haven, 1995)。关于徽章，可参阅K. Lippincot的'Te Genesis and Signifcance of the Italian Impresa', in S. Anglo (ed.), *Chivalry in the Renaissance*(Woofridge, 1990), 49-76。关于"诅咒图像"可参阅S.Y. Edgerton, Jr.的*Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, NY, 1985)。

有关僭主赞助的文学作品基本都是围绕着个人王朝或宫廷。A. Cole的*Virtue and Magnificence: Art of the Italian Renaissance Courts (*London, 1995)一书对这个问题进行了图文并茂的介绍，同时J. Law的'Te Renaissance Prince', in E. Garin (ed.), *Renaissance Characters*, trans. L.G. Cochrane (Chicago, 1991), 1-21则概述了历史上有关这一问题的诸多共识。对于更专门化的研究可参阅S. Anglo编辑的论文集*Chivalry in the Renaissance*(Woofridge, 1990)，以及以下的相关部分。

那不勒斯

在英语文献中，对晚期安茹王朝艺术和政治的研究非常有限，G. Galasso的*Il Regno di Napoli: Il mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)* (Turin, 1992)基本便是最全面的概览了，而F. Bologna的*I pi tt ori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414* (Rome, 1969)则提供了极好的佐证。相比其他的那不勒斯统治者，A. F. C.Ryder教授的著作使得英语读者可以更方便地读到有关阿拉贡的阿方索的研究，他的*The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous (Oxford, 1976)*和*Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples, and Sicily, 1396-1458* (Oxford, 1976)两本书都是必不可少的。G. L. Hersey的*The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*(New Haven, 1973)现在依然是有关阿方索主要委托项目的基础性研究，M. A. Skoglund的'In Search of the Art Commissioned and Collected by Alfonso I of Naples, Notably Painting', Ph. D. diss., Univ. of Missouri,Columbia, 1989也有很有用的一般性介绍。其他还可以参阅J. Woods-Marsden的'Art and Political Identity in Fifeenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia and King Alfonso's Imperial Fantasies', in C. M. Rosenberg(ed.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500* (Notre Dame, Ind., 1990), 11-37。

米兰

一般性的概览可参阅C. A. Ady的*A History of Milan under the Sforza* (London, 1907)。有关斯福尔扎米兰时期艺术的政治含义的著作可参阅：

L. Giordano,'L'autolegitimazione di una dinastia: Gli Sforza e la politica dell'immagine', *Artes*, 1 (1993), 1-27.

G. Lubkin, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza* (Berkeley and Los Angeles, 1994).

E. S. Welch,'ello Galeazzo Maria and the Castello di Pavia, 1469', *Art Bulletin*, 71 (1989).

—'Te Process of Sforza Patronage', *Renaissance Studies*, 3(1987), 370-86.

—*Art and Authority in Renaissance Milan* (New Haven, 1995).

乌尔比诺

C. Clough,'Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), 129-44, repr. In *The Duchy of Urbino in the Renaissance* (London, 1981).

C. M. Rosenberg,'The Double Portrait of Federico and Guidobaldo da Montefeltro: Power, Wisdom and Dynasty',in G. Cerboni Baiardi and G. Chittolini (eds.), *Federico di Montefeltro i. Lo stato, le arti, La cultura* (Rome, 1986), 213-22.

费拉拉

C. M. Rosenberg,'Art in Ferrara during the Reign of Borsod'Este (1450-1471): A Study in Court Patronage', Ph. D.diss., Univ. of Michigan, 1977.

—'Some New Documents concerning Donatello's Unexecuted Monument to Borso d'Este in Modena',*Mitteilungen des Kunsthistorisches Institute in Florenz*, 17(1973), 149-52.

W. Gundersheimer, *Ferara: The Style of a Renaissance Despotism* (Princeton, 1973).

—'The Patronage of Ercole I d'Este', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6 (1976), 1-19.

A. Mottola Molfini and M. Natale (eds.), *Le muse e il principe: Arte di corte nel rinascimento padano* (exhibition catalogue) (Modena, 1991). R. Varese (ed.), *Atalante di Schifanoia* (Modena, 1989).

关于女性统治者和赞助人，可参阅'Women, Learning and Power: Eleanor of Aragon and the Court of Ferrara', in P. H. Labalme (ed.), *Beyond their Sex: Learned Women of the European Past* (New York, 1980), 57-93，以及E. S. Welch的'Women as Patrons and Clients in the Italian Courts', in L. Panizza (ed.), *Women, Culture and Society in Renaissance Italy* (Manchester University Press, 1997)。

关于伊莎贝拉·德·埃斯塔，可参阅C. M. Brown的'"Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique": New Documents for Isabella d'Este's Collection of Antiquities',in C. H. Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Renaissance :Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller* (Manchester, 1976), 324-53，以及与A. Lorenzoni合著的'Te Grota of Isabella d'Este', *Gazette des Beaux-Arts*, 89 (1977), 155-71, and 90(1978), 72-82。S. Ferino-Pagden编著的'La prima donna del mondo': *Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance* (exhibition catalogue) (Vienna, 1994)中对伊莎贝拉"工作室"中的幸存物品有丰富的图解说明。R. San Juan的'Te Court Ladies Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance', *Oxford Art Journal*, 14 (1991), 67-78综合分析了大部分已知材料，并且提供了更性别化的方法来研究这位曼图亚侯爵夫人。*Isabella d'Este: I luoghi del collezionismo*, special edition, *Civiltà mantovana*, ser. 3, 30 (1995)再版了伊莎贝拉"工作室"的财产清单。

第八章　罗马与共和国

关于共和主义这一主题已经有了大量论述，可参阅Q . Skinner的*The Foundations of Modern Political Thought*(2 vols., Cambridge, 1978)。对佛罗伦萨相关材料的概览，可参阅A. Brown的'City and Citizen: Changing Perceptions in the Fifteenth and Sixteenth Centuries', in A. Molho, K. Raaflaub, and J. Emlen (eds.), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy: Athens and Rome,Florence and Venice* (Stutgart, 1991), 93-111。

关于古物的再利用，可参阅P. P. Bober和R. Rubinstein合著的*Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sourses* (London, 1986)，以及R. Weiss的经典研究*The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (2nd edn.,Oxford, 1988)。目前，有关15世纪文艺复兴时期的罗马的综合性研究只有C. Stinger的*The Renaissance in Rome* (Bloomington, Ind., 1985)。对重要的教皇赞助人的专门研究包括P. Partner的*The Papal State under Martin* V (London, 958)，以及C. W. Westfall的*In This Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas* V *and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-1455* (University Park, Pa., 1974)。也可以参阅P. A. Ramsey编著的*Rome in*

the Renaissance: The City and the Myth (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 18; Binghamton, NY, 1982)。

关于米开朗基罗的《圣母怜子》，可参阅K. Weil-Garris Brandt的'Michelangelo's Pietà for the Cappella del Rè di Francia', in W. E. Wallace (ed.), *Michelangelo: Selected Scholarship in English* (New York, 1995), 217-59。

如同那些关于意大利宫廷的研究一样，对意大利共和国的研究大多集中在某个城市，并且越来越趋向于研究一个很小范围内的文献，即微观历史。

锡耶纳

J. Beck, *Jacopo della Quercia* (New York, 1991).

K. Christiansen, L. B. Kanter, and C. B. Strehlke (eds.),*Painting in Renaissance Siena, 1420-1500* (exhibition catalogue) (New York, 1988).

A. C. Hanson, *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia* (Oxford, 1965).

J. Hook, *Siena: A City and its History* (London, 1979).

A. Rutigliano, *Lorenze tt i's Golden Mean: The Riformatori of Siena, 1368-1385* (New York, 1991).

佛罗伦萨

20世纪中期以来，有关佛罗伦萨历史和艺术史的研究已经在盎格鲁一撒克逊学术界占据了主导地位。非常具有可读性的介绍是G. Brucker的*Renaissance Florence* (repr. Berkeley and Los Angeles, 1983)，以及*The Civic World of Early Renaissance Florence* (Princeton, 1977)。R. Trexler的*Public Life in Renaissance Florence*(Ithaca, NY, 1980)使用了源于人类学和社会学视角的方法，与传统研究相比显得大为不同。对维护佛罗伦萨社会道德负有责任的地方行政官员的记录，其相关研究可参阅M. J. Rocke的'Male Homosexuality and its Regulation in Late Medieval Florence', Ph. D. diss.,Binghamton, 1989（即将由牛津大学出版社出版）。

现在的许多经典研究都认为，在15世纪的第二个25年中美第奇家族已经开始掌权了，特别是N.Rubinstein的*The Government of Florence under the Medici(1434-1494)* (Oxford, 1966)，以及D. Kent的*The Rise of the Medici: Faction in Florence, 1426-1434* (Oxford, 1978)。还可以参阅：

A. Brown,'The Humanist Portrait of Cosimo de'Medici',*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24 (1961), 186-221.

A. D. Fraser Jenkins,'Cosimo de'Medici's Patronage of Architecture and the Teory of Magnifcence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), 162-70.

E. H. Gombrich,'Te Early Medici as Patrons of Art', in id.,*Norm and Form* (London, 1966), 35-57.

G. Holmes,'How the Medici became the Pope's Bankers', in N. Rubinstein (ed.), *Florentine studies: Politics and Society inRenaissance Florence* (London, 1968), 357-80.

R. De Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank*(Cambridge, Mass., 1963).

C. M. Sperling,'Donatello's Bronze David and the Demands of Medici Politics', *Burlington Magazine*, 134 (1992), 218-24.

美第奇家族不同成员的去世周年纪念激发起了一系列研讨活动，其成果也已经得到出版，例如由F. Ames-Lewis编辑的*Cosimo ‘il Vecchio’ de’Medici, 1389-1464* (Oxford, 1992)，以及A. Beyer和B. Boucher共同编辑的*Piero de’Medici, ‘il Go tt oso’(1416-1469): Art in the Service of the Medici* (Berlin, 1993)。

洛伦佐·德·美蒂奇去世500周年纪念催生了多达11种官方出版物和许多系列研讨活动。以下作品中的研讨会论文（主要是英语）概括了对这位被很大程度神化了的人物的一些共识：G. C. Garfagnini编辑的*Lorenzo il Magnifico e il suo tempo* (Florence, 1992)，M.Mallet和N. Mann共同编辑的*Lorenzo de’Medici: Culture and Politics* (London, 1996)，以及包含大量图片的F.Cardini编辑的*Lorenzo il Magnifico* (Rome, 1992)。

对佛罗伦萨非美第奇家族赞助的艺术品的研究，可参阅：

F. W. Kent,'The Making of a Renaissance Patron of the Arts', *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*,ⅱ. *A Florentine Patrician and his Palace* (London, 1981), 155-255.

—'Individuals and Families as Patrons of Culture in Quatrocento Florence', in A. Brown (ed.), *Language and Images of Renaissance Italy* (Oxford, 1995), 171-92.

J. R. Spencer, *Andrea del Castagno and his Patrons* (Durham,NC, 1991).

R. M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola: Florentine Art and Renaissance Historiography* (Athens, Ohio, 1977).

博洛尼亚

C. M. Ady, *The Bentivoglio of Bologna: A Study in Despotism*(London, 1937).

B. Basile (ed.), *Bentivolorum Magnificentia: Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento* (Rome, 1984).

B. W. Dodsworth, *The Arca di San Domenico* (New York, 1995).

I. B. Supino, *La scultura in Bologna nel secolo* XV (Bologna, 1910).

N. Terpstra, *Lay Confraternities and Civic Religion in Renaissance Bologna* (Cambridge, 1995).

热那亚

L. T. Belgrano, *Della vita private dei Genovesi* (Genoa, 1875).

J.Heers, *Gênes au XV siècle: Activité économique et problèms sociaux* (Paris, 1961).

La scultura a Genova e in Liguria, i. *Dalle origini al Cinquecento* (Genoa, 1987).

威尼斯

可参阅P. Humfrey的*The Altarpiece in Renaissance Venice*(New Haven, 1993)；P. Fortini Brown的'Painting and History in Renaissance Venice', *Art History*, 7 (1984), 263-94，以及同一作者的Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio (New Haven, 1988)和'The Self-Definition of the Venetian Republic', in A. Molho,K. Raaflaub, and J. Emlen (eds.), *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy: Athens and Rome, Florence and Venice* (Stutgart, 1991)。511-48。也可以参阅：

D. S. Chambers, *The Imperial Age of Venice, 1380-1580*(London, 1970).

J. R. Hale (ed.), *Renaissance Venice* (London, 1973).

N. Huse and W. Wolters, *The Art of Renaissance Venice:Architecture, Sculpture and Painting, 1460-1590*, trans. E.Jephcot (Chicago, 1990).

F. Lane, *Venice: A Maritime Republic* (Baltimore, 1973).

D. Pincus, *The Arco Foscari: The Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth-Century Venice* (New York, 1976).

B. Pullan的*Rich and Poor in Renaissance Venice: The Social Institutions of a Catholic State* (Oxford, 1971)（一个经典研究）。

D. Romano, *Patricians and Popolani: The Social Foundations of the Venetian Renaissance State* (Baltimore, 1987).

G. Ruggiero, *Violence in Early Renaissance Venice* (New Brunswick, NJ, 1980).

关于加塔梅拉塔和巴尔托洛梅奥·科莱奥尼这种威尼斯雇佣兵队长的研究，可参阅M. E. Mallet和J.R. Hale合著的*The Military Organization of a Renaissance State : Venice c.1400 to 1617* (Cambridge, 1984)。

第九章　家族背景

有关行乞修道士对待财富的态度，可参阅H. Baron的'Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought', *Speculum*, 13 (1938), 18-25， G. Rinaldi的*L'a tt ività commercionle nel pensiero di San Bernardino da Siena* (Rome, 1959)，以及R. de Roover的*San Bernardino of Siena and Sant'Antonio of Florence: The two Great Economic Thinkers of the Middle Ages* (Boston, 1967)。这部分所引用的关于华美的重要材料大部分来自G. Pontano的*I tra tt ati delle virtù sociali*, ed. and trans. F. Tateo (Rome, 1965)。

文艺复兴研究中最重要的趋势之一是有关性别研究的问题，当然这也常常是有争议的。M. L. King的*Women of the Renaissance* (Chicago, 1991)以欧洲的视角作出了很好的研究。J. Cadden的*Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science and Culture*(Cambridge, 1993)清晰解释了中世纪和文艺复兴时期对于男人和女人的概念。D. Herlihy和C. Klapisch-Zuber合著的*Tuscans and their Families: A Study of the Florentine catasto of 1427* (New Haven, 1985)提供了历史学家在论述这些家族时最普遍使用的统计信息。重要的历史研究还包括：

C. W. Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York, 1991).

S. Chojnacki,'Patrician Women in Early Renaissance Venice', S*tudies in the Renaissance*, 21 (1974), 176-203.

S. Cohn, *Women in the Streets: Sex and Power in the Italian Renaissance* (Baltimore, 1996).

C. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, trans. L. Cochrane (Chicago, 1985).

T. Kuehn, *Law, Family and Women: Towards a Legal Anthropology in Renaissance Italy* (Chicago, 1991).

E. Rosenthal,'The Position of Women in Renaissance Florence: Neither Autonomy nor Subjection', in P. Denley and C. Elam (eds.), *Florence and Italy: Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein* (London, 1988), 369-81.

R. C. Trexler, *Power and Dependence in Renaissance Florence*,ⅱ. *Women in Renaissance Florence* (Binghamton, NY, 1993).

关于艺术史家是如何使用这种材料的例子，可参阅P. Simons的'Women in Frames: Te Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture', in N. Broude and M.D. Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (New York, 1992), 39-58。L. Panizza编辑的*Culture, Society and Women in Renaissance Italy* (Manchester, 1997)出版了一些研讨会的会议记录，增加了我们对性别和视觉艺术的理解。也可以参阅E. A. Mater和J. Coakley共同编辑的*Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance*(Philadelphia, 1994)。

F. Ames-Lewis和A. Bednarek共同编著的*Decorum in Renaissance Narrative Art* (London, 1992)广泛论述了礼仪的观念。关于禁止奢侈浪费的法律，可参阅R. Rainey的'Dressing Down the Dressed-up: Reproving Feminine Atire in Renaissance Florence', in J. Monfasani and R. G. Musto (eds.), *Renaissance Society and Culture: Essays in Honor of Eugene F. Rice, Jr.* (New York, 1991)217-37。也可以参阅D. Owen Hughes的'Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy', in J. Bossy (ed.), *Disputes and Se tt lements: Law and Human Relations in the West* (Cambridge, 1983), 69-100，以及C. Kövesi Killerby的'Practical Problems in the Enforcement of Italian Sumptuary Laws, 1200-1500', in T.Dean and K. J. P. Lowe (eds.), *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy* (Cambridge, 1994), 99-120。

关于宅邸建筑、装饰和室内陈设，可参阅R.Goldthwaite的*The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History* (Baltimore, 1980)，J. K.Lydecker的'Te Domestic Seting of the Arts in Renaissance Florence', Ph. D. diss., Johns Hopkings University, Baltimore, 1987，以及P. Tornton的*The Italian Renaissance Interior, 1400-1600* (London, 1991)，本书因其清晰的说明，广泛的插图和参考书目而特别受到推荐。

R. Shepherd的'Giovanni Sabadino degli Arienti, Ercole I d'Este and the Decoration of the Italian Renaissance Court',*Renaissance Studies*, 9 (1995), 18-57文后附了一个已知14和15世纪意大利非宗教

湿壁画的详细目录。C. M.Rosenberg的'Courtly Decorations and the Decorum of Interior Space', in G. Papagno and A. Quondam (eds.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense* (Rome, 1982), ⅱ. 529-44一文对费拉拉斯基法诺亚宫中的一套房间进行了研究。

关于箱柜画和生日盘可参阅E. Callman的*Apollonio di Giovanni* (Oxford, 1974)以及'Apollonio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room', *Antichità viva*, 27(1988), 5-18。J. Pope-Hennessy和K. Christiansen合著的*Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays,Cassone Panels and Potraits* (New York, 1980)针对纽约大都会艺术博物馆中的相关作品作了简短而图文并茂的论述。

关于收藏、书房和其中的物品，可参阅D. Tornton的'The Study Room in Renaissance Italy with Particular Reference to Venice, c.1560-1620', Ph. D. diss., Warburg Institute, Univ. of London, 1995（很快将进行修订，并由耶鲁大学出版社出版）。也可以参阅W. Liebenwein 的 *Studiolo: Storia e tipologia di uno spazio culturale*(Modena, 1988)。

关于纪念章，可参阅S. Scher编辑的*The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance* (exhibition catalogue)(New York, 1994)。关于祈祷书，可参阅C. De Hamel的*A History of Illuminated Manuscripts* (Oxford, 1986)。乔万尼·莫雷利《杂录》的译文源自R. Trexler的'In Search of Father的The Experience of Abandonment in the Recollections of Giovanni di Pagolo Morelli', in id.,*Dependence in Context in Renaissance Florence* (Binghamton,NY, 1994)。

---

(1) 此书中文版《意大利文艺复兴时期的文化》已由商务印书馆出版。——编者注

大事记

	1350	1354	1358	1362	1366	1370	1374	1378	1382	1386	1390
政治／宗教	● 1348 黑死病 ● 1350 米兰大主教乔万尼·维斯孔蒂购买了博洛尼亚；第一个罗马天主教大赦年 ● 1351 坎格兰德二世·德拉·斯卡拉成为维罗纳的僭主	● 1355 对锡耶纳政府的反抗遍及锡耶纳各地；因为试图破坏威尼斯的共和政府，总督马里诺·法列被处死；被称为“韦基奥”（Vecchio）的弗朗切斯科·达·卡拉拉废黜了他的叔叔，从而成为帕多瓦唯一的君主		● 1362—1363 意大利第二次严重的瘟疫浪潮			● 1375—1406 人文主义作家科卢乔·萨卢塔蒂任佛罗伦萨首席大臣 ● 1375—1378 佛罗伦萨与教廷之间的“八圣徒之战” ● 1376 博洛尼亚贵族阶级宣称博洛尼亚成为共和国 ● 1377 教皇格雷戈里十一世从阿维尼翁返回罗马，阿维尼翁教廷终结	● 1378 随着敌对教皇克莱门特七世（Clement Ⅶ）的选举，大分裂开始；佛罗伦萨褴褛汉的反抗；威尼斯和维罗纳之间的战争 ● 1378—1381 威尼斯和热那亚之间的基奥贾之战 ● 1380 锡耶纳的圣凯瑟琳逝世 ● 1381 安茹的乔万娜一世被逐出教会并被谋杀	● 1384 佛罗伦萨控制了阿雷佐 ● 1385—1386 米兰的吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂废黜并谋杀了他的叔叔贝尔纳博·维斯孔蒂	● 1387—1388 维斯孔蒂征服了维罗纳和帕多瓦；被称为“韦基奥”的弗朗切斯科·达·卡拉拉从帕多瓦被流放	● 1390 弗朗切斯科二世恢复了达·卡拉拉在帕多瓦的统治
文化／艺术	● 1350 年代 尼可洛·阿恰伊乌奥利在佛罗伦萨城外创建了圣洛伦佐加尔都西修道院 ● 1350—1374 乔万尼·薄伽丘的活跃期，撰写了《十日谈》（1353）和《诸神的谱系》（1360） ● 1353—1361 弗朗切斯科·彼特拉克服务于米兰僭主乔万尼·维斯孔蒂大主教	● 1354—1357 安德烈亚·迪·乔内（奥尔卡尼亚）在佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂的斯特罗齐小礼拜堂制作祭坛画 ● 1355 安德烈亚·万尼成为那不勒斯女王乔万娜一世的宫廷画家	●约 1360—1363 博尼诺·达·坎皮奥内创作了米兰的贝尔纳博·维斯孔蒂骑马雕像	● 1365—1367 瓜里恩托在威尼斯大议会厅绘制湿壁画	● 1366—1368 安德烈亚·迪·博纳尤蒂在佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂的牧师会礼堂绘制湿壁画	● 1373 薄伽丘在佛罗伦萨进行了第一次关于但丁的演讲	● 1374 弗朗切斯科·彼特拉克死于阿尔夸（Arquà） ● 1375 乔万尼·薄伽丘去世 ● 1376 朱斯托·德·梅纳博伊在帕多瓦的洗礼堂绘制湿壁画 ● 1379 奥尔卡尼亚去世		● 1385—1395 阿尼奥洛·加迪绘制了佛罗伦萨圣克罗切教堂唱诗区的基督十字架组画	● 1386 米兰大教堂建立 ● 1388 年 博洛尼亚建立了圣彼得罗尼奥教堂	

	1394	1398	1402	1406	1410	1414	1418	1422	1426	1430	1432
政治／宗教		● 1399 比安奇运动，即在意大利主要城市里进行的赎罪游行；比萨和锡耶纳接受了吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂的统治 ● 1400 佩鲁贾、斯波莱托和阿西西接受了吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂的统治	● 1402 吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂夺取了博洛尼亚并围攻佛罗伦萨；他的死亡暂时结束了米兰的军事威胁 ● 1404 那不勒斯国王都拉佐的拉迪斯拉斯控制了罗马 ● 1405 威尼斯征服了帕多瓦和维罗纳	● 1406 佛罗伦萨夺取了比萨 ● 1409 比萨大会试图结束大分裂的局面，但却产生了三位敌对教皇 拉迪斯拉斯征服了科多纳，并威胁到佛罗伦萨	● 1412 米兰的乔万尼·玛利亚·维斯孔蒂遭暗杀	● 1414 乔万娜二世的继承人，那不勒斯国王拉迪斯拉斯去世 ● 1414—1418 康斯坦茨大会试图结束分裂 ● 1417 随着教皇马丁五世的选举，大分裂结束	● 1420 马丁五世返回罗马	● 1422 奥斯曼军队第一次围攻君士坦丁堡 ● 1425 威尼斯和佛罗伦萨结盟对抗米兰；嫁妆基金制度建立，用来为佛罗伦萨的姑娘们提供嫁妆	● 1427 历史学家及作家列奥纳多·布鲁尼成为佛罗伦萨首席大臣；佛罗伦萨“地籍册”完成，即为了征税而对全体市民进行人口普查 ● 1428 威尼斯征服布雷西亚和贝加莫	● 1431 巴塞尔大会开幕 ● 1431—1433 米兰和威尼斯之战	● 1432 威尼斯处死了在反抗米兰的战争中犯有叛国罪的雇佣兵队长弗朗切斯科·卡尔马尼奥洛 ● 1433 科西·德·美第奇被驱逐出佛罗伦萨，逃亡到威尼斯
文化／艺术	● 1396 吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂建立了帕维亚的加尔都西修道院 ● 1397—1400 希腊教授曼努埃尔·克莱索洛拉斯在佛罗伦萨 ● 1397 数学家兼天文学家保罗·达·波佐·托斯卡内利出生	● 1400 科卢乔·萨卢塔蒂完成《论专制》 ● 1401 列奥纳多·布鲁尼完成《佛罗伦萨颂》；开始了对佛罗伦萨洗礼堂北门的竞争，1403 年这项委托被授予洛伦佐·吉贝尔蒂，最终完成于 1424 年	● 1404 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂出生	● 1406 佛罗伦萨僭主发出威胁，如果任何一个行会在十年内都没能在圣弥额尔教堂建立起雕像，那么他们的神龛就会被没收充公 ● 1406—1409 托勒密的《地理学》由希腊文译成拉丁文 ● 1408—1419 雅各布·德拉·奎尔恰在锡耶纳广场建造了欢乐喷泉	●约 1411 博洛尼亚圣彼得罗尼奥教堂的博洛尼尼小礼拜堂建成	● 1414—1418 波焦·布拉乔利尼在克鲁尼修道院和圣加尔修道院中发现了失传已久的西塞罗和昆体良的手稿	● 1418 开始为佛罗伦萨大教堂穹顶的设计而进行公开竞争 ● 1420 年代 威尼斯总督宫的正面重建工作开始；皮萨内洛和真蒂莱·达·法布里亚诺在市政厅绘制湿壁画 ● 1420—1426 法国歌唱家及作曲家纪尧姆·迪·费伊服务于佩萨罗统治者马拉泰斯塔；1428 年，他加入了教皇的唱诗班 ● 1421 德拉·奎尔恰绘制圣吉米尼亚诺教堂的《圣母领报》	● 1423 在曼图亚的贡扎加宫廷里，维托里诺·达·费尔特雷依据人文主义原则建立了学校“快乐之屋” ● 1424—1427 多纳太罗和米开罗佐在佛罗伦萨洗礼堂中建造了教皇约翰二十三世的陵墓 ● 1425—1452 吉贝尔蒂制作佛罗伦萨洗礼堂的“天堂之门” ●约 1425—1428 马索利诺／马萨乔在佛罗伦萨布兰卡奇小礼拜堂中绘制了有关圣彼得和保罗生活的湿壁画	● 约 1426—1428 多纳太罗制作了佛罗伦萨圣弥额尔教堂的《图卢兹的圣路易》 ● 1427 真蒂莱·达·法布里亚诺于罗马去世 ● 1428 马萨乔于罗马去世 ● 1429 弗朗切斯科·费勒夫被委任主持佛罗伦萨的工作室	● 1431 人文主义者及希腊学者安布罗乔·特拉维尔萨里被选为卡马尔多利特会修道院负责人	● 约1433 弗拉·安杰利科绘制了佛罗伦萨圣马可教堂三联幅的《利纳约里》祭坛画

	1434	1436	1438	1440	1442	1444	1446	1448	1450	1452	1454
政治／宗教	● 1434 科西莫·德·美第奇返回佛罗伦萨，并且流放了反美第奇派系成员 ● 1435—1441 米兰和威尼斯之战		● 1438—1439 旨在将东方的东正教和西方的拉丁教派统为一体的费拉拉—佛罗伦萨大会召开 ● 1439 巴塞尔大会废黜了尤金四世，并选举费利克斯五世作为教皇		● 1442 阿拉贡的阿方索击败了安茹的对手，征服了那不勒斯	● 1444 锡耶纳的圣贝尔纳迪诺逝世（1450 年被封圣）；费代里戈·达·蒙泰费尔特罗成为乌尔比诺的僭主	● 1446 佛罗伦萨僭主命令所有犹太人（除了放债者）都要佩戴黄色徽章；威尼斯与穆罕默德二世签署了和平条约 ● 1447 圣本蒂沃利奥成为博洛尼亚的僭主；米兰的菲利波·玛利亚·维斯孔蒂去世，米兰人创建安布罗斯共和国	● 1449 最后一位敌对教皇费利克斯五世退位	● 1450 弗朗切斯科·斯福尔扎围攻米兰，并迫使米兰投降；尼古拉斯五世在罗马宣布大赦年，罗马的圣安吉洛桥倒塌，数百名朝圣者死于非命	● 1453 奥斯曼土耳其人夺取了君士坦丁堡；尼古拉斯五世宣布十字军东征（九月）；斯特凡诺·波尔卡里反对尼古拉斯五世，试图重新确立罗马城独立的尝试失败	● 1454 米兰、那不勒斯、佛罗伦萨、威尼斯和教皇国之间签署了洛迪和约
文化／艺术	● 1434 阿拉贡的阿方索建立了卡塔尼亚大学 ● 1435 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂完成《论绘画》；其意大利译本 *Della pittura* 完成于 1436 年，并题献给菲利波·布鲁内莱斯基	● 1437 琴尼诺·琴尼尼的《艺术之书》（可能完成于约 1390 年代）最早的手抄本完成； 布鲁内莱斯基的佛罗伦萨圣母百花大教堂穹顶完成 ● 1437—1444 萨塞塔为圣塞波尔克罗镇的圣方济各教堂制作主祭坛	● 1438 佛罗伦萨洗礼堂和大教堂首次雇用职业歌唱家组成唱诗班； 巴尔托洛梅奥·博恩完成威尼斯总督宫正门 ● 1439 纪尧姆·迪·费伊为教皇尤金四世在佛罗伦萨大教堂的就任圣职仪式谱写了《晚玫瑰之花》 ● 1440 年代 科兰托尼奥在那不勒斯工作；他被认为较早使用了弗拉芒的油画技术	● 1440 列奥纳多·布鲁尼将亚里士多德的《政治》从希腊语翻译成拉丁语； 洛伦佐·瓦拉证实了康斯坦丁的捐赠（为教皇的世俗权力提供基础）是赝品 ● 1441 皮萨内洛开始为意大利统治者和人文主义者制作纪念章 — 卢卡·德拉·罗比亚开始使用新的锡釉陶器技术	● 1442—1443 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥在威尼斯 ● 1443 多纳太罗到达帕多瓦，去建造加塔梅拉塔雕像和圣安东尼奥教堂主祭坛	● 1444 列奥纳多·布鲁尼去世并举行国葬 米开罗佐开始了佛罗伦萨美第奇宫的工作 ● 1444—1446 弗拉维奥·比翁多撰写了《恢复罗马》，描述了罗马的古代遗物 ● 1445 菲拉雷特完成了罗马圣彼得大教堂的青铜门 —约 1445 德拉·罗比亚为皮斯托亚的圣乔万尼·福奥尔奇维塔斯创作了《圣母往见》 ● 1445—1450 弗拉·安杰利科在罗马	● 1446 布鲁内莱斯基去世 ● 1447 锡耶纳政府委托制作以安布罗乔·洛伦泽蒂的湿壁画《好政府和坏政府》为蓝本的织锦挂毯 约 1447—1455 吉贝尔蒂撰写了《纪事》	● 1449 皮萨内洛被征召进那不勒斯宫廷	● 1450 年代 安杰洛·巴罗维耶被认为提升了制造玻璃水晶的技术 ● 1450 萨塞塔去世	● 1452 阿尔贝蒂完成《论建筑》 ● 1452—1458 希腊学者特拉勃森的乔治 1452—1455）和西奥多·加沙（1455—1458）在那不勤斯宫廷 ● 1453 库萨的红衣主教尼古拉斯将数学论文 *De mathematicus complementis* 奉献给教皇尼古拉斯五世 ● 1453—1454 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡绘制阿雷佐圣方济各教堂的基督十字架组画	● 1455 皮萨内洛于罗马去世 ● 1455 弗拉·安杰利科去世，吉贝尔蒂去世

	1456	1458	1460	1462	1464	1468	1470	1472	1474	1476	1478
政治／宗教	● 1457 威尼斯总督弗朗切斯科·福斯卡里被罢免 ● 1456—1458 奥斯曼土耳其人征服雅典		● 1461 路易十一世成为法国国王	● 1462 佩鲁贾建立了第一个新型的银行业信贷机构；那不勒斯的费兰特国王击败了反叛的贵族们，并且在特罗亚之战中战胜了安茹的让（8 月 29 日），从而确保了阿拉贡对那不勒斯的合法统治 ● 1463 路易十一世将热那亚割让给米兰大公	● 1464—1479 奥斯曼人征服了内格罗蓬特和阿尔巴尼亚的领土，威胁到威尼斯在东地中海的贸易	● 1466 由卢卡·皮蒂领导的对立派试图推翻美第奇在佛罗伦萨的统治	● 1468 人文主义者蓬波尼奥·莱托 阴谋对抗教皇保罗二世 ● 1469 阿拉贡的斐迪南和卡斯蒂利亚的伊莎贝拉结婚（终于使得西班牙获得统一）	● 1472 佛罗伦萨洗劫了沃尔泰拉		● 1476 米兰大公加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎遭暗杀	● 1478—1480 帕齐阴谋反对美第奇家族，朱利亚诺·德·美第奇被杀死；教皇和那不勒斯共同对佛罗伦萨宣战
文化／艺术	● 约 1456 古登堡《圣经》在德国印刷 ● 1456—1459 安德烈亚·曼坦尼亚绘制维罗纳圣泽诺修道院祭坛画	● 1459 歌唱家及作曲家若斯坎·德·普雷首次被记载出现在米兰大教堂唱诗班中 —1459 曼坦尼亚在帕多瓦的奥维塔里小礼拜堂绘制湿壁画 —贝诺佐·戈佐利在佛罗伦萨美第奇宫的美第奇小礼拜堂中绘制《三博士来拜》 —教皇庇护二世将他的出生地，锡耶纳附近的科尔西尼亚诺重新命名为皮恩扎，并且开始根据阿尔贝蒂的原则重建	● 约 1460—1464 菲拉雷特在米兰撰写了论文《论建筑》 ● 1460 米兰开始使用印有斯福尔扎家族统治者侧面头像的硬币 ● 1461 曼坦尼亚成为曼图亚的宫廷画家	● 1463—1469 西利奥·菲奇诺将柏拉图的对话由希腊语译为拉丁语	● 1465 在罗马附近的苏比亚科安装了第一台印刷机 ● 约 1465—1472 曼坦尼亚在曼图亚圣乔治城堡的“画房”进行绘制 ● 1466 多纳太罗去世	● 1468 红衣主教乔万尼·贝萨里翁将藏有希腊手抄本的图书馆遗赠给威尼斯共和国 ● 约 1468—1471 弗朗切斯科·科萨、科斯梅·图拉和埃尔科莱·德·罗贝蒂在费拉拉的斯基法诺亚宫共同绘制湿壁画 ● 1469 尼可洛·马基雅维利出生		● 1472 洛伦佐·德·美第奇赞助比萨大学改革 ● 1472 安德烈亚·德尔·韦罗基奥完成了佛罗伦萨圣洛伦佐教堂中的美第奇陵墓 —阿尔贝蒂去世 ● 1472—1476 费代里戈·达·蒙泰费尔特罗创建了自己的书房 ● 1472—1492 弗拉芒作曲家约翰内斯·廷科托里斯服务于那不勒斯宫廷 ● 1473 若斯坎·德·普雷离开米兰大教堂进入斯福尔扎宫廷；米兰、费拉拉、那不勒斯和罗马的重要宫廷礼拜堂的建造，促使弗拉芒和法国歌唱家及作曲家移居到了这些地方；老普林尼的《自然史》由拉丁文译为意大利文 ● 1473 帕维亚加尔都西修道院的正面工程开始	● 1475 米开朗基罗出生		● 约 1479—1488 韦罗基奥在威尼斯建造科莱奥尼的纪念碑 ● 1479 真蒂莱·贝利尼去了君士坦丁堡，作为宫廷肖像画家为苏丹穆罕默德二世服务，1481 年返回威尼斯

	1480	1482	1484	1486	1488	1490	1492	1494	1496	1498	1500
政治／宗教	● 1480 卢多维克·玛利亚·斯福尔扎成为米兰的摄政王 ● 1480—1481 奥斯曼土耳其人占据了意大利南部的奥特朗托海峡 ● 1481 苏丹穆罕默德二世去世	● 1482—1484 费拉拉之战；教皇西克斯图斯四世和威尼斯结盟，共同对抗那不勒斯、佛罗伦萨、米兰和费拉拉；1484 年 8 月 7 日签署的巴尼奥洛和约结束了战争 ● 1483 法国国王路易十一世去世，安茹的查理继位，被称为查理八世	● 1485—1486 在南意大利范围内进行的贵族战争，给那不勒斯的阿拉贡国王造成了威胁			● 1491—1498 吉罗拉莫·萨沃纳罗拉布道反对奢华，并在佛罗伦萨鼓励焚烧艺术品和奢侈物，称之为“虚荣之火”	● 1492 摩尔人被驱除出格拉纳达，犹太人被驱除出西班牙和西西里；克里斯托夫·哥伦布到达西印度群岛 ● 1493 教皇亚历山大三世在西班牙和葡萄牙王权之间划分出新世界	● 1494 法国国王查理八世入侵意大利；皮耶罗·德·美第奇被驱逐，佛罗伦萨建立了较少寡头政治的共和政体 ● 1495 在那不勒斯首次有报告梅毒（被称为法国病）病例；法国军队在 7 月 6 日的福尔诺沃战役中被击败；犹太人被驱逐出佛罗伦萨		● 1498 吉罗拉莫·萨沃纳罗拉在佛罗伦萨被烧死；查理八世去世，由奥尔良的路易继位，称为路易十二世 ● 1499 法国国王路易十二世入侵意大利，并征服米兰 ● 1499—1500 教皇亚历山大六世的侄子切萨雷·博尔贾开始了重新夺回教皇国的战役	● 1500 格拉纳达条约将那不勒斯王国在法国和西班牙之间进行了分割；法国国王路易十二世成为米兰的统治者
文化／艺术	● 1480 年代 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡撰写了《论绘画的透视法》，并将其献给乌尔比诺公爵费代里戈·达·蒙泰费尔特罗 ● 1480 洛伦佐·德·美第奇任命安杰洛·波利齐亚诺主持其佛罗伦萨“工作室”中的希腊语和拉丁语教席 ● 1481 克里斯托福罗·兰迪诺出版了极富影响的有关但丁《神曲》的评论 —1481 桑德罗·波提切利和雕刻家巴乔·巴尔迪尼为克里斯托福罗·兰迪诺对但丁《神曲》的评论作了插图 ● 1481—1483 波提切利、吉兰达约和其他一些艺术家共同绘制了西斯廷礼拜堂的湿壁画	● 1482 乔万尼·迪·保罗于锡耶纳去世 ● 1483 斯坎迪亚诺伯爵马泰奥·玛利亚·博亚尔多出版了意大利浪漫史诗《奥兰多之恋》 — 约 1483 韦罗基奥完成了佛罗伦萨圣弥额尔教堂的《基督和圣托马斯》 — 达·芬奇在米兰，并签署了《岩间圣母》的合同		● 约 1485—1490 吉兰达约在佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂的托尔纳博尼小礼拜堂绘制湿壁画 ● 1486 维特鲁威的《论建筑》首次出版了拉丁文版本 ● 1487—1490 洛伦佐·科斯塔在博洛尼亚圣贾科莫教堂的本蒂沃利奥小礼拜堂中进行绘画 ● 1487—1502 菲利波·利皮在佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉教堂的斯特罗齐小礼拜堂绘制湿壁画	● 1488 西尔维斯特罗·德尔·阿奎拉在阿奎拉的圣贝尔纳迪诺教堂开始雕刻玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基的陵墓 ● 1489 布雷西亚聘请温琴佐·福帕来指导绘画和建筑	● 1490 阿尔杜斯·马努蒂乌斯在威尼斯安装了印刷机 ● 1491—1492 伊莎贝拉·德·埃斯塔开始了她在曼图亚圣乔治城堡的“工作室”和“洞室”的工作	● 1492 乔万尼·皮科·德拉·米兰多拉将新柏拉图主义著作《论生命和救世主》献给了安杰洛·波利齐亚诺；弗兰基诺·加富里奥出版了《音乐理论》，随之又出版了《音乐实践》（1496） —1492 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡去世	● 1494 数学家卢卡·帕乔利在威尼斯发表了有关算术、几何学和比例的论文；1497 年，他进入斯福尔扎宫廷服务 —1494 尼可洛·德尔·阿尔卡去世；米开朗基罗被邀请来完成在博洛尼亚圣多梅尼科神龛上缺失的人物雕像 —1494 吉兰达约去世 ● 1495 随着美第奇家族的失势，多纳太罗的雕塑《犹滴和荷罗孚尼》和《大卫》被从美第奇宫移到韦基奥宫	● 约 1496 真蒂莱·贝利尼完成《发现基督十字架》 ● 1496—1497 曼坦尼亚为伊莎贝拉·德·埃斯塔的“工作室”提供绘画 ● 1497—1500 雅各布·德·巴尔巴里制作了六联木刻版画《威尼斯全景图》 ● 约 1497 达·芬奇完成了米兰圣玛利亚·德尔·格拉齐耶修道院的《最后的晚餐》 ● 1497—1499 米开朗基罗为罗马圣彼得大教堂雕刻了《圣母怜子》	● 1498 乔万尼·蓬塔诺发表了《论华丽》和《论奢华》	

译名对照表

Acciaiuoli, Niccolò　尼可洛·阿恰伊乌奥利

Alberti, Leon Batista　莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂

Aldovrandini, Gian Francesco　吉安·弗朗切斯科·阿尔多维兰迪尼

Alexander VI , Pope　教皇亚历山大六世

Alfonso, of Aragon　阿拉贡的阿方索

Altichiero　阿尔蒂基耶罗

Amadeo , Giovanni Antonio　乔万尼·安东尼奥·阿马代奥

Ambrogio da Fossano　安布罗乔·达·福萨诺

Ambrogio di Negro　安布罗乔·迪·内格罗

Andrea di Bonaiuti　安德烈亚·迪·博纳尤蒂

Andrea di Cione (Orcagna)　安德烈亚·迪·乔内（即奥尔卡尼亚）

Andrea di Nofrio　安德烈亚·迪·诺弗里奥

Angelo di Nalduccio　安杰洛·迪·纳尔杜奇奥

Anovelo da Imbonate　安诺韦洛·达·因博纳泰

Ansuino da Forli　安苏伊诺·达·福尔利

Antonello da Messina　安东内洛·达·梅西纳

Antoninus, archbishop of Florence, St　佛罗伦萨主教，圣安东尼纳斯

Apollonio di Giovanni　阿波洛尼奥·迪·乔万尼

Aragazzi, Bartolomeo　巴尔托洛梅奥·阿拉加齐

Aretino, Manno de'Cori　曼诺·德·科里·阿雷蒂诺

Aristotle　亚里士多德

Arloto, Piovano (Arloto Mainardi)　皮奥瓦诺·阿洛托（即阿洛托·马伊纳尔迪）

Averlino, Antonio　安东尼奥·阿韦利诺（即菲拉雷特）

Balbus, Johannes　约翰内斯·巴尔布斯

Baldovineti, Alesso　阿莱索·巴多维内蒂

Banker, James　詹姆斯·班克

Barbari, Jacopo de'　雅各布·德·巴尔巴里

Barbo, Pietro　彼得罗·巴尔博

Baroncelli, Niccolò　尼可洛·巴龙切利

Barovier, Angelo　安杰洛·巴罗维耶

Barovier, Giovanni　乔万尼·巴罗维耶

Barovier, Giovanni Bon and Bartolomeo　乔万尼·博恩·巴罗维耶，巴尔托洛梅奥·巴罗维耶

Bartalini, Tofo　托福·巴尔塔利尼

Bartolomeo da San Vito　巴尔托洛梅奥·达·圣维托

Baxandall, Michael　迈克尔·巴克森德尔

Bayezid II, Sultan　苏丹，巴耶济德二世

Beccaria, Giovanna de'　乔万娜·德·贝卡里亚

Beg, Yakub　雅库·贝格

Bellini, Gentile　真蒂莱·贝利尼

Bellini, Giovanni　乔万尼·贝利尼

Bellini, Jacopo　雅各布·贝利尼

Benedeto da Maiano　贝内代托·达·马亚诺

Benintendi, Orsino　奥尔西诺·贝宁滕迪

Bentivoglio, Giovanni II　乔万尼二世·本蒂沃利奥

Bentivoglio, Sante　圣本蒂沃利奥

Bernardino of Siena, St　锡耶纳的圣贝尔纳迪诺

Berruguete, Pedro　佩德罗·贝鲁圭泰

Bessarion, Cardinal　红衣主教贝萨里翁

Beto di Beri　贝托·迪·贝里

Biagio d'Antonio　比亚焦·达·安东尼奥

Bice, Monna　蒙纳·比切

Biondi, Cristoforo　克里斯托福罗·比翁迪

Boccaccio, Giovanni　乔万尼·薄伽丘

Bolognini, Bartolomeo　巴尔托洛梅奥·博洛尼尼

Bon, Bartolomeo　巴尔托洛梅奥·博恩

Bona of Savoy　萨伏伊的博纳

Bonino da Campione　博尼诺·达·坎皮奥内

Bono da Ferrara　博诺·达·费拉拉

Boticelli, Sandro　桑德罗·波提切利

Bracciolini, Poggio　波焦·布拉乔利尼

Bragadino, Donato　多纳托·布拉加迪诺

Brancacci, Cardinal　卡尔迪纳莱·布兰卡奇

Brancacci, Felice　费利切·布兰卡奇

Brancaleone, Niccolò　尼科洛·布兰卡莱奥内

Brea, Lodovico　洛多维科·布雷

Bridget, a mystic　神秘的布丽奇特

Brunelleschi, Filippo　菲利波·布鲁内莱斯基

Bruni, Leonardo　列奥纳多·布鲁尼

Burckhardt, Jacob　雅各布·布克哈特

Buzzacarina, Fina　菲娜·布扎卡里那

Calzeta, Pietro　彼得罗·卡尔泽塔

Camera Picta, Mantua　画房，曼图亚

Camponeschi, Beatrice　贝亚特丽切·坎波内斯基

Camponeschi, Maria Pereira　玛利亚·佩雷拉·坎波内斯基

Capodilista, Francesco　弗朗切斯科·卡波迪利斯塔

Carlo di Cosimo　卡洛·迪·科西莫

Carlo Borromeo, St　圣卡洛·博罗梅奥

Carpaccio, Vitore　维托雷·卡尔帕乔

Castagno, Andrea del　安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

Castellani, Filippo　菲利波·卡斯泰拉尼

Castello di Manta, Saluzzo　曼塔宫，萨卢佐

Castelnuovo, Naples　新城堡，那不勒斯

Castiglioni, Branda　布兰达·卡斯蒂廖尼

Catelana degli Alberti　卡泰拉那·德利·阿尔贝蒂

Catherine of Siena, St　锡耶纳的圣凯瑟琳

Cavalcanti, Andrea di Lazzaro　安德烈亚·迪·拉扎罗·卡瓦尔坎蒂

Cennini, Cennino　琴尼诺·琴尼尼

Charles IV , of Luxemburg　卢森堡的查理四世

Charle VIII , King of France　法国国王查理八世

Christian, King of Denmark　丹麦国王克利斯汀

Clement VI , Pope　教皇克莱门特六世

Cohn, Samuel　塞缪尔·科恩

Cola di Rienzo　科拉·迪·里恩佐

Colantonio　科兰托尼奥
Collegiata, San Gimignano　圣吉米尼亚诺教堂
Colleoni, Bartolomeo　巴尔托洛梅奥·科莱奥尼
Colleoni, Medea　梅代亚·科莱奥尼
Correr, Gregorío　格雷戈里奥·科雷尔
Corsi, Anichino　阿尼基诺·科尔西
Cossa, Baldassare　巴尔达萨雷·科萨
Cossa, Francesco del　弗朗切斯科·德尔·科萨
Costa, Lorenzo　洛伦佐·科斯塔
Crivelli, Carlo　卡洛·克里韦利
Crivelli, Taddeo　塔代奥·克里韦利

Daddi, Bernardo　贝尔纳多·达迪
dalle Masegne brothers　达莱·马塞涅兄弟
Dalmasio, Lippo　利波·达尔马肖
Dante Alighieri　但丁·阿利吉耶里
Datini, Margarita　玛加丽塔·达蒂尼
Datini of Prato, Francesco　普拉托的弗朗切斯科·达蒂尼
Davizzi, Tommaso　托马索·达维齐
de Sphaera　德·斯帕埃拉（占星术手抄本）
della Francesca, Piero　皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡
della Quercia, Jacopo　雅各布·德拉·奎尔恰
della Robbia, Luca　卢卡·德拉·罗比亚
della Rovere, Giuliano　朱利亚诺·德拉·罗韦雷
della Scala, Regina　雷吉纳·德拉·斯卡拉

Ferdinand, king of Aragon　阿拉贡国王斐迪南

Ferdinand, prince of Capua　加普亚王子斐迪南

Ferrante, of Aragon　阿拉贡的费兰特

Ficino, Marsilio　马尔西利奥·菲奇诺

Filarete (Antonio Averlino)　菲拉雷特（即安东尼奥·阿韦利诺）

Filelfo, Francesco　弗朗切斯科·费勒夫

Finiguerra, Maso　马索·菲尼圭拉

Fioravanti, Jacopo di Neri de'　雅各布·迪·内里·德·菲奥拉万蒂

Fonte Gaia, Siena　欢乐喷泉，锡耶纳

Foppa, Vincenzo　温琴佐·福帕

Forzeta, Olivero　奥利韦罗·福尔泽塔

Foscari, Elena　埃莱娜·福斯卡里

Foscari , Francesco　弗朗切斯科·福斯卡里

Fra Angelico　弗拉·安杰利科

Franceschino da Brignale　弗朗切斯基诺·达·布里尼亚莱

Francesco I da Carrara　弗朗切斯科一世·达·卡拉拉

Francesco da Faenza　弗朗切斯科·达·法恩扎

Francia, Francesco　弗朗切斯科·弗兰恰

Frederick III, Emperor　皇帝腓特烈三世

Fulgosio, Rafaele　拉法埃莱·富尔戈肖

Gaddi, Agnolo　阿尼奥洛·加迪

Galli, Jacopo　雅各布·加利

Gaspare da Pesaro　加斯帕雷·达·佩萨罗

Gentile da Fabriano　真蒂莱·达·法布里亚诺

Ghiberti, Lorenzo　洛伦佐·吉贝尔蒂

Ghiberti, Vitorio and Buonaccorso　维托里奥、博纳科尔索和吉贝尔蒂

Ghirlandaio, Domenico　多梅尼科·吉兰达约

Giorgio da Sebenico　乔治·达·塞贝尼科

Gioto di Bondone　乔托·迪·邦多内

Giovanna I, Naples　乔万娜一世，那不勒斯

Giovanna II, Naples　乔万娜二世，那不勒斯

Giovanni d'Alemagna　乔万尼·达·阿莱马尼亚

Giovanni da Modena　乔万尼·达·莫代纳

Giovanni da Oleggio　乔万尼·达·奥莱焦

Giovanni de Bicci　乔万尼·德·比奇

Giovanni di Jacopo degli Strozzi　乔万尼·迪·雅各布·德利·斯特罗齐

Giovanni di Paolo　乔万尼·迪·保罗

Giovanni di ser Giovanni　乔万尼·迪·塞尔·乔万尼

Giovanni and Pacio da Firenze　乔万尼和帕乔·达·菲伦泽

Girolamo da Siena　吉罗拉莫·达·锡耶纳

Giuliano da Maiano　朱利亚诺·达·马亚诺

Giunigi, Paolo　保罗·朱尼吉

Giustinian, Agostina　阿戈斯蒂娜·朱斯蒂尼亚恩

Gonzaga , Francesco II　弗朗切斯科二世·贡扎加

Gonzaga , Francesco, Cardinal　红衣主教弗朗切斯科·贡扎加

Gonzaga, Gianfrancesco, marquis of Mantua　曼图亚侯爵詹弗朗切斯科·贡扎加

Gonzaga, Ludocico　卢多维科·贡扎加

Gonzaga, Paola　保拉·贡扎加

Gorizia, count of　戈里齐亚伯爵

Gozzoli, Benozzo　贝诺佐·戈佐利

Gregory I, Pope　教皇格雷戈里一世

Gregory XI , Pope　教皇格雷戈里十一世

Guarino da Verona　瓜里诺·达·维罗纳

Guglielmo lo Monaco　古列尔莫·洛·莫纳科

Guidobaldo da Montefeltro　圭多巴尔多·达·蒙泰费尔特罗

Guidaloti, Buonamico di Lapo　博纳米科·迪·拉波·圭达洛蒂

Giuliano da Maiano　朱利亚诺·达·马亚诺

Gusmin, goldsmith　金匠古斯米尼

Guzone the painter　画家古宗内

Hawkwood, Sir John　约翰·霍克伍德爵士

Henderson, John　约翰·亨德森

Henry II, of Germany　德国国王亨利二世

Henry VIII , of England　英国国王亨利八世

Hood, William　威廉·胡德

Ilaria da Carreto　伊拉里娅·达·卡雷托

Isabella, of Aragon　阿拉贡的伊莎贝拉

Isaia da Pisa　伊萨亚·达·比萨

Jacopo da Voragine, archbishop of Genoa　热那亚大主教雅各布·达·沃拉吉尼

Jacopo de Roseto　雅各布·德·罗塞托

Jacopo del Sellaio　雅各布·德尔·塞尔拉约

Jacquet d'Arras　雅克特·达·阿拉斯

Jean de Bilhères de Lagraulas, Cardinal　红衣主教让·德·比耶尔斯·德·拉格罗拉斯

John X X III, anti-pope (Baldassare Cossa)　敌对教皇约翰二十三世（巴尔达萨雷·科萨）

Julius II, Pope　教皇尤里乌斯二世

Justus of Ghent　根特的尤斯图斯

Kolb, Anton　安东·科尔布

Ladislas, of Naples　那不勒斯的拉迪斯拉斯

Lamberti, Pietro　彼得罗·兰贝蒂

Landucci, Luca　卢卡·兰杜奇

Laurana, Francesco　弗朗切斯科·劳拉纳

Lendinara, Cristoforo　克里斯托福罗·伦迪纳拉

Lendinara, Lorenzo　洛伦佐·伦迪纳拉

Leonardo da Besozzo　列奥纳多·达·贝索佐

Leonardo da Vinci　列奥纳多·达·芬奇

Leonardo di ser Giovanni　列奥纳多·迪·塞尔·乔万尼

Leopardi, Alessandro　亚历山德罗·莱奥帕尔迪

Leto, Pomponeo　篷波尼奥·莱托

Linaiuoli tabernacle　利纳约里神龛

Lippi, Filippino　菲利皮诺·利皮

Lippi, Filippo　菲利波·利皮

Lo Scheggia　洛·斯凯贾

Lorenzeti, Ambrogio　安布罗乔·洛伦泽蒂

Lorenzeti, Pietro　彼得罗·洛伦泽蒂

Lorenzo di Credi　洛伦佐·迪·克雷迪

Lorenzo di Niccolò　洛伦佐·迪·尼可洛

Louis III , of Anjou　安茹的路易三世

Louis XII , of France　法国国王路易十二世

Lucia da Narni（mystic）　神秘的露西娅·达·纳尔尼

Maestro Agnolo　马埃斯特罗·阿尼奥洛

Mafei, Timoteo　蒂莫泰奥·马费伊

Mainardi, Arloto（Piovano Arloto）　阿洛托·马伊纳尔迪（即皮奥瓦诺·阿洛托）

Malatesta, Sigismondo Pandolfo　西吉斯蒙多·潘多尔福·马拉泰斯塔

Malvezzi, Virgilio　维尔吉利奥·马尔韦齐

Mante, Domina　多米娜·曼泰

Mantegna, Andrea　安德烈亚·曼坦尼亚

Marcello, Jacopo Antonio　雅各布·安东尼奥·马尔切洛

Marco del Buono　马尔科·德尔·博诺

Marsilius of Padua　帕多瓦的马尔西利乌斯

Matin V, Pope　教皇马丁五世

Martini, Simone　西莫内·马丁尼

Martino di Bartolomeo　马蒂诺·迪·巴尔托洛梅奥

Martorelli, Baldo　巴尔多·马尔托雷利

Masaccio　马萨乔

Maso di Bartolomeo　马索·迪·巴尔托洛梅奥

Masolino　马索利诺

Master Bernardo　马斯特埃尔·贝尔纳多（刺绣工）

Mathias Corvinus, King of Hungary　匈牙利国王马蒂亚斯·科尔维努斯

Mazzoni, Guido　圭多·马佐尼

Medici, Cosimo de'　科西莫·德·美第奇

Medici, Giovanni de'　乔万尼·德·美第奇

Medici, Giuliano de'　朱利亚诺·德·美第奇

Medici, Lorenzo de'　洛伦佐·德·美第奇

Medici, Piero de'　皮耶罗·德·美第奇

MehmedII , Sultan　苏丹穆罕默德二世

Meiss, Millard　米勒德·迈斯

Menabuoi, Giusto de'　朱斯托·德·梅纳博伊

Mezzarota, Ludovico Scarampo　卢多维克·斯卡兰波·梅扎罗托

Michelangelo Buonarroti　米开朗基罗·博纳罗蒂

Michelet, Jules　儒勒·米什莱

Michelozzo di Bartolommeo　米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥

Milan cathedral　米兰大教堂

Mocenigo, Pietro　彼得罗·莫切尼戈

Monaco, Lorenzo　洛伦佐·莫纳科

Morelli, Alberto　阿尔贝托·莫雷利

Morelli, Giovanni　乔万尼·莫雷利

Morelli, Lorenzo di Mateo　洛伦佐·迪·马泰奥·莫雷利

Morelli, Mea　梅亚·莫雷利

Moreti, Cristoforo　克里斯托福罗·莫雷蒂

Mussini, Luigi　路易吉·穆西尼

Nanni di Banco　南尼·迪·班科

Napoleon I, of Fance, Bonaparte　法国的拿破仑一世波拿巴

Nardo di Cione　纳尔多·迪·乔内

Neri di Bicci　内里·迪·比奇

Nerli, Vaggia di Tanai　瓦贾·迪·塔纳·内利

Neroccio di Bartolomeo de'Landi　内罗乔·迪·巴尔托洛梅奥·德·兰迪

Niccolai, Francesco　弗朗切斯科·尼古拉

Niccolò III , marquis of Ferrara　费拉拉侯爵尼科洛三世

Niccolò da Bologna　尼可洛·达·博洛尼亚

Niccolò da Varallo　尼可洛·达·瓦拉洛

Niccolò degli Alberti　尼可洛·德利·阿尔贝蒂

Niccolò di Pietro Gerini　尼可洛·迪·彼得罗·杰里尼

Nicholas V，Pope　教皇尼古拉斯五世

Nuzi, Allegreto　阿莱格雷托·努奇

Obizzo, Giovanni Maria　乔万尼·玛利亚·奥比佐

Ognissanti Church, Florence　佛罗伦萨诸圣教堂

Orcagna (Andrea di Cione)　奥尔卡尼亚（即安德烈亚·迪·乔内）

Orsanmichele, Florence　佛罗伦萨圣弥额尔教堂

Orsini, Antonio　安东尼奥·奥尔西尼

Osanna Andreas, Suor (mystic)　修女（神秘主义者）奥萨纳·安德烈亚斯

Otobon, Prior　奥托博恩院长

Ovetari, Antonio　安东尼奥·奥维塔里

Ovetari, Imperatrice　因佩拉特里切·奥维塔里

Ovetari chapel, Padua　奥维塔里小礼拜堂，帕多瓦

Padua baptistery　帕多瓦洗礼堂

Palazzo Davanzati, Florence　达万扎蒂宫，佛罗伦萨

Palazzo di San Giorgio, Genoa　圣乔治宫，热那亚

Palazzo Ducale, Venice　公爵宫，威尼斯

Palazzo Medici, Florence　美第奇宫，佛罗伦萨

Palazzo Pubblico, Siena　市政厅，锡耶纳

Palazzo Schifanoia, Ferrara　斯基法诺亚宫，费拉拉

Palazzo Steri, Palermo　斯泰里宫，巴勒莫

Paleologus, Irene　艾琳·帕莱奥洛格斯

Paolo da Certaldo　保罗·达·切塔尔多

Pastine, Domenico　多梅尼科·帕斯蒂内

Paul II , Pope (Pietro Barbo)　教皇保罗二世（即彼得罗·巴尔博）

Pavia monastery　帕维亚修道院

Pecham, John　约翰·佩卡安

Pere Johan　佩雷·约翰

Petrarca, Francesco (Petrarch)　弗朗切斯科·彼特拉尔卡（即彼特拉克）

Phidias　菲迪亚斯

Philippe de Mézières　菲利普·德·梅齐埃雷斯

Piccolomini, Maria　玛利亚·皮科洛米尼

Pico della Mirandola, Giovanni　乔万尼·皮科·德拉·米兰多拉

Piero del Tovaglia　皮耶罗·德尔·托瓦利亚

Piero di Cosimo　皮耶罗·迪·科西莫

Piero di Lorenzo　皮耶罗·迪·洛伦佐

Pietro da Milano　彼得罗·达·米拉诺

Pisa cathedral　比萨大教堂

Pisanello, Antonio　安东尼奥·皮萨内洛

Pisano, Giovanni　乔万尼·皮萨诺

Pisano, Nicola　尼古拉·皮萨诺

Pius II , Pope　教皇庇护二世

Pizzolo, Niccolò　尼可洛·皮佐洛

Plato　普拉托

Pliny the Elder　老普林尼

Pollaiuolo, Antonio del　安东尼奥·德尔·波拉约洛

Polygnotus　波尔尼奥图斯

Pontano, Giovanni　乔万尼·蓬塔诺

Poschi, Caterina　卡泰丽娜·波斯基

Prisciani, Pellegrino　佩莱格里诺·普里夏尼

Quaratesi, Castello di Pietro　卡斯泰洛·迪·彼得罗·夸拉泰西

Quirizio da Murano　奎里齐奥·达·穆拉诺

Raphael Sanzio　拉斐尔·圣齐奥

Rasini, Fra Ranieri　弗拉·拉涅里·拉西尼

René, of Anjou　安茹的勒内

Riario, Pietro, Cardinal　红衣主教彼得罗·里亚里奥

Rido, Antonio　安东尼奥·里多

Rinaldo di Giovanni di Ghino　里纳尔多·迪·乔万尼·迪·吉诺

Rizzo, Antonio　安东尼奥·里佐

Robert, of Naples and Anjou　那不勒斯和安茹的罗伯特

Roberti, Ercole de'　埃尔科莱·德·罗贝蒂

Roberto da Lecce　罗伯托·达·莱切

Robineto di Francia　罗比内托·迪·弗兰恰

Romano, Gian Cristoforo　吉安·克里斯托福罗·罗马诺

Romano, Paolo　保罗·罗马诺

Rosselli, Bernardo　贝尔纳多·罗塞利

Rosselli, Cosimo　科西莫·罗塞利

Rosselli, Francesco　弗朗切斯科·罗塞利

Rossellino, Antonio　安东尼奥·罗塞利诺

Rossellino, Bernardo　贝尔纳多·罗塞利诺

Rucellai, Giovanni　乔万尼·鲁切拉伊

Sabadino degli Arienti　萨巴迪诺·德利·阿里恩蒂

Saccheti, Franco　弗朗哥·萨凯蒂

Sagrera, Guillem　圭莱姆·萨格雷拉

St John Lateran, Rome　圣约翰·拉泰兰主教堂，罗马

St Peter Martyr, Naples　殉教者圣彼得，那不勒斯

St Peter's, Rome　圣彼得大教堂，罗马

Salimbeni, Angelo　安杰洛·萨林贝尼

Salis, Jacopo de'　雅格布·德·萨利斯

San Bernadino, Aquila　圣贝尔纳迪诺教堂，阿奎拉

San Domenico, Bologna　圣多梅尼科教堂，博洛尼亚

San Francesco al Monte, San Salvatore　圣弗朗切斯科·蒙特修会，圣萨尔瓦托雷

San Francesco, Arezzo　圣弗朗切斯科教堂，阿雷佐

San Francesco, Borgo San Sepolcro　圣弗朗切斯科教堂，圣塞波尔克罗镇

San Giacomo, Bologna　圣贾科莫教堂，博洛尼亚

San Giorgio degli Schiavoni　圣乔治·德利·斯基亚沃尼教堂

San Giovanni a Carbonara, Naples　卡尔博纳拉的圣乔万尼教堂，那不勒斯

San Giovanni e Paolo　圣乔万尼和保罗教堂

San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia　圣乔万尼·福奥尔奇维塔斯教堂，皮斯托亚亚

San Jacopo di Ripoli, Florence　圣雅各布·迪·里波利修道院，佛罗伦萨

San Jacopo, Pistoia　圣雅各布教堂，皮斯托亚

San Lorenzo, Florence　圣洛伦佐教堂，佛罗伦萨

San Lorenzo, Naples　圣洛伦佐教堂，那不勒斯

San Marco, Florence　圣马可教堂，佛罗伦萨

San Marco, Venice　圣马可教堂，威尼斯

San Pancrazio, Florence　圣潘克拉齐奥教堂，佛罗伦萨

San Petronio, Bologna　圣彼得罗尼奥教堂，博洛尼亚

San Zaccaria, Venice　圣扎卡里亚女修道院，威尼斯

San Zeno, Verona　圣泽诺修道院，维罗纳

Sancia, of Majorca　马略卡的桑恰

Sano di Pietro　萨诺·迪·彼得罗

Santa Chiara, Naples　圣基娅拉女修道院，那不勒斯

Santa Croce, Florence　圣克罗切教堂，佛罗伦萨

Santa Maria del Carmine, Florence　圣玛利亚·德尔·卡尔米内教堂，佛罗伦萨

Santa Maria del Fiore, Florence cathedral　圣母百花大教堂，佛罗伦萨

Santa Maria della Scala, Siena　圣玛利亚·德拉·斯卡拉医院，锡耶纳

Santa Maria della Vita, Bologna　圣玛利亚·德拉·维塔医院，博洛尼亚

Santa Maria delle Grazie, Mantua　圣玛利亚·德尔·格拉齐耶教堂，曼图亚

Santa Maria delle Grazie, Milan　圣玛利亚·德尔·格拉齐耶教堂，米兰

Santa Maria di Castello, Savona　圣玛利亚·迪·卡斯泰洛教堂，萨沃纳

Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice　圣玛利亚·格洛里奥萨·代·弗拉里教堂，威尼斯

Santa Maria Maggiore, Rome　圣玛利亚·马焦雷教堂，罗马

Santa Maria Novella, Florence　圣玛利亚·诺维拉教堂，佛罗伦萨

Sant'Agostino, San Gimignano　圣阿戈斯蒂诺教堂，圣吉米尼亚诺

Sant'Ambrogio, Milan　圣安布罗乔教堂，米兰

Sant'Anastasia, Verona　圣阿纳斯塔西娅教堂，维罗纳

Sant'Antonio (Santo), Padua　圣安东尼奥教堂（即圣教堂），帕多瓦

Sant'Antonio di Castello, Venice　圣安东尼奥·迪·卡斯泰洛教堂，威尼斯

Sant'Apollonia, Florence　圣阿波洛尼亚女修道院，佛罗伦萨

Santissima Annunziata, Florence　圣蒂西玛·安农齐亚塔教堂，佛罗伦萨

Santo Spirito, Florence　圣神教堂，佛罗伦萨

Sara, Sister　修女萨拉

Sasseta (Stefano di Giovanni di Consalvo da Cortona)　萨塞塔（即斯特凡诺·迪·乔万尼·迪·孔萨尔沃·达·科尔托纳）

Sasseti, Francesco　弗朗切斯科·萨塞蒂

Savonarola, Fra Girolamo　弗拉·吉罗拉莫·萨沃纳罗拉

Savonarola, Michele　米凯莱·萨沃纳罗拉

Schiavone, Giorgio　乔治·斯基亚沃内

Scolari, Filippo (Pippo Spano)　菲利波·斯科拉里（即皮波·斯帕诺）

Scuola Grande di san Giovanni Evangelista, Venice　圣乔万尼福音兄弟会，威尼斯

Scuola Grande di santa Maria della Carità, Venice　圣玛利亚仁爱兄弟会，威尼斯

Sforza, Bianca Maria　比安卡·玛利亚·斯福尔扎

Sforza, Filippo Maria, duke of Milan　米兰大公菲利波·玛利亚·斯福尔扎

Sforza, Francesco, duke of Milan　米兰大公弗朗切斯科·斯福尔扎

Sforza, Galeazzo Maria, duke of Milan　米兰大公加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎

Sforza, Gian Galeazzo , duke of Milan　米兰大公吉安·加莱亚佐·斯福尔扎

Sforza, Gian Galeazzo Maria, duke of Milan　米兰大公吉安·加莱亚佐·玛利亚·斯福尔扎

Sforza, Ginevra　吉内芙拉·斯福尔扎

Sforza, Ippolita Maria　伊波利塔·玛利亚·斯福尔扎

Sforza , Ludovico Maria (il Moro), duke of Milan　米兰大公卢多维克·玛利亚·斯福尔扎（即莫罗）

Simone de Corleone　西莫内·德·科莱奥内

Simone di Giovanni di Giovanni Ghini　西莫内·迪·乔万尼·迪·乔万尼·吉尼

Sixtus IV , Pope　教皇西克斯图斯四世

Spinola, Luciano　卢恰诺·斯皮诺拉

Squarcione, Francesco　弗朗切斯科·斯夸尔乔内

Stauroteca of Cardinal Bessarion　红衣主教贝萨里翁保存耶稣十字架碎片的圣盒

Strabo　斯特拉博

Strozzi, Filippo　菲利波·斯特罗齐

Strozzi, Palla　帕拉·斯特罗齐

Strozzi, Rosello　罗塞洛·斯特罗齐

Strozzi, Tommaso　托马索·斯特罗齐

Strozzi, chapel　斯特罗齐小礼拜堂

Taddeo di Bartolo　塔代奥·迪·巴尔托洛

Tomas Aquinas, St　圣托马斯·阿奎那

Tomaso da Modena　托马索·达·莫代纳

Tommaso III , Marquis of Saluzzo　萨卢佐侯爵托马索三世

Tornabuoni, Giovanna Albizzi　乔万娜·阿尔比齐·托尔纳博尼

Tornabuoni, Giovanni　乔万尼·托尔纳博尼

Tornabuoni, Lucrezia　卢克雷齐娅·托尔纳博尼

Toscanelli, Paolo　保罗·托斯卡内利

Traversari, Ambrogio　安布罗乔·特拉维尔萨里

Trent plate　特伦托盘

Trivulzio, Gian Giacomo　吉安·贾科莫·特里乌尔奇奥

Tron, Niccolò　尼可洛·特龙

Tura, Cosmè　科斯梅·图拉

Turini, Giovanni　乔万尼·图里尼

Uccello, Paolo　保罗·乌切洛

Valerano da Saluzzo　瓦莱拉诺·达·萨卢佐

Valerius Maximus　瓦莱里乌斯·马克西穆斯

Van Eyck, Jan　扬·凡·艾克

Vanni, Andrea　安德烈亚·万尼

Vasari, Giorgio　乔治·瓦萨里

Vecchieta, Lorenzo di Pietro　洛伦佐·迪·彼得罗·韦基耶塔

Verrocchio, Andrea del　安德烈亚·德尔·韦罗基奥

Vespasiano da Bisticci　韦斯帕夏诺·达·比斯蒂奇

Villani, Filippo　菲利波·维拉尼

Villani, Mateo　马泰奥·维拉尼

Virtruvius　维特鲁威

Visconti, Azzo　阿佐·维斯孔蒂

Visconti, Bernabò　贝尔纳博·维斯孔蒂

Visconti, Caterina, duchess of Milan　米兰公爵夫人卡泰丽娜·维斯孔蒂

Visconti, Filippo Maria　菲利波·玛利亚·维斯孔蒂

Visconti, GaleazzoII　加莱亚佐二世·维斯孔蒂

Visconti, Gian Galeazzo　吉安·加莱亚佐·维斯孔蒂

Vitelleschi, Giovanni　乔万尼·维泰莱斯基

Vitorio Emanuele II , of Italy　意大利的维托里奥·埃马努埃莱二世

Vivarini, Antonio　安东尼奥·维瓦里尼

Walter of Brienne, duke of Athens　雅典公爵布里恩内的沃尔特

Warburg, Aby　阿比·瓦尔堡

Zoppo, Marco　马尔科·佐波

相关主题的博物馆、美术馆和网站

这张列表显示了与本书相关的最重要的艺术品收藏。

博物馆和美术馆：欧洲

奥地利

维也纳

Kunsthistorisches Museum
地址：Maria-Teresien-Platz，1010 Vienna
网址：www.arc.de /khm
收藏有大量文艺复兴时期的盔甲、雕像和绘画作品。

法国

巴黎

Musée du Louvre
地址：75058 Paris, Cedex 01
网址：www.louvre.fr
拥有皮萨内洛、曼坦尼亚和达·芬奇作品的重要收藏。

德国

Gemäldegalerie
Staatliche Museen zu Berlin
Kultur forum
Berlin Tiergarten
网址：www.smb.spk-berlin.de

意大利

贝加莫

Accademia Carrara
地址：Piazza G. Carrara 82 /a
收藏有曼坦尼亚、贝利尼和卡尔帕乔的作品，以及博尼法乔·本博（Bonifacio Bembo）在1440年代为米兰的维斯孔蒂绘制的一系列纸牌。

博洛尼亚

Museo Civico dell'Medioevo e del Rinascimento
地址：Palazzo Ghislardi-Fava, Via Manzoni 4
收藏有中世纪和文艺复兴时期的雕像，以及来自埃米利亚—罗马涅地区范围广泛的家庭和宗教用品。

Pinacoteca Nazionale
地址：Via delle Belle Arti 56
拥有来自埃米利亚—罗马涅地区绘画作品的重要收藏。

费拉拉

Pinacoteca Nazionale
地址：Corso Ercole d'Este 21
收藏有科斯梅·图拉、弗朗切斯科·德尔·科萨和埃尔科莱·德·罗贝蒂的作品。

佛罗伦萨

Galleria degli Ufzi
地址：Via della Ninna 5，50122 Florence
网址：www.it /ufzi
拥有佛罗伦萨主要的绘画作品收藏，并收藏有大量来自托斯卡纳和意大利其他地区的15世纪艺术品。

Museo Nazionale del Bargello
地址：Via del Proconsolo 4

有佛罗伦萨雕塑和装饰艺术的重要收藏，包括14和15世纪的重要绘画作品。

Museo di San Marco
地址：Piazza San Marco 1
这是一个很小的博物馆，收藏有弗拉·安杰利科为佛罗伦萨多明我会圣马可修道院绘制的作品。

Palazzo Davanzati
地址：Via di Porta Rosa 9
专门收藏家庭艺术品的博物馆，并存有14世纪的壁画。

Horne Foundation，地址为Via dei Benci
Te Stibbert Museum，地址为Via Stibbert 26
Museo Bardini，地址为Piazza de'Mozzi
这三个博物馆拥有范围广泛的收藏，其收藏可追溯到19世纪晚期和20世纪早期，包括绘画、盔甲、纺织品和雕像。

米兰

Fondazione Bagati Valsecchi
地址：Via Gesu 5
网址：www.museo.bagativalsecchi.org
收藏有19世纪晚期藏品，包括重要的北意大利雕刻作品和伦巴第绘画。

Pinacoteca di Brera
地址：Via Brera 28
拥有伦巴第绘画的重要收藏，包括雅各布·贝利尼这样的威尼斯艺术家的作品。

Civiche raccolte d'arte del Castello Sforzesco
Castello Sforzesco
拥有伦巴第绘画、装饰艺术品和乐器的重要收藏，并保有一系列剥离后的15和16世纪湿壁画。

Museo Poldi Pezzoli

地址：Via Manzoni 12
收藏有纺织品、伦巴第绘画和佛罗伦萨艺术家的作品，尽管收藏数量不大，但这些藏品很重要。

那不勒斯

Museo di Capodimonte
网址：www.capodimonte.com
拥有重要收藏以及15世纪南意大利绘画的典型陈列。

佩鲁贾

Galleria Nazionale di Umbria
地址：Palazzo dei Priori，Corso Vannucci 1
拥有翁布里亚地区绘画的重要收藏。

罗马

Musei Vaticani
地址：Viale Vaticano 00165，00120 Cità del Vaticano
网址：www.christusrex.org /www1 /vaticano /omusei.html
在这座梵蒂冈宫殿中收藏有范围广泛的古代文物和绘画作品。

锡耶纳

Pinacoteca Nazionale
地址：Via S. Pietro 29
对锡耶纳艺术品的国家级收藏、包括有萨塞塔，乔万尼·迪·保罗和马泰奥·迪·乔万尼的作品。

都灵

Galleria Sabauda
地址：Via Accademia delle Scienze 6
对皮埃蒙特艺术品的国家级收藏。

乌尔比诺

Galleria Nazionale delle Marche
地址：Pizza Duca Federico 3
拥有蒙泰费尔特罗的遗留藏品，包括皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡为费代里戈·达·蒙泰费尔特罗和他妻子巴蒂斯塔·斯福尔扎绘制的两幅肖像画。

威尼斯

Galleria dell'Accademia
地址：Dorsoduro 1060，Campo di Carità
收藏威尼斯绘画作品的重要博物馆，包括维托雷·卡尔帕乔的油画，雅各布·贝利尼、乔万尼·贝利尼、安德烈亚·曼坦尼亚和维瓦里尼的作品。

Museo Civico Correr
地址：Piazza San Marco 52

维罗纳

Museo Castelvecchio
地址：Corso Castelvecchio 2

西班牙

马德里

Museo del Parado
地址：Paseo del Prado s/n 28014
网址：www.museoprado.mcu.es
收藏有塔代奥·加迪的作品，以及弗拉·安杰利科的《圣母领报》和波提切利绘制的一些叙事性板上绘画作品。

英国

剑桥

Fitzwilliam Museum

地址：Trumpington Street, Cambridge
网址：www.ftzmuseum.ca.ac.uk

伦敦

Te Courtauld Gallery
地址：Somerset House, Te Strand
网址：www.courtauld.ac.uk
收藏有经过精心挑选的少量15世纪作品。

Te National Gallery of Art
地址：Trafalgar Square
网址：www.nationalgallery.org
拥有重要的绘画作品收藏，包括马萨乔、真蒂莱·达·法布里亚诺、萨塞塔、保罗·乌切洛、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡和安东内洛·达·梅西纳的作品。

Victoria and Albert Museum
地址：Cromwell Road, South Kensington
网址：www.vam.ac.uk
拥有包括多纳太罗和贝内代托·达·马亚诺作品的重要收藏，同时收藏有意大利的锡釉陶器、威尼斯的玻璃器皿以及纺织品。

Te British Museum
地址：Great Russell Street, London
网址：www.british-museum.ac.uk
拥有15世纪意大利的铸币和圣牌、金属制品和锡釉陶器的重要收藏。

爱丁堡

National Gallery of Scotland
地址：Te Mound
收藏有少量但质量很高的14和15世纪的作品。

格拉斯哥
Te Burrell Collection

地址：Pollock Country Park
网址：www.clydevalley.com/glasgow/burrell.html
收藏有装饰艺术品和绘画作品。

牛津

Ashmolean Museum of Art and Archaeology
地址：Beaumont Street, Oxford
网址：www.ashmol.ox.ac.uk
收藏有箱柜上的镶板、意大利锡釉陶器和小型青铜作品。

博物馆和美术馆：美国

巴尔的摩，马里兰州

Te Walters Art Gallery
地址：600 North Charles Street, Baltimore, Maryland 21201
网址：www.thewalters.org

波士顿，马萨诸塞州

Boston Museum of Fine Arts
地址：465 Huntington Avenue, Boston, MA 02115
网址：www.mfa.org

剑桥，马萨诸塞州

Te Fogg Art Museum
Te Harvard University Art Museums
地址：32 Quincy Street, Cambridge, MA 02138
网址：www.artmuseumsharvard.edu
收藏量不大，但却有许多14和15世纪的作品。

芝加哥，伊利诺伊州

Te Art Institute of Chicago

地址：111 South Michigan Avenue, Chicago, Illinois 60603
网址：www.artic.edu
包括乔万尼·迪·保罗的一些作品、素描，以及陈列文艺复兴时期珠宝的Alschot Gallery。

底特律，密歇根州

Detroit Institute of Arts
地址：5200 Woodward Avenue, Detroit, Michigan 48202
网址：www.dia.org
收藏有卡洛·克里韦利、波拉约洛和乔万尼·迪·保罗的作品。

洛杉矶，加利福尼亚州

J. Paul Gety Museum
地址：1200 Gety Center Drive, Los Angeles, California 90049
网址：www.gety.edu
收藏有维托雷·卡尔帕乔的作品，并且保有巴尔托洛梅奥·迪·圣维托为《基督的磨坊》的绘制合同所作的素描。

纽约市，纽约州

Te Metropolitan Museum of Art
地址：100 Fifh Avenue, 10028-0198
网址：www.metmuseum.org
拥有大量收藏，分为主要绘画作品以及莱曼收藏的绘画和装饰艺术品两大部分。

Te Frick Collection
地址：1 East 70th Street, New York City，New York 10021-4967
网址：www.frick.org
私人收藏，包括皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的《福音书作者圣约翰》。

Te Pierpont Morgan Library
地址：29 E. 36th Street, New York City, New York 10016

网址：www.morganlibrary.org
一栋文艺复兴风格的别墅，收藏有素描、书籍和手抄本。

费城，宾夕法尼亚州

Philadelphia Museum of Art
地址： 26th Street and Benjamin Franklin Parkway,Philadelphia, PA 19130
网址：www.pma.libertynet.org
拥有伦巴第和锡耶纳艺术的很好收藏。

华盛顿，哥伦比亚特区

Te National Gallery of Art
网址：www.nga.gov
拥有大量收藏，包括多梅尼科·韦内齐亚诺和达·芬奇的作品。

网站

有用的搜索引擎和网站链接

www.vos.ucsb.edu/shutle/art.html
人文学科的搜索引擎。

www.citd.scar.utoronto.ca/crrs/database
多伦多大学文艺复兴和宗教改革研究中心。

有链接网页的网站

www.comune.frenze.it/english//arte.htm
有关佛罗伦萨博物馆的信息，并且能链接到各博物馆。

www.paris.org/Musees/Paris art museums
有关巴黎博物馆的信息，并且能链接到各博物馆。

图像网站

www.ncsa.uiuc.edu/SDG/Experimental/vatican.exhibit/exhibit/Main_Hall.html
提供了梵蒂冈图书馆的虚拟游览。

www.thais.it
有意大利雕塑的图像，这些雕塑主要来自意大利的博物馆和美术馆。

www.christusrex.org
天主教网站，有来自罗马梵蒂冈收藏藏品的图像。

www.greatbuilding.com
建筑纪念碑的图像。

www.televisual.it/ufzi
有来自佛罗伦萨乌菲齐美术馆的藏品图像，而且图像可下载。

研究和文献资源

www.wsu.edu:8001/～dee/reninres.htm
文艺复兴研究的网络资源。

www.haverford.edu
中世纪女性主义的索引，包含有研究14和15世纪欧洲妇女的资源和链接。

www.orb.rhodes.edu
中世纪和文艺复兴研究的在线参考书。

www.fordham.edu/haball/sbook
中世纪和文艺复兴研究的在线原始资料。

Oxford History of Art

牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

[英] 马修 · 克拉斯克／著　彭筠／译

欧洲艺术：1700—1830

——城市经济空前增长时代的视觉艺术史

文景

Horizon

上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编 · 易英

Art in Europe: 1700–1830

欧洲艺术：1700—1830

[英] 马修 · 克拉斯克 / 著

彭筠 / 译

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

欧洲艺术：城市经济空前增长时代的视觉艺术史：1700～1830 /（英）克拉斯克（Graske, M.）著；彭筠译．—上海：上海人民出版社，2015

书名原文：Art in Europe: 1700-1830, A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth

ISBN 978-7-208-13402-7

Ⅰ．①欧…　Ⅱ．①克…②彭…　Ⅲ．①艺术史-欧洲-1700～1830 Ⅳ．①J150.094

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第264688号

书　　名：欧洲艺术：1700—1830
——城市经济空前增长时代的视觉艺术史

著　　者：［英］马修·克拉斯克

译　　者：彭筠

责任编辑：成昱臻

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-13402-7/J·420

文
景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景
豆瓣小站：世纪文景
Email：info@wenjingbook.cn

目 录

马修·克拉斯克　Matthew Craske

耶鲁大学客座教授，曾任英国国家肖像画廊利弗休姆研究员、剑桥大学邱吉尔学院研究员。

导言

从洛可可到浪漫主义：定义的难题，还是信仰的质疑？

20世纪晚期是个学术专业化的时代。现代学者在编写一本有抱负的通史之前，总是要先得到出版商的支持。我也不例外。本书的写作，便源于此前编写一本18世纪至19世纪早期欧洲视觉艺术史的邀请。本书的主旨，是尝试辨别和分析这个时代本质性与典型性的艺术问题，并对这些问题的产生做一些历史性阐释。

读者可能会觉得，书中对时代变化的历史性阐述无非老生常谈。恰恰相反，我认为，虽然我们以往已大费周章地叙述过18世纪至19世纪初的艺术，却始终不够重视分析导致变化发生的根本历史原因。在概述这一时期欧洲视觉艺术的发展历史时，我们更关注的是类型的划分，而不是对其进行分析。欧洲艺术总是被划分为"洛可可"、"新古典"和"浪漫主义"。这三个术语，即使得到了那些力推使用这些词汇的学者的认可，但要么是彻底的年代错置，要么涉及意义的诸多"现代"变迁——这使它们既难以定义，又充满丰富的内涵足资探索。

那些耗费了太多精力去定义这些欧洲艺术"风格"、"运动"，或者去阐释风格演变过程的学者，通常从来不去解释这些假定的风格术语从何而来。菲斯克·金博尔（Fiske Kimball）在他的《创造洛可可》（*The Creation of Rococo*，1943年出版，1964年、1980年再版）一书序言中公开声称，不要去质疑"洛可可"这个词为何产生或含义为何，才是明智之举。

> 在对艺术创作和风格演变进行广泛研究时，必须回答的问题就是：是什么？怎么样？什么时候？在哪里？谁？至于为什么，我们遵从歌德审慎的建议，闭口不问。我们或许可以指出艺术与政治、社会和经济活动之间的关系，也可以将艺术与批评，以及其他文科领域中的发展趋势进行类比，或者分析其影响及根源，

但却无法阐明其因果关系。从根本上，我们会发现，发展是内在的，创造的奇迹隐藏于艺术个性的神秘之中。

金博尔认为“洛可可”这一术语来源于“rocaille”[(1)]或“rock work”[(2)]，这个词语在所谓的洛可可时期被广泛使用。然而，他并不确定，用“rocaille”来描述一种艺术风格是否贴切而令人信服，他对“洛可可风格”的概念出现于19世纪这一看法也十分不满。这就迫使他不得不以一种更加个人而非历史的标准，对这一风格进行界定。金博尔的书名“创造洛可可”，贴切而讽刺地表明，正是金博尔本人在创造“洛可可”。

由于当时交流有限，“洛可可”这一术语便被不作区分地随意使用。我们可以在各种令人眼花缭乱、彼此毫无关联的艺术作品中，看到洛可可的踪影。安东尼·布伦特（Anthony Blunt）意识到，这个词语的使用已过于广泛，以至于渐渐失去其意义。他写道，希望出版一本权威小册子，就叫《术语“巴洛克”和“洛可可”在建筑领域的使用与滥用》（*Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture*，英国科学院，1972年出版）。布伦特也不确定“洛可可”一词的具体历史含义，于是转而以一种艺术权威的口吻谈论自己对“洛可可”的理解。实际上，对“洛可可”术语的“滥用”，或多或少已成为一种惯性，这让作者大为不悦。于是，对“洛可可”术语的使用，以及对这一风格的起源和意义的武断看法，不可避免地沦为一种审美上的主观臆断，而不是真正意义上的历史分析。

在描述一件洛可可风格的艺术作品时，由于这些未解的学术问题，我们几乎对作品的明确内涵避而不谈，而是大费口舌说明那些不明确的涵义是什么。在使用这个术语时，如果先谈那些不明确的涵义，便可轻松以对，而不必像个公正的历史评论员一样恪守教条。滥用术语是再容易不过的事，要将其变成诋毁之言也是小菜一碟。1790年代末开始，“洛可可”成了一个侮辱性的拟声词，用来指那些后来被认为堕落、轻浮、乏味的旧制度下的宫廷艺术。因此，我们可能很难将“洛可可”一词与一系列贬义内涵剥离。迈克尔·利维（Michael Levey）的《从洛可可到大革命》（*Rococo to Revolution*，1966年）无疑提供了一个文本例证，让我们看到随意使用风格术语，如何导致了历史书写降格为漫不经心的价值判断。书中类似“洛可可还未精疲力竭”这样的语句，破天荒赋予“洛可可”一种拟人色彩，但紧接着，作者又用“在洛可可艺术中，真实如此匮乏”这种话进行“人身攻击”。

在诸多评述这一时期欧洲艺术几个假定阶段的著作中，金博尔和利维的分析明显是脱离历史的。罗伯特·罗森布拉姆（Robert Rosenblum）那本备受称赞的《18世纪晚期艺术的转型》（*Transformations in Late Eighteenth Century Art*，1967年），大概是论述“洛可可”到“新古典主义”再到“浪漫主义”风格转型的权威之作。但作者本人也坦言，这本内容相对完备的学术著作，并未分析那些风格转型的历史根源。[1]在罗森布拉姆的学术环境中，欧洲艺术运动习惯性地被理解成一种与文明变迁相生、总体自生自灭的文化现象。“新古典主义”的兴起，通常与所谓的“理性的时代”紧密相连。相应地，随着理性光环渐渐褪去，一个“激情的时代”初现端倪，“新古典主义”便逐渐衰落，“浪漫主义”成为这个时代新的表达方式。罗森布拉姆才思敏捷，试图打破“陈词滥调”，开辟新的阐释路径，比如，他意识到，一种艺术可能被多方面定义为“新古典主义”，但却包含激烈的情感。不过，尽管他认识到其中局限并试图巧妙地逾越藩篱，但整体论述时代风格时，他基本仍延续了那些早已过时的、特定历史时期的陈词滥调。

罗森布拉姆尝试在《转型》一书的序言中厘清“一些定义问题”，他小心翼翼地采取了一种老到的怀疑立场。他坦言，面对种种“新古典主义”风格现象，其中“涵盖了弗塞利（Fuseli）和达维特（David），卡斯滕斯（Carstens）和吉罗代（Girodet），塞格尔（Sergel）和格里诺（Greenough），申克尔（Schinkel）与纳什（Nash）这些截然相异的艺术形式与情感”，自己不禁犹疑，“将新古典主义概括为一种风格是否正确，亦或，是否应当采用吉迪恩(3)的‘着色法’（coloration）来描述这种风格。”

一种与文化有关的“着色法”，这个概念即便不令人费解，至少也是问题多多。表面上看，这个概念大致描述出一种趋向，就好比颜色，我们可以凭借感觉或直觉本能地欣赏，却无法理性界定。罗森布拉姆的潜台词是，尽管诸多问题无法确定，但这种表现形式“一定”存在。“伟大的艺术”开始散发宗教的灵光，因此研究这一时期艺术较为妥帖的方式，是将“新古典主义”、“浪漫主义”等艺术运动都同样视为一个信仰问题。就像不可知论泛滥时代的神灵，尽管没有任何证据证明神灵的存在，也无法定义或清晰理解，人们却依然坚持对神灵的信仰。字里行间程度不同的微妙措辞清晰传达出，这些学者显然希望读者先去相信，再去提问。威廉·沃恩（William Vaughan）1978年出版

的《浪漫主义艺术》（*Romantic Art*），开篇第一句就写道：“不论对浪漫主义运动如何置评，没有人能够否认这一事实的确发生过。”这一相当教条的论断，无疑激起许多独立思想家的反感，他们干脆当起了沃恩书中的“没有人”。甚至有人从这个立场出发，指出“浪漫主义运动”不仅是一种特殊的语言学建构，而且这一宽泛的概念在1790年至1830年间压根就不存在。

先验信仰语境中的怀疑主义，变成了一种修辞的把戏。这成了有关“浪漫主义运动”或“新古典主义”的文本的共同特征，开头花几页篇幅对术语进行一番怀疑论式的严格考察，如此一来在后文滥用这些术语便可免责。作者采用“浪漫主义”的一般文本，通常会先广泛引征思想史领域那些持怀疑态度的学者著作——这些人的文本常被引用，却少被重视。尤其是A. O. 洛夫乔伊（A. O. Lovejoy），他的观点常被引申，却始终不被学术界关注。[2]他的建议经常被引征，即应当多去谈论“浪漫主义”现象，少去空谈“浪漫主义”，告诫大家避免肤浅地使用“浪漫主义运动”这一术语。反过来，这些话又被那些肤浅的空谈用作话引子。同样，怀疑论者告诉我们，如果一个术语被视为侮蔑，那么即便最著名的“浪漫主义者”也定会矢口否认自己是浪漫主义者。这种论断很容易引起读者的注意。这一训诫被记录下来，但这些艺术家却始终被视为“浪漫主义者”中的典范。就仿佛没有了术语，我们就不知该如何去思忖某个时期或某个人。

艺术史家将一个时期强行划分为不同阶段，这种划分是建立在一种泛欧洲的假设基础上的。即使学者承认存在本质区别，比如，英德两国的“浪漫主义”艺术截然不同，但他们依然坚持这种划分。用某个常见词汇概述不同现象的习惯，会带来相当大的问题。一种通用的语言描述，不经意间，即使并非刻意，也会使人误以为这些艺术家或艺术作品具有同样的价值，同时强化这些国际艺术“运动”的神话。

这些分期术语的使用，某种程度上反映并支撑起统一性的欧洲艺术与文明观念。思考国际领域的艺术史问题时，艺术史家大多会采纳一种世界主义（cosmopolitan）的欧洲视角。欧洲文明被假定为一种阶段性发展的独特文明。我将在第二章谈到，这种趋势反映出一种世界主义的思维传统，这种传统可以追溯到18世纪。这种学术和艺术鉴赏领域的思想传统，是基于一种世界性欧洲文化的假设。对欧洲文明的笃信，成为一种文明的标志。利维、罗森布拉姆等人的著作，都未

公开承认其延续了这种知识传统，却隐蔽地表达出对欧洲文明统一性观念的赞同。

本书避免将读者引向这层涵义，尽量不作先验的预设，按照“欧洲艺术”的发展演变来谈问题。我尝试探讨，欧洲是否具有一种有意义的文化身份，而不是预设一种身份立场。读者随即会发现我陷入了某种矛盾情绪中。我一直刻意在“欧洲”和“欧洲艺术”问题上，保持一种姿态上的不一致——我有时会利用“欧洲思维”或“启蒙运动视角”等概念，但其他时候，比如，讨论欧洲大陆某一地区的文化是否可以转移到另一个地区时，我又坚持认为，不存在任何普遍规律。

为了给自己的矛盾和不一致辩护，我力主在分析这段与世界主义观念登峰造极、“现代”民族学说兴起密切相关时期的艺术时，必须保持这种学术姿态。于是，我们有了最充分的理由，从“欧洲的艺术”（art in Europe）角度去思考，其中涉及不同地区或国家带有强烈自我意识的文化；也有足够的理由将“欧洲艺术”（European art）传统作为更广泛的“欧洲文化”整体中的一部分进行思考。考虑到这些问题的复杂性，我将用一定篇幅，讨论刚刚兴起的国家及超国家（supra-national）身份概念对视觉艺术的影响。之所以这么做，是因为我意识到在本书写作期间，是否存在或历史上是否曾经存在一种有说服力且影响深远的欧洲文化，这个问题一直在政治讨论中频繁出现，甚至直接威胁到现存的行政管理体制。尽管我怀疑让历史产生现实意义的企图，但对我来说，基于历史的考虑，这些问题对20世纪末的读者仍至关重要。欧洲文化身份的“现代”讨论从那个时代兴起，随之产生的种种分歧，直至今日依旧萦绕在我们的生活中。

学者尝试为“欧洲艺术”的发展确立宏大且有说服力的阶段分期，并使这种模式长久延续。如果我们将这种努力视为一种信仰，那我在本书中的言辞，就完全像一位“异教徒”。但我在写作过程中，十分尊重这些学者的虔诚之心。希望读者在阅读本书的同时，也仔细阅读沃恩和罗森布拉姆的著作，不要一叶障目。我从未想过颠覆他们对这一时期的整体看法，相反，我本人也深受启发，尤其是罗森布拉姆在《转型》一书中的观点。与罗森布拉姆的学术领域决定了他对宽泛的分期术语持怀疑立场一样，我考虑的则是摒弃了所有结构宏大的叙述之后，历史又将我们带往何处——这根源于我所处的学术领域对解构主义理论的吸收。

城市化的影响：新的艺术公众、艺术类型、艺术家和理论话语

为了符合潮流，我也为本书拟定了一个宏大的副标题："一部城市经济空前增长时代的视觉艺术史"。为了完成副标题中的构想，书中将首先讨论导致艺术发生历史性变化的种种社会和经济因素。与"新古典主义"或"浪漫主义"不同，城市经济的增长是历史发展中不争的事实。在尝试以具体历史事件为基础进行分析和研究时，我不想让读者感到，我所在的学术领域毫无争议。尽管很容易找到大量欧洲城市和村镇发展的数据和材料，但在围绕欧洲城市化根源、表现和社会影响展开的历史争论中，却存在许多棘手问题。同样，在讨论城市化对欧洲艺术领域的影响过程中，必然存在诸多争持不下的问题。事实上，这正是现代英美世界讨论这一时期艺术史的原点。

不论从地理学还是思想观念角度看，欧洲的城市化都是个复杂的现象。飞速的城市化进程，并不是这个时期人类所经历的发展进程中最核心的部分。实际情况是，欧洲许多城市都经历着人口锐减和经济生产衰退。城市化的出现有其复杂的原因，同时对社会和政治产生多方面影响。圣彼得堡，这个彼得大帝在一片贫瘠的土地上亲手缔造的城市，以宫廷为中心逐渐展开，其整体规划日复一日传递着宫廷高于商贸和文化的无上权威。与此相反，伦敦却成为最重要的贸易中心，但却是以丧失王室权力和威慑力为代价。王室的权力很大程度上受到议会的制约，王室的决议对城市经济发展起不到决定性作用。

针对这个时期艺术作品中流露出的城市和国家观念，其文化态度上呈现出了惊人的多样性和复杂性——这也反映出城市化对社会的影响之广。我们看到，许多作品都反映出赞助人和艺术家类似的激进观念；还有很多作品传达出艺术家对城市"进步"势必带来好处的信念。同时，我们也看到人们对城市的丑陋及其价值观侵蚀乡村风景的惊诧，对社会环境受到严格管控的厌恶，以及艺术家内心深处对在社会泥沼中丧失个性和文化身份的恐惧。城市发展带来的种种积极和消极态度，交织成一片令人困惑的混乱景象，这不仅体现在社会整体层面上，也反映在个体思想中。

我努力不去掩盖或忽略这些问题，从城市化表现方式的多样性角度去思考，探析欧洲不同地区经济表现的剧烈变化对文化的影响。本

书最后一部分专门讨论了北欧地区与亚平宁半岛主要城市经济发展严重不同步所造成的影响。我也花费了很大篇幅去讨论东欧、斯堪的纳维亚地区以及法国和英国重要贸易中心城市艺术状况的极大差异。

这一时期城市增长对视觉艺术的影响，其争论焦点必然在于通向财富和权力的社会途径被不断拓宽所带来的影响——这一变化在欧洲大部分地区都有所显现，在法国、英国以及18世纪晚期的德国体现得尤为明显。新近出现的研究法国、英国、德国艺术的学者，已越来越重视新的艺术“公众”（publics）群体的出现这一现象，这个群体的出现显然与“消费文化”的产生有关，艺术品开始呈现出商品的形态。这些国家和地区版画与插图书籍市场规模的扩大，让即便中等收入的家庭也可以拥有精美的艺术品。伴随公共展览和报纸批评的出现，那些过去对视觉艺术完全陌生的人群，也可以就眼力和“趣味”话题吹嘘一番。

是否对“趣味”有强烈的渴望，这一点可以帮助我们判定，18世纪的市民是不是“有教养的”公众。反过来，“公众”的观念——完全区别于无教养的“人群”（crowd）或危险的“乌合之众”（mob）——得到整体发展，至少部分原因在于，接触艺术的渠道不断增多。迪博神父（Abbé Dubos）[(4)]在他1719年发表的颇具影响力的《关于诗歌与绘画的批评思考》（*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*）一书中对“公众”作出如下定义：

> 在我看来，那些对着绘画和诗歌指指点点，或者盘算把哪一级别佳作占为己有的粗俗之人，没有资格进入公众之列。在这里，“公众”这个词，仅指那些通过阅读或与世界的交流获得一定启蒙的人。[3]

迪博继续谈到，公众促进了艺术品的创作。他坚持认为，在接受公众评判之前，艺术作品“可以说，还只是摆放在工作台上”，或者说，还不能真正称之为“艺术”。在这里，我们看到一个极为重要的新概念的演变过程。这是一种现代观念的原型，即，一幅画只有陈列在公共博物馆中，才能被定义为艺术品。我将在第三章讨论这一观念的源起，考察“艺术”与耸动视听的街头戏法、蜡像、魔术灯箱、即兴喜剧或滑稽剧表演之间的关系。我将着重探讨那些主张将视觉幻象排除或包括在“艺术品”（或适合于影响艺术品的作品）之列的观点，这取决于大部分有教养的城市公众是否足够成熟、有鉴赏力。

在迪博看来，尽管我们可以用是否通过“阅读或与世界的交流”获得“一定启蒙”，来区分公众与缺乏教养的大众（mass），但18世纪中期，法国和英国却更倾向于通过另一种方式来区分公众群体——一部分有“感受力”、“共通感”或“理解力”的人。视觉艺术与文学的新公众群体，是伴随一种需要强烈“激情”的新艺术类型的产生而出现的，因此不再需要精英的学识——这道门槛恰恰是艺术欣赏的障碍所在。

谈到这一现象，我们最容易想到威廉·荷加斯（William Hogarth，1697—1764）。他的绘画常常流露出其倡导的“有教养的公众”观念——从人性及趣味的高雅上与“乌合之众”根本区别开来。荷加斯大概是这种新艺术类型中最杰出的先驱，致力于促进有教养的公众群体的形成和发展，并为这个群体提供道德上的支持。在回忆录中，当谈到为何放弃成为一名历史画家的抱负，转而从事主题性版画创作时，荷加斯如是说道：

> 但和宗教一样，尽管这种风格（即历史画）在其他国家发展得轰轰烈烈，在英国本土却遭排斥。我不想变成一个肖像画师，渴望拥有更卓越的名声，于是我放弃对这一领域已有优势的全部期望，像原来那样重新与普通大众打交道。我发现这竟最能满足我的目标，能够在公众中引起共鸣，挣一些小钱，卖一些根据自己的画刻印的版画，确保自己衣食无忧。

荷加斯坦言要在公众中“引起共鸣”，显示出他超出常人的商业敏感。随着一个新的公众群体出现，许多市民开始有更高的要求，即拥有一种高雅的感受力和良好的判断力与洞察力，而不是那种枯燥无味的书本知识。荷加斯在这一变化中看到了商机。因此，他在画中呈现给观众的，是阅读报纸、咖啡馆文章即可获得的认知，或是从小说或戏剧中提取的情节和叙事。几十年以后，让-巴蒂斯特·格勒兹（Jean-Baptiste Greuze，1725—1825）借用荷加斯开创的叙事结构，迎合了巴黎公众类似的审美取向。一位观众在沙龙展上看过1765年那幅《为死去的小鸟而伤心的少女》（*Girl Weeping over a Dead Bird*）后，作出如下评论：“鉴赏家、女人、花花公子、书呆子、知识分子、不学无术之人和蠢蛋，所有观众无一例外都认可这件作品。”勒布伦（J.-B.-P. Le Brun）回忆格勒兹在商业和批评领域的大获成功时说道，画家唤起了观众的同情心，这幅画“让鉴赏家大为惊叹，画作的魔力甚至让冷漠的心灵也流出热泪”。[4]

在整个18世纪，我们愈加明显地看到，视觉艺术可以成为一种令人不安的平等交流的媒介。如果"趣味"更多的是指经过一定教育之后形成的"判断力"，那么任何一个有教养的公民，只要有一定公共信誉，都可以自称为有趣味的人，甚至可以去评判趣味的高下。那么，一个普通人、小报记者或身份卑微的评论家的趣味，至少在理论上，与王公贵族或受过良好教育的上流鉴赏家一样有效。事实上，一部分人坚持认为，一个正常的"有判断力的人"，头脑中尚未被灌输鉴赏家的偏见，还没学会批评家的行话，精神也未被贵族奢华生活腐化，这样的人也许才最有资格对艺术作出评判。

一般说来，平等观念得到大力提倡，都伴随着一种颠覆权威的直接目的——上流阶层艺术爱好者和鉴赏家把持这种权威，牢牢控制着欧洲艺术市场。提倡这种观点的人，通常会去支持某个特定艺术派别，努力为其作品开辟市场，激起这些与有抱负的"中等阶层"艺术家社会地位看似接近的公众群体的文化热情。有些时候，公共运动也会以此为目标展开，艺术家本人与那些意气相投的出版商和新闻记者联合一道，就是运动的组织者。最先发起运动的，是以荷加斯为首的"圣马丁巷美术学院"[(5)]团体（St Martin's Lane Group）。1730年代到1740年代，他们极力反对英国鉴赏家的观念，赞同新教的"直接判断力"。让-艾蒂安·利奥塔尔（Jean-Etienne Liotard，1702—1789）在《论绘画的原则和规律》（*Traité des principes et des règles de la peintre*，1781年）中谈到，那些对学术"一无所知"却具有某种"先天的审美"的人，他们作出的评判往往比那些学究、业余批评家、鉴赏家更高明，甚至也许最明智。

继服饰和礼仪之后，趣味逐渐成为文化领域最为人津津乐道的话题。这绝非偶然。我将在第三章中谈到，18世纪欧洲许多城市都步入了城市化阶段，时装展示以及服饰的道德内涵，成为城市中引人关注的文化焦点。时装作为一种流行服饰，开始适用于更广大的社会阶层，不再是社会差异的象征。优雅的举止，这种与"趣味"关系密切的社交才能，同样受人追捧。只要买得起一本行为手册，然后花时间慢慢学习培养，任何人都可以做到。社会上对趣味的讨论日渐增多，一个人即使夸夸其谈"趣味"话题，也不会显得高人一等。为了突显艺术教育的威望，关于艺术品质标准的讨论也日趋复杂、晦涩和理论化。到了18世纪中期，一个更学术的话语——"审美"出现了。[5]

视觉艺术能在展览上给公众带来愉悦，或以印刷复制品的方式畅销各地，这种观念如幽灵萦绕于每个消费经济日渐强大的国家和地区的艺术领域中。我们清楚地看到，从17世纪晚期开始，主张将艺术作为一种专业知识的人，与“公众”产生了尖锐的利益冲突。18世纪末19世纪初，许多极具影响力的艺术评论家，包括歌德、弗塞利、勒费比尔（Lefébure）、雷诺兹（Reynolds）、黑兹利特（Hazlitt），都极力反对由“公众”来决定趣味的标准。

倡导公众趣味的批评家，试图明确区分公共舆论、公共精神或利益。一方面，艺术成为一个公众消费问题，因此视觉艺术的发展，也应由公共舆论来决定，这听起来有些可悲。另一方面，更令人满意的答案是，艺术应努力成为公共精神和国家利益的崇高表达。我们可以在亨利·弗塞利（Henry Fuseli，1745—1825）的文字中，看到对这一立场的激烈陈词。

有人提议，广大公众应当被包含在艺术世界之中或努力进入艺术领域，弗塞利对此深表厌恶。他深信，当下艺术已无法挽回地衰落，这正是欧洲大多数国家公共精神的衰败导致的。[6]这种衰败，本质上是“个人”价值观的兴起造成的，而这种价值观的出现，又与商业的兴起有关——商业的兴起被视为现代社会的独特现象，使弗塞利所处的时代，与伯里克利(6)时期的雅典或文艺复兴时期的意大利产生本质的区别。

弗塞利在美术学院讲演中提到，艺术是“公共”价值观的体现，其理想典范的确立，与“个人”利益以及真正意义上的私人观念的形成有很大的关系。18世纪城市“中产阶级”消费者对“个人”有了全新认识。在他们看来，私人领域的形成，受到一种狭隘的、有人认为是平庸乏味的追求——只关心资产、财富积累以及一种即使不够奢华但至少舒适的生活方式——的刺激。为了通过具有公共精神的理想典范，使艺术逐渐“公共化”，艺术开始被体制化，担负起定期对公民进行道德教化的职责。因此，这个时期不仅公共艺术博物馆和公共艺术基金的观念开始兴起，而且还见证了今天称之为“市民人文主义思想”的鼎盛时期，这种思想极力主张艺术家应努力提升公共生活的道德水准。

18世纪至19世纪初，在许多欧洲国家的艺术领域中，消费者的力量显著提升，但这绝不是一种理想的赞助方式。18世纪的后60年，欧洲艺术批评中有一条不成文的约定，那就是，比之一般公众的赞助，有公益精神的公民，可以更好地服务于艺术的公共利益。即使在大革

命时期的法国，社会各界也并未完全接受由“公众”来评判艺术品质的高下。当达维特（Jacques-Louis David）决定在剧院门厅展出自己的画作《抢夺萨宾妇女》（*Intervention of the Sabine Women*，1799年）**［图1］**，并向参观者收费时，他被迫发表声明说，艺术家相信群众的意见，这本身并没有错。

图1　雅克-路易·达维特

《抢夺萨宾妇女》，布面油画，1799年。

同样，观点激进的英国艺术理论家，如，詹姆斯·巴里（James Barry，1741—1806）、威廉·黑兹利特（William Hazlitt，1778—1830）和本杰明·海登（Benjamin Haydon，1786—1846），则明确反对艺术听从“人民的声音”（vox populi），或满足消费的需求。民主的理念应当运用在政治生活中，而不是崇高的艺术领域。黑兹利特甚至提出，绘画“每一次被灌输公共意志之后，品质都会降低”。[7]艺术被大众所支配或因此而堕落，这显然违背了公共利益——这种看法在当时太超前，只有那些经常阅读艺术批评文章或到画廊参观的人，才能立即接受。

自荷加斯的时代[8]开始，绝大多数英国艺术家和评论家，都积极呼吁建立一个英国的历史画学派，来提升公共生活的品位。实力雄厚的赞助人、宫廷及公共机构，是他们眼中最理想的资金来源。我们稍加注意便会发现，有公共精神的人越来越少，这显然反映出当时的国民生活状态。在很多人看来，公共精神日益匮乏的根源就在于：“商人”一味地满足市民有限的安逸和幸福，思维因此变得愈来愈狭隘。

令人惋惜的是，英国艺术市场给人留下的印象，始终是围绕各种家庭温情题材的小型订件和挣钱牟利的“计划”打转**[图2]**。英国最初举办历史画展览时，竟在入口处向公众收取一先令的门票，雕塑家瓦伦丁·格林（Valentine Green，1739—1813）认为这简直是一种国家耻辱。格林满心失望地说，艺术家接受“公众的赞助”，然后“被迫不择手段地吸引观众的注意，将（他们的）作品奉送到观众面前，还为这番自取其辱收取一先令的报酬”。[9]

图2　本杰明·韦斯特

《沃尔夫将军之死》，布面油画，1770年。

韦斯特公开发行《沃尔夫将军之死》一作的版画印刷品，获得了空前的成功。这表明向公众推广历史画亦可获益颇丰。出版商约翰·博伊德尔从中赚取了15000英镑，刻版师伍利特得到

7000英镑，韦斯特未公开自己的收入，但肯定获得了相当大一笔钱。

“公众”逐渐渗入原本高不可攀的艺术领域，这在社会上引起普遍反感。这种厌恶情绪也反映出，艺术这时已成为消费经济的一部分。而此时，地位显赫的艺术赞助人的理想直至19世纪初依然为人所乐道，这也表明，“伟大的艺术”依然是为某个赞助人的需求服务的。

哪一类艺术作品堪称时代的典范，这在很大程度上关乎一个人的政治信念。目前艺术史领域基本分为两派：一派认为，欧洲艺术被订件及其赞助人所支配；另一派则认为，欧洲艺术是由消费者和艺术家决定，他们在公认的“现代”消费社会中进行艺术品交易。从豪泽（Hauser）和安塔尔（Antal）开始，马克思主义和受马克思主义影响的历史学家通常认为，这一时期“中产阶级”的趣味和经济能力，逐渐在欧洲艺术市场中突显。然而，那些保守人士或资产与艺术市场的附庸者，仍有意无意地坚持——18世纪的艺术领域仍是鉴赏家、廷臣、乡绅的地盘，他们依旧操控着广泛的传统赞助体系。

在我看来——这也是本书的立场——以上两种观点皆有可取之处。在那些消费经济显著发展的城市，比如，18世纪中期的巴黎、伦敦，以及18世纪晚期的德累斯顿，形形色色的艺术市场相继兴起。这些消费市场与过去（以及同时期东欧、南欧和斯堪的纳维亚地区的主流市场）最显著的区别，就在于多元化。举个例子，我个人特别关注的英国雕塑领域，雕塑市场的范围和种类在18世纪有了显著扩展。在1680年，大城市的雕塑订件基本被贵族、上流人士及城市中最富有的企业主包揽。到了1780年，购得“产品”的市场和渠道都得到明显拓展。以纪念碑与爱国人士半身像为主的中产阶级市场真正形成。虽然这种带有“投机性”的雕塑如雨后春笋般涌现，但位高权重的贵族赞助人，其影响力却丝毫未减，他们一般是向艺术家订制作品，而不是在市场上直接购买。随着“大旅行”（Grand Tour）的兴起，这类买家明显增多。一个庞大的新兴艺术市场出现了，专门制作陈列在雕塑走廊——这些地方大都是一度富可敌国的“大旅行家”（Grand Tourists）的禁地——与真人等大的古典雕像。随着大英帝国的崛起，公共机构和企业开始在市场上扮演主导角色。大量来自殖民地的雕塑订件，吸引一些渴望成功的年轻人移居国外。有些人专攻某些市场上不起眼的雕塑类型，例如，约瑟夫·诺勒肯斯（Joseph Nollekens，1737—1823）专门制作胸像；小托马斯·卡特（Thomas Carter the Younger，1795年去世）则以壁炉架雕刻为主。

在我看来，这个特殊产业是整个社会的缩影。各式各样的广告、市场、商品艺术等新形式，都在欧洲主要城市消费经济中涌现。以财富为基础的城市增长，给那些能够创造新的视觉表达方式的艺术家提供了大量机会。荷加斯就是如此，他开创了叙事组画的先河。那是一个艺术生产专门化的时代，有些画家专攻竞技体育艺术，有些版画家则全身心投入到政治和社会讽刺画的商业生产中。这一时期诞生了大量新技术和艺术类型，比如，剪影（silhouette）的制作，我们今天或许只将其视为一种艺术手法。

新型消费艺术市场的出现，似乎将越来越多的女性卷入这场市场"博弈"之中。这一时期的艺术展览现场出现了不少女性的身影，这说明女性更多时候是在消费艺术品，而不是从事艺术创作。不过，一些新的艺术类型和技术的出现，的确与女性趣味和女性艺术家直接相关。龚古尔兄弟（The brothers De Goncourt）就将色粉肖像，这个18世纪上半叶由威尼斯女艺术家罗萨尔巴·卡列拉（Rosalba Carriera，1675—1757）引入巴黎的新画种，称为一种"由女性使用，并深得女性欢心的艺术"。[10]

社会上渐渐出现其他一些迎合特定阶层趣味的新艺术形式。随着公众队伍和社会差异的明显扩大，展览组织者的天平又开始倒向公众阵营中的某一群体。英国水彩画的兴起，某种程度上就是为了满足中产阶级公众的趣味，同时也得益于他们在商业炒作方面的才能。英国水彩画协会（Society of Painters in Water-Colour，成立于1804年）会在作品目录中直接标注价格，其商业目的一览无余。

艺术公众的观念逐渐消失——这一过程正式开始于18世纪中期的巴黎，稍晚在欧洲其他城市也陆续发生。迪博在《批评思考》（*Réflexions Critiques*，1719年）一书中描绘的那个属于闲情逸致、思想独立的文化精英的时代很快就过去了——在那个时代，一个博学之人，要区分"公众"与一群无知无能的"他者"，实在是再简单不过。社会各阶层都普遍认识到，艺术开始吸引越来越多的公众。这些公众的看法和价值观常常发生冲突和矛盾。其中的某一种公共价值观，被公认为最能代表真正的"公共利益"。然而，在接下来的半个世纪，随着民主政治运动的兴起，即便假定最有钱有权的公众为公共利益或公共趣味的合法代表，也会受到严肃质疑。

18世纪的最后几十年，在工业与手工业高度发达的国家里，地方性城镇蓬勃发展，这直接导致了18世纪晚期一种真正意义上的艺术市

场的去中心化。这不仅为大城市艺术家开辟了新的市场，比如格勒兹，他绝大多数的版画都销往法国各地方城市；同时也为那些渴望流动的艺术家提供了新的机会。不愿在中心城市疲于竞争或受人冷落的优秀艺术家，可以去地方城市寻求成功，创作出品质与观念都不囿于地方的作品。德比的约瑟夫·赖特（Joseph Wright，1734—1797）就是其中的杰出代表。同时，交通基础设施和贸易体系的进一步发展，使那些来自拥有大量海外殖民地的国家的艺术家和艺术商人，可以史无前例地开辟全球市场。举例而言，19世纪初，据英国画家约翰·马丁（John Martin，1789—1854）记载，他绝大部分收入都来源于在日本、中国和美国的版画销售。到了18世纪晚期，许多在欧洲不受欢迎的艺术家，如约翰·佐法尼（Johann Zoffany，1733—1810）和威廉·霍奇斯（William Hodges，1744—1797），都会去印度待几年，以缓解经济压力。

必须强调，只有建立起全球化市场经济和殖民地遍及全世界的那些国家，其公民和永久定居者才能获此机会。圣彼得堡、华沙或哥本哈根的本地艺术家，面临的则是截然不同的艺术经济状况。我们将看到，东欧及斯堪的纳维亚地区的艺术市场，仍牢牢掌控在王室和贵族手中，没有太大的改变——消费经济发展滞后，其结果就是艺术家的社会权力和创作自由受到极大限制。我们习惯性地将一个国家的社会和经济情况与艺术成就联系在一起，因此，不同欧洲国家和城市的经济情况与其艺术影响力之间，必然也存在很强的关联性。后面我将论证，“意大利”艺术的影响力在欧洲乃至全世界逐渐削弱，根源就在于，当时意大利各城市已无力提供北欧大城市所拥有的经济活力和发展机遇。相反，我们清楚地看到，18世纪的最后60年，来自充满活力的市场经济多元化发展地区的艺术家，已经开始为进入欧洲艺术世界蓄势待发。欧洲化影响的新观念在英国、法国和德国的城市和公民中自然生发——销售艺术的新方式、讨论艺术的新角度，以及我们将在第一章里说明的，思考艺术家在社会中所扮演角色的新路径。

---

(1) 法语词汇，一种用石子和贝壳混合制成的装饰物。——译者注（本书所有页下注如无特别注明，皆为译者注）

(2) 石块砌筑。

(3) 希格弗莱德·吉迪恩（Sigfried Giedion），1888—1968，瑞士历史学家、建筑批评家，沃尔夫林的学生，著有《空间·时间·建筑》（*Space, Time and Architecture*）等。

(4) Jean-Baptiste Dubos，1670—1742，法国考古学家和历史学家。

(5) St Martin’s Lane Academy，英国皇家美术学院的前身，因这群艺术家和设计师经常聚集在圣马丁巷的斯劳特咖啡馆而得名。

(6) 伯里克利（Pericles，约公元前495—公元前429），古希腊著名政治家，是奴隶主民主政治的杰出代表者。——编者注

第一章　超越有用与令人愉悦之人

图12细节

艺术成为有教养的公众关注的焦点，而且远不止被这些人所关注

18世纪末19世纪初，那些写文章抱怨艺术在“公众”手中品质不断降低的艺术评论家，想当然地认为，他们讨论的话题正是公众热切关注的焦点。任何人被深深卷入关于艺术天赋或创作本质的唇枪舌战之中，都被认为是再正常不过，在他们的祖父辈那里，或许也曾发生过同样的争论。这些评论家期望更多的人对自己的艺术观点感兴趣，而不是仅限于一小群精英读者，这不无道理。但他们也许忘记了，艺术之所以如此受到关注，正是由于当初面向公众展出，而公众的艺术观点却是评论家所鄙夷的。

到18世纪中期，许多从事艺术行业的人都清楚地意识到，视觉艺术面向广大公众展出，将会带来更丰厚的利益。举例而言，巴黎画家、艺术评论家查理–尼古拉·科尚（Charles-Nicolas Cochin，1715—1790）回忆1737年巴黎重新恢复沙龙展时，将那届沙龙展说成是“赐福”，将艺术从个人赞助体系的一次重大失误所导致的黑暗中拯救了出来。沙龙引发了广大公众的热潮，这个“带来好运的地方”，彻底改变了那些一直“挣扎在贫困边缘的”艺术家的命运，同时也“挽救了绘画，给那些最有天分的艺术家提供了展示自己的舞台，同时激发起许多人对艺术的热爱，若不是因为这次展览，这些人对艺术还完全熟视无睹”。[1]

欧洲其他国家也很快意识到，这种新型的沙龙展，将使法国在经济和文化上真正领先于对手。伦敦著名的《每日邮报》（*Daily Post*）1737年8月25日刊登了一篇外国记者的文章，他最近刚刚参观完卢浮宫举办的第一届沙龙展。这位记者难掩兴奋之情，描述了人们“怀着极大的热忱”争先恐后地参观展览的情景。他很遗憾地表示，尽管英国人民也对绘画抱有同样高涨的热情，官方却始终没有对这种情绪进行有组织的引导。

> 对于天才的大不列颠人民来说，这是多么令人沮丧！我们竟然没有设年度奖励，用来嘉奖那些为人类辛苦、勤勉服务的人；

> 或是像法国一样，为他们提供的服务授予公共荣誉。他们可能会抱怨，我们从不在最好的方面向法国文化看齐，却对能否在最差的地方略胜他们一筹而斤斤计较。优秀的画家、版画家和雕塑家都是非常有用的人；除了提供高尚的、有说教意义的娱乐消遣，他们更为国家增添了资本和荣誉。

这篇文章明显是写给《邮报》读者看的，显然还需要对他们加以开导，要让他们知道，视觉艺术是值得他们像海峡对岸的邻国一样，抱着"极大的热忱"去探索的。这位记者不得不从最实际的层面吸引读者，提醒他们艺术家是"非常有用的人"，他们不仅可以增添"资本"，还有助于提升公共生活的道德水准。记者大概想用这个观点，引起那些更有实际头脑的读者的注意——他们可能很难被不够务实的人文科学辩论所说服。

这位记者在报道中理智地劝诫英国人，应当鼓励视觉艺术的发展，因为这对社会有益，不过这番劝导似乎并未得到所有读者的认同。我们从简单的经济学角度，就可以估量出艺术的社会功效。有人或许会认为，如果艺术家总是和那些"高尚的、有说教意义的"主题打交道，那么艺术就可以成为公民教育的得力工具。在第三个层面上，视觉艺术之所以对社会有益，源于它是一种健康的"娱乐消遣"——艺术可以激发令人愉悦的情绪，让整个社会融洽和谐。与艺术的接触，反映出这个国家公民生活的整体状态，成为文明的重要标识。视觉艺术在公众讨论中的表现，成为当时欧洲国家相互衡量公民生活品质的有效方法。

这位《邮报》记者充分意识到，若以这些标准来判断，英国与夙敌法国之间相距甚远。三年后，乔治·特恩布尔（George Turnbull）在1740年的《古代绘画研究》（*Treatise on Ancient Painting*）中，也向读者暗示了同样的观点：

> 我们可以从艺术的现状，推断出一个民族的总体特征和民族性格。反过来，我们或许也可以很肯定地从那个民族的一般性格和心态，推测出艺术的发展现状，这就好比，艺术的状态会从政治体制、法律、语言、礼仪等其他征候中显现出来。

这一时期，英国本土仍缺乏提升和推广艺术的公共体系。不过，到了1750年代中期，"艺术、手工业与商业促进会"在伦敦成立，这个

最“有用”的机构一经成立，便将一系列奖项和公共展览计划提上日程，状况大为改观。我们很难准确判定这种艺术促进机构对国家道德水准的影响，这里面存在很大争议。但这种机构对“资本”的影响却是显而易见。在协会成立的40年中，艺术家的确证明了自己是对英国“非常有用的人”。以版画为例，它不仅成为英国本土重要的出口商品，甚至可以说是工业革命早期最成功的出口商品之一。如果19世纪初英国《晨报》的报道真实可信的话，仅弗朗西斯科·巴尔托洛齐（Francesco Bartolozzi，1727—1815）一人，“就至少为我们增加了一百万先令的收益”。[2]

我们不能忽视这些例证。欧洲人正逐渐形成一种共识，那就是，有责任感的爱国公民应该关注视觉艺术。18世纪中期，社会上掀起了一股建立公共艺术促进机构的高潮。到1780年左右，几乎每一个欧洲大城市都推出了一整套或一系列公共计划。一个欧洲国家如果不作这种计划，就会被认为是缺少文明和经济竞争力的。

欧洲大多数国家在公共舆论方面达成了共识，这促使艺术公众群体逐渐改变了看法，开始将视觉艺术视为一种重要且影响深远的社交形式。作为18世纪早期一种真正的精英趣味，绘画和雕塑一直努力进入人文科学的圣殿以供人瞻仰。比如，乔纳森·理查德森（Jonathan Richardson，1665—1745）在他1715年出版的《绘画理论》（*The Theory of Painting*）中据理力争，甚至不惜被人讥讽，他试图使同时代的人相信，我们可以对绘画进行理论研究。到了18世纪晚期，像路易斯–塞巴斯蒂安·默西埃（Louis-Sebastien Mercier，1740—1814）那样，认为无须认真思考视觉艺术问题的知识分子已经相当少见。默西埃成了公然蔑视公众舆论的持不同意见者。

到了18世纪中期，对各种艺术史和理论问题的严肃探讨，使印刷业大获成功。温克尔曼（Winckelmann）的《古代艺术史》（*History of Ancient Art*，1764年出版）成为艺术史上的第一本国际“畅销书”。在整个欧洲，稳步发展起来的翻译行业，满足了那些不想额外学习其他语种的读者对艺术问题的钻研热情。比如，在温克尔曼的书首版发行数月后，该书的部分内容摘录就已译成英文，刊登在了英国杂志上。

这个时期大部分进入高雅文坛的理论作品，都是站在令人费解的知识分子立场，痛斥欧洲的艺术公众群体的。许多艺术公众群体在18世纪下半叶逐渐形成，然而围绕如何分化和差异化对待公众的问题，

各式各样的争论随之产生。所有杰出的著作和文章都不提倡这种观念——视觉艺术和艺术家本人应当通过其道德作用，寻求社会意义。事实上，许多18世纪上半叶在巴黎问世的最有影响的著作，都公开与“市民人文主义”和功利主义唱反调。这些著作被后来的流行文学大量引用甚至滥用。查尔斯·夸佩尔（Charles Coypel）和迪博神父的作品尤其强调，艺术家的任务在于满足鉴赏家的感官欲望，而不是提升公民的道德水准。

尽管存在多种关于艺术的道德功用的观点，但在18世纪中期的讨论中，大多数人还是认同视觉艺术应该是某种“娱乐消遣”——艺术应当激起一种惬意的感受和理智的情感。其基本观点是，只有那种从根本上使精神更加愉悦和文明的艺术，才对文明社会的形成“有益”和有用。然而，随着埃德蒙·伯克（Edmund Burke）的《崇高与优美概念之起源的哲学研究》（*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*，1757年）一书出版，英国艺术界及欧洲其他地区，已开始小范围地接纳这种严肃深刻的观点，将视觉艺术从优雅得体这一情感范式的长期束缚中解放出来。

伯克所提倡的艺术观点，是强调表达一种强烈的、不可遏制的“崇高”情感。表达这种强烈情感的历史画，会让人观看时感到内心无法平静。这无疑颠覆了18世纪早期的一种强大传统——这一传统源于德·皮莱斯（De Piles）和迪·弗雷努瓦（Du Fresnoy）的理论著作——即历史画所描述的人物形象必须表现出良知（bon sens）和礼仪（bienséances，这两个法语词汇可译成“理智”［good sense］和“礼貌”［good manners］，但意思不够充分）。[3]伯克的老友詹姆斯·巴里，其大部分作品便都有意违背这些讲求得体、文雅的惯例。英国公众感动于“这些美好的情感，如此感性，以致不堪忍受那些描绘悲惨故事的绘画”，这令他感到厌恶。巴里的《李尔王与科迪莉亚》（*King Lear and Cordelia*，蚀刻版画，1776年）便展现了一片原始的荒野，与那种所谓的“良知”和“礼仪”完全相悖。在巴里和许多同时代人看来，在生活和绘画中秉持这种温驯的“良知”和“礼仪”价值观，对一个誓要成为无拘无束的伟大天才的人来说，简直是一种彻头彻尾的羞辱。

到了1770年代，欧洲各国艺术人士已无法就这一问题达成一致，即，视觉艺术在根本上必须令人惬意，如此才能激发足够的兴趣。然而，欧洲各国对艺术在经济与社会方面都应是有用的这一看法，认识程度不一。有些国家前所未有地重视这一观点，在达维特与他的学生

以及大革命时期的法国体现得尤为明显——视觉艺术被牢牢绑缚在庞大宣传机器的车轮之上。我们将看到，在恐怖时期结束后不久，法国艺术家明显表达出对市民人文主义理想权威的反抗情绪。在欧洲其他地区，艺术与政治改革运动的关系不会如此紧密，瓦解的过程开始得更早，而且是以一种渐进的方式缓慢发生。

正如《晨报》记者在文中指出的，是否提供了一种“高尚的、有说教意义的娱乐消遣”，同时为国家带来可观的经济收益，可以借此衡量艺术之于社会的重要性——这种看法逐渐占了上风。正如我们所看到的，这种观点是要说服此前对视觉艺术毫无兴趣的人去相信，艺术是值得支持的。曾经创立过许多对社会有用的社团与学校的艺术先驱，在他们之后成长起来的几代艺术家中，有些人对功利观念已心生厌恶。同样，一部分购买艺术品的公众，不愿再充当社会教化的炮灰，那些感人肺腑的作品令他们厌烦，传统的教条也对他们失去了吸引力。18世纪晚期，社会上出现了一批艺术家，他们看到了艺术市场中一部分人已经厌倦说教性艺术，于是努力挖掘新题材，成就了一番事业。其中最有名的，就是我将在第三章中谈到的托马斯·罗兰森（Thomas Rowlandson，1756—1827），一个不道德的讽刺道德家。

对罗兰森的许多同时代人，包括一些艺术学院的杰出官员来说，那种所谓的艺术和艺术家的有用性观点似乎有辱人格。如果按照这种观点，艺术便从一份独一无二的天职，降格成了众多社会行业之一，仿佛是将一个国家的艺术家召集起来，成立某种以创作为主的政府行政机构。对亨利·弗塞利而言，艺术能否提升公众水准似乎并不重要。和詹姆斯·巴里一样，弗塞利也认为，伟大的艺术是探索崇高与不被拘束的情感的媒介。[4]但他比巴里更深入地谈到，不论展现这种情感的画面本身是否对公众身心有益，我们都不应停止追求这种情感。尽管弗塞利认同艺术的状态可以反映公共生活水准，但他却认为，不管出于何种理由，艺术都不应迫于提升公众水准的目的，而去表现那类题材。事实上，他有时认为，一旦将艺术降至公共教育这一世俗层面，它便再也无法提升公共生活的水准。一个真正发展健全的国家，不需要通过艺术来实现其经济利益和社会幸福，而是要创造出伟大的艺术。伟大的艺术和艺术家，顾名思义，从不关心是否必需、有用或能否取悦于人这种肤浅问题。[5]

弗塞利刻意摆出一副极端精英主义，甚或有些边缘化的姿态。然而，他这种激情却与时代合拍。弗塞利在艺术领域风头正劲的那段时

期（大约是从1770年到1810年），艺术的公共讨论愈演愈烈；欧洲人在讨论视觉艺术时，说话方式越来越直截了当，争论越来越激烈。随着之前关于艺术应唤起一种高雅、令人愉悦的情感的设想逐渐落空，所有残存的高雅因子，都在各艺术派系的口水仗中蒸发得无影无踪。艺术在公共领域不仅被加以反复讨论，甚至不惜为此引发激烈的冲突。后文我们还将看到，在18世纪末和19世纪初的许多艺术家的自画像中，甚至出现了部落战争和惨烈冲突的场景。

全欧洲的艺术家都纷纷采取了极端偏激的立场。一个人甘愿冒极大风险，勇于在原则问题上与政治或行业权威博弈，为了艺术事业献出一切，甚至走向自杀或破产的末路，开始成为真正艺术家的标志。对很多人来说，艺术已不仅仅是一个公众热议的话题，更不止是某种取悦、教化他人的工具，而是逐渐成为一种近乎宗教的激情。正是从这个时期开始，欧洲人开始对艺术（尤其是古典艺术）怀以一种敬畏之心，过去只有在朝拜圣物时才会如此虔诚，在公共博物馆陈列的"伟大艺术"面前，他们不再大肆喧哗，而且在谈论艺术时，总会使用一些宗教的隐喻。

艺术名人、艺术失败者与艺术的自我表达：艺术家过多的问题

随着艺术理论和艺术史著作不断问世，艺术回忆录或艺术家传记在18世纪末19世纪初也明显增多。较之其他关于视觉艺术的文学类型，回忆录和传记成为一种被普遍认可的公共娱乐。传记文学当然也会套用一种合适的道德寓言形式，告诫读者为愚蠢而付出的代价，比如，声名狼藉的乔治·莫兰德（George Morland，1763—1804）去世后不久，他的传记便被争相出版。但更多情况下，这类出版物都是以记录引人发笑的趣闻轶事为主。J. T. 史密斯（J. T. Smith）和艾蒂安·德勒克吕泽（Étienne Deléclulze）编撰的艺术回忆录就是一部喜剧杰作。不论这类轶事作品多么琐碎、滑稽，我们都可以从中看出，欧洲艺术家的社会地位有了显著提高。著名艺术家的个人生活成为一种公众话题；他们逐渐成为"名人"，与我们今天对这个称谓的理解基本相似。

兜售那些空穴来风，有趣，或者干脆是编造出来的生平轶事，在艺术领域其实并不新鲜。在今天看来，瓦萨里（Vasari）便精于此道。他的《著名画家、雕塑家、建筑家传》（*Vite*）在18世纪末大为流行，激起了公众对同时期艺术轶闻的好奇和渴望。正是这些直白琐碎的轶事，反映出18世纪晚期到19世纪早期的细微变化。那些艺术“名人”发现，自己正在被一个贪婪下流、靠咀嚼他人轶事和八卦为生的行业所消耗。男性或女性艺术家发现，即使是一句自己随口说出的评论也会被拿来逐字推敲，他们的绯闻更会成为公众猜测的话题——像安杰利卡·考夫曼（Angelica Kauffmann，1740—1807）这样的女性艺术家尤其成为盯梢的目标。八卦会对艺术家事业的发展产生决定性影响。一则谣言——杜撰出来的英国肖像画家托马斯·劳伦斯（Thomas Lawrence，1769—1830）与敏感多情的公爵夫人之间的浪漫故事——便会影响到画家的职业生涯，因为女模特都拒绝留在他的工作室。当时的艺术名人詹姆斯·诺思科特（James Northcote，1746—1831）和安东尼·卡诺瓦（Antonio Canova，1757—1822）在回忆录中写道，学会和媒体打交道，应对公众批评中的流言蜚语，是一个现代艺术家的基本工作。[6]当得知流行报刊又对自己妄加猜测时，诺思科特处变不惊地说道：

> 一个处于风口浪尖的人，必须要经得住残酷的考验；他自己，甚至他的家人，所犯下的每一次过错，都会被一次次重新提起，如果可能的话，还会成为指控他的罪名；在这个世界上，你不可能不付出任何东西，便尽情享受与众不同的待遇，因为这是对公民权的一种侵犯。[7]

18世纪的最后几十年，瓦萨里的《著名画家、雕塑家、建筑家传》，以及有关伟大艺术家与爱国人士之间关系的艺术史轶事，越来越受到关注，这不是没有原由的。导致这一现象的主要原因或许就在于，一种对这段史诗般的历史强烈的文化认同。越来越多经历过欧洲这一历史阶段的人，开始深信自己正见证一个伟大的时代——一个未来将与文艺复兴、罗马共和国初期或伯里克利时期的雅典相提并论的时代。这种对时代影响力的强烈感受，在18世纪中期已开始萌芽。霍勒斯·沃波尔（Horace Walpole）将其撰写《英格兰绘画轶事》（*Anecdotes of Painting in England*，1760—1771年出版）一书的时期喻为自己的“瓦萨里时期”，尽管对民族传统起源问题的阐述成果有限，但他自认为开启了一扇门，未来或会取得更伟大的成果。不久，随着

帝国的崛起和民族自信的迅速增长，越来越多的人相信，一个现代英国艺术家的传记，或与瓦萨里书中记载的故事一样，对子孙后裔意义重大。雕塑家托马斯·班克斯（Thomas Banks，1735—1805）给约翰·弗拉克斯曼（John Flaxman，1755—1826）的悼词便清楚地表明了这一点。[8]弗拉克斯曼将班克斯与尼古拉·皮萨诺（Nicola Pisano，1258—1278）和乔万尼·皮萨诺（Giovanni Pisano，1265—1314）相提并论，这两位艺术家被瓦萨里誉为意大利文艺复兴雕塑之父。

弗拉克斯曼认为自己所处的时代堪比文艺复兴或古典时代，之所以如此自信，与他认为自己所居住的英国就是当代的罗马密切相关。我们将在第四章对此进行详述。一大批新的城市建筑工程破土动工，反映出经济的飞速发展，这种发展势头让许多北欧国家，离复兴甚至超越"古人"伟大成就的梦想更近了一步。在19世纪，随着法国大革命和拿破仑战争的爆发，社会上普遍对战争升起一种史诗般的情感，这显然又增强了这种文化倾向。到了19世纪初，一些欧洲艺术家似乎意识到自己所肩负的职责，想要成就一番与自己所处时代一样伟大、被所有人铭记的事业。建筑家、画家卡尔·弗里德里希·申克尔（Karl Friedrich Schinkel，1781—1841）被彼得·贝特豪森（Peter Betthausen）称为一个"深信自己生活在一个必将发生深刻变革的时代"的人。他似乎下决心要与时代赛跑，为了工作耗尽自己的生命。据他的一个朋友回忆，申克尔最后是因"心力交瘁"而死。[9]

19世纪早期艺术回忆录中记载的那些琐事，更多时候是以一种讽刺口吻，反照出一种时代兴盛或是历史正在被书写的感觉。这个时期的许多回忆录都记录下了当时收藏艺术纪念品的风气。普普通通的信件，常常被认为与严肃的宣言一样有价值：这些文字会保留下一个伟大人物性格深处的闪光点。举个例子，雕塑家弗朗西斯·钱特里（Francis Chantrey，1781—1841）去世之后，就连他最琐碎的日常书信都被收藏，甚至他享用一顿美味午餐后写给朋友的感谢信，也被认为有出版价值。[10]这足以说明这个时期艺术家社会地位的急剧上升。钱特里的前辈们，那些18世纪上半叶英国雕塑领域最有话语权的人，绝大多数情况下，没人觉得他们的信件应当被妥善保存。因此，我们现在对他们的个人生活或内在个性几乎一无所知。

尽管艺术家认为下流媒体的无孔不入令人生厌，但这个时期的艺术家要想成为社会名人，就必须主动默许和纵容媒体的行为。艺术家在寻求公众认知时，很快便看出新的公众舆论平台背后的潜力。这是

历史上第一个真正靠炒作宣传艺术的时代。大家很快意识到，展览场所不仅可用来陈列作品，还可以公开发表惊人言论，这可以给艺术家带来商业前景。龚古尔兄弟在《18世纪的艺术》（*L'Art au dixhuitième siècle*）一书中便记录了巴黎色粉画家莫里斯·昆廷·德·拉图尔（Maurice Quintin de la tour，1704—1788）在法国沙龙展上用这种方式来自我宣传。[11]据说，拉图尔特地请竞争对手让–巴蒂斯特·蓬内罗（Jean-Baptiste Ponnereau）为自己画一幅肖像，自己又暗地里画了一幅自画像。在好友让–西蒙·夏尔丹（Jean-Siméon Chardin，1699—1779）的帮助下，沙龙展上拉图尔将自画像挂在了蓬内罗的画旁。相形之下，拉图尔在观众眼中显然技胜一筹。通过这种花招，拉图尔的画价迅速上涨，这在17世纪简直无法想象。

艺术家很快意识到，报纸，这一18世纪刚刚诞生的交流方式，在提升艺术家影响力方面的潜力。有史以来第一次，艺术家开始定期给自己和作品做广告，还会请交好的记者为自己写"吹捧文章"（puffs，18世纪词汇，指一种颇受好评的宣传册页，里面宣传的艺术家或团体都尚未获得认可）。为了赢得声誉，足智多谋的艺术家开始利用报纸大做文章。弗朗西斯·惠特利（Francis Wheatley，1747—1801）迫于经济状况的拮据，只身来到都柏林，为在当地打开局面，他马上着手创作了一幅以当时最热门的新闻事件为主题的作品，再现了1779年11月4日"都柏林学院草坪"（College Green）的志愿者集会。为了充分调动爱国情绪，他将完成后的作品在位于威廉大街的艺术学会中展出，并立即将作品印成版画发行。这种炒作看来是有用的。惠特利因这起爱国事件而名声大噪。

通过瞬息万变的媒体收获的名望，同样短暂易逝。1790年4月29日，英国《世界报》称赞年轻的朱利叶斯·西泽·伊比森（Julius Caesar Ibbetson，1759—1817）为"本年度最耀眼的天才"，成了当时的标志性事件。这位艺术家因一幅描绘乔治·比金（George Biggin）乘坐卢纳尔迪（Lunardi）的热气球首次升空的油画而声名鹊起。伊比森选择载人热气球升空这个主题，无疑是明智之举。热气球徐徐升起，瞠目结舌的人群围成一团，正强有力地隐喻了城市生活与公众声誉的转瞬即逝。1780年代一幅精彩的法国讽刺画《无名氏，为医学献身的人》（*Anon., the devotees of physic*，1783年），也清楚地反映出这一点——画中，一名男子随着一股巨大的热气流划过天空，在他下方，城里的场面一片混乱，为目睹这一景象，所有人都摔成一团。[12]

早在热气球发明之前的很长时间内，表现瞬间消失的热气流，尤其是儿童向猪膀胱吹气的图像，已经成为一种浮华的象征。热气球的发明，这个巨大的、暴露在公共场合中的气囊，简直就是为艺术家而提供的理想机会，用这一传统主题来表现在肥皂泡般虚幻的公共领域中，名望亦如过眼云烟倏忽而逝。在热气球发明之前，往猪膀胱吹气的图像，有时也会用来表现这类主题，通常是用来喻指有些艺术家过分依赖社会舆论，就好比一团团热空气，难以获得持久的声誉。一幅关于格勒兹的版画就使用了这个气囊的比喻，以博得其竞争对手和诋毁他的人一笑。这幅画表现了格勒兹的纪念碑倒塌，并压住了他的制版师M. 拉瓦赛（M. Lavasseur）。画上的题词解释了画面内容：

> 为纪念已去世的名人格勒兹而树立的方尖碑，把拉瓦赛给压住了——之所以发生这起事故，是因为纪念碑基座上的一个气囊被扎了一个针眼，而在基座上方，我们看到格勒兹的头像被蓟和孔雀翎毛环绕着……整个过程中，公众中间始终嘘声一片。[13]

这幅版画首版发行三天便一售而空，这也反映出格勒兹的成功，让许多人对他心生敌意。艺术名人在这个时期往往像那些政客一样，常遭致众人的憎恶和嫉妒。事实上，这幅版画的图像很可能就取自政治讽刺画。在英国，首相老威廉·皮特（Pitt the Elder），这位最早开始听取公众真实意见的政治家，就曾经被表现为坐在装满热空气的气囊上在空中飘浮（《无名氏，世界的荣耀就此消失》［*Anon., Sic transit Gloria Mundi*］，1760年代初），这个满载着公众欢呼的华丽坐垫，随时都有可能破裂。置身于一个越来越民主化的城市公共空间，艺术名人的处境与努力维系仕途的政治家，并非毫无相似之处。

艺术家在装满热空气的气囊上自我吹嘘的形象，恰如其分地喻指着当时的时代风气——批评家开始在欧洲各国艺术领域大行其道，成为诸多事件的导火索，这是此前从未有过的。格勒兹的成名与没落，归根结底就是批评家一时心血来潮的结果。他的艺术声望后来急转直下，或多或少是由于1769年提交的一幅历史画《塞普提米·塞维鲁指责卡拉科拉》（*Septime Sévère*）在批评界反响不佳。格勒兹甚至亲自撰写长文，发表在《先驱》（*L'Avant-Coureur*）上，言辞激烈地回击贬抑自己的人，可见他是多么在意这些负面评论。[14]

批评的兴起，是导致这个时期不断出现昙花一现的艺术名人的重要原因。艺术同行们很快意识到，那些野心勃勃的批评家，为了自己

的职业或社会利益，不惜破坏甚至毁掉别人的声誉。约瑟夫·法林登（Joseph Farington，1747—1821）在1797年气急败坏地说道，批评家“发表意见时更愿意选择安全的阵营，他们知道，反对通常意味着一种更好的趣味，相反，表示赞同或许就要冒些风险”。[15]

在那个时代，没有哪位艺术名人的社会声望能稳固到足以对不绝于耳的毁谤置若罔闻。即便是透纳（J. M. W. Turner，1775—1851）这样有影响的艺术家，在其艺术生涯达到顶峰之时，也不得不写一些谄媚的诗文，来讨好一位对自己作品大加赞赏的知名专栏评论家。[16]媒体在英国的影响力之大，迫使英国艺术家比欧洲其他国家艺术家使用更多“卑鄙伎俩”，以提高自身知名度。弗塞利只不过是众多在报纸上用笔名发表利己言论的艺术家中的一员。《晨报》艺术评论家约翰·霍普纳（John Hoppner，1758—1810）不仅在文章中大肆自我吹捧，还猛烈抨击对手。

到了18世纪末19世纪初，任何人如果真的想要推广某种新风格或重新评价艺术家，都必须借助批评家手中的笔，他们能够从理论层面向广大公众解释这些新奇事物。这一时期旅居罗马的德语地区艺术家，格外依赖于批评的支持。丹麦艺术家阿斯穆斯·雅各布·卡斯滕斯（Asmus Jacob Carstens，1754—1798），在罗马期间完全依靠好友卡尔·费尔诺（Karl Fernow）的帮助，费尔诺在欧洲德语地区和罗马的公共舆论中，不断散播对卡斯滕斯有利的言论。费尔诺那些眼光挑剔的读者们，纷纷称赞卡斯滕斯为“一种新艺术理念的创造者”。卡斯滕斯那些颇为偏激、令人生畏的作品——他甚至拒绝使用传统的色彩与透视方法——最终获得了一定的成功，如果没有那位博学强辩的理论家朋友的帮助，想必是做不到的。

卡斯滕斯试图将自己打造成一个国际名人，然而，欧洲各地艺术家云集罗马，几乎到了泛滥成灾的地步。我们从卡斯滕斯漫长的成名之路，就能看出这座城市的竞争之激烈。在18世纪末的罗马，与同时期的巴黎和伦敦一样，艺术家与评论家时常抱怨艺术家人满为患。卡斯滕斯大概也注意到，绝大多数艺术家来到罗马后，都面临生活拮据的窘境。正如艺术家们所忧虑的那样，无论多少富有的鉴赏家来到罗马，这里永远是买方市场。我们将会看到，在罗马，布里斯托尔尔伯爵（Earl of Bristol）甚至可以让约翰·弗拉克斯曼这样地位尊贵的艺术家，接受一个完全无利可图的价码。

18世纪晚期，欧洲大多数城市都出现了艺术家饱和的问题。尽管艺术市场竞争如此激烈，很多艺术家甚至连生计都难以维持，但艺术行业对局外人依然充满诱惑，年轻人如飞蛾扑火般不断涌入。约翰·奥佩（John Opie，1761—1807）在他的第一次美术学院讲演中曾极力反驳社会上流传的一种说法，即，认为考入美术学院是谋得一份“轻松、愉快……且获利颇丰的职业”的理想途径。他强调，在艺术行业中，挣钱并不比一份普通工作来得轻松。他对那些想要“从眼前粗俗、令人厌恶的生活中解脱出来；不必终日守在柜台或办公桌前”的人予以驳斥。作为奥佩的同事，詹姆斯·诺思科特也认为，一些知名艺术家回忆录中的描述，让普通公众误以为艺术家的生活都如此令人向往，殊不知只有极少数人才能享受那种优待。大部分有前途的年轻艺术家，都是怀着名利双收的梦想踏入艺术圈，到头来却只能在贫困潦倒中苦苦挣扎。诺思科特调侃道，为公众的利益着想，应该有人把那些境遇最悲惨的艺术家的生平经历编写出版。[17]

诺思科特归咎于艺术回忆录作者，但导致这一问题的根源很可能在于，公众理想的表述与公共领域生活现实之间的差距（我在本书开篇已经提到这个问题）。欧洲的艺术学院、艺术与手工业促进会以及绘画学校的数量以惊人速度不断增长。这些地方培养出成千上万的年轻艺术家，他们的艺术理想终会一点点破灭。一位19世纪著名批评家在谈到18世纪欧洲学院的急剧扩张时，不无嘲讽地说：“美术学院最大的影响就在于提高了平庸的标准，并使艺术家的数量成倍增长。”[18]

不论巴黎、伦敦、罗马等城市的艺术市场多么庞大、多元，终究不可能发展到如那些代表公共精神的官方人士所期望的地步。18世纪最后几十年，大型公共纪念碑工程由于技术或资金难以支持而纷纷废止。几乎出于同样的原因，国家机构对艺术家的培养也逐渐超出了公众所能支持的极限。这是个严峻的问题。19世纪初，一位英国批评家出于艺术进步的目的，甚至在《绅士》杂志上发表文章，提议中止这些公共计划，因为这只会让更多艺术家穷困潦倒，流落街头。只消看一看英国皇家美术学校的艺术家名册便会发现，绝大多数人在美术史上藉藉无名，便知这位英国批评家的担忧绝非凭空臆造。

艺术市场中艺术家冗员，有时会导致创造力的枯竭。1765年，夏尔丹就曾斥责“两千多个可怜家伙，毫无意义地模仿沙龙里那些最差的作品”。[19]然而，这种情况更多是出现在那些新奇作品中。“新奇”（novelty）这个词，在18世纪艺术批评中完全是贬义的，这大概让20

世纪的人有点难以理解。这个词当时的引申义，有点类似于今天所说的“花招”或“诡计”。“新奇”一词最轻蔑的意思，与公众的喜新厌旧以及小额消费者对艺术的影响，存在一定关系。荷加斯与“圣马丁巷”团体都反对欧洲思维的整体潮流，他们公开呼吁，市场的活力以及消费者的倦怠，会催生一大批有趣的新作品和艺术观点。[20]

自1760年代始，令人不安的是，新奇观念开始与艺术“原创性”这一更正面的品质联系在一起。在18世纪的大多数语境下，原创性指的是一种新奇的形式，从模仿观念引申出来。有原创性的人，或者“一个有原创性的天才”，会在创作团体中展现出类拔萃的技艺，或者对神圣的规则和传统元素作出重新诠释。从某种意义上说，通过艺术原创性观念——18世纪晚期欧洲艺术领域的主要关注点之一——“新奇”一词在社会和学术上获得了广泛认可。判断一个人是挖空心思制造低级趣味之人，还是一个原创的思考者，取决于人们自身的社会成见。一个人原创性的天才之举，到了另一个人手中，却成了欺骗观众的低级噱头。

无独有偶，当艺术家过多的问题逐渐困扰整个艺术领域时，关于原创性天才的文章也接二连三地发表，比如爱德华·扬（Edward Young）的《原创性作品推想》（*Conjectures upon Original Composition*，1759年）和亚历山大·杰拉德（Alexander Gerard）的《天才论》（*An Essay on Genius*，1774年）。获得原创性天才的美誉——大多数理论家认定这种天赋是先天的，而非后天习得——成为一个艺术家在同行中脱颖而出的好机会。同样，这也成为判断艺术家惊人的创新之举是否值得批评家关注的有力手段。艺术史家很少思考这个时期“原创性天才”观念兴起的原因。无所不包的“浪漫主义运动”，被假定为最合理的解释。但在我看来，这一观念产生的社会根源，就在于北欧与罗马新兴公共艺术市场中过度的经济竞争。

我们从亨利·弗塞利的文字中便可清楚感受到，竞争的恐惧与原创性天才观念之间的联系。弗塞利显然非常关注艺术家之间日益激烈的竞争，在他看来，竞争只会导致庸才泛滥，虚假的创新之作横流。弗塞利流露出对所处时代的厌恶，他呼吁同时代艺术家：“不要期望这个时代会产生真正的艺术，那些人就像培养劳动力一样，繁殖出一大堆艺术家。”他在这个问题上情绪如此激烈，甚至还在第二次美术学院讲演中隐晦地指出，美术学院与公共艺术机构，除了鼓励通过“大量自修”、“拥有一种整体的眼光”外，简直毫无作为。对弗塞利来说，新奇

是一种衰败的征兆，当艺术不再伟大和独特时，艺术家便转而用这种“流行混合物”来“取悦老百姓”。[21]真正高贵的天才——弗塞利暗示自己就属于这类人——与生俱来被赋予一种真正的原创天赋。弗塞利急于将自己与所推崇的艺术家提升至完全不同的人性高度，彻底远离众多求胜心切的平庸之辈，以及用低级噱头魅惑公众之人。我们可以假设，这种焦虑与他内心深处恐惧自己也是众多庸才中的一个，有直接关系。

社会认同导致欧洲艺术领域内竞争激烈，这不可避免地让关于艺术家角色的争论再次白热化。原创性天才，不过是18世纪晚期极端商业压力下衍生的一个新“产品”。正如这种压力催生出大量新的作品、流派和艺术生产商，沉重的压力同样促使艺术家与批评家去设想出艺术家角色的种种界定标准。艺术家基本都是从自身社会利益出发，对艺术家角色进行重新界定。按照一个艺术家及其伙伴所定义的新标准，任何失败都可以转换为成功。

每个竞争派系及其追随者，都为了重新定义符合自身利益的成功标准而斗得不分伯仲。声望卓著的院士们当然力争，至少要部分按照在政府、宫廷及官僚体制中的头衔，来定义成功。这反过来促使那些原本就被权力体制边缘化的艺术家去寻求广大公众的认可，或彻底在公共视野中销声匿迹，以将在死后得到后世的认可聊以自慰。同样，一部分艺术从业者想通过自身努力，改善物质条件，渴望过上体面舒适的生活，这就迫使其他艺术家为了追求更高的艺术理想，不得不住进肮脏凌乱的阁楼里。

这一时期围绕艺术家角色产生的争论中，在今天看来最重要的是，艺术家必须关注如何自我表达，或是将自己的“想象”和个人审美转化为可见的形式。自我表现的观念被认为是定义了“浪漫主义运动”的观念与审美，也是19世纪早期出现的审视艺术家地位的、最重要的新路径。艾布拉姆斯（Abrams）在《镜与灯》（*The Mirror and the Lamp*，首版发行于1953年）一书中提出的观点，在20世纪晚期相当具有权威。在他看来，这种新的审美观念的出现，彻底改变了文学领域。他认为：“1800年这个时间很重要，我们在华兹华斯（Wordsworth）的‘序诗’中清楚地看到，英国批评中的艺术表现观点，使过去那种模仿性、实用性的艺术被逐渐取代。”与同时期大多数学者一样，艾布拉姆斯更注重对“表现观念”进行推本溯源，而不是去探讨这一现象背后的历史根源。这种观念之所以流行，正是因为它本身就是

“浪漫主义运动”的一部分，在有些人看来，再没有比这种说法更合理的解释了。

贡布里希（E. H. Gombrich）也深信“浪漫主义运动”所具有的变革力量，他在《艺术与错觉》（*Art and Illusion*，首版发行于1960年）中，用艾布拉姆斯的观点来分析了视觉艺术。他在最后一章“从再现到表现”中，将康斯太勃尔（John Constable，1776—1837）的艺术作为这种转变的典型。贡布里希在谈到康斯太勃尔成为一名画家的内在动机时，专门引用了已出版的康斯太勃尔通信集中的一段文字：

> 磨坊水坝传来的阵阵水声，柳树，老旧腐烂的木板，湿滑的栏杆，砖墙，我热爱这些景致……我一直不停地画这些地方……绘画始终陪伴着我，但却是另一种情感，我“无忧无虑的青少年时代”都在斯陶尔河的浅滩上度过；这些记忆中的场景，让我成为一名画家。[22]

如果要在德国找出一个与康斯太勃尔类似的艺术家，贡布里希可能会选择卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich，1774—1840），因为对弗里德里希来说，风景画同样也是反映生命阅历与精神体验的手段。弗里德里希甚至可能比康斯太勃尔更加投入。他在作品中采用这样一种手法：将自己的形象置于风景之中，背影看起来像是人体模型，目的是要让观众通过艺术家的个人视角观看世界。弗里德里希对风景画传统别出心裁的改造令人称绝，实现了一种创造性的自我表达。

这里或许有些夸大那些热衷于自我表达的艺术家的历史重要性。今天看来，他们在作品中表现自我之所以非常重要且有代表性，是因为恰巧反映了一种直至20世纪仍占主导地位的审美理念的开端。有人会问，这些热衷于自我表达的艺术家在当时是否真的具有典型性，发出这种质疑也合情合理。我反而认为，这些艺术家完全非主流，这种自我表现的观念只是少数人有意识持有的立场，如果不是极个别的话。视觉艺术与诗歌截然不同，“艺术表现观念”被视为考量艺术家角色的新标准之一，而且这种观念至少在一开始，更多是通过欧洲艺术领域中的边缘艺术家体现出来，而不是那些处于权力中心的艺术家。

“艺术表现观念”兴起，至少部分原因在于，社会上普遍对19世纪早期过于激烈的竞争以及城市本身的喧嚣与拥挤，产生了不满情绪。康斯太勃尔与弗里德里希，都致力于探讨个人观念以及个人与自然的

关系。事实上，弗里德里希更迷恋于孑然立于山峦之巅——这片对欧洲人来说最远离都市文明喧嚣的清静之地——与自然不期而遇。“自我表现”观念最初的表现形式，与身体和心灵上的隔绝有着密切联系。于是，那些试图挖掘内心情感的艺术家，与那些苦苦维护自身地位，在消费市场上拼命角逐甚至玩弄伎俩的人，形成天壤之别。

最早一批践行这一艺术理念的艺术家，或多或少都认定，绝大多数潜在的艺术支持者并不理解这一观念。这些艺术家的一个共同特征是：都曾被深深误解，但仍坚持追求个人理想。事实上，这批最早践行“艺术表现观念”的艺术家屡屡遭误解，本身也有力地证明了这种艺术观念被主流排斥和不被公众接纳的程度。他们并不能代表那个时代的整体审美潮流。

“艺术表现观念”既不完全代表激进主义者的理想，也未能在欧洲艺术领域掀起一场“革命”。正如贡布里希谈到康斯太勃尔时所说的，它既不是一种激进的“反体制”学说，未能引发一场革命性的思想变革；也没有对“更高等级的艺术和社会”中的“胆怯”与“保守主义”进行猛烈抨击。与贡布里希在书中含蓄批评的那些艺术家有所不同，康斯太勃尔并没有表现出任何浪漫主义倾向的革命性。的确，康斯太勃尔形容自己的作品，是要呈现一种永恒、连续和庄重，试图“在稍纵即逝的时间中，捕捉一个个永恒而庄严的瞬间”。那些重视自我表现的艺术家，并非要有意发动一场“浪漫主义革命”，就像贡布里希所说的，试图呼应政治领域之前的变革。从某些方面看，康斯太勃尔和弗里德里希都属于墨守成规之人，二人都努力在艺术“体制”内谋得一席之地。他们经常在社会“局内人”与“局外人”两种角色之间犹疑徘徊，内心饱受煎熬。弗里德里希一方面想寻求独立，另一方面又定期领取学院薪俸。他的政治观点也相当保守，绝不是个激进主义者。我们从康斯太勃尔的通信也能看出，他本人一度也是个精明的野心家和艺术政客，但在其他场合又公开声明自己是“局外人”，决意不成为那种被观众欣然接受的艺术家。

必须注意的是，康斯太勃尔和弗里德里希既不是主流人物，也不是生性古怪之人。自我表现、追求个人理想，与成为公众眼中的乖戾之人区别很大。在某些方面，自我表现实际意味着反对艺术中的怪癖——坚持一种严肃的个人创造性探索，意味着彻底远离光怪陆离的公共生活。

讽刺的是，艺术家性情古怪、离经叛道，在康斯太勃尔和弗里德里希的时代，反而司空见惯。艺术家之间的竞争，催生出各式各样的

新奇艺术和骗人把戏，也迫使艺术家将自己的公共角色变成取悦公众的噱头。在18世纪末19世纪初，一个艺术家如果表现得“正常”，反而会被认为与众不同。雕塑家弗朗西斯·钱特里，无疑是个精明、略带嘲讽的聪明人，他很快看出当时大多数行为古怪的艺术家，不过是一群用外表迷惑观众，实则妄图发迹之人。他的传记作者之一曾回忆道：“他总是对举止反常的天才无动于衷，在他看来，所谓的怪癖，不过是打出的幌子，妄图以此取代真正成熟、有才华之人，不过是一帮才疏学浅的无耻之辈招徕观众的伎俩。”[23]

在这种氛围下，一些严肃认真的艺术家以钱特里为榜样，甘愿墨守成规，他们自然会被一种更深刻的人格与气质所吸引。以威廉·布莱克（William Blake，1757—1827）为例，他不愿仅仅被视为性情古怪的艺术家。他成为这样一类艺术家：始终对象征性的命运观念发出挑战——有时他似乎在有意嘲弄那些举止反常的艺术家。[24]极少数委托布莱克创作的收藏家，起初都以为他是个性格古怪的天才，后来却懊恼地发现，他完全沉迷于用艺术表现自己的宇宙哲学，对艺术形式看法激进。桑顿博士（Dr Thornton）请布莱克为自己1820年的《维吉尔》（*Virgil*）一书作插图，最后的完成稿让他震惊不已，好不容易找到出版社愿意将这些插图出版，但必须同时发表一份免责声明：“它们展现的不是艺术，而是天才，备受某些杰出画家推崇。”

布莱克的遭遇让我们看到，艺术家为了追求个人理想，甚至要冒被社会边缘化并蒙受经济损失的风险，这一点我们将在本章后一部分详细探讨。在一个竞争激烈的艺术环境中，绝大多数人都难逃失败的厄运，艺术家这么做，至少可以抒发真实的情感。一个人欣然接受失败的命运，至少不会被失败所掌控。如此一来，至少在这样一个为了生存不得不开动政治脑筋或经济头脑的商业环境中，艺术家可以保住自己最后的尊严。

讨人喜欢的天才与不可羁勒的妖魔

我们通常会将欧洲启蒙运动与乐观主义哲学联系在一起，这种哲学认定人类天生会被“社会性”所吸引。在大卫·休谟（David Hume，著有《人性论》［*A Treatise on Human Nature*，1739—1740］和《论趣味的标准》［*Of the Standard of True Taste*，1757年］）[25]等哲学家

看来，所谓文明，就是通过一种天生的同情心，将一群人联结在一起，组成一个道德共同体。在18世纪，每当一个强大的城市公众群体形成，个人便开始为各种社团所吸引。在这些组织机构中，原先的私人个体逐渐成为公民。人，尤其是那些有创造性的人，开始被视为广大社会机构——城市公共社团的一部分。18世纪中期，大部分艺术家（尤其是在巴黎和伦敦两地的艺术家）都加入到这个相当“善交际的”的共同体中。事实上，美术学院与艺术协会的成立，也反映出18世纪中期艺术社会化的普遍趋势。尤其是共济会，吸引着来自欧洲各地的艺术家。荷加斯就是一个典型的社会人士和社团人物：共济会成员，许多备受尊重的慈善团体的中坚分子，同时也热衷于参加一些不太重要却相当有趣的社团，一位智者，让朋友如沐春风，却令敌人胆战心惊，是家乡的骄傲、城市的朋友，也是异乡人憎恶的对象。因此，他的艺术也致力于在有教养的团体之间建立起社会联系，提升市民的道德水准。

在俱乐部和社团中，18世纪的艺术家与贵族及许多其他领域的专业人士齐聚一堂。通过善交际的形象，艺术家证明了自己和其他领域的专业人士一样，理应得到人们的尊重。艺术家在俱乐部或社团中，多少体会到一丝跻身职业精英的滋味，其公众形象与其他领域的朋友一样高大。同时，这些朋友也陆续成为其艺术赞助人。到了18世纪中期，作家、医生、演员、戏剧表演家等，开始成为视觉艺术的重要资助者，以此炫耀刚刚获得的财富和地位。以英国为例，大卫·加里克（David Garrick），这个演员兼剧团经理，就是当时最重要的艺术赞助人之一。

这一时期艺术家经常为自己的同行工作，这或许是欧洲艺术领域在18世纪的重大变化之一。尤其是肖像画，由于模特与艺术家原先的依附关系消失了，肖像画因此发生了彻底改变。让–巴蒂斯特·皮加勒（Jean-Baptiste Pigalle，1714—1785）在那尊令人称赞的德尼·狄德罗（Denis Diderot）青铜胸像的背面，饱含深情地刻下了一行字：“1777年，皮加勒为其友狄德罗所作，两人都已63岁。”这件作品大概称得上是启蒙运动时期社会交往的典范**［图3］**。狄德罗出人意表的直率和性格鲜明的表情，传达出那个时代特有的一种“同情”感。

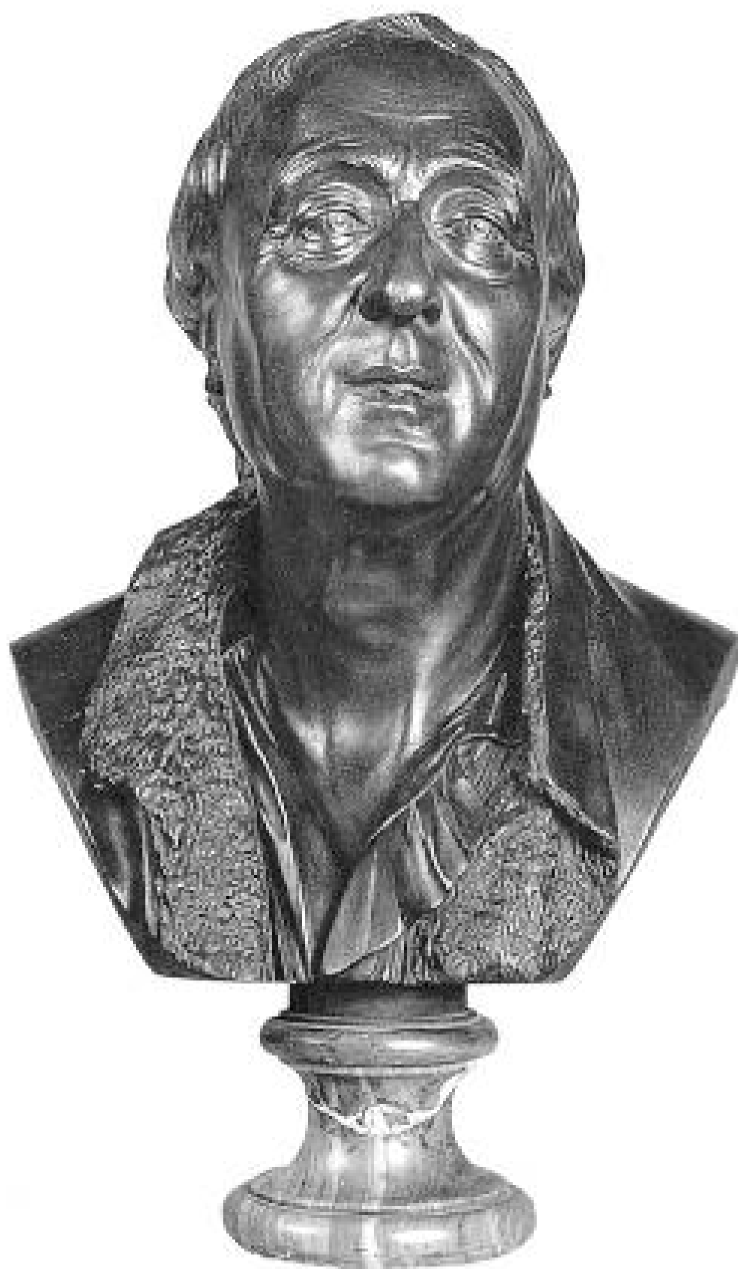


图3　让-巴蒂斯特·皮加勒

《德尼·狄德罗胸像》，青铜，1771年。

启蒙运动对艺术“天赋”的看法，很大程度上是与社交文化相适的。“ingenium”这一概念被赋予很高价值，这个词在英语中被译为“智力”（wit），在法语中则被译为“才智”（esprit）。整体而言，18世纪中期的思想家将天赋，或更多的是指那些有天赋的人，视为道德共同体必

不可少的一部分。正如贾菲（Kineret Jaffe）指出的，18世纪中期通常强调有天赋之人与同时代人的共同之处：

> 大多数启蒙思想家都相信，所有人都可以通过推理掌握自然法则；人类的头脑可以通过感觉感知这个世界，并以逻辑方式将这些感觉条理化。

贾菲还指出，天赋并不能使一个人与其他人产生本质区别，“只会让他更好地感知和模仿自然”。[26]

整个18世纪，尤其是在威廉·达夫（William Duff）和亚历山大·杰拉德的领域，天赋与组合及“创造”能力紧密结合，产生了不少“令人愉快的”作品。这些理论家认为，天赋可以被界定为一种能够唤起愉悦协调感的独特能力，一般来说，这类感受都是对社会有用的，有助于保持体面和公共秩序。荒野和不可羁勒的“想象力”的驰骋，很多时候会令人皱眉，因为让大多数人不快。在18世纪中期的许多社交圈中，评价一件艺术品“无害”或“讨人喜欢”，都是名副其实的赞美。

或许正是由于这些学说在欧洲文化中如此根深蒂固，社会上反对之声也异常激烈。18世纪末19世纪初，欧洲艺术领域中随处可见大量偏激的社会局外人——艺术家期望摆脱经济的控制，摆脱公共礼仪中繁文缛节的束缚，避开行业协会、社团及公共机构的干涉。到19世纪早期，人们普遍接受这种看法，即，所谓的艺术天才，也许应该被定义为一种精神失常——这种心智状态，使人得以置身于道德共同体之外，更多地去忧虑启蒙精神是否会消亡。事实上，这种观念在19世纪早期的英国十分流行，连查尔斯·兰姆（Charles Lamb）都感到有必要写《天才的智性》（*The Sanity of True Genius*，1826年），来谈谈这个问题。乔治·贝克尔（George Becker）在《疯狂的天才》（*The Mad Genius Controversy*）中写道，19世纪早期，欧洲人开始将天才视作“一个非凡之人的典型标识”。“疯癫的灵晕”，他继续说，“赋予天才一种神秘且捉摸不透的气质，将其与普通人、中产阶级、市井之徒，以及有才华之人区别开来；这种气质使天才成为古希腊诗人、先知的继承者，享有某些神性迷狂和神谕的力量和特权。”

古典的天才观如恶灵般再次复兴，又仿佛是一不留神从魔瓶中释放的无法控制的“妖魔”。亨利·弗塞利1779年左右的一幅自画像最好地诠释了这一点**［图4］**。画中艺术家趴在速写本上，陷入了沉思。他过分专注的凝视和紧蹙的眉头，或许会让“普通”观众感到一丝惧意。他简

直就是“可怖”的化身，当时通常会用这个词来形容天才的米开朗基罗。这是一个生来就不平凡的人。

图4　亨利·弗塞利

《自画像》，黑色粉笔，约1779年。

我们不妨做一个启发性的比较，将弗塞利的自画像与弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya，1746—1828）蚀刻版画集《奇想集》（*Los Caprichos*，首版发行于1799年）扉页上的自画像进行对比**[图5]**。戈雅的自画像多方面地反映出一种古典启蒙主义天才观，就像大多数启蒙思想家所定义的那样。通过比较，我们清楚地看出，弗塞利显然已将这种观念抛诸脑后。

图5　弗朗西斯科·戈雅

《自画像》（《奇想集》组画，1799年，第1幅），铜版画。

两幅自画像有某些共同的重要因素——异常不悦的表情令观众焦虑。戈雅皱眉头的表情，仿佛是在预先提醒观众，将会在这个版画集中看到一个令人不安的世界。当时的人们认为戈雅的这种表情充满"怨毒"和"讥讽"，后来查尔斯·勒布伦（Charles Le Brun）又将这种表情归为"轻蔑"。[27]与弗塞利不同，戈雅深信艺术，尤其是自己的版画，能够提升社会道德水准。他皱眉头的表情告诉观众，这套组画中会有一些让人不舒服的训诫。戈雅讲述的真理充满痛苦，他从不指望得到观众的热爱。和弗塞利一样，戈雅似乎也认定自己是个令人不快的社会"局外人"。同样，他也无视18世纪中期有教养的巴黎人认同的，艺术应该使人愉快的看法。然而，戈雅之所以选择远离社会，是因为眼睁睁看到这个社会将优雅的礼仪与理性的论辩视如粪土。《奇想集》描绘出了一个疯癫错乱的世界，表达出启蒙运动时期对精神失常狂乱的内在恐惧。在那个众人皆醉的世界里，极度的清醒让戈雅凌然超脱于世事之外。这幅自画像实际是在反驳那种将天才与疯癫、狂乱以及亚历山大·杰拉德所说的"不正常的"幻想混为一谈的观点。事实上，把这幅自画像用作查尔斯·兰姆的《天才的智性》的扉页插图，也同样合适。

不论戈雅还是弗塞利，都算不上是那个时代艺术领域中彻头彻尾的"局外人"。二人都积极寻求并获得了官方的学院身份。两人成为体制内人士之后，以院士身份发表讲演时都略感尴尬，因为他们在讲演中猛烈抨击了学院大肆宣扬的基本教条。学院接纳这类有能力却不守规则的艺术家成为院士，的确令人怀疑，他们所服务的学院究竟是不是艺术"体制"的象征。上世纪的最后60年，反学院观念异常普及，于是不可避免地，知名艺术家几乎无人不反学院或体制。因此，美术学院连同艺术体制，一同成为众矢之的。欧洲许多王室和贵族的基金会，都成了激进主义者和民主人士的议事场所。在英国，国王乔治三世断言，皇家美术学院已经沦为激进主义的温床，甚至拒绝对其进行正式视察。

很显然，在这种情形下，那些真正"反体制"之人，不得不采取某种更激进的立场。这也导致部分公众对艺术家摆出的这副不顺从姿态产生了怀疑。E.J.皮加尔（E.J. Pigal）的讽刺版画刻画了一位傲慢的《院士》（*Academician*，1833年），意在揭露所谓反体制人士和体制内人士的伪善嘴脸**［图6］**。这位院士俨然一副成功人士的模样，精致的马甲几乎被撑裂。只有那看起来很不协调的耳环，多少保留了一点那个时代期望看到的、"真正"反体制艺术家的叛逆形象。

图6　E. J.皮加尔

《院士》（《巴黎职业》组画，《逗闹》杂志，1833年10月2日），着色石版画。

皮加尔还严厉抨击了院士自以为是的专业抱负。事实上，这张画是“巴黎职业”（The Professions of Paris）系列中的一幅，这套作品意在讥讽巴黎那些受人尊重的行业精英看上去臃肿不堪的体型。欧洲的

反学院言论，通常以艺术是一项神圣事业为出发点，强烈谴责艺术学院试图将艺术降格为一个职业。这个罪名无疑让学院卫道士们理屈词穷。大多数欧洲美术学院一直秉承的理念，是将艺术从业者培养成受人尊敬、有教养的专业人士。美术学院的退休金方案和官僚体系，都使得院士们举手投足间一副上流社会专业人士的做派。在某些政治制度更保守的欧洲城市，如斯图加特和圣彼得堡，甚至要求美术学院学生穿上政府机构的制服。

奥地利艺术家约瑟夫·安东·科赫（Joseph Anton Koch，1768—1839）在漫画中戏剧性地表达出一种理所应当的愤慨，当学院派人士试图将艺术事业降格为一门实用职业时，任何一个敢于反学院体制的现代艺术家，都会表示不满**［图7］**。这幅画涉及斯图加特美术学院画室中发生的一起事件，艺术家被卷入了自由主义倾向的学生与美术学院院长的口角中。尽管我们一般认定这幅画创作于1790年代初，但其构图却令人联想到达维特那幅表现英勇对抗的著名油画，1799年的《抢夺萨宾妇女》。如果两幅作品之间真的有联系的话——可能因为科赫是达维特画室的学生——那么我们可以将科赫的画，视为对英雄气概的一种模仿。抗议的学生就好比英勇阳刚的古罗马和萨宾战士，为了文明的命运奋力抗争。

图7　约瑟夫·安东·科赫

斯图加特美术学院讽刺漫画，钢笔、铅笔素描，1790年代。

斯图加特美术学院以军事学院建制为基础，是一所以严厉著称的美术学院。该学院迂腐地坚持传授机械的绘画技巧，试图将有用的手艺——比如细木工或专业制图员的技术——中那些有价值的技能灌输给学生，这一点在素描教学中体现得尤为拙劣。保守的师生中流行的那些奇形怪状、阴茎般的棱锥状测量工具尤其体现了这一点。科赫后来选择离开美术学院，来到大革命时期社会环境相对平等的法国。他在回忆录中生动地将这段经历形容为一次大胆的越狱。

距科赫完成这幅画大约几年时间，巴黎艺术市场上又出现了一幅版画，构图极为相似**[图8]**。这幅画同样表现了一场画室暴乱，也借鉴了达维特的《抢夺萨宾妇女》。这场暴乱就发生在达维特本人的画室中，一群想法更激进的学生锐意革新，反抗达维特的教学方式。达维特，这位最重要的改革者、从前的造反派领袖，被刻画成一位纨绔子弟，他的学生像勇敢的古代英雄一般拿起武器，抗议老师缺乏男性气概的矫饰之风。这幅版画是在讥讽19世纪初，艺术家展现激进的"反体制"姿态时互不相让的模样。

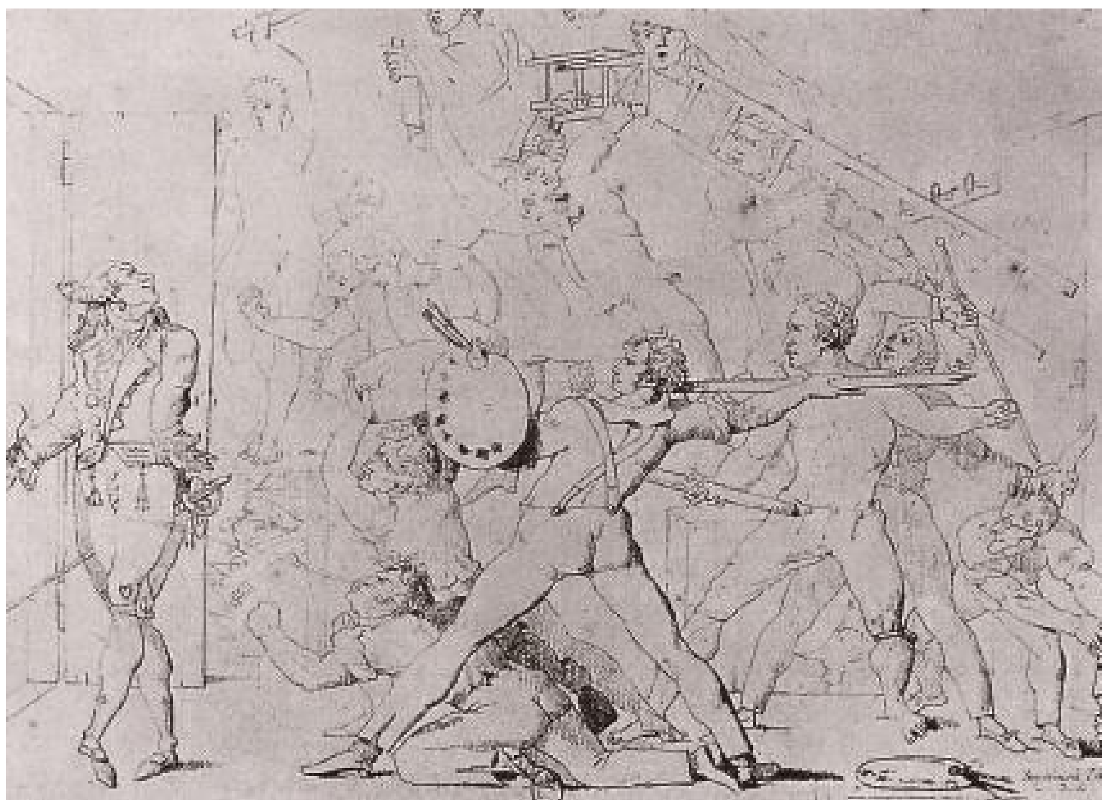


图8　佚名

《达维特画室暴乱》，石版。

离开达维特的画室后，这群艺术家面临一个问题，那就是如何在不建立组织的前提下，将众人组织起来。“组织”这个词，本身就带有体制的意味，散发着一股堕落的气息。为了达到这个目的，艺术家们组成了一个类似苦修的教派，在一栋被某宗教团体荒弃的建筑中隐居起来。这群艺术家的所作所为，在当时并非特例。几乎同时期，一群从维也纳美术学院脱离出来的艺术家来到罗马，也成立了一个半隐修性质的团体。这两个团体很快便有了新的绰号，巴黎的团体被称为“巴尔布什派”（the Barbus），德国的团体则被称为“拿撒勒派”（Nazarenes）。说德语的团体自称“圣路加兄弟会”，隐居于废弃的圣伊西多罗（San Isidoro）修道院中。在这里，他们像亲密的兄弟般共同生活，遵守共同的约定。与之前维也纳美术学院缺乏人情味的等级制度相比，这种生活对他们来说大概是最理想的选择。

这两个团体都将艺术视为某种远离行业或商业价值的神圣使命。他们苦苦追求的并非“艺术名人”一心向往的荣誉，或是空闲时间享受绅士派头十足的消遣娱乐的特权。事实上，空闲时间对这些艺术家而

言，无异于一种诅咒。艺术需要一种彻底的献身精神——这种精神正是一项需要尽一切努力去追求的、近乎宗教的事业所必须的。大部分天主教的“圣路加兄弟会”，都信奉中世纪基督教所倡导的苦修主义，尽管存在争议，但却获得了一定的官方认可和支持。相比之下，巴黎的艺术家才是一群彻头彻尾的新教徒。他们几近虔诚地信奉当时每一种神秘信仰，伊斯兰教、佛教、基督教、共济会仪式、自由恋爱，甚至美洲印第安宗教，混合成一种异域情调的复杂信仰。只有联系当时广泛的社会语境——法国大革命空想家试图将视觉艺术彻底变成教化人民大众的工具，在社会上引起强烈反感——才能准确理解这些艺术家的理想。由于不愿沦为“官方”文化的传播工具，这群巴黎艺术家便成立了一个完全对社会“无用”的团体。他们很少或从不创作那些公众易于理解或喜闻乐见的作品。

与“圣路加兄弟会”热衷于举办展览、博得批评家赞赏不同，“巴尔布什派”很少做现实的努力，以期作品被更多人理解。这些艺术家鲜有作品存世，说明其作品当时既不为收藏家所青睐，也未获得官方认可。目前留存下来的作品，比如，从保罗·迪凯拉（Paul Duqueylar）的《行吟中的奥西恩》（*Ossian Chanting his Poems*，1800年）可以明显看出，艺术家从不期望作品获得主流市场的认可。在巨幅画布上演绎变幻不定的崇高主题，拒绝使用肤浅诱人的色彩和笔触，这些作品显然不是为了挂在巴黎人舒适的客厅里，赢得交口称赞的。事实上，作品所要展现的，正是所有沾染小资产阶级家庭习气的事物的对立面，是对基于莫兰（Morland）和斯托达特（Stodhart）作品创作的大大小小的、描绘朴素家庭场景的版画的彻底矫正——要知道，在1780年代和1790年代，这两位艺术家的作品在欧洲都拥有数以千计的销量。

尽管“圣路加兄弟会”的艺术家，某些方面稍微入世一些，但仍因对经济情况缺乏实际考虑而遭受失败。举例而言，版画家们从不去开发有利可图的潜在消费市场——与其去占有消费市场，毋宁去寻求道德满足感，这导致他们过于依赖一小撮有共鸣的崇拜者的支持，于是这些崇拜者也成了这个注定要在失望与彼此反唇相讥中惨淡收场的空想计划的一分子。

毋庸置疑，其中一些团体成员，宁可选择为理想而英勇失败，也不愿迎合“普通”社会阶层的物质利益标准。“巴尔布什派”甘愿为社会所排斥。某些成员刻意穿得与“众”不同，以至于据说他们都习惯于走在路上时有人朝自己扔烂水果。他们渴望成为崇高艺术事业的殉道者，一

个为他们辩护的人，甚至毫无根据地声称，很多艺术家选择了自杀。这个团体的精神领袖莫里斯·夸伊（Maurice Quay），因其悲剧性的英年早逝，被视为一个与耶稣一样被世人误解的高贵之人。

“巴尔布什派”艺术家身上的自我毁灭倾向并不罕见。在欧洲，极度缺乏商业头脑的艺术家可谓屡见不鲜。在英国，社交型艺术家获得了前所未有的财富；而真正的艺术家，却埋头创作主题严肃、令人生畏的“惊世杰作”，这让其经济状况每况愈下。举个例子，英国艺术家詹姆斯·沃德（James Ward，1769—1859）曾两度濒临破产，原因就是巨幅作品所得收入远远不够成本。沃德的大型油画《戈代尔峡谷断崖》（*Gordale Scar*，完成于1812年）前后创作达四年之久，最终却只售得300英镑，甚至抵不上托马斯·劳伦斯（Thomas Lawrence）花几周时间画一幅肖像画的收入。与沃德1816到1821年创作的《威灵顿公爵的胜利》（*The Triumph of the Duke of Wellington*）相比，《戈代尔峡谷断崖》显然将艺术家的创造性施展得更加淋漓尽致。这幅巨作（6.4米×10.7米）的成本，远远超出美术学院所支付的1000英镑奖金。画作尺幅如此之大，以至于美术学院找不到一个足够宽敞的房间来进行展出。

英勇的“创作”之战

这一时期，尽管这些经济上濒于破产的艺术家被视为社会“局外人”，但其所作所为却对社会造成不小的影响。他们一致认为，艺术创作好比一场英勇的战斗——这种理想与法国大革命以及拿破仑时代的军国主义价值观相一致。艺术家对名望的追求，就好比有抱负的士兵对胜利的渴望——成功之路越是坎坷，生活越是穷困潦倒，越有可能被子孙后代奉若神明。因此，詹姆斯·沃德不惜拼尽一切，绘制一幅展现伟大军事人物胜利的作品，并非偶然。

比较以下两幅作品，可以明显看出艺术转向了一种英雄主义情结：一幅是英国皇家美术学院第一任院长乔舒亚·雷诺兹爵士（Sir Joshua Reynolds，1723—1792）的《着牛津学士袍的自画像》（*Self-Portrait in Oxford Academic Gowns*，1773年为皇家美术学院绘制）**［图9］**；另一幅是克里斯托弗·威廉·埃克斯贝尔（Christoffer Wilhelm Eckersberg，1783—1853）为哥本哈根皇家美术学院所作的《贝特尔·

托瓦尔森像》（*Portrait of Bertel Thorvaldsen*，1814年）**[图10]**。在两幅画中，艺术家都穿着学士长袍，衣着透露出对知识分子或"学院"身份的渴望。自画像中的雷诺兹身着刚刚接受牛津大学法学荣誉博士时穿过的礼服，旁边放着一尊米开朗基罗半身胸像。雷诺兹在画中显示出渊博学识的同时，也不忘表现出谦逊之态。这让人想起雷诺兹在第十五次也是最后一次学院讲演的末尾，表达出在"神圣的"米开朗基罗的伟大成就前的无比谦卑。他明显从伦勃朗自画像中汲取了许多灵感，让观众看到了一个静静沉思的艺术家形象，而不是一个自我膨胀的人。

图9　乔舒亚·雷诺兹

《着牛津学士袍的自画像》，木板油画，1773年。

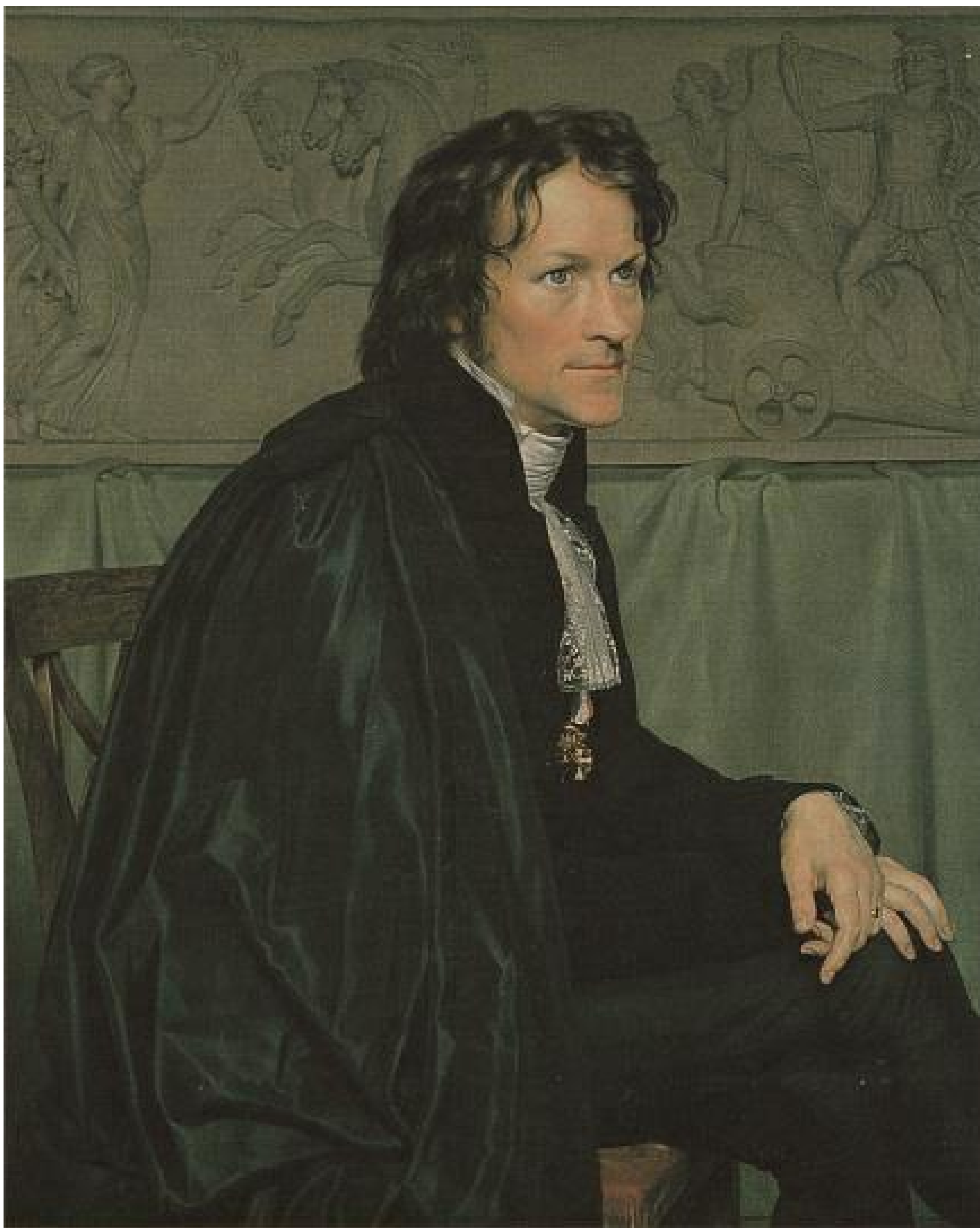


图10　克里斯托弗·威廉·埃克斯贝尔

《贝特尔·托瓦尔森像》，布面油画，1814年。

雷诺兹的自画像明确表达出，他在"古代人"与"现代人"的学术争论中的立场。这个由来已久的论争，始于17世纪末的法兰西学院。雷诺兹在《讲演录》以及《闲人》（*The Idler*）杂志上发表的文章中，不

断嘲讽那些扬言要与文艺复兴甚至古典成就一较高下的"现代"画家。事实上，雷诺兹把这类言论当成过分自信的粗话。在他看来，真正冷静的艺术家，一定会对赶超古代成就持悲观态度。如果怀着一颗谦卑和敬畏的心，勤奋研习往昔成就，今人应当能够取得一定成就。只不过，这些成就可能会吸引人，却难以令人惊叹。

相较之下，埃克斯贝尔和托瓦尔森对"今人"的能力，似乎看法更为乐观。画中的托瓦尔森仿若一尊古典雕塑的现代翻版，一个充满神秘魅力之人。雕塑家坐在工作室中，头后方是他为罗马奎里纳勒宫（Palazzo del Quirinale）的浮雕《亚历山大的胜利》（*Triumph of Alexander*）所作的模型。这件著名的浮雕由拿破仑·波拿巴委托创作，使雕塑家在欧洲名震一时。埃克斯贝尔本人也坦言，其目的就是要使艺术与军事胜利联系起来。他将托瓦尔森在雕塑领域的成就，与亚历山大驾着华丽战车、在众人簇拥下进入巴比伦城的英勇战绩相提并论。军事与艺术的暗合之处还不止于此。拿破仑认为这幅以顺利攻陷堕落之城巴比伦为主题的浮雕，预示着他本人即将英勇征服罗马。托瓦尔森与亚历山大之间的比照，同样暗示着艺术家与拿破仑之间的比照。

与拿破仑一样，托瓦尔森也是那个时代公认的天才。与那些"局外人"截然不同，托瓦尔森俨然是公共生活的杰出典范。雷诺兹形容自己是被时代束缚之人，而托瓦尔森显然是为时代所成就的。雷诺兹的肖像，让我们看到了一个口口声声在谈天赋，骨子里却视学院褒奖为无上荣光的人。相形之下，托瓦尔森的肖像更像是一个才华横溢的天才，任何一个机构，只要与他有关联，都同获荣耀与信誉。尽管托瓦尔森很愿意坐下来让埃克斯贝尔为他画像，但他当时彻底拒绝了任何劝他回哥本哈根，为早年资助其学业的美术学院服务的企图。事实上，埃克斯贝尔的这幅肖像，就像是现代著名的往届生证件照一样，被用来提升机构的声誉。

与竞争对手卡诺瓦一样，托瓦尔森也未参与19世纪初公众对学院的批评。但应该注意，两位雕塑家都开设了大规模的私人工作室，从拖沓的学院体制中脱身。两人都获得了欧洲各大美术学院竞相授予的褒奖和荣誉院士称号，如此一来，他们逐渐成为了国际名人，远比颁发荣誉的学院本身更有影响力。美术学院邀请国际知名艺术家担任荣誉院士，最早始于19世纪初，这也标志着从公共机构的权威，转向对天才人物的崇拜。欧洲学院体制对艺术名人的需求，甚至超过了过去艺术家对学院认可的渴望。

托瓦尔森受公众热捧的程度，在他本人1838年9月回到哥本哈根时，展现得再清楚不过。官方欢迎仪式上，托瓦尔森一现身，公众便狂热地挥舞着旗帜，此番情景通常只出现在凯旋的战争英雄或获胜的政治家抵达家乡港口的国家活动上。埃克斯贝尔几乎将托瓦尔森乘船到岸的场景，描绘成了一个不可思议的神奇瞬间——当天，天空中出现了一道巨大的彩虹，海面被一束极其罕见的天光所照亮**［图11］**。尽管托瓦尔森本人并不情愿，但他已经成为人民心目中的英雄。尽管他在公开场合总是对自己如此受欢迎佯装尴尬，还打趣说即使教皇到来也不过如此，但他还是找人复制了一幅埃克斯贝尔的画自存。

图11　克里斯托弗·威廉·埃克斯贝尔

《托瓦尔森抵达哥本哈根》，布面油画，1838年。

艺术家有规定价格的确是一种欧洲现象。本杰明·海登写于拿破仑时代的日记中写道，自己沉浸在去陆军或海军服役的幻想之中。有一次，他与大卫·威尔基（David Wilkie，1785—1841）在军舰上一同经历了一次短暂航行，期望能亲身经历血淋淋的战斗。海登从受邀来画室的骑兵军官模特口中，听到了许多感兴趣的轶事。其中一位军官的故事让他兴奋不已，这位军官说自己一剑把一个人劈成了两半。

在英吉利海峡对岸，泰奥多尔·席里柯（Théodore Géricault，1791—1824），这个精力充沛的骑手，不仅仅满足于成日幻想成为战争英雄，而是真正加入了一个骑兵团。他绘制出一系列令人叫绝的骑兵军官肖像，其中许多作品，尤其是那幅表现英勇战败的杰作《受伤的胸甲骑兵》（*The Wounded Cuirassier*，1814年）**[图12]**，与海登日记中记录的战争幻想与轶事完全吻合。这幅画精准地反映出，当时人们对于在厄运、失败与挫折面前展现出大无畏精神的痴迷。这件尺幅惊人的作品，据说只用了三天时间便得以完成，史诗般的画面风格与英雄主题相得益彰。这幅画遭到评论界的一致恶评，作品本身也经历了一次英勇的失败。

以后，席里柯经常出现在霍勒斯·韦尔内（Horace Vernet，1789—

图12　泰奥多尔·席里柯

《受伤的胸甲骑兵》，布面油画，1814年。

“英勇的失败”这个主题，时常在席里柯的脑海中盘旋。拿破仑失败以后，席里柯经常出现在霍勒斯·韦尔内（Horace Vernet，1789—1863）的社交圈里，这位才华横溢的画家正是席里柯的老师卡尔·韦尔

内（Carle Vernet，1758—1835）的儿子。霍勒斯与父亲都支持拿破仑直到最后，拿破仑在克利希广场（Clichy）最后露面时，二人也在现场。拿破仑垮台以后，霍勒斯依然坚持拿破仑英勇征服的理想，反对复辟政府。为此，霍勒斯将画室设在了巴黎北部的郊区，那里很快成为那些忠于拿破仑、领取半薪的退役军官的聚居区。一位评论家如此形容霍勒斯：

> 他的身材不高也不矮，有着古代角斗士般的肌肉。一名忠诚的狩猎者、一位不屈不挠的骑手、一个天生的音乐家，骨子里是一名战士，又有着画家的激情。我们看着他轮流举起调色板与步枪，像西班牙人一样抽烟，像意大利人一样歌唱，挥舞他的剑，吹响他的号角，讲述一个柔情忧伤的故事，开着玩笑，举枪射击，打一场拳击比赛。[28]

大出风头之时，霍勒斯·韦尔内意识到，在面对危险与厄运时，自己正在继承充满英勇的独立精神与决心的家族传统。为了进一步歌颂和宣扬这一传统，霍勒斯于1822年绘制了一幅波澜壮阔的油画，讲述祖父克劳德–约瑟夫·韦尔内（Claude-Joseph Vernet，1714—1789）的一段英雄故事**［图13］**。据说，约瑟夫年轻时渴望体验大自然最原始的力量，自告奋勇将自己绑在桅杆上，此时船已离开意大利海岸，正驶入一场可怕的风暴眼。必须注意，正如列维京（Levitine）指出的，18世纪的批评家对约瑟夫·韦尔内的这段经历毫无兴趣，但在19世纪初法国艺术民俗学领域，却开始得到重视。当时渐渐掀起一股寻找艺术领域英雄传奇的热潮。[29]

图13　霍勒斯·韦尔内

《约瑟夫·韦尔内把自己系在船桅上研究风暴》，布面油画，1822年。

霍勒斯·韦尔内的英雄气概，让他敢于公开斥责法国军队丧失了拿破仑时代所向披靡的军事实力。他时常通过画作公开表达不满情绪。其中最有代表性的是一幅颇为动人的油画，现存于华莱士收藏馆（Wallace Collection），描绘了一位强壮的骑兵军官在耕作休息时，出神地想起过去的辉煌，悲哀如今竟沦落至此，耻辱地把刀剑熔铸成耕地的犁头**［图14］**。画作完成两年后，韦尔内在画室举办了一次展览，展出了自己的两幅作品，《克利希街垒战》（*The Defence of Barrier of Clichy*）和《热玛卑斯战役》（*The Battle of Jemmapes*，1822年），以抗议这些作品被复辟政府的沙龙委员会拒收。这些作品都极力弘扬法国大革命和拿破仑时代的军事辉煌，而那恰恰是新政府期望人们遗忘的历史。因此，这一举动无异于是一场英勇的抗争。

图14　霍勒斯·韦尔内

图14　霍勒斯·韦尔内

《和平与战争》，布面油画，1820年。

与韦尔内家族的交往，也许在一定程度上给予了席里柯勇气，他在大型历史画《梅杜萨之筏》（*The Raft of the Medusa*，1818—1819）中将矛头直指政府当局。这幅画聚焦于一场悲剧性的海难：船长的无能以及弃船逃生的卑劣行径，直接导致了灾祸的发生，而这个由新政府任命的船长，又是一个拿破仑时代被放逐、刚刚回国的无能贵族官员。至少在起初一段时期，这幅画被视为一则无声的政治抗议，控诉着这个英雄幻灭的时代。

不过，与韦尔内明显不同的是，席里柯的内心始终涌动着一股逃离社会的冲动。而谦恭有礼的韦尔内，绝不允许自己的独立人格造成物质财富上的损失，他后来成为后拿破仑时代最富有、最抢手的画家之一。[30]相反，席里柯的气质更加阴郁，内心想法更加复杂，不可遏制的才华使他陷入矛盾与痛苦。他不愿意过徒有虚名的职业艺术家生活，白天投入创作，闲暇时光找些乐子以供调剂。创作《梅杜萨之筏》期间，在很长一段时间里，席里柯几乎进入一种与世隔绝的状态，为数不多的几次外出，也是去巴黎的医院观察将死的病人。就像现在的方法派演员，席里柯坚持将自己的全部情感倾注到这出骇人的戏剧当中。为了充分还原当时人性沦丧，甚至上演人吃人惨剧的可怕情景，他甚至还弄来被处决囚犯的尸体，躲在工作室里偷偷观摩。

在某些方面，《梅杜萨之筏》不过是又一个选择在经济上自杀的案例，这成了当时巴黎艺术领域的一个突出特征。席里柯耗费多年精力完成此画，漫长的创作过程，对他来说只是一场实力的试练，从未去想付出的努力可能换来多少酬劳。最终，他不得不采取一些公开的商业手段，以收回部分成本。画作在伦敦展出了两个月，人们可以到威廉·布洛克（William Bullock）位于皮卡迪利大街的、向低收入阶层开放的"埃及馆"(1)付费参观作品。

席里柯与"巴尔布什派"艺术家有许多相似之处：对商业成功不感兴趣，个性激情洋溢，反学院，同样对禁欲主义颇为着迷。他的个人日志里记录着那些强制履行的苦修誓言，与僧侣别无二致。据了解，他甚至不惜剪掉头发，以免因那些被其英俊面容所吸引的女士而分心。本杰明·海登与席里柯一样痴迷战争，决意过僧侣般的生活。海登在早年的日记中写下了许多贞洁与克制的誓言，与席里柯惊人地相似。有一次，他形容自己在画室里沮丧地来回踱步，就像"一只渴望交配的狮

子”。海登比席里柯的自我毁灭倾向更为强烈。与寻找稳定经济来源的当务之急相比，海登似乎更急于追求伟大的成就。终其一生，他都在苦苦寻求一次光荣的殉道，最后终以自杀谢世。事实上，这位年轻的艺术家一直在为自己的英年早逝作戏剧性的预言。

与大多数英国艺术家热衷于建立一个本土历史画派一样，海登也坚信英国艺术的未来取决于能否出现一代慷慨的赞助人。1820年，他的作品《基督进入耶路撒冷》（*Christ's Triumphant Entrance into Jerusalem*）在伦敦市长官邸的“埃及厅”（Egyptian Hall）展出，邀请函上这样写着：“献给各位部长及夫人、各位外国大使、主教、上流社会的佳人们以及这座城市中的天才。”尽管海登清楚知晓，为了让历史画有销路，他必须向上流人士献殷勤，但倔强的本性和政治上的民主意识，又让他无法忍受这种卑躬屈膝的赞助关系。不过，他的确对肩负的伟大使命和过人天赋深信不疑，以至于他总是对赞助人摆出一副屈尊俯就的姿态。博蒙特夫人（Lady Beaumont）合情合理地对丈夫向海登定制的一幅油画表示异议，因为尺寸过大，家中无法悬挂，海登却在日记里指责博蒙特夫人“放肆无礼”。

这无疑让海登沦为其他艺术家的笑柄，但在他看来，那些艺术家不过是卑微地迎合时代趣味。他尤其嫌恶托马斯·劳伦斯爵士，批评他逢迎富人与当权者的虚荣心。同样令他厌恶的还有本杰明·韦斯特（Benjamin West，海登把他说成是一个“受性病刺激的人”）。就像朋友威廉·黑兹利特和其他圈中好友所说的那样，海登将政治民主观融入到了坚决反对“公众”侵入艺术市场的看法之中。他的自由民主信仰，并未使其萌生将高尚的绘画艺术，普及到广大消费市场的意愿。一边是平等主义，致使他与赞助人反目成仇；另一边是精英主义，又使他与作为艺术消费者的“公众”对立起来。陷入此种两难境地，海登最后无法回头地走向了债务缠身与光荣失败的境地，这完全是无法避免的。

詹姆斯·巴里是英国本土最早显露出自毁、高傲的精英优越感，并从政治层面反抗精英体制的艺术家。他也是英国历史上唯一一位被皇家美术学院正式解聘的艺术家。巴里不仅得到了海登的拥护，还激励了整整一代英国艺术家站出来反抗现行艺术体制。由这个被确诊患有某种严重妄想症——现代医学称之为“迫害妄想症”——的人来引领英国艺术的叛逆浪潮，实在再合适不过。一幅约作于1780年的自画像，清楚揭示出艺术家的精神状况。画中，艺术家位于一座以赫拉克勒斯砸碎嫉妒的象征为主题的巨型雕塑脚下**［图15］**。这幅画广义上也属于一种黩武或好斗的图像传统，就像科赫表现斯图加特美术学院暴乱的

画作，或表现达维特画室中暴乱的佚名版画。巴里也将画室变成了战场。作品背景中雕塑的主题——砸碎脚下嫉妒的象征——散发出一种强烈的军事胜利意味。巴里很可能看过迈克尔·里斯勃拉克（Michael Rysbrack，1694—1770）为马尔伯勒公爵——这位战场上显赫一时的救世主，后因在派系斗争中遭诽谤而被解除职务——制作的纪念碑（布莱尼姆宫，1732—1736）上的同主题雕刻。

图15　詹姆斯·巴里

《扮成蒂曼提斯的自画像》，布面油画，约1780年（最终完成于1802年）。

巴里决心用七年时间，无偿为艺术协会的“巨型大厅”（Great Room）绘制《人类文明进程》（*The Progress of Human Culture*，1777—1783）组画，这大概是他为艺术殉道的关键性举措。在威廉·布莱克看来，此番壮举让巴里一跃成为与长期主宰英国画坛、谦恭有礼的社会肖像画家——像乔舒亚·雷诺兹这样的画家，通过迎合社会虚荣心，积攒起大量财富——唱反调的典型。在对雷诺兹《讲演录》的批注中，布莱克称赞巴里是艺术殉道者：

> 在这样一个艺术促进会竟不给巴里的辛苦劳动支付任何报酬的国家里，在这样一个由英国贵族和绅士之精华组成的社会里，谁还敢妄言高雅艺术受到鼓励，或是被庇佑、被接纳？——当艺术家所支持的理想，正是他们要竭力压制的目标时，他们便让艺术家挨饿受苦，还打着鼓励的幌子。巴里告诉我，创作这幅作品时，他只能靠面包和苹果充饥。

布莱克无视的事实是，巴里自己规定了合同条款，在与赞助人谈判的过程中，也表现得极为傲慢，导致该组画的许多版画复制品没卖出去，他原本指望用这笔收入来弥补损失。不出所料，巴里最后在伦敦那栋半荒废的房屋里痛苦地度过了余生——颇有象征意味的是，那些没卖出去的版画复制品，都糊在了破损的窗户上挡风。

从家庭的梦想到梦魇

或许幸运的是，巴里没有结婚成家。他在世和去世时，似乎都与舒适幸福的家庭生活完全不沾边。巴里去世时，从米兰到哥本哈根，人们已经惯于认为，真正的艺术家就应该在恶劣的环境中居住或工作。在考察过一系列19世纪初丹麦艺术家在凌乱的阁楼画室中的自画像后，亨里克·布拉姆森（Henrick Bramsen）指出，这些艺术家是有意识地要与享受安逸的中产阶级生活的职业艺术家，在形象上拉开距离。托马斯·罗兰森在漫画《天才的房间》（*The Chamber of Genius*，1812年刻版）中，巧妙讥讽了社会上的这种陈腐思想**［图16］**。画

中，艺术家正在阁楼里画一幅令人毛骨悚然的戈耳工头像，一旁散落着各式器具。妻子蜷缩在房间一角的床上，可怜地望着自己的丈夫，然而这位“大人物”只顾专注于他的“宏构巨制”，对妻子的痛苦无动于衷。

图16　托马斯·罗兰森

《天才的房间》，着色铜版画，1812年。

罗兰森这种务实的职业态度，在当时那个普遍更重视寻找崇高天才的时代，的确让人眼前一亮。J. T.史密斯（J. T. Smith）在那本名为《诺勒肯斯及其时代》（*Nollekens and his Times*，首发于1828年）的著名回忆录中记录的一些趣事，也证实了英国艺术领域已开始排斥那些渴求社会声誉的艺术家。尽管这本书出版于1828年，却主要记录了18世纪最后30年伦敦艺术领域的许多琐事，从一个独特视角出发，记录下价值观的变迁。约瑟夫·诺勒肯斯，这位伦敦最重要的雕塑家，在19世纪初的读者眼中，成了一个心胸狭窄、无足轻重、见钱眼开、心态失常的过气艺术家。

史密斯极力向公众灌输一种观念，即英国艺术早已从诺勒肯斯那代人所奉行的中产阶级价值观中解脱出来。纵览之后，我们可以清晰感受到，诺勒肯斯之后那些更加年轻聪慧的竞争者，使雕塑艺术逐渐脱离了庸俗。史密斯在诺勒肯斯与更年轻的约翰·弗拉克斯曼之间进行了深入比较，前者在国内肖像雕塑领域成就卓著，后者则是新兴的纯古典雕塑领域中最耀眼的明星：

> 非常有趣的是，诺勒肯斯和弗拉克斯曼这两位雕塑家，只要同时出现在某个上流社会聚会，一定会形成鲜明对比，我承认，这种情况很少发生。在这种场合下，诺勒肯斯从不高谈阔论艺术，大多数时候，他会拿出袖珍书来看，为了让自己更讨人喜欢，他有时会给优雅的女士们提供医治长期喉疾或致命坏血病的处方——就像科芬园（Covent Garden）有名的博西医生，以前常常给富勒姆区或莫特莱克区市场花匠的妻子看病那样。而弗拉克斯曼就像是菲迪亚斯的子孙，在他精心遴选出的小圈子里，极尽谦虚地谈论着高雅的古希腊艺术。

史密斯还用一些篇幅描述了诺勒肯斯的婚姻，新娘是伦敦治安官桑德斯·韦尔奇（Saunders Welch）的女儿。字里行间明显是在嘲笑艺术家为了追名逐利，不惜在社会上虚荣地自我炫耀。书中颇费笔墨地描写了那套过分奢华的婚纱，新娘本人神气活现地说，这是为了让她看起来超越"堕落的优雅这一短暂念头"。

尽管史密斯摆明了是在讽刺诺勒肯斯本人，但这席话对那些渴望成功的18世纪艺术家同样适用，他们会因市场前景光明、足以娶到一个美丽富有的妻子而沾沾自喜。史密斯的批评适用于相当一部分18世纪肖像画，在这些画中，一个成功的艺术家似乎成日只想着家庭的美满幸福。帕尔玛的朱塞佩·巴尔德里吉（Giuseppe Baldrighi）那幅精彩的自画像（约作于1760年），就是个中典型。画中，艺术家穿着昂贵的丝绸服装，傲慢地站在美丽又挥霍无度的配偶身边**[图17]**。

图17　朱塞佩·巴尔德里吉

《与妻子的自画像》，布面油画，约1760年。

诺勒肯斯与巴尔德里吉毫不掩饰地以物质作为衡量成功的标准。他们渴望将自己打造成备受敬重的专业人士、独立的绅士，得到社会的尊重，或是为了自己，或是为了子女。不同于史密斯的看法，这种价值观不会随着上一代艺术家的离世而消失。比如，戈雅最初就是用能否负担起附近最豪华的马车，来衡量自己的成功与否。他和所有18世纪早期艺术家一样，不惜花费大量精力，努力将长子培养成一位有闲绅士。[31]

与戈雅一样，弗朗西斯·钱特里（诺勒肯斯推荐他作为自己的后继者）也是靠着在当地乡绅中流行的射击游戏里充分发挥自己的艺术眼光，来提升了自身的社会地位。他在其中一件杰出的浮雕中，表现了自己一枪射下的一对丘鹬，这是参加诺福克郡霍尔汉姆庄园一次贵族聚会的猎物，有力反映出那个时代艺术家极度膨胀的社会与物质野心。1834年，雕塑家将浮雕献给了托马斯·科克（Thomas Coke），即后来的莱斯特伯爵（Earl of Leicester），作为友谊的象征。纪念碑浮雕上洋溢着一种朋友之间，或者某种程度上是同辈之间，玩笑般的轻松氛围。就连纪念碑的形制，也将严肃的陵墓石碑转换为更轻松的形制，暗示出钱特里对自己与贵族阶层亲密关系的炫耀**［图18］**。钱特里是同时代所有艺术家中挣钱最多的人（去世时，他的财产高达15万英镑）。他的艺术生涯表明，一位19世纪初的艺术家，不仅可以与高级政治体制发生关联，甚至可以成为其中一分子。钱特里成功晋级为精英社会的"局内人"；与此同时，诺勒肯斯却因其小资产阶级的笨拙无礼，注定只能是一个"局外人"，尽管他富有又有抱负。

图18　弗朗西斯·钱特里

《霍尔汉姆猎杀的两只丘鹬》，刻于1830年，1834年献于托马斯·科克，陵墓石碑浮雕。

钱特里大理石浮雕上的丘鹬，仿佛是在诙谐大胆地颂扬着品格高尚之人所不齿的价值观与行为。许多人批评他将物质欲望展现得过于直白，完全不符合一位伟大艺术家的身份。钱特里自己也意识到，这种露骨的物质主义只是一种传统，现在已不再流行。某种程度上，他似乎自认为继承了荷加斯以来直白、“讲求实际的”物质主义传统。为竭力效仿荷加斯，他还特意领养了那条邋遢的英国小狗“芥末”的儿子“胡椒”当宠物。他让狗坐在画室中，周围摆放着各种工具，然后由朋友埃德温·兰西尔（Edwin Landseer，1802—1873）给狗画像。[32]狗的姿势，与路易斯·弗朗西斯·鲁比利亚克（Louis Francois Roubiliac，1702—1762，也是钱特里非常敬仰的一位雕塑家）1740年代为荷加斯的狗“特朗普”做的陶塑非常像。狗看上去正在看守霍尔汉姆庄园猎来的丘鹬

——这对猎物证明了主人的社会抱负——以免被桌下早已按捺不住的饿猫叼走。这幅画明显是在向荷加斯的著名自画像《画家与狗》（*The Painter and his Pug*）**［图40］**致敬。同时，这张画也与巴里的《有赫拉克勒斯与“嫉妒”的自画像》（*Self-portrait with Hercules and Envy*）异曲同工。只不过在这幅画中，那只悄悄从旁接近、伺机破坏的猫，成了嫉妒的象征，暗示着“局外人”对艺术家社会地位的觊觎。

钱特里或许意识到，在荷加斯的时代（大约是1720—1770），艺术家的野心与拜金主义价值观所受的抨击要少得多。在18世纪中期的伦敦——诺勒肯斯也在那里接受绘画训练——有些地方甚至认为，艺术家应该表现出社会与物质野心。当时出现了一批艺术商人，比如雕塑家亨利·谢尔爵士（Henry Cheere，1703—1781）、罗伯特·泰勒爵士（Robert Taylor，1714—1788），以及建筑师安德鲁斯·杰尔夫（Andrews Jelfe，1759年去世），他们的理想是要进入政界，让后代过上流社会的生活。荷加斯是这种价值观的最佳代言人，也是这种文化环境下产生的最著名的艺术家。他的版画组画《勤奋的学徒与懒惰的学徒》（*The Industrious and Idle Apprentice*，1747年出版发行），都是在反映和倡导自我提升的物质理想。

荷加斯不想要死后的声名作为无用的安慰。他需要一些可见的物质基础，以此衡量自己的成功。轶事录中记载，荷加斯曾质问，为什么“一个门房、酿啤酒的人，或是小商品经销商，毫无天分可言，都可以在几年内积攒一小笔财富，当上市长，或是成为国会议员，为后代捐个头衔”，艺术家却要长期忍受艰苦的训练。[33]荷加斯的那幅仆人群像十分动人，巧妙地传达出一种上流社会的幸福和家庭亲密感，这正是他身为行业精英所渴望与追求的**［图19］**。这幅画向观众展示出荷加斯拥有一个幸福家庭的同时，也强烈暗示出这份成功得来不易。不过，荷加斯在家中父亲般的威严被刻意淡化。荷加斯通过对仆人性格特征的细致关注，展示出雇主的仁慈。荷加斯小心翼翼地避免与傲慢无礼的暴发户混为一谈，他们总是千方百计摆脱自己的出身，假装与仆人来自完全不同的世界。荷加斯期望自己能具备当时许多行为手册所推崇的高尚德行——有教养、有道德感、无愧于身份地位，而不是傲慢无礼，或极力强加一种毫无道德合法性的身份。

图19　威廉·荷加斯

《六仆人头像》，布面油画，约1750—1755。

这种对家庭的渴望在当时并不少见。钱特里的竞争对手约瑟夫·海默尔（Joseph Highmore，1692—1780），这位活跃于18世纪中期的英国画家，作品大都是些朴素的风俗画和肖像画。海默尔创作了一张迷人的小幅群体肖像画，描绘了一位艺术家，也许是画家本人，刚刚结束应酬回到家中的情景**［图20］**。他一打开门，心满意足地看到妻子、家人正愉快地沉浸在阅读、缝纫和绘画等有价值、“有教育意义的”活动中。与其他职业艺术家一样，回到家人身边，为海默尔一天的忙碌画上了句点，每日辛苦工作也是为了这一刻。这些艺术家所遵行的职业价值观，正是席里柯、巴里、夸伊和海登等人极力回避的。

图20　约瑟夫·海默尔

《家庭成员肖像，也许是艺术家的家》，布面油画，约1732—1735。

达尼埃尔·查多维奇（Daniel Chodowiecki，1726—1801）在1771年也画过一幅类似的表现家庭幸福生活的作品，作为礼物送给母亲——自30年前为了前途离开家乡但泽（Danzig）之后，画家便再也没有见过母亲**［图21］**。他将这幅画作为礼物，显然是为了让母亲安心，让她知道他的妻子是位得体的家庭主妇——在嫁给小店老板的母亲看来，这无疑是成功的标志。与荷加斯的仆人头像一样，这幅画是想适度表达一种沾沾自喜之情，而不是像个浮夸的暴发户那般，炫耀刚刚获得的身份地位。环绕在家人四周的家具与画作，看起来品质上乘，且尺度适中，很是低调。与父母一样，孩子们也都安静、勤奋，以一种轻松深情的方式彼此呼应。

图21　达尼埃尔·查多维奇

《画家的书房》，蚀刻版画，1771年。

查多维奇有生之年目睹了这种家庭理想的破灭。在这幅版画发行之时，歌德正成为德国艺术领域最有影响力的文学批评家之一，他公开谴责一些18世纪晚期德国艺术家的家庭幸福理想。歌德曾经站出来反对艺术领域中的资产阶级民粹主义，因此，他推崇查多维奇的版画，并感叹这些画让自我得到了提升，也不足为奇。在期刊《神殿入口》（*Propyläen*）第二本（1799年出版）中，歌德模仿一个亨利·弗塞利崇拜者的傲慢口吻，极不情愿但也尽本分地拜访了一位当肖像画家的亲戚，听他毫无羞耻地谈起对中产阶级享乐生活的渴望。歌德试图通过这种文学化方式，凸显不同类型的艺术家之间的紧张关系。我们假定，歌德对这两种极端看法都持批评态度。但他显然更轻视肖像画家，其作品会让人想起那样一个时代——“每个有品位的富人，都必须请人为自己与家人留下不同时期的画像”——所幸那个时代已经过去。歌德对肖像画家的厌恶，甚至让人一时忘记了他曾向读者描述过的、

各种固执的对家庭的痴迷——他对英国小型室内版画空洞的赞美，对家庭陈设的迷恋，以及至少每年要把他热爱的家重新粉刷一遍。

在拿破仑时代，这股艺术家追求家庭幸福与提升个人地位的风气，在德国艺术领域引起了越来越多人私底下的厌恶。我们只需比较查多维奇与卡斯帕·大卫·弗里德里希、卡尔·弗里德里希·申克尔以及菲利普·奥托·伦格（Philip Otto Runge，1777—1810）等人的家庭肖像，便能清楚感受到时代风气的变化。这些肖像都创作于拿破仑入侵德国期间，祖国统一受到严重威胁，因此这些作品也进一步反映出拿破仑时代矛盾激化的程度，人们对艺术家社会角色的看法发生了深刻转变。阴郁悲壮的王朝幻想，取代了过去世俗安逸的个人生活。

伦格、申克尔和弗里德里希，都对各自的家庭生活进行了挖掘，方式大体相似——亲密的家庭团聚，如果不神秘的话，则以一种深刻的语言和象征的方式生动地表达出来；私密的家庭习俗，被赋予极高的公共意义，整体呈现为一幅家国的微缩图景。伦格的《我们仨》（*We Three*，1805年），这幅艺术家与妻子以及他的哥哥丹尼尔的画像，原本是打算作为礼物送给父母的。这幅画表达出对亲密个人关系的强烈渴望，而这种关系历来都被学者视为“浪漫”情感的重要组成部分。画中那棵老橡树所构成的边框，又象征性地强化了“三个人”组成的统一体；而在国土横遭践踏之时，橡树又常被用来象征德意志的忍耐与力量。于是，这幅画中的家庭成为一种隐忍的象征，预示着“祖国”遭受威胁时，这片土地上英勇的人民将永远战斗到底。

一年后，伦格完成了为双亲画的一幅纪念肖像，这对老夫妻原本在汉堡经营一家生意兴隆的轮船公司，此时却因法国军队占领德国，被迫背井离乡**［图22］**。伦格成功刻画出一对年迈无助、被迫离乡的老夫妇那种蔑视一切的尊严，这幅画至今仍是一件令人交口称赞的杰作。远处的船上飘扬着瑞典国旗，暗指瑞典国王古斯塔夫四世（Gustav IV）的顽强抵抗，让德语地区人民看到了希望。老夫妇的一对孙儿，站在瑞典国旗的正下方（其中一个孩子用手指着一朵象征生殖的百合花），这显然是要告诉我们，国家复兴的希望，与新一代的诞生密切相关。

图22　菲利普·奥托·伦格

《父亲与母亲》，布面油画，1806年。

卡斯帕·大卫·弗里德里希那幅杰出的风景画《人生的阶段》（*The stages of life*）**[图23]**，也向我们传达出相似的情感。这幅画是他为哥哥所画，恰好完成于拿破仑战败的整整20年后。[34]在这里，弗里德里希采用了一个传统的类比方式：一方面，是狭义上家庭生活中不同代人之间的循环；另一方面，则是广义上一个国家的文明，也要经历从初期到成熟再到衰败的循环，我们最后一章还会涉及这个问题。弗里德里希家庭中的三代成员，都凝望着眼前那片半明半暗的风景，画家身着老式德国服装，背对观众，望向妻子和孩子，还有一个身份未知的年轻家庭成员陪在他们身旁。画中所有的船只，都正向岸边驶来，这也暗示着一个时代的终结，以及人到晚年，或是画家本人正在经历的壮年时期，产生的一种悲观情绪。弗里德里希晚年失望地目睹了国家复兴的誓言化成泡影，阅尽沧桑后，他对人类未来不再抱任何希望。然而，天真烂漫的孩童，依旧保持着乐观向上的精神——画家的女儿和儿子（弗里德里希给他取名为古斯塔夫，以纪念那位英勇的瑞典国王）幼小的身影，举着一面瑞典国旗，迎向即将消逝的光，象征国家重生的年轻希望。

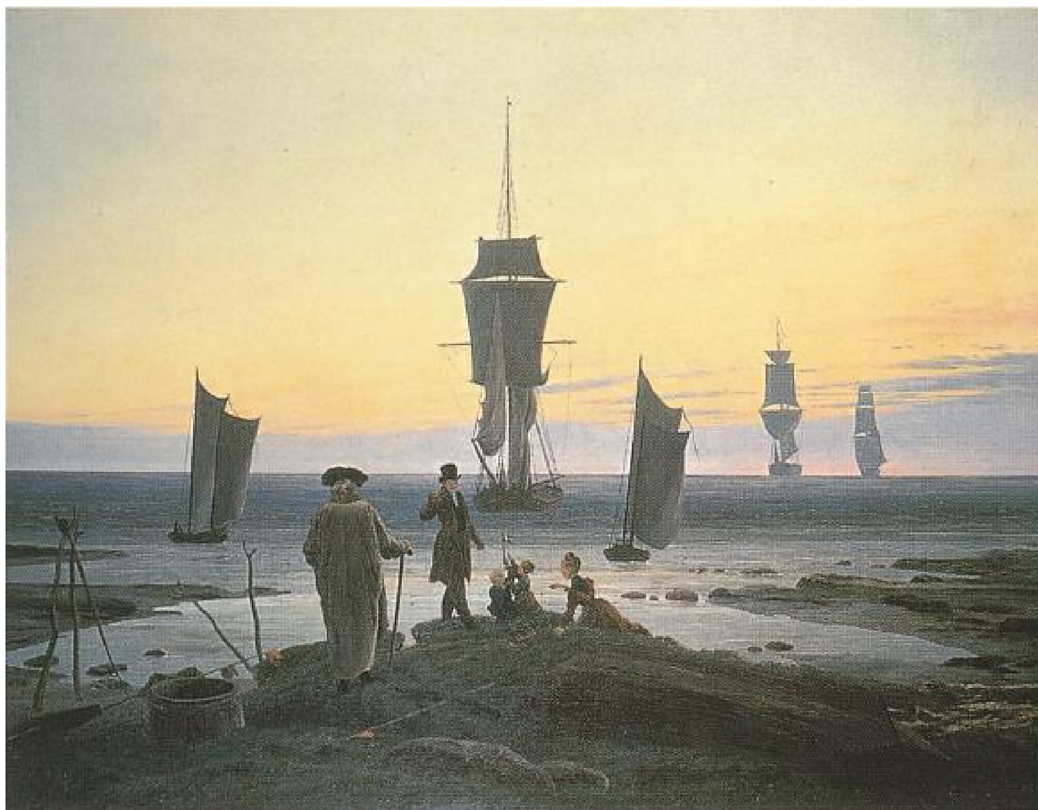


图23　卡斯帕·大卫·弗里德里希

《人生的阶段》（又名《男人的三个阶段》），布面油画，1834—1835。

申克尔为孕中的妻子苏珊画过一幅极美的素描，同样弥漫着一种悲观与乐观杂糅的复杂情绪。两人于1809年8月结婚，这幅画创作于婚后三年内。妻子站在一座宏伟教堂的哥特式门廊前，象征着一种代表生殖的女性气质 **[图24]** 。这幅肖像画可能创作于1813年，那一年，德国在拿破仑战争中获胜。也是在那一年，画家的第三子出生，而苏珊的父亲也于那一年去世。一道横穿回廊的阴郁的黑色阴影，也许喻指妻子的家庭变故。亲人逝去的思虑，使作品蒙上了一层忧郁的色彩，就连祖国在生死存亡关头赢得了胜利，为尚未出生的幼子奠定了一个崭新的、属于日耳曼人的光明未来，都无法令妻子真正开怀。

图24　卡尔·弗里德里希·申克尔

《画家妻子苏珊肖像》，铅笔素描，约1810—1813。

艺术家追求伟大成就，在过去也许会被视为一种自私的家庭理想，但那个时代已经过去。与弗里德里希、伦格一样，申克尔暗示我们，爱护与撑起自己的家庭，尽到父亲的职责，也是为国家复兴的伟大进程贡献力量。如此一来，他对个人幸福的追求被升华了。“父亲”（Fatherhood）与“祖国”（Fatherland）变成一对同义词：艺术家努力维系家庭和谐，与国家身份的捍卫者这一公共角色，紧密结合在一起。

依靠与尊重的丧失

在拿破仑时代和紧接而来的后拿破仑时代中，许多具有民族主义倾向的德国艺术家，都强烈拥护世袭传统的君主专制与贵族政体，这明显是对动摇体制的反独裁运动所造成威胁的一种保守回应。卡斯帕·大卫·弗里德里希给儿子取名为古斯塔夫，似乎是有意无意地加入了18世纪忠诚的宫廷艺术家之列，依照王室名人给孩子起名。我们甚至可以找到使用这个特殊名字的先例。几十年前，瑞典雕塑家约翰·托比亚斯·塞格尔（Johan Tobias Sergel，1740—1814）就给长子起名古斯塔夫，以示对国王古斯塔夫三世的深深景仰。他忠心服侍这位君主多年，担任宫廷雕塑家以及罗马遗迹的宫廷向导。

然而必须注意的是，按照塞格尔对宫廷艺术家这一角色的理解，不论是弗里德里希还是同时代的其他艺术家，没有一位可谓是真正意义上的宫廷艺术家。尽管在19世纪早期，欧洲各国艺术家仍努力在宫中谋得一职，但他们不再渴望被笼罩在宫廷社会的保护伞之下。一个国家或地区能够多快打破宫廷艺术家的壁垒，很大程度上是由艺术中的“公众”或“消费者”市场的强大程度来决定的。以英国为例，一个有名望的艺术家，除了为宫廷服务，经济上还有许多选择，因此宫廷职位对他来说，不过是一种专业上的认可，是可以获得一系列丰厚回报的王室委托。在俄国和东欧地区，为中产阶级和上流阶层服务的艺术，发展得最为稳定，艺术家要到更晚时候，才会产生从宫廷或贵族集团中独立出来的渴望。

相较英国的状况，18世纪晚期瑞典艺术市场的发展程度与俄国更为接近。古斯塔夫三世的艺术政策，反映出其统治中的专制主义思想。他命人举办戏剧节，为此不得不发动斯德哥尔摩城中所有的熟练劳力来辛苦工作，以致整个城市数周内一度陷入停滞。最后只剩下为数不多的欧洲国家还继续聘用一大群宫廷艺术家，想方设法为当政王朝的统治歌功颂德。古斯塔夫时期的宫廷就是其中之一。比如，卡尔·古斯塔夫·皮洛（Carl Gustaf Pilo，1711—1793）从1782年被聘用直到去世，全部精力都致力于创作一幅油画巨制《古斯塔夫三世加冕》（*The Coronation of Gustav III*）**［图25］**，这幅宏伟程度令人震惊的王朝宣传画，无疑为君主专制统治披上了一层近乎神权的外衣。

图25　卡尔·古斯塔夫·皮洛

《古斯塔夫三世加冕》，布面油画，1782—1793。

与当时的波旁王朝一样——通过铺张的仪式营造出的宏伟假象，可能很快就在公众的批评声中灰飞烟灭——古斯塔夫王朝也大规模利用精心策划的仪式来强化统治。塞格尔和朋友路易斯–让·德普雷（Louis-Jean Desprez，1804年去世），策划并组织了大量宫廷仪式，二人倾尽才华为宫廷服务，因害怕丧失宫廷地位而惶惶不可终日。古斯塔夫三世1792年被刺杀后，二人自感在宫中难以立足。德普雷向来只创作巨幅作品，不计成本地雇佣大批助手。而继位的古斯塔夫四世，为顺应革命结束后欧洲的整体潮流，杜绝铺张浪费，建立了一个更加亲民的宫廷，这使德普雷无法适应宫廷的新需求。1798年合约到期后，他没有被续聘，只得在默默无闻中落魄度日。

古斯塔夫三世被刺杀一事，对塞格尔的触动极大，此后他便很少做雕塑。为数不多的雕像中的一件，是古斯塔夫国王死后落成的纪念雕像，位于斯德哥尔摩。据说在1808年1月4日雕像揭幕仪式当天的庆祝晚宴上，塞格尔摇摇晃晃地站起来大声说道：

> 先生们，我们的太阳在血色中沉没，但他将再次升起，将光芒普照到另一个世界：因为，如果没有了国王古斯塔夫三世这束永恒的光芒，撒旦将把我带走……我所作的雕塑一文不值，但我们

可以把他的形象刻在心里，他将永远活在我们心中，直到流尽最后一滴血。敬我们的国王古斯塔夫三世，我们的父亲，我们的恩人。

至少在欧洲艺术领域，人们仍心存幻想，期待出现一个仁慈的君主和保护人。塞格尔上述夸张的措辞，实际源自某种怀旧之情——到了1808年，古斯塔夫时期的宫廷已经变成一段遥远的回忆，渴望被置于一种绝对保护之下的幻想，已经彻底破灭。

尽管有理由认为，这一时期欧洲艺术家在争取社会独立与创作独立的斗争中，获得了一定胜利，但同样应该注意，很多人也看到了在宫廷或贵族赞助人的保护下生存的优势。资本主义市场在给予艺术家自由的同时，也带来许多限制。“伟大人物”的赞助，为艺术家提供了选择：既可以全副精力投入创作“计划”中，也可以努力提升在公众批评中的声望。这种赞助体制，还可以为有抱负的艺术家提供长期大型创作的机会。正是出于这个原因，那些期望提高大型历史画水平的英国画家，仍将希望寄托在自由贵族赞助人身上，而不是消费市场。

罗马这个时期之所以蓬勃发展为欧洲艺术中心，主要原因之一，就在于这座城市为那些本国已建立起庞大“公共”艺术市场的艺术家，提供了一个逃避愈渐乏味的消费需求的庇护之所。比方说，18世纪末来罗马工作的英国雕塑家，常常都是想逃避类似制作壁炉架、小型墓葬纪念碑或半身像等不留名的苦差事的。鉴赏家来到罗马，一般都希望能买到雕塑家更有抱负的代表作，古典主题的圆雕或浮雕。尽管与更实用性的作品相比，此类作品利润较少，却可以让雕塑家更好地展示才华。

威尼斯城市风景画家博纳多·贝洛托（Bernardo Bellotto，1720—1780）就是一个很好的例子。他努力寻求宫廷庇护，躲避日新月异的消费市场。他极力谋求宫廷画师的职位，只有俄国和其他寥寥几个东欧国家还保留着这一职务，而在其他国家和地区，在社会与商业的迅猛发展面前，这种职业已不受欢迎，毫无用武之地。在整个职业生涯中，贝洛托一直拼命保住宫廷侍从的身份，先后在德累斯顿、维也纳和华沙担任宫廷画师。尽管贝洛托通过不同的宫廷职务获得了相当可观的收入——足以过上一个威尼斯贵族的生活，就像1765年的那幅自画像**［图26］**所展现的那样——但如若失去了赞助人的保护，他恐怕无法支撑太久。

图26　博纳多·贝洛托

《有自画像的建筑幻像画》，布面油画，1765年。

贝洛托在德累斯顿被任命为宫廷风景画家，这一传统职位自17世纪中期开始设立，在此期间，他几乎完全在为奥古斯特三世（Augustus III）及其首相海因里希·布吕尔（Heinriche Bruhl）工作。贝洛托完全依赖于这种有限的赞助方式，以至于在其主要赞助人去世后，他便不得不离开德累斯顿。布吕尔伯爵的继承人并未支付贝洛托绘制21幅德累斯顿和皮尔纳风景应得的报酬，共计4200泰勒斯，艺术家通过法律手段索赔，却以败诉告终，画家的社会地位与贵族赞助人之间的密切关系，由此可见一斑。

尽管官司打输了，贝洛托却没有去巴黎或伦敦，尝试成为一个更独立的艺术家。相反，他原本打算去俄国寻求发展，后作罢，因为他收到了来自波兰国王斯坦尼斯拉夫·奥古斯都·波尼亚托夫斯基（King Stanislaus Augustus Poniatowski）宫廷的邀请。在波兰，贝洛托的角色更像是个宫廷官员。贝洛托与巴恰雷利（Bacciarelli）、皮耶芒（Pillement），一同住在皇宫城堡的工作室里，大多数时间里，他都在创作大型王朝宣传画，这些作品意在为有争议地当选波兰国王的波尼亚托夫斯基正名。

贝洛托和同时代的威尼斯画家一样，有到东欧国家寻求发展的意向，表明他本人的确十分享受宫廷文化的氛围。他用德累斯顿宫廷名人的名字，给孩子起名，也说明了这一点。的确，正如他最近的传记作家史蒂芬·科扎凯维奇（Stephen Kozakiewicz）所说，中产阶级艺术市场的不断发展，很可能是导致贝洛托离开德累斯顿去往东欧国家的原因之一。[35]这种商业环境使他不得不放弃大型委托订件的创作，投身于商业投机的世界，必须创作大量油画和版画，以满足广大的市场需求。贝洛托去华沙，就是为了远离以投机为生的生活。在华沙的宫廷之外，实际也存在一个艺术市场，这一点在贝洛托的一张城镇风景中得到了清晰的体现。这幅优美的油画，描绘了1770年代中期的妙多瓦街（Miodowa Street），画中可以看到，一个落魄的版画商正在出售自己的作品。然而，18世纪中期在德国出现的中产阶级艺术市场，直到19世纪以后，才在波兰出现。

当然，18世纪末有共和党倾向的艺术家，自然不会为一个艺术家为宫廷服务以求得庇护的时代终于过去而倍感惋惜。前文已提到，科赫是如何极力摆脱贵族化的斯图加特美术学院的专制，他把僵化的宫廷艺术家体制的终结视为一种进步。在他看来，庆幸的是，欧洲艺术终于向前迈了一大步，与过去的时代渐行渐远，艺术家不再需要绞尽

脑汁编造谄媚的谎言，满足贵族统治者虚妄的自负。科赫在回忆录里猛烈抨击了18世纪中期，出现在“贵族宫殿”中为统治者歌功颂德的大型创作。他尽情奚落那个时代，“艺术家被冠以陈列室画家（peintre du cabinet）、法院画家（de la cour）等名头”，他们的存在，就是为了给“卑微、柔弱的暴君（们）”大唱荒谬的赞歌。

科赫可能细致观摩过18世纪中期威尼斯壁画家为尚未成年的德意志统治者绘制的、那些令人叹为观止的大型颂歌中的某一幅。从某种程度上说，他想创作出类似的野心之作，也在情理之中。正如哈贝马斯（Habermas）指出的，这个时期德意志公国的王子，一如画中所颂赞的，手中大权在握。[36]提埃坡罗在维尔茨堡楼梯大厅绘制的湿壁画组画《四大洲》（*The Four Continents*，1750—1753），似乎正印证了哈贝马斯的观点。这组壁画是为某公国君主所绘——最初似乎是献给某位扬言统治世界的皇帝——他至多只要求迂腐守旧的权力与名誉。与当时其他艺术家一样，提埃坡罗也曾在其故乡意大利北部，为贵族乡村别墅创作过类似的宏伟庄严的王室颂歌，但实际上，这些贵族在国际事务上毫无发言权。

在18世纪中叶众多国家的宫廷艺术中，都出现了此类空洞却极具艺术震撼力的绘画，这极好地证明了哈贝马斯与豪泽尔等左派学者的观点。他们认为，这个刻板拘谨、因循守旧的世界，在当时显得不合时宜。这个时期辉煌的宫廷和贵族艺术背后，必然折射出一个危若累卵的阶级自负虚荣的统治。

对戈雅作品《卡洛斯四世一家》（*Family of Carlos IV*，1800年）**［图27］**的阐释，成为这一时期艺术史论争中的经典。通过对图像本身进行分析（这是一种危险的艺术史方法），许多20世纪的学者都认为，戈雅试图把这个王室家庭表现成一个再平凡不过的普通家庭，画中人看起来就像是一群穿衣的人体模型。不过，詹妮·汤姆林森（Janis Tomlinson）在最近出版的《启蒙运动黄昏中的戈雅》（*Goya in the Twilight of Enlightenment*）中，对这位艺术家进行了修正主义阐释。她挑战了传统观点，认为戈雅之所以用一种令人不安的直白和毫不谄媚的方式来描绘王室家庭，是为了揭露濒于崩溃边缘的波旁王朝的空虚自负。她还指出，马克思主义艺术史家认为，这种对王室家庭的直白描绘，反映出一个“中产阶级”艺术家对作为君主制下的恭敬仆从这一角色的“反叛”。这种观点明显缺乏事实依据。她认为事实恰恰相反——戈雅的作品一定程度上参照了委拉斯开兹的宫廷肖像画，这进一步说

明，戈雅本人十分重视延续这种强大的宫廷传统。这幅画是对王室权威延续的一种大胆断言：

图27　弗朗西斯科·戈雅

《卡洛斯四世一家》，布面油画，1800年。

> 家庭成员以一种崭新的面貌出现在画中，人物站立的顺序和徽章，表明了对王朝传统的继承。简言之，戈雅的赞助人决定以一种波旁王朝现代君主的形象示人，在历经大革命的洗礼之后，焕发出新时代的荣光。

诠释这幅画的问题焦点，集中在另一个更大的问题上，即，如何阐释戈雅的种种性格特征。我们应将戈雅视为一个极具野心的宫廷画家，一个渴望进入上流社会的猎手，或是一个同情革命的激进主义者**［图28］**？他的生平经历如此混杂，我们无法从中找到任何确凿背景，来解释这幅引人瞩目的图像。

Tu que no puedes.

图28　弗朗西斯科·戈雅

《你不能这么做》（《奇想集》组画，第42幅），铜版画。

这幅画是《奇想集》组画两幅类似作品中的一件，画中两只驴正骑在农夫肩上。第63幅中，骑在人身上的驴可能象征着教会和政府。这套组画中出现的其他蠢驴形象，则是暗指愚昧的业内人士和“纯种”的贵族。法国大革命时期的版画家也采用了类似图像，很可能是受到这幅画的启发。

我们难以从戈雅主要的公共艺术作品来判断其政治同情，这并非偶然。置身于那般动荡的政治环境中，国民政府的态度在“启蒙”民主改革和保守派的强烈抵制之间来回摇摆，因此戈雅某种程度上更像是个政治之谜，这有情可原。在高度专制的社会统治下，即便是对政治体制略置微词，也会招来横祸，那毫无意义。以圣彼得堡为例，从政治开明地区来此地的外国艺术家，如果去反对这个城市的赞助体系，既不明智，又无利可图。

一般来说，到俄国宫廷寻出路的欧洲艺术家，从不指望能受到与在家乡的名声相称的礼遇。狄德罗曾预言，叶卡捷琳娜女皇肯定无法忍受格勒兹夫妇哗众取宠的滑稽行为。他取笑说，格勒兹夫人很快就会被发配西伯利亚。托马斯·劳伦斯，受托为沙皇亚历山大（Tsar Alexander）画一幅肖像，这是沙皇为纪念《亚琛合约》（*Peace of Aix la Chapelle*，1818年）签订所订制的系列肖像之一。当看到沙皇给他当模特时竟屈尊去捡画架上掉落的一枚钉子，他简直受宠若惊。

相对于欧洲其他地区，俄国艺术家争取艺术专业独立的斗争才刚刚起步。即使在圣彼得堡美术学院成立后，俄国相当高比例的最有才华的艺术家，仍像农奴般生活、死去，或被迫花钱赎身，以摆脱农奴身份。这表明，俄国艺术家并不期待能获得社会独立，尽管在1830年代已经有人站出来，反对美术学院改革后极度严苛的专制，但直到19世纪中期，才出现真正有组织的反学院运动。

相比之下，法国大革命时期，许多艺术家都审慎地披上了激进主义的外衣。实际上这些艺术家意识到，赖以为生的赞助体系已被严重破坏。这场一夜之间的革命，迫使弗拉戈纳尔退居乡村。大革命对于不愿成为政治宣传工具的艺术家更显宽容。但大革命使艺术领域日趋两极化：一部分人迅速融入激进的新社会体制中，另一部分人却难以在新社会中找到位置或是打开市场。有些人更因与旧制度的密切关系而大吃苦头，像于贝尔·罗伯特（Hubert Robert，1733—1808），因曾

经担任路易十六的绘画保管人而入狱。大部分人根本无法发展事业，被迫退隐或被驱逐，造成了自胡格诺教徒大规模流亡后，有才华艺术家在欧洲最大规模的一次集体迁移。

对于在旧制度下的巴黎贵族社交圈中如鱼得水的流亡者来说，他们完全可以再找到一份顺心的新工作。流亡者中的艺术名人，如弗朗索瓦–泽维尔·法布尔（Francois-Xavier Fabre，1766—1837）和伊丽莎白·维吉–勒布伦（Elizabeth Vigee-Lebrun，1755—1842），他们的作品之典雅，常被奉为时代的丰碑。勒布伦为贵族名流绘制的光彩照人的肖像，连同她措辞保守的日记回忆录，共同讲述了一个贵族世界的传说——巴黎的革命运动让贵族惊恐万状，尽管如此，他们仍旧努力维持着过去那般挥霍无度的生活。在为玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）与孩子们绘制完那幅著名肖像画之后，旧制度价值观已经深深根植于勒布伦的内心深处。因此，她本人对共和政治的兴起充满怀疑，并发自肺腑地对弑君者感到恐惧。勒布伦满怀对宫廷生活辉煌与浪漫的无限怀恋，先是来到罗马，后又到中欧和东欧寻求那种最熟悉的宫廷庇护。实际情况没有让她失望。埃斯特哈奇王子（Prince Esterházy）坐在钻石马鞍上穿过维也纳街道，这种景象让勒布伦感到无比欣慰。俄国上流社会生活让勒布伦心满意足，她对农奴制以及贵族妇女在歌剧院包厢为贫民织袜子的感人场面大加赞叹。在圣彼得堡美术学院为她举办的正式接待舞会上，勒布伦尽显其大方得体、游刃有余。勒布伦意识到，在俄国，一个著名艺术家所面对的真正展览“公众”，就是以宫廷为中心的贵族阶层。

在英国，市民阶层获得了空前的政治表达自由，政治激进运动的兴起，加剧了对赞助体系态度的两极分化——尽管与法国相比，这一过程是以一种相对和缓但彻底的方式逐步推进的。从美国独立战争时代开始，民主政治观念的传播，导致对某些“体制”形式自感无法认同的艺术家，与主动迎合上流社会、追求财富或肤浅装饰趣味的艺术家之间，火药味愈来愈浓。

当时的艺术局面，令一大批艺术家深感悲哀，他们立志革新历史画，如巴里、海登、罗姆尼、诺思科特、莫蒂默（Mortimer）和布莱克等人，都持一种激进的政治主张。究竟是艺术上的不满情绪使他们转而支持政治运动，还是其政治主张激发了内心的不满情绪，这个问题始终争论未决。激进的政治主张，对艺术家的职业产生了不同程度的影响。有些艺术家甚至感到，政治信仰使其再也无法苟同既定的赞

助方式。比如，罗伯特·埃奇·派因（Robert Edge Pine）1784年被迫离开英国，到美国寻求与他的政治主张更相近的赞助人。

但这种变化对大多数艺术家影响甚微。雕塑家托马斯·班克斯曾因与霍恩·图克(2)的友谊，而被捕入狱，但在指控其有卖国嫌疑的审判中，班克斯被判无罪。班克斯在艺术“体制”的支持者与反叛者两种角色之间，维持着一种微妙的平衡。尽管他靠与雷诺兹、韦斯特等保守派人士的友好关系，在皇家美术学院（皇家美院很大一部分经费由英国王室提供，正是班克斯所蔑视的君主政体）地位显赫，但班克斯从未主动接受或寻求“宫廷”的支持。尽管班克斯因其爱国精神受外界质疑，不止一次与大型公共纪念碑工程失之交臂，但却并不妨碍他争取到威斯敏斯特大教堂与圣保罗大教堂的爱国纪念碑等重要工程。[37]事实上，尽管班克斯的政治主张基本相当于今天的“和平主义者”，但为了赚钱，他完全不介意创作歌颂英国军事领袖的作品。

不过，班克斯始终与制作纯粹牟利的人物胸像保持距离。现存的小型肖像雕塑绝大多数是他送给朋友和老师的礼物。而以肖像雕塑为生的英国雕塑家，一般不会对政治涉足过深。正如我们所见，约瑟夫·诺勒肯斯，英国雕塑领域第一位重要的肖像雕塑家，就因其无知的顺从和试图取悦体制的笨拙举动，遭到了J. T.史密斯的嘲笑。弗朗西斯·钱特里爵士，年轻时也曾与霍恩·图克有过交往，但后来渐渐把自己塑造成了一个典型的既有体制人物。

在绘画领域，支持民主共和运动的英国艺术家，一般都会拒绝担任上流社会肖像画家，或是不得已勉为其难地服从要求。詹姆斯·内史密斯（James Nasmyth），伟大的苏格兰画家亚历山大·内史密斯（Alexander Nasmyth，1758—1840）之子，曾忆及这则轶事：

> 我父亲是个对所有事情都极有主见的人，他热情高涨地参加了第一次要求行政公开的公共运动……他从不隐瞒自己对法国大革命等事件的看法，这些话传到贵族雇主耳中，他们中有些人甚至威胁他，如果不停止参加自由主义集会，再继续和“辉格党人”保持联系，他们，也就是贵族们，将取消与他签订的合同。父亲义正辞严地回绝了他们，而最好的行动就是放弃肖像画，转而去描绘大自然优美的面容（即风景），而不是他们的‘……’嘴脸！[38]

政治激进运动（约1765—1830）兴起之后，肖像画家的创作受到越来越多的指责，被视为一种平庸、顺从的谄媚艺术。威廉·布莱克在

评述雷诺兹《讲演录》的书籍扉页上，明确将英国艺术分成两部分：一部分是由肖像画家把持的繁荣的体制内艺术，另一部分则是勇敢、充满想象力的体制外艺术家，他们有着出众的才华，却得不到任何奖赏：

> 在我对这些书的所有评论中，读者只能感受到愤怒和不满。在乔舒亚爵士的财富如潮水般涌来之时，巴里却一贫如洗，无人问津；莫蒂默被视为疯子，富人和大人物只为肖像画拍手称好。雷诺兹和庚斯博罗（Thomas Gainsborough，1727—1788）互相指责，各自为阵。弗塞利愤懑不平，几乎隐姓埋名。而我已经这么做了。

到了18世纪末19世纪初，英国社会肖像画家的做法，愈来愈受到斯文得体的艺术家的欢迎，其程度远超荷加斯的时代。举个例子，一个成功的雕塑家，比如约翰·贝肯（John Bacon，1740—1794），通常都深谙其中奥妙，必须为其貌不扬的黏土胸像赋予优雅光辉的气质，如此才不会冒犯到高贵的模特。托马斯·劳伦斯爵士，那个时代赚钱最多的社会肖像画家、摄政王的官方画家，之所以能获如此成功，与其说是靠天赋异禀，毋宁说是靠谄媚的本事。一位贵妇人回忆与劳伦斯坐在一起的情景："两人对话时几乎都是低声耳语，而且他总是保持一副顺从和饶有兴致的样子，这实在罕见，如此刻意地取悦上流阶层。"

劳伦斯的大部分肖像画，都反映出其个人举止，简直就是用艺术取悦人的典范。约翰·奥佩也努力想成为一名肖像画家，但又不愿俯身屈就地谄媚和迎合，他相当刻薄地指责劳伦斯的所作所为，简直让所有同行都显得荒唐可笑。劳伦斯被认为是"把模特都描画成纨绔子弟，同时自己也被改造成其中一员"。[39]对于奥佩这样既想用肖像画赚钱为生，又想成为严肃历史画画家的艺术家来说，与劳伦斯这类艺术家保持距离显然大有必要。对许多18世纪晚期的英国艺术家而言，在众人面前绞尽脑汁追求晋升，创作技艺精湛的作品不过是为了无意义的谄媚，如此显然配不上一个伟大艺术家的卓越声名。诺思科特在给奥佩的悼词中，煞费苦心地清除了所有会让人联想到逝者生前试图追求晋升的蛛丝马迹。他称赞这位强有力的对手，在众多古怪之人中脱颖而出："尽管其出身决定了在通往成功的路上始终荆棘密布，得不到赞助人的帮助，他却用高贵的骄傲，蔑视所有寻求荫庇的仆从，坚持用自己的实力争得一席之地。"[40]这段陈辞的真实性尚存争议。不过有一点非常清楚，诺思科特内心深处一定渴望获得这种骄傲的独立，于是把

这套价值观放到了这位受他尊重的对手身上。诺思科特的这份悼词，或许也是为他自己而写。

詹姆斯·诺思科特和乔治·罗姆尼（George Romney，1734—1802）这类画家，出身卑微，靠为上流阶层画肖像获得一定社会地位，内心深处却渴望追求更高尚的目标。他们可能只是想摆出一副激进的姿态，以提升在同行中的社会信誉。这样一来，他们可以将自己塑造成一个大无畏的新教徒，彻底改变长期以来在世人眼中卑躬屈膝谋取成功的印象。在舆论上与自己出身的大众阶层利益保持一致，似乎成了艺术家证明自己完全靠天赋获得成功的重要手段。

与那些激进的同行相比，回避激进政治观念的艺术家，自然能以一种更好的心态，适应这份追求晋升的社会营生。大卫·威尔基被海登亲切地嘲弄为一个"随时准备鞠躬"的"谨慎的托利党人"，他的经历让我们清楚地看到了艺术家轻松愉快却不乏辛酸悲凉的一段发迹史。他最出色的绘画《介绍信》（*Letter of Introduction*），记录下一段苦恼而尴尬的年轻时代**[图29]**。威尔基1805年5月从爱丁堡南下，那时还是个笨拙的外省青年，揣着仅有的一封介绍信，硬着头皮到伦敦拜见年迈的贵族鉴赏家凯莱布·怀特福德（Caleb Whiteford）。不过，这幅画用了一种轻松的口吻，表达出艺术家对当时社会体制的看法，而不是在讲述一段悲惨的回忆。这幅画作于1813年，怀特福德本人已于一年前去世，可能这是画家对这位忠实朋友的纪念。也是从这一年开始，威尔基逐渐成为伦敦最有名、最成功的艺术家之一，因此，该画显然是在褒扬这种有伤尊严的举动，这是任何一个渴望成为伟大艺术家的人的必经之路。

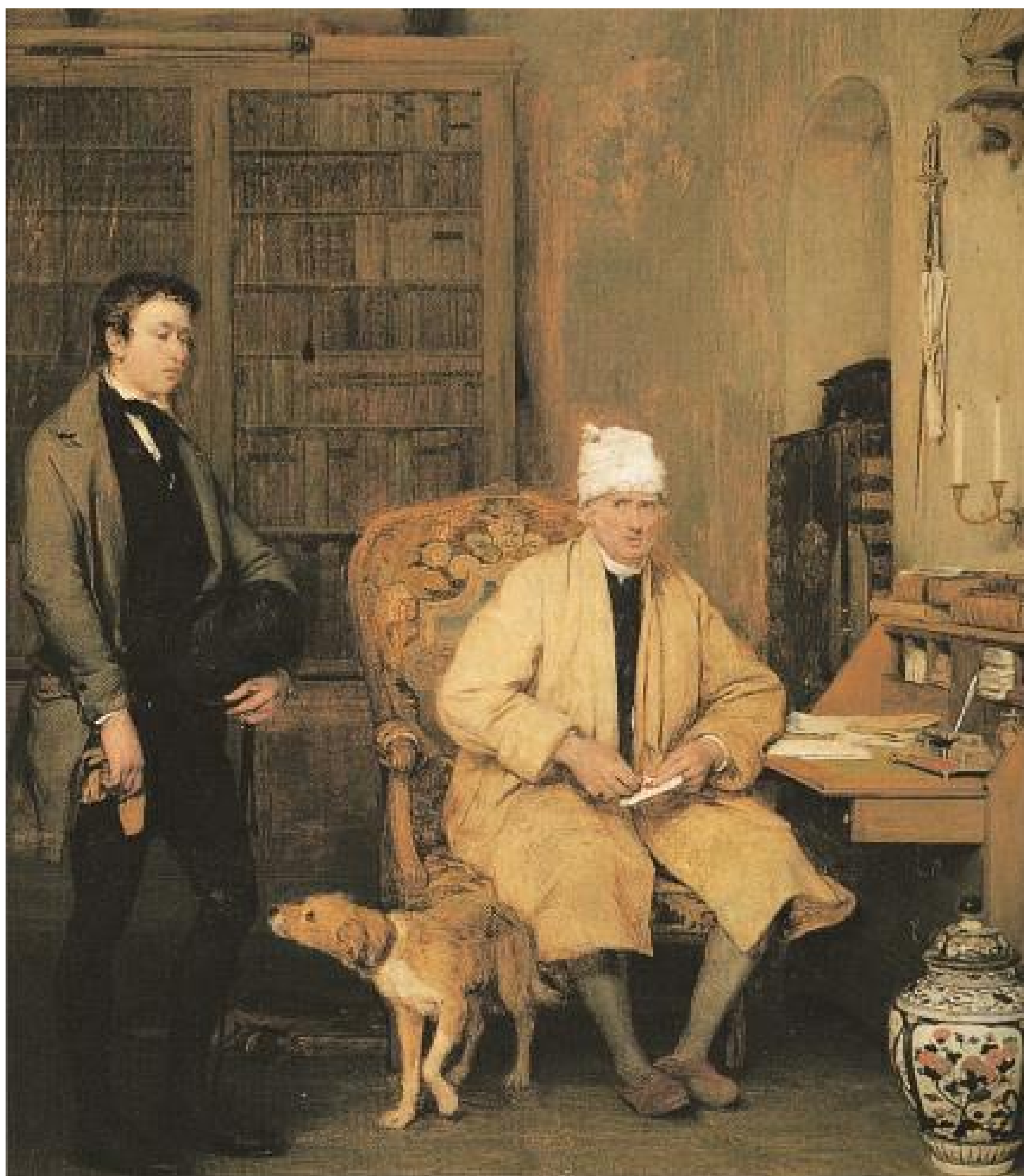


图29　大卫·威尔基

《介绍信》，木板油画，1813年。

整个18世纪，英国因保持一种自由创造的环境而享誉欧洲，一个有才华之人为某些贵族服务，有可能在获得成功的同时，也享有自身的创作自由。以作曲家约瑟夫·海顿（Joseph Haydn）为例，到访英国之后，他便感受到以宫廷俸禄为生的德国艺术家从未有过的自由。因此，一大批英国艺术家都认为，某些欧洲大陆艺术家竟是在如此刻板僵化的社会等级制度中获得成功的，简直可说是荒谬。安东·拉斐尔·门

斯（Anton Raffael Mengs，1728—1779）在罗马的不可一世被严加嘲笑。一位绅士画家，托马斯·琼斯（Thomas Jones，1742—1803）记录下了1778年去门斯位于巴贝里尼宫的工作室参观其画作《珀尔修斯与安德洛墨达》（*Perseus and Andromeda*）时的情景。他用颇为惊讶的语气记录道，参观者要经过一栋学生居住的房子，而他们全都如廷臣一般低声下气、毕恭毕敬。英国画家詹姆斯·沃德也曾目睹类似的情景，据说他大感欣慰地冲詹姆斯·诺思科特喊道，“这样的事情不可能发生在我们国家。”[41]

作为艺术鉴赏家最后的领地，欧洲“大旅行”艺术市场本质上就是为了产生这类艺术贵族。正如荷加斯对伦敦艺术市场的观察，当有权有势的鉴赏家掌控了流行趣味，让少数“垄断者”有利可图时，就会从整体上损害艺术的专业性。一般来说，自由市场竞争的规律可以确保，至少一段时期内，这些“垄断者”可以按照其意愿制定价格。1758年，英国大旅行家乔治·露西（George Lucy）在罗马写信道，“这些画家都是伟大人物，你必须奉承他们；因此在这里，这些画家不是乞求你雇他们工作，他们愿意为你工作，是对你的恩赐。”[42]

蓬佩奥·巴托尼（Pompeo Batoni，1708—1787）就属于这类人，他几乎垄断了罗马的肖像画市场。诺思科特在回忆罗马轶事时说，巴托尼可以随心所欲地对被画者无礼。据说一位红衣主教想送给他一座镶满钻石的十字架，巴托尼不仅拒绝接受，还告诉这位主教“他家里有满满一抽屉”。[43]这种无礼与反叛颠覆不是一回事。如果他在政治言论上如此冒犯，就绝不可能被容忍。在18世纪大多数“意大利”城市中，统治者几乎不允许底层民众发出批评之声，写诽谤性文字和非法讽刺文章，都会被判死罪。

表面上看似乎有些讽刺，但正是在这个惯于服从、政治严苛的国度，嘲讽贵族人士的漫画艺术却首先流行起来。P. L. 盖齐（P. L.Ghezzi，1674—1755）的作品被认为开启了欧洲讽刺漫画的先河——在18世纪末19世纪初英国的自由主义政治环境中，这类讽刺漫画无疑完整诠释了一种真正颠覆性的艺术形式。路易吉·兰迪（Luigi Landi）在他那本著名的《意大利历史画》（*History of Painting in Italy*，首版发行于1796年）中提出，那些意大利讽刺文章，是“一种特殊的、令人满足的”释放方式，要知道，在“意大利这个国家，写作的自由，被认为是对被管束的言论自由的理想补充”。[44]同时，这些早期讽刺漫画，其实也是一种释放社会压力的方式，绝不会真正颠覆所画人物的公众声

誉。兰迪提醒我们，一般只能在“艺术品陈列室”的隐蔽角落才能看到这些讽刺漫画。即使像英国艺术家托马斯·帕奇（Thomas Patch，1725—1782）这样，因画“大旅行”阶层著名成员的讽刺漫画而一举成名，也必须在作品流通前征得被讽刺对象的同意。[45]与英国后来一样，关于意大利大旅行的讽刺漫画，也并非真的要让一个阶层嘲笑另一个阶层的缺点。

彼得罗·隆吉（Pietro Longhi，1702—1785）的讽刺油画，也尝试以一种“开玩笑”的方式，去表现有教养绅士之间的关系。亚历山德罗·隆吉（Alessandro Longhi）在为父亲撰写的生平小传中写道，彼得罗对上流社会礼貌文雅的批评，主要是针对威尼斯贵族。于是这一社会阶层的浮华和缺陷，理所当然成为彼得罗最常挖苦和讥讽的对象。[46]同时，隆吉的艺术又不具任何颠覆性，明显不起任何实际作用。他的讽刺绘画划清并探讨了艺术家与赞助人之间服从关系的界限。举个例子，在一幅名为《老爷的沙拉》（*Milord's Salad*）的画中，画家激烈嘲讽了威尼斯贵族在乡村度假时，模仿淳朴乡民行为举止的滑稽行径。隆吉的过人之处在于，他对令人不安的社会问题进行深入刻画，但只是令人发笑，却不会让人惊恐——他深刻质疑不同社会阶层之间的关系，但却不挑衅体制本身。

大多数同时代人都认为，隆吉的绘画彻底背离了威尼斯艺术传统，在许多方面都与威尼斯当时蜚声国际的艺术风格截然相反。酬劳最高、最受追捧的是威尼斯壁画家，如乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗（G. B. Tiepolo，1696—1770）、阿米戈尼（J. Amiconi，1682—1752）、佩里格里尼（G. Pelligrini，1675—1741），其绘画造诣无与伦比，能够用令人难以置信的叙事方式组织起庞大的绘画空间，他们从不在作品图像中被动或主动流露出任何特殊兴趣。相反，隆吉则在绘画技巧上表现得极为低调（尤其是在透视方面，这正是那个时代威尼斯壁画家最擅长的），而更注重展现自身才智。隆吉的经历无疑是个极好的例子，充分反映出18世纪艺术市场中的竞争，如何引发了对艺术家角色的重新定义。

作为最成功的宫廷礼赞绘画大师，提埃坡罗本人，显然也不能决定维尔茨堡和马德里的大型湿壁画中涉及的庞杂图像体系。并且，按照阿尔珀斯和巴克桑德尔最新的传记研究，有多处证据表明，提埃坡罗在维尔茨堡楼梯大厅绘制的壁画《四大洲》中，在权力图像的处理上采取了一种模棱两可的态度。[47]在大多数学者看来，提埃坡罗的蚀

刻版画集《奇想曲》（*Capricci*）与《诙谐曲》（*Scherzi*），更能反映画家内心的想法，更多透露出艺术家渴望追求权力与名誉的虚荣。版画中偶尔会出现丑角的形象，提埃坡罗与儿子多米尼克（1727—1804），似乎对这一即兴喜剧人物有着特殊喜好。在多米尼克·提埃坡罗晚期创作的丑角生活素描中，这个身份卑微、谜一般的悲喜剧角色，集中反映出画家对人类虚荣的内心反思。

提埃坡罗父子在丑角人物身上找到了一种强烈的个人认同。多米尼克的两幅素描都表现了丑角画画的场景。其中一幅，丑角正在画提埃坡罗的肖像。另一幅则明显是对父亲作品《亚历山大和坎佩塞在阿佩利斯的画室中》（*Alexander and Campese in the Studio of Apelles*，约1720—1730）的戏仿，表现了亚历山大甘愿将情妇献给画家，这一主题常被用来说明，艺术家要求与世俗世界中的伟大人物享有同等的地位**［图30］**。我们尚不清楚多米尼克在画中开此玩笑的真正含义，但可以肯定的是，他是在暗示自己渴望拥有社会影响，成为人类虚荣的谄媚者，这本身就显得荒诞可笑。

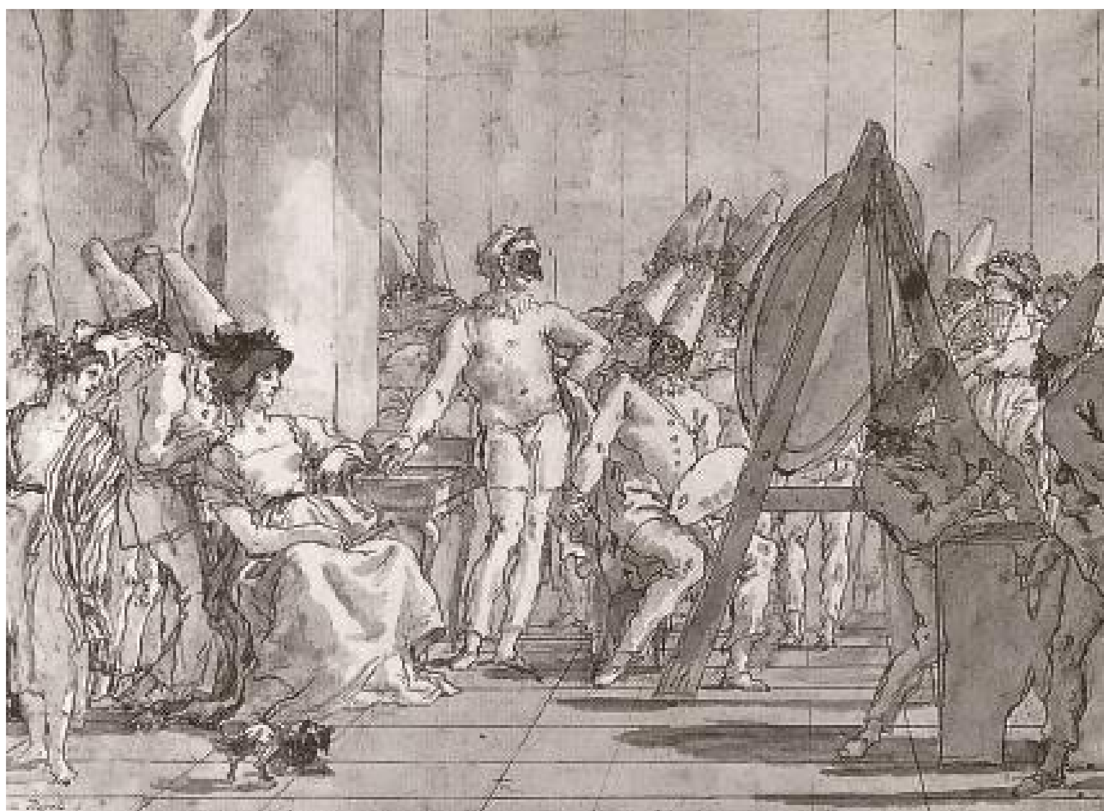


图30　多米尼克·提埃坡罗

《扮成肖像画家的小丑》，黑色粉笔、钢笔画，1790年代。

这让人想起J. T.史密斯写下的罗马壁画家比亚焦·里贝卡（Biagio Rebecca，1735—1808）的轶事。比亚焦是与多米尼克·提埃坡罗同时代的画家，画艺超群，为英国贵族宅邸绘制了许多宏伟壮观的寓意画。比亚焦在温莎创作期间，在胸前贴了一个纸质星形勋章，想让近视的国王误以为自己是个“地位显赫之人”，这桩趣事给乔治三世一贯乏味服从的宫廷带来不少欢乐。这个小小的玩笑，却让我们得以深入了解一种隐秘的颠覆性心态——这些意大利艺术家往来于欧洲各地，绘制索然无味的权力幻象，他们正是用这种心态保住了其个人尊严。这些艺术家受雇绘制一幅幅不朽的图景，实际却对这个世界怀着一种嘲讽的不信任感——这种情绪可以被理解为，对这个华而不实的社会角色的调剂与救赎。

绘于维尔茨堡宫楼梯大厅天顶、象征“欧洲大陆”的湿壁画，其一角绘有提埃坡罗父子的肖像，让人感受到一种类似的、艺术家对于宏伟壮观的疑绪 **［图31］** 。乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗的肖像位于前方，在这一为雇主精心设计的礼赞绘画中，看起来多少有些格格不入。他身着宽松的帽子和长袍，这类着装在18世纪，通常出现在学者或是要求刻画出深刻洞察力的人物肖像中。两位穿着随意的艺术家，与雇主毕晓普·冯·格雷芬洛王子（Bishop von Greiffenlau）在形象上形成鲜明反差——毕晓普王子那幅饰以金色画框、佩戴假发的胸像，正被带翼的荣耀女神提着，穿过欧罗巴的天空。正下方，楼梯大厅的建筑师巴尔塔萨·诺伊曼（Balthasar Neumann，1687—1753）的形象，看上去也与周围宏伟的环境极不相称。他的姿势看起来十分滑稽，穿着一套时髦的仿军服套装，坐在一门加农炮上，这显然是在暗示诺伊曼的大话，说自己设计的拱顶足够坚固，哪怕在下面架起炮来轰也毫无问题。一条狗从他脚边经过，嗅了嗅他，但他完全未察觉。在这番庄严的景象中，这条狗真的只是在闻闻凡人的肉味么？

图31　乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗

提埃坡罗与其子多米尼克的自画像（《欧洲大陆》湿壁画中的局部），维尔茨堡宫楼梯大厅天顶，1750—1753。

到了人生的这一阶段，提埃坡罗已经拥有足够多的财富，足以过上威尼斯绅士般的体面生活。仅是绘制维尔茨堡壁画的酬金，就已经超过许多相当成功的德国壁画家一辈子的收入。不过，据记载，乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗并没有切实履行宫廷画家的职责，而是一点点推掉了在维尔茨堡的公职。起初，他是主动与仆人们一起用餐，后来干脆彻底搬回自己的住所。从湿壁画肖像判断，提埃坡罗似乎已经超越了单纯用物质财富自我界定，或因跻身上流社会而志得意满的阶段。尽管满足了雇主可悲的虚荣，但提埃坡罗不屑于沦为阿谀逢迎之辈。作为一个天才的艺匠——一个拥有超凡技艺，又能始终保持独立见解之人——提埃坡罗能对与其廷臣职位相伴而来的种种荒诞冷眼以对。

---

(1) Egyptian Gallery，英国第一座仿古埃及风格的建筑，威廉·布洛克委托建造，以陈列其个人收藏品，1812年建成，1905年被拆毁。

(2) John Horne Tooke，1736—1812，英国政治家、语言学家。

第二章 “商业与政治将世界连成一体”

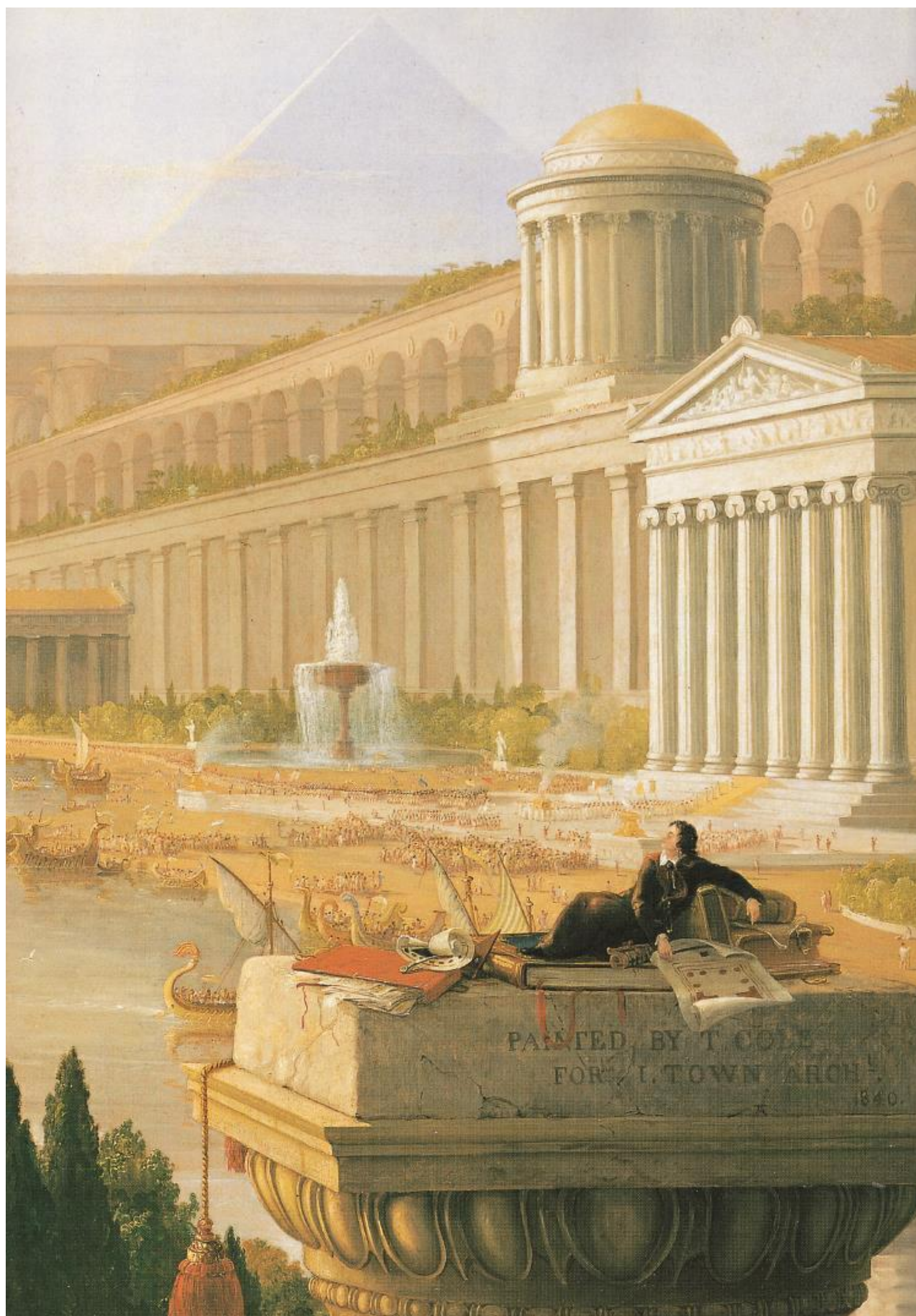


图36细节

18世纪国际交流的显著提升，使艺术领域呈现一种空前的"欧洲化"。印刷文字和印刷图像不仅以前所未有的速度在欧洲大陆广泛传播，而且开始深入渗透到社会各阶层。欧洲见证了一个国际消费"公共空间"的形成——在新型的艺术市场中，即使是中等收入的家庭，也可以通过购买印刷复制品的方式，获得"国外"艺术作品。公众还可以通过大量价格合理的艺术史与理论译著，或者流行杂志上的连载，及时了解国外相关视觉艺术思潮的形成和发展。到18世纪下半叶，一个人只要买得起一份杂志或报纸，就可以对欧洲艺术形势了如指掌。[1]为满足读者的需求，市场上出现了专门提供国际艺术与文化资讯的专业出版物。其中最成功的就是皮埃尔·卢梭（Pierre Rousseau）的《百科全书杂志》(1)（1756—1793），该刊承诺为读者提供"两周之内欧洲文艺与科学领域的相关信息"。

满怀世界主义理想的人必然相信，国家之间交流的逐步增进，将为最终实现一个独一无二的欧洲艺术世界铺平道路。然而，反对这一理想的人，或是日常生活中无法破除沙文主义偏见的人，则有了新的机会去国外旅行，然后获取欧洲其他文化的信息，以进一步强化内心的偏见。观察18世纪的法国鉴赏家会发现，他们不断发掘欧洲其他国家的艺术传统，只是为了坚定内心对于法国艺术优越性的信仰。这在今天看来有些夸张可笑，但并非完全有违事实。同样，18世纪中期那些粗野的辉格党人也曾到欧洲大陆旅行，去寻找欧洲邻国，尤其是天主教国家在文化上劣于自身的证据。其中以荷加斯最有代表性，对他来说，旅行不过是为他提供了一个宣泄对欧洲大陆文化蔑视的借口。这种态度在其作品《加莱之门》（*The Gates of Calais*，1749年发行的版画）中得到了最完整的呈现，这幅画就完成于到访欧洲大陆之后不久。艺术家本人证实，这幅作品就是要表达"烤牛肉"的英国人，对海峡对岸的英国近邻那股令人讨厌的腔调的反感：

> 一个英国人第一次从多佛去加莱，一定会万分惊讶，这么短的路程，周遭却变得如此不同，荒唐的战争景象，浮夸的宗教游行，店铺很少，却喧嚣不已。总的来说，贫穷、奴役、先天的傲慢，却佯装一副彬彬有礼的模样，在此你能看到一幅整个国家的风情画卷。[2]

随着欧洲民族运动的兴起，尤其是后拿破仑时代的欧洲，国际艺术报道成为反映欧洲艺术世界分裂根源的重要媒介。在针对欧洲艺术最新的比较性评述中，视觉艺术文献开始占据重要位置，司汤达的《欧洲雕塑概览》（*Survey of the State of Sculpture in Europe*，1824年）堪称其中典范。就此而言，要发展出与欧洲其他地区的国立"艺术学院"不同特色的敏锐意识，几成常识。

就其本身而言，民族运动是在交流体系逐渐完善的基础上发展起来的。"国外"的观念、风俗和消费品，不断渗入许多欧洲城市地区，这种深刻变化必然从根本上动摇了大多数群体对自身文化身份的认同。欧洲历史上，艺术家第一次自发地以一种有组织的方式回应了自己的职责——积极参与制造本土或民族身份认同，或以视觉记录的形式保存急速消失的地方风俗。欧洲艺术家空前关注文化身份问题，艺术作品越来越多地反映出世界主义、普世主义、民族主义这些经常相互矛盾的观念之间的紧张关系。到了18世纪末19世纪初，这些观念间的碰撞变得更加引人入胜。这也是本章将要阐述的内容。

普适性"启蒙"文化的希望与威胁

今天看来，克劳德–约瑟夫·韦尔内1774年的油画《铺设道路》（*Constructing a Road*）**［图32］**，无疑是一幅反映所谓"大旅行时代"改革理念的里程碑作品。这幅画由全权负责道路建设项目的法国财政总长约瑟夫–马利·泰雷（Joseph-Marie Terray）委托订制，用于纪念法国现代交通运输技术领域的傲人成就。前景中骑马的人，也是画中的主导性人物，一般认为是让–鲁道夫·佩罗内（Jean-Rodolphe Perronet，1708—1794），法国18世纪最卓越的工程师之一。他的许多技术发明在画中都予以了细致描绘。其中最有名的是正在远处架设桥梁的吊车，以及前景中工人正在使用的形状奇特的独轮手推车。[3]这些技术发明使人可以在崎岖的山中修建道路，提醒着观者，哪怕是最难逾越的天险，人类亦能征服。

图32　克劳德-约瑟夫·韦尔内

《铺设道路》，布面油画，1774年。

韦尔内的画浓缩式地呈现了启蒙主义理念，其中一项明确信条，即，相信公众利益的显著"提升"，必须建立在将其交付公共机构的基础上，并始终接受清晰合理原则的指导。佩罗内亲自为《大百科全书》撰写了大量工程学词条，反映出对此种价值观的身体力行。事实上，韦尔内在画中描绘的技术进步，很可能是受到权威启蒙文本中相关工程技术插图的影响。

泰雷任职时正值A.-R.-J.杜尔哥（A.-R.-J. Turgot）当权，这名政治家原是一位经济学家，韦尔内作品完成那年，他被任命为财政部长。该部门着眼于将重农主义原则运用到政府管理中——广义来说，重农主义原则上相信独裁主义，但却是"启蒙"或"理性"的管理，这种方式可以有效保证自由贸易，并为高效的农业生产打下坚实的经济基础。杜尔哥的理想是在山区建立乌托邦城市，为履行承诺，他积极投身于实施勒杜（Ledoux）著名的邵村（Chaux）理想城计划。韦尔内在画中描绘的很可能就是法国汝拉省（Jura）多山的地形，即理想城的所在地。[4]高效交通运输体系的建立，使这些农村地区得以从国内和国际市场获利，以保持其经济活力。

杜尔哥在掌权的24年前曾发表过一系列冷静的"监察报告"，强调了以交通系统的改进为中心的重农主义社会愿景。在杜尔哥看来，历史的力量将不可阻挡地向此种社会形态迈进：

> 人类的心灵不断被启蒙，孤立国家之间的距离不断被拉近，商业与政治将世界连成一体，全人类交替经历平静与躁动、顺境与逆境，尽管步履缓慢，却始终朝着日臻完善的未来迈进。[5]

法国启蒙运动时期极端鼓吹进步的书籍文章中，时常出现此种普世理想。将人类建立压抑的领土界限与智力屏障的欲望，视为渺小的前进动力，这是启蒙话语中的核心甚至决定性主题。举例来说，路易斯–塞巴斯蒂安·默西埃（Louís-Sebasien Mercier）在其代表作《2440年》（*L'An 2440*）中，憧憬了四百多年后的景象，彼时先进的交通运输体系将构成一个大同社会，国境将形同虚设。他在小说中为读者编织了一个空想式预言，载人热气球——蒙戈尔菲耶（Montgolfier）是这一领域的先驱——最终能让清朝官员沿着常规飞行路线到欧洲讨论哲学问题。

哈泽德（Hazard）和盖伊（Gay）的观点极具说服力，他们认为启蒙思想内部诞生出了一种新的欧洲观。[6]许多著名启蒙思想家，都将欧洲设想为一个“文学共和国”（Repulic of letters）(2)，一个由被启蒙者组成的社会，他们的思考具有普适的有效性和实用性。此种共同信念，迅速形成一股强大的世俗力量，与中世纪以来空想的基督教极权世界相抗衡。这种观念必然会从文字领域向图像领域渗透。1786年，巴黎版画家兼商人F.-C.茹兰（F.-C. Joullain）这样歌颂自己的行业：

> 文艺的保护人和创造者，不论他们相隔多远，看法和习惯差别多大，彼此之间却总有不解之缘。因此，这里没有陌生人！法、英、意等国艺术爱好者与艺术家之间达成的完美协议，便是明证，英国将大量版画高价卖给法国，从中赚得极为可观的利润，事实上，甚至比从商品贸易中赚的更多。[7]

我们必须把茹兰高涨的理想主义情绪放到当时的语境下思考。与当时许多国际印刷业大鳄一样，茹兰极力推广作为知识共同体的欧洲观念，显然是出于自身商业利益的考虑。这番话，可能更多反映出他多么迫切希望自己所从事的行业能引人瞩目，而并非是对当时实际情况的如实描述。茹兰把版画生意的终极目的说成是推广普世价值，显然是想树立一个利益不沾的高尚形象。

茹兰的上述预言最终没能实现。虽说这种普世理想不会彻底过时，但他所坚信的艺术交易可以打破国家间的隔阂，很快就被证明是

不可能的。在接下来的20年中，国际艺术交易——法英之间的交往尤为引人注目——遭到严重破坏，有时甚至因军事冲突而彻底中断。

尽管茹兰还不准备承认，但他可能已经清楚意识到，欧洲的版画买家会受到狭隘的民族偏见的影响。比如，与茹兰同时代的德国版画买家就未能打破此种偏见。在1770年代和1780年代，社会上普遍反感"法国影响下的"生活方式和奢侈品，认为这些外来事物日益对谨严勤勉的日耳曼价值观产生威胁，这对那些主营将法国版画出口到德国生意的商人影响严重。这给英国版画商以可乘之机，当时他们正准备与法国展开一场贸易战，本书最后一章将就此进行讨论。在十年左右的时间里，由于拿破仑政府对英国商品出口实行强制封锁，两国贸易战的平衡被彻底打乱。英国国际贸易在大革命期间已受重创，大批英国最有实力的版画生产商和出口商都陷入严重的资金困难，其中最有名的就是约翰·博伊德尔（John Boydell，1719—1804）和瓦伦丁·格林。国际艺术贸易不可能完全置身于国际冲突的现实之外，这一点对格林来说尤其毋庸多言。[8]1798年法国炮轰杜塞尔多夫期间，格林的艺术博物馆损毁严重，他为此倾家荡产。那次炮轰毁掉了格林的绘画收藏，此前公司已签订合同，正着手准备制作这些画作的版画复制品。仿佛是个不祥的预兆，这纸国际合同签订于1789年，法国大革命就在那年发生，并引发了法国与其他欧洲邻国的激烈冲突。[9]

国际博爱理想的兴起，确实促进了商品自由贸易的发展，正如茹兰在声明中赞美的那样。讽刺的是，这种理想在造成冲突的过程中，同样起到了根本性作用，数年后又对国际贸易造成极大破坏。斯图亚特·伍尔夫（Stuart Woolf）对拿破仑战争的起因与后果有透彻的分析，他认为，法国发动的帝国侵略战争，正是由启蒙思想家倡导的世界大同理想直接导致的。[10]大革命和拿破仑战争本身，可以解释为人类博爱的启蒙理想的实践尝试与必然失败的戏剧性结果。

尽管许多法国普世主义思想家深信，国际间的冲突已成历史，然而法国普世主义出现的许多现象，却是对其他欧洲邻国主权与文化传统的内在威胁。作为欧洲最具文化和军事影响力的国家，法国理所应当地认为"启蒙主义"文明，将为全世界提供一种普世性的核心思想。甚至于法国的技术发明，如佩罗内的大桥或蒙戈尔菲耶的热气球，也会为世界人民指引一条实现大同社会的明路。法国革命战争期间，在许多法兰西共和国的敌人的眼中，启蒙主义者口中声称的博爱，无非是法国文化帝国主义政策的另一种表现方式。一个18世纪大部分时间在

欧洲商业和军事力量上占绝对优势的国家，一个向全世界输出本国风尚、艺术与生活方式的国家，如今扬言要打开另一个出口，这无疑给欧洲传统国家笼罩上了一重更直接的威胁：世俗平等政治。

让–皮埃尔·乌埃尔（J. P. L. L. Houël，1735—1813）为大革命第八年（year VIII of the Revolution）(3)的一项公共纪念碑计划所作的版画，清晰反映出大革命普世主义的威胁性语调。[11]为赞扬普世性的博爱理想，纪念碑同样也是所能想到的、用来象征军事侵略扩张的最浮华的艺术形式。与许多大革命时代宏伟的寓意性艺术工程一样，这座纪念碑最终也没能完成。纪念碑制作了至少十年之久，其时，原先歌颂的主题已失去了相关的政治意义。乌埃尔设想将一个巨大的地球仪置于大片云层之上，云层中密布着许多飞翔的寓意性人物。地球仪本身，作为“平等的完美徽记”，象征着法国对外征服意识形态的普适有效性。一个骑马者在地球仪顶端傲慢地骑行，象征着法国的胜利。地球仪的某些位置上嵌入许多金属制成的星星，对应着革命战争时期法国将领在世界各地的胜利。

尽管这座纪念碑的基本形式——一个巨大的球体置于密集的云层之上——看起来非比寻常，但并非没有先例。在大革命爆发前，另一项被弃置的公共纪念碑工程，即为纪念蒙戈尔菲耶1783年在杜伊勒里宫第一次载人升空成功而建的纪念雕塑，两件作品的设计大致相同。从克洛迪昂（Clodion，1738—1814）为竞标制作的精美模型来看，两者的主要区别在于，后一件作品中，密集云层上的巨大球体是个热气球**［图33］**。乌埃尔很可能见过那座纪念碑的某些模型，它们1784年时在美术学院都可以看到。对许多人来说，热气球的“球体”，也被视为对未来国际博爱的不祥预兆。在亲眼见证蒙戈尔菲耶兄弟那个“直径26英尺的球体”完成第一次载人飞行后，本杰明·富兰克林（Benjamin Franklin）写信给维也纳的朋友英根豪斯（Ingenhauss）医生，说道：

图33　克劳德·米切尔（人称克洛迪昂）

为纪念1783年法国人发明热气球所作的纪念碑模型，陶土。

> 显然如你所见，这是一项重大发明，可能会改变人类的发展进程。战争中愚蠢的统治者，或许会受其影响：如果他们中最有权势的人想用它来保卫领土，显然是不切实际的。[12]

有一种有趣的可能性就是，这个以蒙戈尔菲耶的热气球——这项现代交通技术，使人梦想终止人类间冲突——为中心的设计构思，竟对象征最具威胁的领土扩张的纪念碑设计产生了影响。

曾遭法国军队入侵的欧洲德语地区，对此种侵略性普世主义的威胁感受得尤为强烈。后拿破仑时代的德国城市，都不可避免地深陷于民族狂热之中，许多艺术团体开始致力于创作那些加快重建饱受威胁的日耳曼身份之作。据记载，在罗马，曾经入伍的德国艺术家依然穿着旧军服，用以骄傲地炫耀自己的身份。最早开始穿军服的是卡尔·菲利普·福尔（Carl Philipp Fohr，1795—1818），与其他生活在罗马德国侨民区的艺术家一样，他也在作品中借用了德国传统绘画中的发型与服装款式。萨穆埃尔·阿姆斯勒（Samuel Amsler，1791—1841）1818年为福尔制作了一幅精彩的版画肖像**[图34]**，以纪念这位溺死于台伯河中的画家，这幅肖像也反映出这一运动的理想。画面显示出年轻艺术家认真模仿了阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）极具洞察力的自画像，尤其是对面部强光的表现。

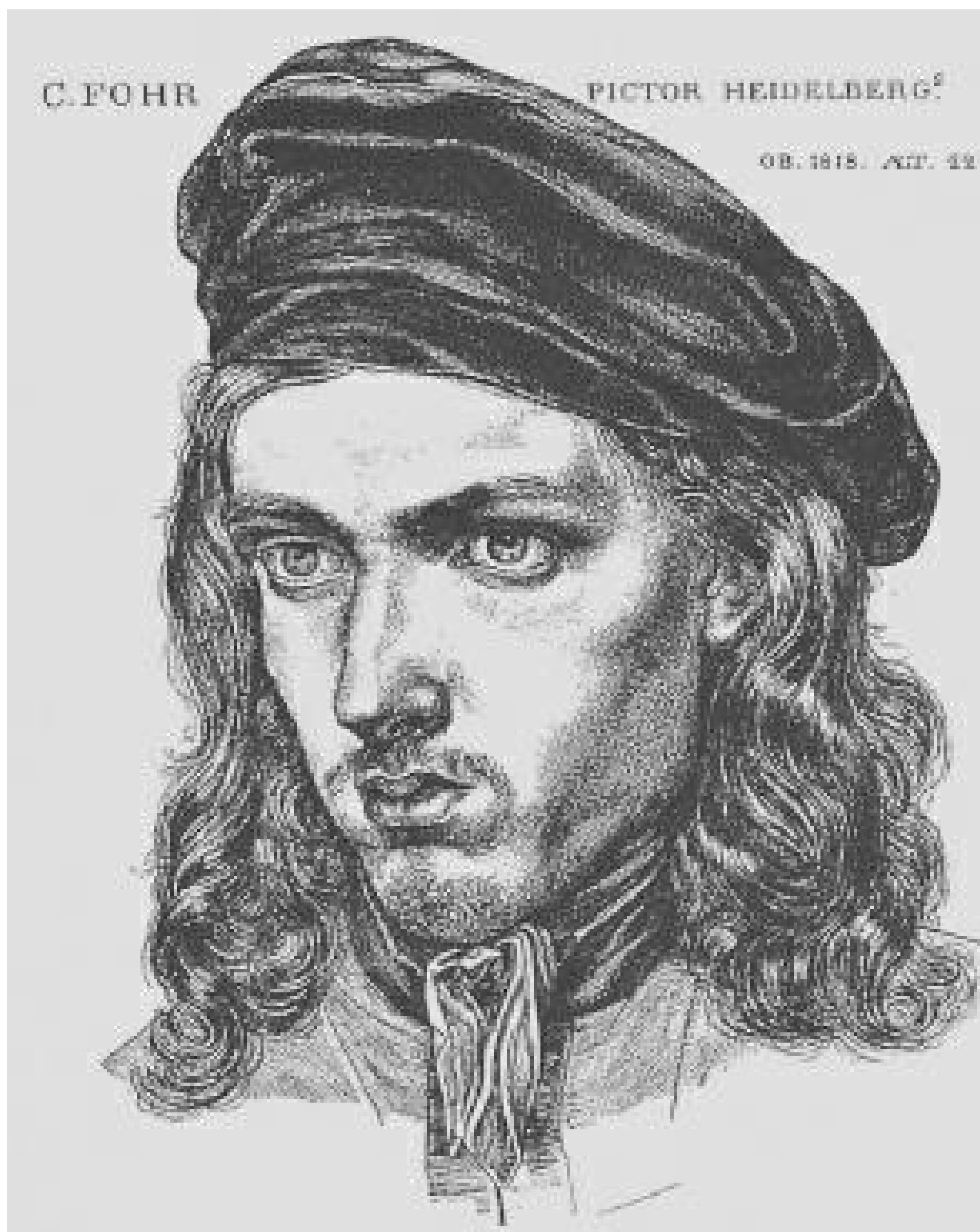


图34　萨穆埃尔·阿姆斯勒

《卡尔·菲利普·福尔》（阿姆斯勒根据卡尔·巴斯的素描原作刻印的版画），1818年。

德国艺术中的身份认同感逐渐被唤醒，这不仅仅是军事侵略威胁的结果。在革命战争到来前的30年，社会各界普遍都对推动德国艺术文化传统发展表示出强烈兴趣。这与社会上要求抵制外来事物造成的

伤风败俗有很大关系，它们强烈吸引着18世纪晚期德国城市中不断扩大的中产阶级人群。部分由于受到细腻伤感的英国网线铜版版画彻底占据城市的市场刺激，一种“德国旧传统”或“丢勒式”版画中严肃的线性风格开始回归。革命战争结束后，重要的德国版画家，如卡尔·鲁斯（Carl Russ，1779—1843）和约翰·弗里德里希·韦伯（Johann Friedrich Weber，1793—1819），在这条道路上走得更远，他们将这种“德国旧传统”运用到了更加军国主义的主题中。

对法国世俗的普世文化的抵制，引发了宗教艺术的强力复兴。弗里德里希·冯·施莱格尔（Friedrich Von Schlegel）开始捍卫一种宗教的神秘情怀，1819年在罗马展出的德国艺术中弥漫着这种情绪，让人联想到对法国侵略者世俗文化的抵制，也是对达维特及其追随者的拒斥——他们的艺术仿佛被植入某种隐性要求，即“欧洲所有地方都应该……变成异教的”。[13]早在20多年前，这种要求复兴传统宗教艺术的民族冲动，在对法国大革命持保守态度的德国人中间已现端倪。这股潮流在拿破仑侵略期间持续发酵，并在卡斯帕·大卫·弗里德里希的一幅作品中得到了最好的表达，即1808年那幅异常新奇、有意模仿古代风格的《山中的十字架》（*The Cross upon the Mountain*），也被称为《台岑祭坛画》（*Tetschen Altarpiece*）。此画被普遍视为德国神秘主义绘画最具创造力的典范，最初是准备作为礼物献给瑞典国王古斯塔夫·阿道弗斯（Gustavus Adolphus），以感谢这位国王在日耳曼国家败局已定时，仍毅然反抗拿破仑的侵略。弗里德里希的支持者巴西利乌斯·冯·拉姆多尔（Basilius Von Ramdour）解释：这幅画想要表达一种立场——在暂时的逆境面前，始终存在着永恒的希望。十字架上的耶稣凝视着眼前的一切，太阳的沉落象征着身处逆境。十字架在行将消逝的光芒中屹立不倒，“就像对耶稣基督坚定的信仰一样不可动摇”。[14]

早在大革命之前，歌德就已对德国哥特式教堂表示过激赏，进入后拿破仑时代，这一建筑形式迅速成为民族抗争的不二象征。卡尔·弗里德里希·申克尔在风景画中极富想象力地描绘了一座宏伟的德国教堂和城市，一位中世纪日耳曼王子正率领凯旋的军队向教堂方向行进，传递出一种抵抗的决心**［图35］**。这幅画作于1815年，以纪念并期盼在弗里德里希·威廉三世（Friedrich Wilhelm III）获得一系列胜利之后，一个新的德意志国家将很快复兴。耸立于风景之上的教堂尖塔，成为一种宗教复兴的象征。尖塔的结构明显令人想到这是一座未完工的教堂，申克尔原本想将其作为对解放战争的纪念。教堂上方的天空

出现了一道彩虹，喻指画家对胜利的祝福。画面中，彩虹被描绘成一束穿透空中黑色云层的耀眼光芒，预示着暴风雨过后和平即将到来。

图35　卡尔·弗里德里希·申克尔

《河边的中世纪城市》，布面油画，1815年。

申克尔此画是一对作品中的一幅。另一幅历史风景现已丢失，描绘的是黎明中的希腊式建筑。这两幅画或许想要告诉我们，艺术家并没有将德国哥特式建筑的复兴视为对欧洲古典文化的否定。共和政治被普遍与法国入侵者联系起来，导致人们对古罗马共和政治的想象也被彻底玷污，然而对古希腊的态度却不同，在许多艺术圈中，古希腊艺术形式在德国民族艺术复兴过程中仍被广泛使用。但与申克尔同时代的许多德国激进主义者，更倾向于抵制所有前基督教时期的古典遗产。申克尔本人在为1819年罗马举办的德国绘画展所写的评论中也提到，大多数在罗马活动的年轻德国艺术家，都拒绝描绘“希腊罗马”的“悲剧式英雄”，转而到“我们自己的现代基督教时期”寻找灵感。C. A.迪弗雷努瓦（C. A. Dufresnoy，1611—1668）曾将古典遗产喻为欧洲文明“一束清澈、永恒、普世的光芒”，此时却因自负而被漠视。

想要进入罗马“大旅行”圈子，却不将钻研古典遗产置于首位，这种姿态的确相当挑衅。在罗马1819年隆重举行的德国艺术展上，参展艺

术家拒绝像过去那样向古典遗产致敬，这让国际鉴赏家大为震惊。就连曾力主德国艺术家应以"更具男性气概的丢勒"为榜样的歌德，都认为这一步迈得太大了。大部分参展者只专注于基督教艺术传统——这一传统深深镌刻在拉斐尔及其前辈艺术大师的作品之中。弗朗兹·普福尔（Franz Pforr），圣路加兄弟会的杰出成员，在他那幅著名的《拉斐尔和丢勒跪在艺术的宝座前》（*Raphael and Dürer Kneeling before the Throne of art*）中，象征性表现了两个文艺复兴基督教画派在感知上的统一。

圣路加兄弟会的领袖似乎格外推崇基督教观念，这种共享的欧洲文化观念，在启蒙运动之前一直占主导地位。这种乌托邦式的基督教理想，受到诺瓦利斯（Novalis，1772—1801）的作品，尤其是作于1799年的《基督教精神或欧洲》（*Christianity or Europe*）一诗的启示，诗中虚构出那些"美丽光辉的时刻，当欧洲还是一个基督教世界之时"。[15]尽管兄弟会很乐于称颂那段欧洲不同地区人民由一种共同宗教联结起来的历史，但通常情况下，他们不再致力于重新恢复这种精神。与后拿破仑时代罗马说德语的艺术家一样，他们也有一种明显的排外心态。拿破仑战争结束后，德国艺术家拥有的与生俱来的种族优越性的谎言，开始在罗马德语区流行——我们将会看到，这种谎言于1790年代形成。施莱格尔曾预言，一场"现代"文艺复兴，一个在"古代世界中心"的废墟上拔地而起的新罗马，注定只能由北方国家人民来引领。施莱格尔的声音在当时并不孤单。这种情绪到了1818年空前高涨，那一年巴伐利亚的路德维希王子到罗马旅行，身着德国旧式军服，造访了德国艺术家聚居区。尤里乌斯·施诺尔·冯·卡罗尔斯费尔德（Julius Schnorr Von Carolsfeld，1795—1872）见证了当时的盛况，他狂热地宣称："这是真正属于我们的时代。一切都由我们说了算，加冕王子为罗马之王，把意大利人从神庙中赶出去。"

这种抵制古典艺术普世权威的潮流，实际可以在拿破仑入侵之前找到知识来源。在某种程度上，当古典主义的普世原则导致文化堕入无以复加的窒息状态时，这种抵制行为无疑象征着一种反叛之姿。最初的攻击靶子是温克尔曼的《古代艺术史》（*History of the Art of Antiquity*），较之其他艺术史著作，该书显然最为强调并宣扬欧洲只有一个有效的共同艺术传统的观念。赫尔德（Herder）在1774年的《另一种历史哲学》（*Yet another Philosophy of History*）中，针对温克尔曼试图用古希腊文化的标准衡量所有古代文明的观点，作了一番绝妙的抨击。[16]赫尔德为艺术价值的自主性文化标准提供了强有力的论据

——他认为，每一种历史文化都会以不同方式进行自我表述，不能因其未遵循一种假定的普世标准而横加指责。

这一论点背后强大的逻辑思考，为随后与普世古典传统的断裂提供了必不可少的知识基础。它成为19世纪早期欧洲艺术多元化的基础，为共同探索"哥特式"遗产创造了条件，而正统的瓦萨里传统则对"哥特式"遗产完全不予考虑，仅仅将之视为文化在纯正古典道路上不断退化的标志。威廉·瓦肯罗德（Wilhelm Wackenroder）在他的《一个热爱艺术的僧侣的内心告白》（*Outpourings from the Heart of an Art-Loving Monk*，1797年）中吸纳了赫尔德的观点，对法国大革命时期大加提倡的进取型世俗共和文化作出了理性的回应。瓦肯罗德的文学作品渴望建立一个宗教宽容的社会——一个不以今天所谓"欧洲中心主义"立场来评判世界的社会，一个热爱世界文化多样性的社会——启发了许多圣路加兄弟会成员。

尽管瓦肯罗德强调世界文化多样性，但其目标却是要创建一种普世学说，用一种隐忍的基督教精神，取代德意志联邦的军事敌人所倡导的世俗平等主义和帝国主义全球化的普世侵略进程。瓦肯罗德的审美原则，建立在基本神学知识之上，尽管上帝是唯一的，却选择通过各种不断变化的形式，展现其造物能力。由此得出结论：一个真正的宗教个体——一个能够洞察造物主意愿的人——自然会从上帝造物的多样性中，获得对统一性的神秘认知。人类本能地获得某些美的通感，这对世界上任何一种文化都是本质性的。建立一门神秘学说的优越性部分在于，瓦肯罗德无须为美这一普世因素下定义，这显然困难重重。

尽管瓦肯罗德宣扬一种完全不同的普世哲学，但他所秉持的某些信条，却与杜尔哥相同。瓦肯罗德也相信，到18世纪晚期人类已发展至历史的某种新高度，同时技术上已经具备了建立大同社会的可能性。在高度发达的交流系统的辅助下，现代人可以放眼世界文化，不断攀登新的高峰：

> 我们，本世纪出生的孩子，已经被赋予那种伫立于高山之巅，看到大片土地和不同时代在脚下延伸的特权。我们将会从这份好运中获益，用平静澄明的眼光，看待所有时代和人民，竭尽全力在人类的情感和作品中，发见始终不变的人文因素。[17]

这种关于现代人在历史中的位置的基本观念，大约40年后，在伟大的美国风景画家托马斯·科尔（Thomas Cole，1801—1848）的作品中最明显地反映出来。在1840年的《建筑家之梦》（*The Architect's Dream*）**［图36］**中，科尔描绘了一个热爱幻想的现代艺术家，正从一个想象中的优势位置，俯瞰眼前那些代表往昔伟大传统的建筑物。正如当时一位评论家所说，科尔意欲魔法式地呈现"一种建筑的集合，埃及式、希腊式、哥特式、摩尔式（原文如此），或许就如同一个人读完一本不同风格建筑的书后在睡梦中的幻象。"[18]科尔本人遍游各地，对艺术史博闻广识，很可能是在委婉地赞美自己在艺术史中的地位。这一绝妙构想，大概是对现代性观念，尤其是对19世纪初的现代性的一次最清晰的视觉再现。现代性作为一道历史的分水岭，一个新的起点，所有文化传统之源都在此厚积薄发。因此，现代艺术家成为一个受神灵启示的折中主义大师，从所有历史文明中汲取伟大的奥义。

图36　托马斯·科尔

《建筑家之梦》，布面油画，1840年。

瓦肯罗德去世后的30年中，欧洲艺术世界整体笼罩在一种日渐强烈的焦虑之中，这种紧张关系主要存在于现代折中主义精神与近来要求确立清晰的民族身份的潮流之间。基本的赫尔德主义——认为人类文

化和大自然一样，本质上都受到一种形式多样性趋势的影响——既可以用来支持那些积极进取的民族主义者，也可以用来支持文化折中主义者的立场。19世纪早期，全欧洲的艺术家都受到新出现的伪科学的民族学说影响，后者利用了新近出现的科学依据，如颅相学、地质学（或地史学）、民族志。这类科学依据被一部分人所采纳，这些人想要以此证明，民族风格与艺术成见的变化，是由环境所决定，并遵循多样性的自然法则。最近T. F.米切尔（T. F.Mitchell）对19世纪早期德国风景画中“国家”（natio）与“自然”（nature）观念之间联系的分析，令人眼前一亮，他指出了这些观念在说德语的艺术家中产生的特殊影响。米切尔有力地说明，18世纪末19世纪初日耳曼民族对风景的迷恋，受到一种对文化身份根源的广泛关注的驱使。弗里德里希、莱因哈特（Reinhart）和科赫等人，特别重视研究山脉与地质构造，是为了考察宗教人物发源的基础自然环境。

这些伪科学学说也对英国产生了影响。民族艺术风格中的认知差异，在某些方面是由先天决定的。一些人相信法英之间由来已久的彼此反感，源于两国从根本上注定无法融合，而认知差异恰好为他们提供了依据。该观点声称，法国人天生就是彻底的外国人，与其竞争对手英国和德国，不在同一条人类社会发展轨道上。本杰明·海登曾与德国著名颅相学家约翰·卡斯帕·施普尔茨海姆（Johann Gaspar Spurzheim）共处一晚，他在日记中写道：“施普尔茨海姆昨晚谈到，法国人的颅骨作为一个器官（也就是，细节）或客观事实，都令人不可思议。它靠语言来表述，上帝知道，艺术也是如此。它只是事实或细节的集合体。”[19]

威廉·黑兹利特也参加了海登和施普尔茨海姆的聚会，近年来的英法美术学院非但没有延续他坚守多年的观点，反而背道而驰。黑兹利特1814年发表了一系列论述近代英法国立学院特色的文章，进一步完善自己的理论——那一年，拿破仑最终败北。[20]他认为，在本质上，英国艺术家更乐于使用一种活泼但有时肤浅的笼统表述，而同时代的法国艺术家却宁肯牺牲整体，把精力放在细节与事实上。法国绘画被描述成一个有明显威胁性的事实的集合，使人联想起最令人震惊的现代交流系统——“电报机”。这个比喻可能源出于法国人把历史画称作“伟大的机器”（grandes machines）。黑兹利特大概也想到了，是法国人最先提出，人不过是一台制作精密的机械装置，其中最著名的就是德·拉美特利（de la Mettrie）的《人是机器》（*L’ Homme*

machine）。令人好奇的是，这一法国帝国文化观念，却预见了冷战时期西方人将苏联人说成是社会机器上一个默默无闻的齿轮的说法。

这种来自机械力的威胁，导致了战后使新近发展起来的英国艺术学派基督教化的运动。本杰明·海登积极参与这一活动，他的战后日记反映出，他将伏尔泰式反教权主义的传播，视为对基督教文化认同的一种深刻威胁。就像在德国，来自大革命与拿破仑的威胁，重新唤醒了"基督教世界"的乌托邦愿景。布莱克是最早一批赞扬基督教理想的英国人之一，他在《耶路撒冷》（*Jerusalem*，1818年出版）第三卷的序言中写道：这是一种被启蒙思想家摧毁的欧洲愿景，这些人没有意识到"正是那些古典学者，而不是哥特人或僧侣，用战争使欧洲荒无人烟"。然而，复兴基督教世界的理想，直到1830年代才得到全面表述。A. W.皮然（A. W. Pugin，1812—1852），一名法国流亡者之子，其父曾谴责法国大革命是"新异教主义"的最终体现。皮然在《契约》（*Contracts*，首版发行于1836年）一书中，强烈支持回归到象征基督教世界彻底统一的艺术形式，态度相当乐观。他表示：

> 天主教信仰与情感并未减弱，在不同国家产生的效果却完全相同。古代英国神职人员阴森森的墓碑，与那些古罗马牧师的几无二致。[21]

战胜国在拿破仑倒台后升起的民族狂热的乐观情绪，不可避免地留下失落的痕迹。民族复兴的理想变得与世界帝国梦想一样虚妄，于是一些欧洲艺术人士开始反对任何形式的高调公共政治言论。许多重要的欧洲艺术家，都反对艺术在战时被大量用于宣传，他们决定摆脱形形色色的政治意识形态束缚，民族主义的盛况，与拿破仑自负的世界帝国一样，被视为空想。这一过程推动了今天称之为"浪漫主义"潮流的发展，艺术家致力于用创作表达"个人"感受，或与无关政治的自然之力的内在沟通。

表达对所有权力阴谋及各色政治空话的强烈厌恶的艺术作品，开始在全欧洲流行。欧洲人对史诗般的末日毁灭场景的热衷，催生出像约翰·马丁（John Martin）的《大洪水》组画（*Deluge*）、卡斯帕·大卫·弗里德里希的《北冰洋船难》（*Arctic Shipwreck*，1820—1821）这样的宏伟之作，以及杰出的俄国画家卡尔·布留洛夫（K.Briulov，1799—1852）的《庞贝末日》（*The Last Day of Pompeii*，1830—1833）**［图37］**。《庞贝末日》成为第一件引起国际轰动的俄国艺术作品，

这幅画实质反映出后拿破仑时代在俄国流传的每一个绝望的预言：即将发生的圣彼得堡毁灭，是对这个城市沦为现代巴比伦的惩罚；西方未来的衰落与俄国不久将来的崛起；俄国衰败地主阶层的倒台；尼古拉斯一世（Nicolas I）专制统治的终结。[22]

图37　卡尔·布留洛夫

《庞贝末日》，布面油画，1830—1833。

在某种程度上，对世界毁灭观念持续的文化关注，逐渐取代了对人类普遍进步的启蒙信仰。透纳的艺术与这种超政治宿命论立场的关系尤为密切。透纳在1816年到1825年间绘制的主要作品，都弥漫着一股彻底的悲观主义情绪。其中不仅有对拿破仑虚荣的帝国阴谋的批判，也有对民族热忱高涨的英国同胞的严厉指责。比如，在1817年创作的《迦太基帝国的衰落》（*The Decline of Carthage*）中，透纳试图告诫沉浸在胜利喜悦中的英国公众，骄傲与财富曾导致历史上的伟大文明走向毁灭。本着同样的精神，他绘制了另一幅充满悲观色彩的精彩画作**［图38］**，描绘了滑铁卢之役结束后的战场，尸体、胜利者遗弃的物品与战败者，都混杂在同一个大屠杀场景中。

图38　威廉·透纳

《滑铁卢战场》，水彩画，约1817年。

然而，弗朗西斯科·戈雅的艺术，却让人最强烈地感受到一切意识形态的幻灭。尽管戈雅任何时候都拒绝成为国家宣传的喉舌，但他始终对家乡风俗怀有浓厚的兴趣。他所有作品都明显流露出这种兴趣，在大革命前完成的系列漫画中体现得尤为明显。尽管如此，戈雅仍逐渐发展至批判教会与贵族中的保守分子，这些人企图永远维系愚昧与偏见的传统。他的画集《专辑C》（*Album C*）中，便饱含对秩序的强烈控诉。在那些耻辱与折磨的场景下方，我们看到一行简短却痛心疾首的题词：“只因生于异邦，只因生为犹太人，只因是个自由主义者。”

西班牙与法国最初爆发战争，是缘于法国妄图实现平等理想，戈雅对这一理想本身多少还是支持的，但这场战争却彻底熄灭了戈雅心中对乐观的启蒙精神仅存的余烬。在残酷的军事镇压下，法国启蒙运动的普世理想，给人的印象却是普遍的野蛮暴行的现实。而且，民族抵抗运动似乎已向野蛮的侵略者低头。戈雅有意避免将表现西班牙胜利的场景夸大成无意义的民族主义炫耀。其中一幅画描绘了西班牙游击队1808年5月8日对法国骑兵的一次成功奇袭。其他画家都是以一种西班牙必胜的精神来表现这一事件，而戈雅的作品与其说是激动人心，不如说是触目惊心。挥舞刀子的游击队员，被表现成残暴的谋杀者，而不是男性气概的爱国英雄。戈雅的铜版组画《战争的灾难》

（*Disasters of War*），同样向我们展示了一个国家已经堕落到了何种人性沦丧之地。其中一幅看后格外心酸，仿佛是对一切理想幻灭的总结。画名是《他们好像是另一个种族》（*As if they are another breed*）**[图39]**，描绘了一名拿破仑一世时期的官员，沉浸在与衣冠楚楚的同僚的愉快谈话中，而一群衣衫褴褛的西班牙人，则饿死在他们面前。

图39　弗朗西斯科·戈雅

《他们好像是另一个种族》（《战争的灾难》组画，约1810年，第61幅）。

文化特性拥护者的价值化：民族英雄，“历史的牺牲品”和敢于挑衅的民族艺术家

与当时许多马德里上流人士一样，戈雅也被平民女子“玛哈”（Maja）的文化与华丽衣饰所吸引，一种不受律法约束的、欢乐的街头文化。18世纪末19世纪初，整个欧洲上流社会都对平民大众的服饰风格颇为着迷。某种程度上来说，那是一个崇尚无产者时尚的时代。

催生这一趋势的一个可能原因是，国际服装贸易的增长以及高级时装在城市中产阶级中日渐普及。在这种情况下，国际风格的威望日益下降。那些想要通过服装风格突显其与小资产阶级天壤之别的人，转而到下层人民的服装中寻找灵感——由于长期被排除于流行消费市场之外，这一阶层反而保留了某种吸引人的地方色彩。

18世纪初，“教养”观念与普世价值联系最为密切，尤其是礼貌、服装、社交才艺，这些素养能使一个人在法国宫廷交际圈中如鱼得水。随着这种才艺形式的普及，必然有可能，甚至是更有必要，从其他方面重新界定教养。在某些方面，教养被重新定义为：其行为要遵循某种与民族性格相契的价值观。对外国人心胸狭隘的仇视，绞尽脑汁嘲笑同胞的国际抱负，竟然都被视为一种真正的文明成就。

18世纪三四十年代，一场声势浩大的反世界主义的中产阶级运动在英国轰轰烈烈地开展起来，这对艺术史影响重大。大部分报纸读者，都起来响应了这场强烈的排外运动——根据朴素的新教礼仪重新界定教养。直白“不说废话”的观点被接纳，同时被采纳的还有一整套与欧洲大陆天主教宫廷的扭曲礼节对比强烈的新教礼仪。到1730年代中期，英国“咖啡馆”中的报刊读者——这些先前对艺术一无所知的公众——已经开始呼吁，反对用世界性的眼光评判文艺作品。报纸上也出现了相关文章，比如，近期法国沙龙展的优劣，关于在罗马建立一个英国学院的建议，以及近来法国艺术批评领域的流行理论。

不过，其中相当大比例的公众，压根不愿学习那些国际化上流鉴赏家言辞激昂的批评“行话”（讽刺的是，“jargon”这个法国词，正是那时加入词汇表的）。由记者精心策划的媒体论战，与1730年代中期以荷加斯为首的圣马丁巷美术学院有很大关系，这说明了一个事实，“坦白地说”，许多英国报刊读者并不相信国际鉴赏家佯装斯文的感叹。[23]报纸上发表了系列文章，抨击那些在伦敦工作的意大利艺术家，其中彼得罗·阿米戈尼（Pietro Amiconi）尤其首当其冲。大致可以猜到，雇佣这些艺术家的贵族也同样受到抨击。

1737年，荷加斯用笔名“Britophil”给报社写了一封公开信，成为第一个借着给媒体写公开信的方式影响艺术市场的英国艺术家。[24]他告诫购买艺术的公众，千万不要效法那些自命不凡的国际鉴赏家的趣味，他们所崇尚的是欧洲大陆天主教画家早已过时的视觉修辞。欧洲第一次有组织地反对艺术市场中的世界性文化的公众运动，由此正式拉开帷幕。这场运动直到1750年代末还在继续，荷加斯甚至表示，他

之所以出版《美的分析》（*Analysis of Beauty*）一书，就是为了表明，并非只有"读万卷书、行万里路之人"，才能深入理解艺术的原则。他在书中辩称："你会发现，比起在欧洲匆忙旅行时对所见之物的一知半解，对某些个中事物的精通与深解，更可能让你受益。"[25]

正如杰拉尔德·纽曼（Gerald Newman）指出的，只有将这场排外运动，置于当时资产阶级民族运动不断发展壮大的广阔历史语境中，才能真正理解运动的实质。[26]运动一开始，伦敦大部分公众都相信，形形色色"败坏道德"的外来事物毒害了社会风气。意大利流浪艺人、杜松子酒、法国舞蹈教师和意大利阉伶，都成了国家隐患的替罪羊。荷加斯当然明白，这场排外运动如果持续发酵，引发更大骚乱，会给自己的艺术生涯带来好处。他努力在道德版画中直白地抨击外来事物。比如，在1735年的《浪子生涯》组画（*Rake's Progress*）第二幅中，他描绘了浪子正滑向更深的道德险境，陪在其左右的正是一群意大利乐师和一名法国击剑教练。十年后，在《时髦婚姻》组画（*Marriage à la mode*，1745年）中，我们又目睹了一桩时髦婚姻，如何在成堆的进口奢侈品和外国商品中支离破碎。在这对夫妇的时髦居所中，法式家具和服装仿若舞台道具般环绕四周，却难掩夫妻关系的名存实亡。房中悬挂的外国绘画太多，其中一幅如此下流，不得不藏于窗帘背后，凸显出主人公已完全迷失了道德方向。

荷加斯无疑是一位新式艺术家，诚如他所渴望的那样。他是第一位尝试以一种有组织的方式，从民族身份角度确立自身公共艺术形象的欧洲艺术家。荷加斯深感这一民族身份倍受威胁，而自己作为其捍卫者，也陷入重重困境之中，他那幅最有名的自画像，也反映出此种情绪。这幅版画自画像是荷加斯以1745年的一幅自画像**［图40］**为原型创作的，画中还有那只叫"特朗普"的狗。这只体格小却好斗的英国犬，象征着荷加斯本人，同时也成为某种好战十足的英国独立品格的象征。荷加斯这幅自画像中的形象，仿佛让人看到了报纸上那个言辞坚定的"Britophil"。

此画表明，艺术家对国家与地区身份的态度，发生了重大转变。

图40　威廉·荷加斯

《画家与狗》，布面油画，1745年。

此画表明，艺术家对国家与地区身份的态度，发生了重大转变。国际艺术收藏途径不断拓宽，欧洲各地的版画在市场上广泛流通，使

得18世纪哪怕最藉藉无名的艺术家，也可以拥有一种世界性的视觉想象力。这种情形，加之地方作坊这一培养传统的衰落，使得社会环境在整体上逐渐不利于独特地方风格作品的自然产生。因此，随着民族身份诉求强烈的政治运动轰轰烈烈地展开，越来越亟需重新创造或彻底重建国家和地区艺术风格。究竟成为哪个国家或地区的艺术家，开始取决于艺术家的个人选择，不再由家庭出身决定。选择走这条路的人，往往本着一种战斗到底的决心——如战士一般，在这场必败的战斗中，对抗国际消费主义造成的社会萎靡之风，以及世界艺术市场的堕落影响。

荷加斯在《画家与狗》（*The Painter and his Pug*）中表达的立场，某种程度上仿佛预言了后来那些改变艺术史进程的运动。这也为阿姆斯勒在纪念版画中刻画卡尔·福尔 **[图34]** 的怒目而视，并骄傲地题上“绘架星座海德堡”（Pictor Heidelberg），埋下了伏笔。阿姆斯勒的肖像完成于1818年，当时欧洲艺术文化整体上更倾向于将艺术家视为一个愤怒、精神独立的边缘化事业的捍卫者。这些艺术家对组织化的艺术体制及中产阶级消费价值观敬而远之，更热衷于英勇捍卫那些饱受威胁的文化。作为社会“局外人”，艺术家总是第一时间对官方政策铁拳下或现代消费大潮中岌岌可危的文化事业，产生某种认同感。[27]

英国艺术家约翰·汉密尔顿·莫蒂默（John Hamilton Mortimer，1740—1779）是个激进的民主党人，他坚定地加入了极具反叛精神的“艺术家协会”（Incorporated Society of Artists）。莫蒂默认为自己的艺术人格就像那些举止怪异、无法无天的意大利强盗——这些人有时靠劫掠欧洲大陆的“大旅行”人士为生。莫蒂默的想法绝非偶然。在他一幅出色的自画像中，他将自己扮成了包着头巾的强盗 **[图41]** 。谈起这幅自画像，一位19世纪初的评论家回忆道：“在这幅杰作中，画家最大的乐趣就是，把自己想象成一个强盗头领——山中的罗布·罗伊（Rob Roy），他的脸上呈现出一种诗意的崇高感。”

图41　约翰·汉密尔顿·莫蒂默

《扮成强盗的自画像》，钢笔画，约1775年。

在19世纪最初的几十年里，艺术家对强盗文化的兴趣，越来越清楚地揭示出旅居意大利的艺术家的社会与政治孤立感。1819年，罗马当局坚决发起了一项运动，如果不算严酷的话，也是意在彻底根除强盗对道路旅行的长期威胁。所有被抓捕的强盗，都被押至罗马，大部分被囚禁起来，其家人也被关押在戴克里先浴场。正是在这种独特的社会环境中，艺术家开始画这些人，观察他们的奇装异服。

罗马版画家巴托洛米奥·皮内利（Bartolome Pinelli）和罗马法兰西学院的朋友利奥波德·罗伯特（Leopold Robert），二人的作品都明显借鉴了这一经验。罗伯特甚至不惜租下一间房，在当地待了三个月，在此期间他几乎就和匪徒生活在一起。[28]罗伯特画中的强盗文化充满感情色彩，这使得那些到访罗马的各国团体都对其画作产生了浓厚兴

趣，但事实上，强盗活动起初遭到镇压，正是为确保这些游客的利益不被侵犯。罗伯特1825年的画作《强盗一家，正用偷自游客的东西装扮自己》（*Family of Brigands Dressing up in Objects Stolen from Travellers*），极巧妙地回避了类似的尴尬问题，比如，这种犯罪行为究竟使受害者遭致何种伤害。这幅画完成后，立即被内塞尔罗德女伯爵（Countess Nesselrode）收购。罗伯特的朋友霍勒斯·韦尔内，也是罗马法兰西学院的院长，也绘制了一批重要作品，描绘了镇压强盗的场景。其中一幅是完成于1831年的杰作，《教皇军队突袭意大利强盗》（*Italian Brigands Surprised by Papal Troops*）**［图42］**，较之同时期的其他作品，这幅作品更完整地表达出对危在旦夕的强盗文化不断遭迫害的愤慨。教皇军队被刻画成官僚机构残忍的刽子手，镇压一群英勇却已无力回天的山民。

图42　霍勒斯·韦尔内

《教皇军队突袭意大利强盗》，布面油画，1831年。

巴托洛米奥·皮内利也会迎合游客的需求，满足他们对强盗的怜悯之情。不过，他本人对强盗向来以在交通要道搞恐怖袭击为生的残暴行径，持一种更加现实的立场。他最好的一组版画，1823年创作的《强盗的故事》（*Storia del brigante decapitito*），描述了一个据说是关于家庭暴力的真实故事：一个强盗妻子趁丈夫睡着时，把他的头砍

下来，为她被打死的孩子报仇。和莫蒂默一样，皮内利之所以对边缘人群感兴趣，是有一定政治诉求的。对共和体制的拥护，使皮内利深信，罗马普通民众与生俱来地保留着罗马早期历史中形成的独立自由的原始欲望。1820年一幅优美的肖像画**［图43］**，描绘了一个具有贵族气息的罗马农民形象，题词上写着“一个真正的罗马人后裔”，似乎是对这种政治立场最好的总结。

图43　巴托洛米奥·皮内利

《一个真正的罗马人后裔》，铅笔素描，1820年。

皮内利对普通民众的同情，不过是种不切实际的空想。正如他自己所说的，尽管有着可观的收入，但他仍坚持住在罗马的贫民区。对那个区的工人来说，皮内利显然是个极好的主人，却因肝功衰竭而过早去世。值得安慰的是，他成了当地人眼中名副其实的英雄。就连他对古物的态度，也受其酗酒行为的影响。他认为，现代罗马人能在对古物质朴的原始崇拜中获得享受。我们从一幅表现科隆纳广场上的罗马狂欢节的版画（1822年）中看出，皮内利相信狂欢节本身就是意大利原始仪式的遗产。画面中央一群纵酒狂欢者的姿势，明显是在效仿罗马酒神祭石棺上错综复杂的浮雕群像。

皮内利的艺术反映出早期意大利民族主义中强烈的民粹倾向。根据其传记作者奥雷斯特·拉吉（Oreste Raggi）的说法，皮内利为一种对国家地区的强烈自豪感所驱使。比如，他坚持声称对去欧洲其他地区旅行毫无兴趣，一旦越过台伯河，他就会生病。在许多意大利早期民族主义的重要宣传图像中，也能看到与"人民"有关的民族身份认同。以弗朗西斯科·海耶兹（Francesco Hayez）1826年到1831年创作的《帕尔加居民离开家园》（*Inhabitants of Parga Leaving their Homeland*）**[图44]**为例，该画是用于纪念意大利民族主义者对充满"浪漫主义"精神的希腊独立战争的同情。作品表现了原住民被逐出家园的场景。英国人出卖了这些高贵的公民——1818年，帕尔加城被割让给爱奥尼亚的阿里帕夏（Alì Pacha of Ioannina），这一举动公然践踏了公民的自主权。[29]海耶兹对这些高贵谦逊的公民的传统服饰作了细致观察，让我们更清楚地看到侵略者的暴行——将一种传统文化连根拔起。该画于1831年在布雷拉（Brera）展出，就在意大利爱国起义被镇压后不久。朱塞佩·马志尼（Guiseppe Mazzini）公开赞扬此画，使该画与意大利民族身份的确立，关系更加紧密。

图44　弗朗西斯科·海耶兹

《帕尔加居民离开家园》，布面油画，1826—1831。

拿破仑倒台的20多年内，意大利学者和艺术家都对这一观念产生了深厚兴趣，即，古老且根本性的“意大利”身份，仍部分残存于那些极少被现代都市社会入侵的地方文化之中。例如，在那不勒斯，安德烈亚·德·托里奥（Andrea de Torio）出版了《米米卡》（*Mimica*，1832年）一书，他在书中提出，普通那不勒斯人的动作和面部表情都反映出遗失的古代文化。这种乡愁立即引起罗伯特、韦尔内等法国画家的兴趣。越来越多的法国学院派画家来到意大利，加入这场另类的“大旅行”中，试图在鲜活的居民身上，而不是意大利的古代纪念碑中，寻求古代世界的原始道德。一种对多样性的乡村文化的迷恋和对本土身份的探索，取代了早期“大旅行”潮流中的世界性理想。利奥波德·罗伯特大为成功地把对意大利乡村风俗近乎人类学的迷恋，转换成一幅幅令巴黎上流社会心旷神迷的画作。不论是罗伯特本人，还是见多识广的观众，他们都意识到，这些画作记录了一个正在疾速消失的乡村世界。1827年11月，杰拉尔德男爵（Baron Gerard，1770—1837）从巴黎给罗伯特写了一封信，感谢艺术家让他得以“再次愉快地看到这些尚未被改变的地方风俗”。[30]

罗伯特在其文化考察中注入了一种科学式的严谨——这种方法让人联想到对施普尔茨海姆等开创的人类学进行的伪科学研究。罗伯特苦心孤诣地对某一地区的独特风俗作出详尽记录，并对不同地区的风俗与人工制品进行学术比较。罗伯特很像是个从事民俗学研究的探险家，收集大量民间物品，尤以乐器为多。从1819年起，这些物品都挂在他工作室的墙上。他尝试过各种途径，试图将这种对比观察的方法介绍给有教养的巴黎公众。1830年，在为卢森堡宫创作了一幅赞美蓬蒂内沼泽（Pontine marshes）收割者的永久陈列之作后，罗伯特声称打算创作另一幅对比之作，以比较那不勒斯地区与教皇辖地的乡村习俗。

罗伯特并不是唯一使用这种“人类学”方法的艺术家。他的朋友阿希尔–埃特纳·米沙隆（Achille-Etna Michallon，1796—1822）开始详尽记录意大利乡村不同的风俗和发式。二人可能都受本国杰出风景画家皮埃尔–亨利·德·瓦朗谢讷（Pierre-Henri De Valenciennes，1750—1819）的影响。这位罗马的法国艺术家群体中的知名人士，一直在努力推进对地方的考察。在《给学生关于绘画，尤其是风景画的一些建议》（*Advice to a Student on Painting, particularly on Landscape*，1800年）中，德·瓦朗谢讷发展了“风景肖像”（landscape portrait）的观念。他鼓励艺术家细致观察不同风格的建筑、服饰、当地材料及农业活动，使作品具有一种地域特殊性。他解释说：

> 如果从一个地区到另一个地区的风景如此不同，那么若是对世上每个地方不同的政体和气候进行比较，又会得出何种结论！把某些国家多种多样的穿着和风尚都考虑进去，就会明白风景肖像多么容易受装饰和多样性的影响。更有趣的是，较之国家视角——众所周知，人们已经厌倦如此频繁地看到这种表现方式，地方视角会给业余爱好者带来百倍的愉悦。[31]

德·瓦朗谢讷提出了一个有趣的建议，为了赢得“业余爱好者”的青睐，一个艺术家应该尝试描绘更加特殊的文化。瓦朗谢讷看到了真正的商机所在。举个例子，英国画家萨缪尔·普劳特（Samuel Prout，1783—1852），有几年时间便一心扑在描绘摇摇欲坠的怪异建筑遗迹和欧洲地方风俗上。根据普劳特的画作刻印的版画，似乎在英国公众中间引发了某种特殊共鸣。这些作品采用一种独特的线性风格，突显出建筑衰败的过程，为这些欧洲城镇增添了一抹古董集市的色彩。

这些“业余爱好者”，对与众不同的观点和有趣的风俗充满热情，当然，这种热情不仅激起了对欧洲其他陌生地区作品的兴趣，也使描绘世界各地迷人的异域建筑与风俗的风景画，越来越有商业吸引力。事实上，许多18世纪末19世纪初的旅行者和艺术家研究欧洲原住民时采取的“人类学”立场，一定程度上正是源于一种科学观察和民俗学收藏的传统——由那些受雇在世界探险旅行中作出记录的艺术家开启。德·瓦朗谢纳的话，多少让人联想到勇敢的英国画家威廉·霍奇斯大力赞扬印度建筑和风景时说过的话。霍奇斯在《印度之旅》（*Travels in India*，1793年）中慷慨陈词，主张风景画要有“冷静的判断”和清晰的观察，批评艺术家只顾沉浸于不着边际的幻想，从不考虑任何民族或地区特征。霍奇斯作为詹姆斯·库克（James Cook）船长“奋进”号的首席艺术家而享有盛誉，早已习惯于作品既可以被视为艺术品，也可以作为精确的科学记录。他在《印度之旅》中强调的显然是作品的后一种属性，他在书中告诫读者：

> 绘画之所以被收藏，是因为它们是人类的卓越品质与天赋在艺术领域的伟大结晶；而它们的确如此。但我不禁会想，绘画还将受到更高的尊崇，因为它们与各国历史密切相关，并忠实地再现了人类的风俗。[32]

霍奇斯反对18世纪中期的“大旅行”世界主义思潮和权威价值观，以及那些只热衷于代表自身趣味的艺术品的鉴赏家的价值观。霍奇斯很可能是在“奋进”号上与绅士探险家交往的过程中，逐渐形成了上述看法——这些人不过是想在一成不变的意大利文化旅行之外，寻求更刺激的体验。据记载，“奋进”号远征队中的一名主要成员，业余科学家约瑟夫·班克斯（Joseph Banks），他声称之所以放弃欧洲之旅，是因为“每个傻瓜都会这么做”。[33]

霍奇斯深信，一定要按照印度自身条件对其文化进行评估。其观点与瓦肯罗德有些相似，后者在《一个热爱艺术的僧侣的内心告白》中，狠狠谴责了那些“只因印度人说自己的而不是我们的语言，就对其横加指责”的人。尽管霍奇斯和瓦肯罗德是被两种完全不同的社会环境所触动，但二人都想找到一种替代欧洲中心主义的普世教条的方式。然而，霍奇斯不是神秘主义者。和瓦肯罗德一样，霍奇斯也不是要寻求一种精神替代品。在写《印度之旅》时，霍奇斯正混迹于那些掌控印度的帝国商业投机的人中间。该书本身就是一次重要的投机行为，霍奇斯更大的野心，是想以其在印度的亲身经历挣钱。

沃伦·黑斯廷斯（Warren Hastings）等霍奇斯熟识的殖民地官员很快意识到，为了更彻底地发掘印度的经济潜力，需要在一定程度上做到“入乡随俗”。毫无疑问，霍奇斯在此番南太平洋之旅中显然也注意到了这点，同行的欧洲人以自身文化视角打量全世界，无法与当地文化融洽相处，更无法在新环境中找到商机。18世纪晚期，欧洲人对印度的殖民开发，尤其是东印度公司旗下的活动管理者通常都深谙其中门道，尊重和了解当地法律、风俗和传统，对自身大有裨益。

这种殖民精神同样精彩地展现于佐法尼绘制的波利尔上校（威廉·霍奇斯的伙伴和赞助人）及友人在勒克瑙（Lucknow）的群体肖像（完成于1786年）**[图45]** 中。这幅画仿佛一曲商业世界主义的颂歌。画中描绘了一群欧洲人欢聚一堂的情景，有瑞士工程师安东尼·波利尔（Antony polier）上校、法国将军克劳德·马丁（Claud Martin）、英国会计师约翰·伍姆韦尔（John Wombwell），画面中央的是佐法尼（生于德国，但主要活动于英国）。画中的所有人都为英国东印度公司效力，到印度淘金。实际上，佐法尼去印度是为了摆脱财务危机。但为符合画面主旨，艺术家与友人都表现得举止优雅，为勒克瑙当地的印度传统风俗深深吸引。

图45　约翰·佐法尼

《波利尔上校与友人》，布面油画，1786年。

画中佐法尼正在创作一幅画，描绘了一位印度教信徒坐于菩提树下。墙上还挂着他的一些印度风俗习作。波利尔坐在他旁边，刚放下手中正在研读的东方插图手抄本，向印度仆人指定当日所需的食物。画中描绘的几个印度当地人都是一副卑躬屈膝的模样。尽管这些欧洲人尊重的是印度的传统，而不是这里的人，但他们显然是将热爱世界各地文化视为文明的标志。佐法尼还尝试去理解印度风俗，这值得我们注意。他甚至创作过一幅画，赞美妻子为亡夫殉节（寡妇自焚）是高尚的行为，这一习俗在绝大多数欧洲"文明"社会都会引起恐慌。佐法尼的印度绘画流露出一种殖民心态，然而随着东印度公司影响的减弱，大英帝国政策逐渐由福音派行为事项所主导，这种殖民心态迅速消退。权力逐渐转移到另一批人手中，将文化多样性视为野蛮和传教失败的象征。

艺术家试着将世界探险中学到的观察方法用于观察欧洲文化。这一点在朱利叶斯·西泽·伊比森身上体现得非常明显，他在英勇的探险之旅中，对地方风俗作了大量第一手记录，由此在艺术界声名鹊起。自年轻时起，伊比森似乎便一直对探险旅行情有独钟。第一章中提到，他最初引起媒体关注的是一张描绘乔治·比金乘坐卢纳尔迪的热气球升空（1785年6月29日）的作品。1787年，伊比森被任命为官方艺术家，作为英国出使清政府代表团中的一员，随行前往北京。旅途中，他甚至表现得比领队更加坚毅和独当一面。在接下来的大部分职业生涯里，伊比森把精力放在了创作和销售英国旅行速写上。他在前往弗兰伯勒岬（Flamborough）和其他沿海城镇旅途中完成的系列作品中，记录下许多英国海员的风俗和服饰（这些人常常被视为大英帝国强有力的统治基础）。伊比森的作品也反映出，国内旅游的开展直接刺激了这类英国绘画的蓬勃发展。

在荒凉偏僻的威尔士山区，伊比森再次经历了中国之旅才能体会到的无畏与艰险所带来的震撼。一幅名为《阿伯格拉斯林关：闪电》（*Aberglaslyn*: *The Flash of Lightening*，1798年）**[图46]** 的作品，记录了乘坐马车翻越崎岖山路时一次命悬一线的意外。这幅画是伊比森为其友人兼赞助人罗伯特·格雷维尔（Robert Greville）所作，当时他也在马车上。伊比森的另一幅作品《康韦的盲竖琴弹奏者》（*Blind Harper of Conway*，1792年）**[图47]** 则暗藏某种神秘感，类似于探险者发现某处被遗忘的古文明时涌现的情感。实际上，画中人物的原

型是J.史密斯（J. Smith），一位威尔士早期“遗产工业”中最出名的旅行家。史密斯正在斯诺登峰的山坡前弹奏，姿态十分做作，试图复现古时游吟诗人在荒野中即兴弹唱的景象。伊比森在此以视觉方式呈现了一种普遍推测，即，那些与世隔绝的威尔士乡下人才是英国德鲁伊教文化（druidic culture）中游吟诗人传统的真正继承者。

图46　朱利叶斯·西泽·伊比森

《阿伯格拉斯林关：闪电》，布面油画，1798年。

图47　朱利叶斯·西泽·伊比森

《康韦的盲竖琴弹奏者》（又名《康韦的竖琴吟唱》，1792年。

山姆·斯迈尔斯（Sam Smiles）在《古代不列颠与浪漫主义想象》（*Ancient Britain and the Romantic Imagination*）中，作了一番令人兴奋的考察，探讨了与古代游吟诗人传统有关的绘画为何越来越受欢迎。斯迈尔斯指出，这类绘画的流行，与爱德华一世压制游吟诗人有关。一个被戕害的德鲁伊教成员紧握手中的竖琴，远处隐约出现国王的军队，这种绘画场景极大地激起了观众的同情心。约翰·马丁1817年创作的《游吟诗人》（*The Bard*）**[图48]**，或许是同类题材中最富戏剧性的一幅。有人认为，关于那段历史的作品大量流行，反映出社会上普遍对受到组织化、官僚化的现代都市社会威胁的边缘人群，表现出一种文化上的同情。这种说法有一定道理。我们可以把马丁的作品与韦尔内那幅表现教皇军队攻打强盗的画中的山区风景进行比较。这让人想到，正是19世纪初，尤其是在法国历史学家J. N. A.蒂埃里（J. N. A. Thierry）的著作中，第一次出现了主张某些文化可被视为“历史的牺牲品”的观点。[34]

图48　约翰·马丁

《游吟诗人》，布面油画，1817年首次展出。

拥护苏格兰高地文化的知识分子狂热地宣扬，山区正受到现代都市化进程和经济“进步”的威胁，这些地方保留着一些高贵原始的历史所残留下的珍贵记忆。的确，用视觉方式记录日益凋蔽的风俗，留住一个正在消失世界的建筑遗迹与文化遗产，这种呼声在苏格兰比在欧洲其他地区都更加有力。18世纪晚期一些学者声称，高地人是罗马征服者仅存的后裔，这为19世纪初意大利乡下人的价值化进程埋下了伏笔。苏格兰短裙和罗马战服中的护胫，必然存在联系。威廉·吉尔平（William Gilpin，1724—1804）1776年到过高地地区，他甚至提出，高地骑士与著名的《马可·奥勒留骑马像》看起来非常相像。[35]

几乎与罗伯特、米沙隆抵达意大利的同时，大卫·威尔基也开始收集珍贵的苏格兰民间物品，用来创作记录受威胁的乡村风俗的作品。威尔基与同时期法国画家一样，将乡土社会视为迅速消失的古代传统宝库。1817年环游苏格兰乡村之后，威尔基将乡村喻为“一份历史的书卷”、“一片凝聚传统与诗意之地”。[36]在他看来，这里的每一片土地，都“曾上演一段段亦真亦幻的故事，居民都将宗教关怀铭记于心”。大多数苏格兰绘画都流露出一股不加掩饰的乡愁，威尔基起初也是以此种风格在伦敦一举成名。其肖像画《高地老兵》（*A Veteran Highlander*）**［图49］**于1819年首次展出，传递出一种淡淡的失落感。透过这位德高望重的苏格兰人含泪的双眼，那些不断消退的记忆在观众眼前历历呈现。根据早年的展览评论，威尔基出名的一个特殊原因在于，他曾参加过1759年的明登战役（Battle of Minden）。如此一来，画中的苏格兰人，就明显与英普联军在明登战役中保卫汉诺威，以及1707年苏格兰与英格兰合并等事件联系起来，该画仿佛是在向民族主义宣誓效忠。

图49　大卫·威尔基

《高地老兵》，布面油画，1819年。

威尔基对平民的认同，整体上与其保守的政治观相一致。尽管是一个保守主义者，但他的作品有时也暗中表明，地主阶层的所作所为加速了独特地方文化的衰落。威尔基的《地租抵押》（*Distraining for*

Rent），被视为佃农对传统苏格兰法律压迫下悲惨处境的一种高傲的民族抗争。这种解读确有一定道理。作品抨击了地主阶层先征用佃农土地，后收取租金的残酷行径。这种土地法在英格兰实行，但并未在苏格兰推广，被视为对传统乡村秩序的威胁——那是一个由保守乡绅控制的旧世界，他们会给予那些依附自己的仆从一种仁慈的“传统英式款待”。这幅画对威尔基的职业生涯造成了短暂威胁。海登写道，“贵族们认为这幅画侵害了他们的权益。”其中最为愤慨的是约翰·博蒙特爵士（John Beaumont），他要求威尔基解释，画中为何不说清地主扣押租金的原因。

威尔基对苏格兰高地地区的态度，几乎与埃德温·兰西尔如出一辙，后者于1820年代末创作了一大批表现高地地区目无法纪的边缘人的油画。其中最具野心的作品是《高地酿酒作坊》（*The Highland Still*，1826—1829）**[图50]**，描绘了一个非法的威士忌蒸酒作坊。画中可以看出，兰西尔对各种传统炊具及服饰细节精益求精，让人想到了罗伯特。的确，这幅画得到评论界一致肯定：“有民族特色，色调优美，栩栩如生地再现了高地地区的荒凉景致。”

图50　埃德温·兰西尔

《高地蒸酒作坊》，布面油画，1826—1829。

这幅画由一名保守党重要人士——第一任威灵顿公爵（Duke of Wellington）委托绘制。我们很难相信，这位公爵大人会对乡村不法之徒抱有同情心。事实上，这件作品的确不是对高地地区非法行为表示默许。据记载，兰西尔本人并不赞同高地人抵制"进步"的行为。画中酿酒者的外表，一个冷酷、愚昧的无赖形象，也给人留下了这种印象。同时期的另一幅作品更完整地表达出了艺术家的政治立场。这幅名为《见过世面的猴子》（*The Monkey who has Seen the World*）**[图51]**，根据约翰·盖伊（John Gay）那篇讽刺世界主义的文章而作。此画是在1793年的一幅宣扬保守民族立场的版画基础上重新创作的，原作旨在抨击托马斯·佩恩（Thomas Paine）《人权》（*Rights of Man*）一书中宣扬的危险激进的世界主义观念。从这一文化角度来看，世界主义更接近于一种颠覆性的激进主义。[37]兰西尔本人的本土身份观念，似乎与沃尔特·斯科特（Walter Scott）更贴近，这份深深的保守乡愁，整体反映出一种要求维系传统土地权益的愿景。

图51　埃德温·兰西尔

《见过世面的猴子》，木板油画，1827年。

亚历山大·内史密斯的风景画，则反映出对苏格兰传统截然不同的政治立场，前文已论及其傲慢无礼的政治激进主张。内史密斯将两种表面对立的个人偏见杂糅一处——一种强烈的“辉格式”倾向，他对提升现代都市社会的高度进步的工程计划兴趣浓厚，但这并不妨碍他用风景艺术来展示出对日渐消失的乡村阿卡迪亚与高贵的原始文化的乡愁式怀恋。这种气质并不为苏格兰艺术家所独有。内史密斯与同时期的英格兰艺术家约翰·马丁颇为相似。马丁的政治观点也相当激进，一边描绘城市毁灭的末日景象，一边又为城市发展设计方案。然而，一面痛惋往昔的消失，一面憧憬更好的未来，的确是苏格兰当时必须面对的社会现实。在内史密斯的年代，苏格兰的主要城市，正史无前例地投入现代欧洲世界的怀抱。这些城市逐渐摆脱之前的相对停滞，转型为极具活力的工业中心和社会枢纽，其政治观念对整个欧洲大陆都影响深远。

爱丁堡知识界尤其对城市化问题表露出模棱两可的犹疑态度。从这座城市的外观，我们可以看出城市居民迥然相异的文化意愿。城市因此形成一种明显的视觉反差——整座城市被划分成一块肮脏却“入画”的“老城区”和一块卫生且秩序井然的“新城区”。某种程度上，新城区在建设时，始终怀揣着一种开放进取的世界主义愿景。正是源于这份信念，苏格兰在18世纪末19世纪初，走到了欧洲文明的最前沿。而得以在“改良者”的城市清理中幸存下来的“老城区”，同样成为怀旧的象征，隐喻着一个由苏格兰本地传统构成的“古老”世界。

一座城市的两副面孔，以及内史密斯对绘画与工程的双重兴趣，都在那幅非凡的《建造皇家科学研究院》（*The Buildings of the Royal Institution*）**[图52]**中充分展现出来。内史密斯创作这幅重要作品，是要纪念在爱丁堡这座新古典主义国际大都市的新城区中心，一栋雄伟建筑的拔地而起。画中的主人公是内史密斯的朋友、建筑师威廉·普莱费尔（William Playfair），他正忙于工作之中。普莱费尔在其伟大工程前摆出的姿势，多少有点让人想到韦尔内《铺设道路》中的佩罗内。爱丁堡老城区在背景中隐约可见，城市的“进步”使城区中古老的本土建筑基本荒废。内史密斯深信，这个古老世界不应成为新世界的牺牲品。的确，老城区中伟大的苏格兰传统建筑被拆毁，内史密斯深感惋惜。他创作了不下九幅重要作品，来记录老城区的衰败和毁坏。

1817年那幅印象深刻的《拆除老收费站》（*Destruction of the Old Tollbooth*），或可与《建造皇家科学研究院》形成呼应：后一幅作品中的城市建设场景，弥补了前一幅作品中城市衰败景象所带来的缺憾。

图52　亚历山大·内史密斯

《建造皇家科学研究院》，布面油画，1825年。

与同时期苏格兰许多杰出艺术家一样，内史密斯也参加了各种古物研究团体，这些组织致力于记录和保护苏格兰文化遗产。其中最有名的是1789年于爱丁堡成立的“古物学会”（Society of Antiquaries）。这些团体在塑造和推广一种观念——苏格兰这个独一无二的文化体，是当时独特社会景观的产物——的过程中，发挥了重要作用。一般认为，正是内史密斯与风景画家雅各布·摩尔（Jacob More），“重新发现”了苏格兰风景，后者也加入了许多古物研究团体。他们第一次将苏格兰独特的光线与地质特征挖掘出来，使自由奔放的苏格兰风景在19世纪中期闻名遐迩。

在荒凉原始的乡村景致中，新的城市不断兴起，犹如一座座现代世界主义的孤岛。此番社会景象，激发了苏格兰怀旧式地“发现”自身民族传统。表面上看，这与当时俄国的情形有着某种呼应。不过，18世纪末的俄国艺术赞助人似乎对本土文化不感兴趣。对于叶卡捷琳娜女皇时代的圣彼得堡城市居民来说，俄国传统乡村文化是一种应该被遗忘的野蛮状态，而不是值得捍卫与保留的遗产。确实，叶卡捷琳娜女皇当初之所以能在欧洲确立地位，正是因为承诺带领俄国人民走出野蛮粗野的黑暗时代，走向国际化的光明未来。

圣彼得堡这座城市的建造，无疑就是俄国渴望融入欧洲文化的象征。一座在潮湿的沼泽上建造起来的城市，证明了俄国现代文明完全可以化腐朽为神奇。这座城市的居民开始要求成为有教养的公民，积极学习欧洲其他地区文化。这座大都市中的人们可以轻松地用多种语言交谈，就是最好的明证。一位1765年来到这座城市的旅行者写道：“即便最底层的仆从也会说俄语、德语和芬兰语，在那些受过一定教育的人中，你经常遇到一些会说八九种语言的人。”[38]

讽刺的是，大多数外国艺术家来到俄国，都是受邀用欧洲最高工艺水准来打造这座国际大都市，但这些欧洲艺术家却对俄国独特的乡村风俗与服饰更情有独钟。让–巴蒂斯特·勒·普林斯（Jean-Baptiste Le Prince，1734—1781），一位才华出众的艺术家，1758年至1763年间旅居圣彼得堡，他打赌说，巴黎上流社会一定会对他乡村旅行时看到的奇装异服和行为举止着迷不已。从俄国返回巴黎的1763年到1769年间，他以旅行期间的速写为基础制作的系列版画，获得了相当丰厚的收入。六年内的版画印数，足以说明这类场景的吸引力。然而，在这一时期，巴黎人对俄国乡村文化的兴趣，本质上只是追求一种轻松愉快。就像中国风的墙帷，勒·普林斯的俄国风情画也营造出一种肤浅的异国情调**［图53］**。狄德罗在看过勒·普林斯的另一幅俄国风情画后抱怨道：“如果一个鞑靼人、哥萨克人、俄国人看过所有这些画，他会对艺术家说：你盗用了我们所有的行头，却对我们的情感一无所知。”[39]

图53　让-巴蒂斯特·勒·普林斯

《摇篮》，铜版画，1769年。

直到拿破仑的军队令俄国如临大敌，才激起了俄国艺术买家对本国传统乡村文化的兴趣。为唤醒艺术中的民族意识，圣彼得堡美术学院专门开设“国内训练课程”，旨在推动风俗画的发展。在政府的大力支持下，风俗画开始复兴，学院中产生了像阿列克谢·韦涅齐阿诺夫（Aleksei Venetsianov，1779—1847）这样的杰出艺术家。据说，这位田园风俗画大师更乐于在乡村过退隐生活，而不是混迹于圣彼得堡的国际社交圈。韦涅齐阿诺夫笔下的俄国乡村风光抒情而质朴，尤以1821年创作的《打谷场》（*The Threshing Floor*）最具代表性。尽管他可能从未见过利奥波德·罗伯特，也没看过他的作品，但韦涅齐阿诺夫笔下高贵的农夫，在自家农场中有尊严地过着田园牧歌的生活，传递出一种与同时期法国田园风景画相似的情绪。

作为文化同一性手段的公共艺术政策

1835年，英国议会在伦敦成立了专门委员会，以讨论建立国立艺术学院是不是推动艺术发展的最佳方式。有证据表明，柏林美术馆馆长瓦根博士（Dr. Waagen）提出了一个极具说服力的反艺术学院例证。瓦根是申克尔的朋友，也是赫尔德学说的忠实支持者。其核心观点在于，学院实质上使得欧洲艺术世界千篇一律地同一化：

> 对巴黎、圣彼得堡及其他地区的不同学院进行抽样比较，便会发现风格惊人相似，这是学院体制导致的必然结果。而早先时候按照更早的教学方法，不同国家艺术学院的特色及不同艺术家的风格，都是原创而不同的。这就好比在荷兰花园中，不同种类的树木被修剪成同一形状，学院也是如此对待学生的不同才能。比之在荷兰花园中被千篇一律地同一化，谁会不愿意做森林中自由生长的树木？[40]

正如瓦根在上述评论中表示的，自由表达与风格多样化的"浪漫主义"激情，逐渐演变成伴随18世纪后半叶欧洲艺术体制化而来的、对幽闭恐惧式教条主义的反感。在议会委员会此次会议的30年前，约翰·康斯太勃尔已经表达过类似看法。康斯太勃尔接受了19世纪初常见的本质多样性观点，认为直接观察世界，自然会产生多样化的艺术手法。在获悉有人提议在伦敦建立一个国家美术馆后，康斯太勃尔向一个信赖的朋友倾诉说，能预见这个机构不会带来任何好处："如果建立这座（大家所谈论的）国家美术馆，不幸且衰老的英国艺术将走到尽头，一切与绘画有关的事务，都将变得平庸，就像所有拥有一座美术馆的国家一样。"[41]

欧洲专业训练中强制推行的标准，实际是一种更本质性的社会现象所导致的必然结果：公共艺术政策中出现了激烈的国际竞争。尽管在关于这个时期的一般历史评述中鲜见对此问题的讨论——如果有的话，但各国启蒙运动时期对竞争观念的独特理解，的确对视觉艺术的发展产生了深刻影响。正如爱德华·吉本（Edward Gibbon）在《罗马帝国衰亡史》（*The History of The Decline and Fall of the Roman Empire*）第38章中指出的，现代欧洲国家彼此之间正处于史无前例的互相效仿中。按照吉本的观点，现代欧洲人期望通过坚持发扬此种精神，实现建立一个"文学共和国"的启蒙目标。[42]互相效仿也可以说成是一种价值分享。欧洲各国间的竞争，促成了一种估量成就的通用标准，使一种普世性的文化理想得以延续。

因此，18世纪中期那些试图提升本国或本地区艺术实力的人，通常并不致力于发展本地传统或有特色的民族艺术流派。相反，大多数人都极力使作品更加符合宽泛的国际标准——这套标准整体上被视为一种“文明化的”公共领域的标杆。标准的宽泛性，在制定艺术学院专业训练章程的过程中，体现得尤为明显。到了18世纪的最后30年，围绕大量“启蒙式”制度政策，国际上逐渐形成一种广泛共识。一般来说，国立学院必须制定一些福利计划，以保障院士或其遗孀不至于陷入极度贫困。同时也普遍认为，应当根据才华的高下而不是家庭出身或其他因素，授予年轻艺术家荣誉和奖金。

如果说各国之间曾就某一点达成一致的话，那就是，艺术家应被视为一种自由职业，而不是一份机械性的工作。这就意味着，渴望进入文明中心的人，不应让艺术行业臣服于某种权威，就像中世纪行会那样。正是本着这种精神，维也纳美术学院的秘书1773年给该学院保护人考尼茨伯爵（Count Kaunitz）写信，抱怨艺术行会依然在城市中享有极大权力：“一般来说，如果艺术技巧仍受行会规则的制约，这不仅令人感到深深的耻辱，还会破坏外国游客对该国国民心态的整体印象。”[43]必须注意，这位秘书与伯爵似乎较少关注艺术家福利问题，而是更关心如何让世人对“国民心态”留下好印象。这些意见突出了一个事实——18世纪公共艺术政策的制定与发展，完全是迫于一种在国际舞台上留下令人称赞的印象的需要。

那些旨在提升本城市或本国手工业实力的公立学院，无法制造出相当本土化的地方工艺风格。乔赛亚·韦奇伍德（Josiah Wedgwood）的例子告诉我们，如果想在18世纪晚期的国际市场上出售昂贵的商品，就必须找到一些世人普遍认可的视觉表现方式。当然，韦奇伍德所采用的就是精致的古典风格。温克尔曼的友人，克里斯蒂安·路德维希·冯·哈格多恩（Christian Ludwig von Hagedorn，1712—1780），因重新组建德累斯顿美术学院时大力发展手工业而招致批评，于是他很快把目光转向了当地的优秀艺术人才。哈格多恩采取了一种传统方式，聘请意大利绘画大师和法国院士画家担任大多数学院的高级教职。他的最终目标是培养一批说德语的年轻艺术家，其作品能获得欧洲主流艺术界认可，其设计能在国际市场炙手可热。

正是通过建立公立学院，才彻底实现了一种共享的欧洲文化理想。的确，对于任何一个渴望融入欧洲文明的城市来说，出台一些公共艺术政策至关重要。即使是欧洲视野中的边缘城市，也坚持自称为

“文明”或“启蒙”团体中的一分子，便是最好的证明。比如，美洲、南美洲的一些主要城市，便热衷于发展传统型公立艺术学院。在1785年，墨西哥只有一座美术学院——新西班牙圣卡洛斯皇家学院（the Real Academia de S. Carlos de Nueva Espana）；费城也只有一所艺术学校（1791年建立），1805年被重组为正式的美术学院。1816年在纽约成立的美国美术学院（The American Academy），似乎最大程度地展现出一种国际姿态，他们采取了当时最流行的做法，竭力邀请国际艺术名人作为学院荣誉院士。略举数例，到1817年，拿破仑·波拿巴、维凡·德农（Vivant Denon）、本杰明·韦斯特、安东尼·卡诺瓦以及大卫·威尔基，全都成为该学院的荣誉成员。美国美术学院向世人显示，这个新世界具备了得天独厚的条件，打造一个比旧世界的欧洲远为纯净的文明国度。一位19世纪初的评论家声称，美国美术学院“独享一种令人羡慕的优越条件，不受哥特和封建时代的种种谬误及野蛮时代种种陋习的羁绊，而这些却始终萦绕着欧洲文明”。[44]

一些国立学院在欧洲获得引人瞩目的成功，于是这些学院便成为其他地区极力效仿的标准。伦敦一举成为国际公认最成功的欧洲手工业和贸易中心，伦敦皇家艺术、手工业、商业协会（Society of Arts, Manufacture, and Commerce，成立于1754年），自然成为最受其他以振兴国家经济为目标的机构所青睐的对象。同样，法国皇家美术学院在16世纪逐渐形成一套森严的学院等级制度——一般认为正是这种等级制度，使法国无可争议地成为欧洲最具艺术影响力的国家。那些企图实现更高艺术目标的欧洲基金会，都争先效仿法国的制度。就连英国，法国最久远的军事宿敌，也开始效仿这种久经试炼的严格等级模式。荷加斯强烈反对英国照搬法国的学院体制，他认为，一所英国的艺术学院，应该更多体现一种发挥个性自由的本国特色，但他的主张显然无人理睬。

虽然欧洲美术学院的课程通常都会反映出本国或本民族特殊的社会与经济需求，但各学院的教学宗旨却基本相同。讲演与课程从伦敦转到马德里，对核心问题的解释大致相似：历史画因其提升道德的作用，在绘画等级中居于首位，以追求“宏大风格”为目标；素描高于色彩。乔舒亚·雷诺兹公开鼓励学生追求“宏大风格”这一崇高的国际艺术语言，其《讲演录》从诸多方面大力提倡了一系列使英国皇家美术学院进入想象中的国际主流的观念。基于一种宽容的世界性设想，即，智性的优雅不拘于地域限制，雷诺兹提出，只有那些展现出可辨的“智性尊严”的艺术，才能在全欧洲获得认可。

在雷诺兹看来，“宏大风格”的艺术，本质上就是一种世界性的交流方式。不同于语言文字在独立区域内各自演化，伟大的艺术可以传播一系列高贵的人类普遍情感，人们只要具备一定教养，就能辨识这种情感。“宏大风格”被视为一种普世性的视觉语言，尽管文字中的说法各不相同，“意大利语中的gusto Grande，法语中的Beau idéal，英语中的the great style，genius，taste，但这些只是对同一事物的不同说法。”[45]由此断定，为使艺术被普遍欣赏和理解，应清除所有艺术中的地方符号。在雷诺兹看来，一幅画中对时间、地点特殊性的所有暗示，都应被当做地方俗语而彻底根除：“在我看来，艺术中全部的美与崇高，就在于能够超越单一的形式、地方风俗，以及各种个性与细节。”[46]

按照雷诺兹的建议，刚刚崭露头角的年轻历史画家如果想在海外扬名立万，只应专注于崇高的古典题材：

> 严格地说，事实上并不存在一种普遍主题，任何一种主题都很难被所有人关注；但是，在那些喜爱英国艺术的国家，有些事件与人物如此受欢迎，它们或许足够普遍，可以满足所有目的。这些主题包括古希腊重大事件及古罗马寓言和历史，我们学院的初期教育和日常阅读课程，已使学生对欧洲历史如数家珍，兴趣浓厚，不会因受任何国家日常生活中粗俗的诱惑而堕落。[47]

这段评论的潜台词，是在批评荷加斯的日常道德绘画，雷诺兹在《讲演录》中忠告荷加斯，说他的讽刺绘画，不过是些生活中的特殊事件，会随着时间流逝，逐渐缺乏相关性。雷诺兹在提升国家艺术实力方面的立场，与荷加斯以及圣马丁巷美术学院的艺术家——伦敦上一代最重要的知识分子——完全不同，甚至可能是故意与其对立。雷诺兹在首次讲演中，以一种玩笑的方式激烈表达出对前代艺术家成就的捐弃，言及美术学院的基础，英国唯一的优势就是“没有什么弊习需要去掉”。

在1737年那封落款为“Britophil”的信中，荷加斯自称“就方式而言，是英国，乃至全世界最好的画家”。他期望能按其个人风格，被给予正确的评价和赞扬，因为他运用的是一种表现特殊时间和地点的视觉语言。雷诺兹坚持故作庄重地向欧洲大陆国家历史上的艺术大师致敬——这些人实际对现代英国艺术家影响甚微，他这么做，无非是在突显自己与民族自信过分膨胀、傲慢无比的艺术前辈截然不同。雷诺兹

想通过《讲演录》，引导英国艺术远离艺术怪才的世界，试图设立一套普适性的课程，使英国艺术在欧洲舞台上占有一席之地，而这正是前代艺术家们未竟的事业。弗塞利在他的第三次学院讲座（1801年）中比雷诺兹谈得更深入。他就此表示欣慰，认为雷诺兹等人力挽狂澜，使英国艺术不致沿着荷加斯“玷污的血统”发展下去，荷加斯

> 以其特有的洞察力和诙谐的情感，展现出社会的地方风俗和民族装饰……我们为之钦佩……然而，就像白日稍纵即逝的激情，所有经不住时间考验的东西，很快会被忘却，或者沦为讽刺画、丑闻的记录、庸俗的历史书。[48]

雷诺兹的抱负不仅在于改造英国的艺术行业文化。同样重要的是，购买艺术的公众，都乐于接受他的世界性目标。其学院风格绘画，主要是为了吸引这一展览观众群体——这些人都深谙世界性艺术教育的宗旨，深知欧洲艺术所经历的发展阶段，及其不同“学派”或“样式”。美术学院建立不久，雷诺兹开始展出自己的作品，教育程度较高的观众可以立即分辨出，作品模仿了哪一位欧洲绘画大师的“样式”。令雷诺兹闻名遐迩——在某些圈子却臭名昭著的是：他巧妙地借“模仿”，从欧洲艺术名作中汲取灵感。

这种造作的新折中主义形式的出现，从某些方面看，又是国际版画贸易不断增长的必然结果——欧洲重要私人藏家，都购买过著名“大师作品”的版画复制品。与那个时代许许多多富有的艺术家及大多数见多识广的赞助人一样，雷诺兹也收藏了一大批欧洲各地的版画。不过，他比那些同行更充分地利用了这笔知识财富，使之产生更大的影响。雷诺兹对世界学者的方法加以改造，不打算给世人留下博学的印象，而是巧妙地从古代经典和欧洲文学中汲取养分。观看艺术成为一种18世纪特有的新风尚，观众被带入一场高雅的世界性认知游戏之中。

一所国立美术学院的作用，在于使本国艺术与国际公认标准接轨。德累斯顿画家安东·拉斐尔·门斯的相关陈词最为激烈。门斯向来不以谦逊著称，刚刚被任命为正在筹建的马德里美术学院的院长。他说，在他生活的时代之前，西班牙只不过是世界艺术版图中的一块次要区域。在旁人眼中，西班牙就像是“一个由老弱病残组成的国家，边界上安插了许多守卫，殊不知根本没有外人想要侵入”。[49]

门斯之所以坚持在教学中推行一己之见，是因为确信对某些普适性艺术原则有着深刻认识。他自认为是艺术领域中的牛顿，足以奠定艺术学科的基本法则。罗马万神殿中的门斯纪念像——他自己也参与了设计，题词中只用了两个单词来称颂这位艺术家——绘画（PICTORI）、哲学（PHILOSOPHI）。与雷诺兹及同时代所有重要的学院权威一样，门斯的真正权威在于他对艺术法则有着清晰的认知，而并非确实有能力将这些法则落到实处。事实上，门斯十分明智，从不尝试去阐述这些法则。他在马德里美术学院发表了一通相当教条的演讲，宣扬学院之于传统地方作坊的优越性，认为那些作坊不过提供了一种手工技巧训练，“美术学院则汇集了大批科学及艺术领域的顶尖人才，他们的目标是要探索真理，寻求永恒的法则，始终引领通向完美的道路”。[50]这种自信而权威的口吻，今天看来似乎有失公允，但为门斯平添了一种空前的国际化权威。在如日中天时，门斯近乎欧洲艺术领域中的“教父”级人物（尽管其做法与犯罪无关）。他在马德里、罗马、那不勒斯、热那亚等地美术学院的章程制定中，都起到了重要作用，他的学生也陆续在哥本哈根、维也纳、斯图加特、都林、德累斯顿的美术学院中担任教职。

18世纪的最后30年，艺术受法则支配的主观臆断逐渐被破除，这或许是导致学院普世价值衰落最重要的原因。1792年，戈雅在马德里美术学院发表演说，谴责艺术受法则支配的观念，标志着一个新时代的到来——这所美术学院曾一度笼罩在门斯的威权之下。[51]戈雅认为艺术不应被体制化，艺术是个人天赋与自然之间的神秘交流，这种立场逐渐成为欧洲的主流。艺术成就的核心价值，从一个极端走向另一个极端：一定程度上，探索个人经验取代了遵循普世价值，成为新的目标。这种要求艺术反映个人需求与独特视角的观念，最终将在打破欧洲艺术普世理想上，发挥决定性作用，尤甚于破除民族主义观念。

19世纪初，欧洲社会已欣然接受自然、文化与想象力的惊人多样性的“浪漫主义”观念。此时若再言欧洲美术学院是“艺术法则”、美的绝对标准等普适性观念的最后壁垒，显然有点言过其实。戈雅在美术学院的演说，似乎波澜不惊地得到了认可，他在演说中指出，这一时期西班牙的美术学院，在教学宗旨上已经破除了门斯时代的僵化立场。值得注意的是，在门斯去世30年后，他的学生最多只能临时性地在美术学院执教。审美相对论的观点，很多时候其实是起于美术学院的高墙之内。与许多同龄的重要法国学院画家一样，吉罗代-特里奥松（Girodet-Trioson）也对非洲与近东文化产生了浓厚兴趣，在1817年4

月24日举行的四大美术学院会议上，吉罗代公开质疑了审美绝对论这一学院教条：

> 一个艺术家，受到好奇心的驱使，深入那些遥远的国度，当他在世界各地的人身上，看到迥然相异的美的观念……还可能会笃信绝对美是一种合理学说吗？[52]

意大利“大旅行”及“世界主义”理想的实现与落空

如果本章开头引言中茹兰所描述的，鉴赏家与专家儒雅的博爱一度曾付诸实现，那只能是在18世纪末19世纪初的罗马、佛罗伦萨与那不勒斯。对古代及文艺复兴遗产的共同热爱，成为国际社会的一条纽带。蓬佩奥·巴托尼那张尺幅最大的肖像画便充分说明了这一点。1770年代，这位画家成功地在国际社会中确立起古典传统合法继承者的形象。巴托尼让模特站在各种从其雕塑收藏中遴选的经典传统“工作室道具”前，这种安排也完全符合模特本人的意愿。不论一位赞助人是出于何种民族或个人原因来到罗马，这些道具都足以表明他们对独一无二的古物经典的崇拜。在巴托尼为俄国的基里尔·格里戈里耶维奇·拉扎莫夫斯基伯爵（Count Kirill Grigorjewitsch Razamovsky）所作的肖像（1766年）**[图54]**中，这位伯爵同样骄傲地站在各种古物前面，同一组物品两年前也曾出现在第一任邓达斯男爵托马斯·邓达斯（Thomas Dundas）的肖像**[图55]**中，被挂在了西约克郡的阿斯克宅邸（Aske Hall）里。

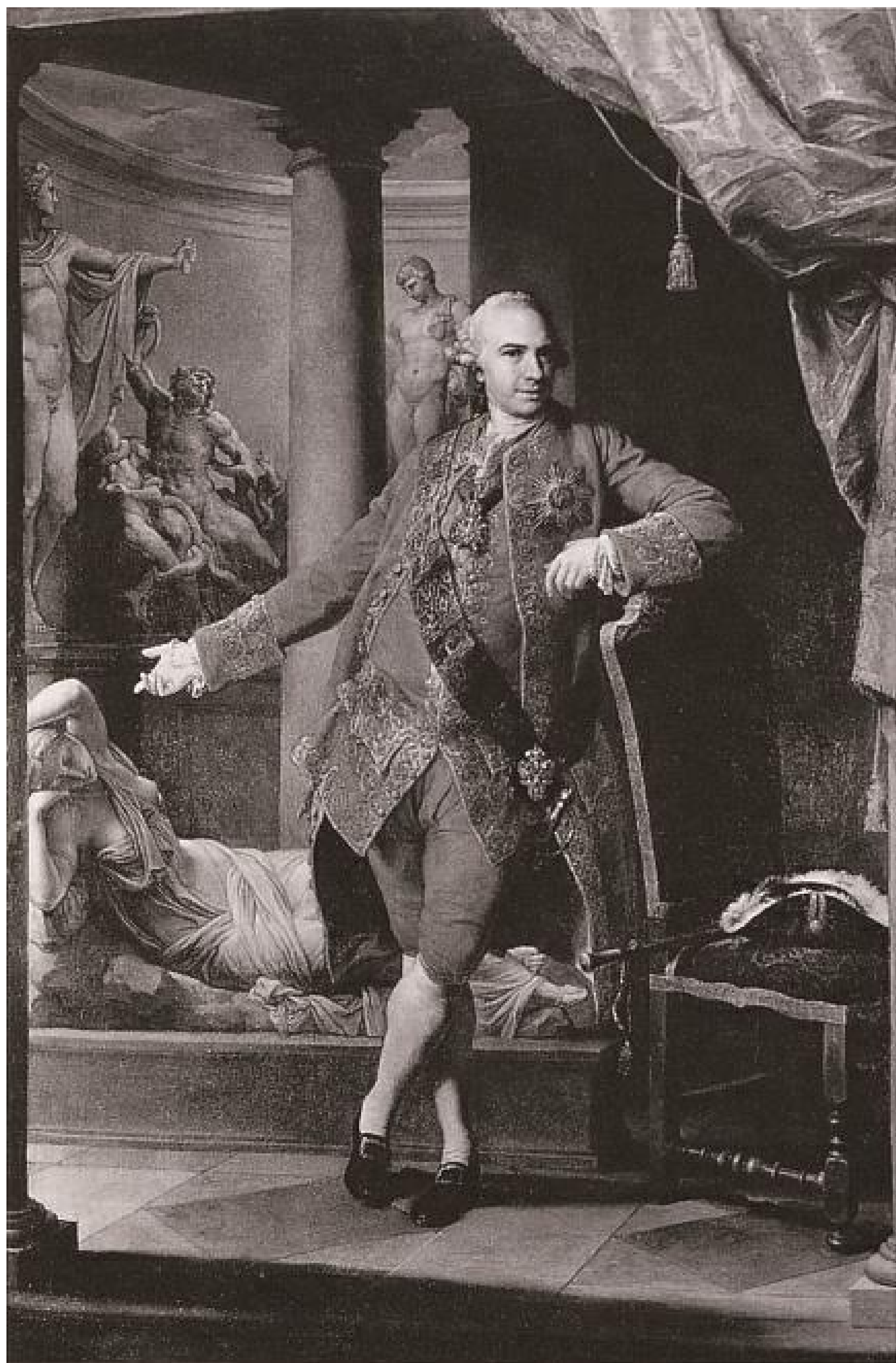


图54　蓬佩奥·巴托尼

《基里尔·格里戈里耶维奇·拉扎莫夫斯基伯爵肖像》，布面油画，1766年。

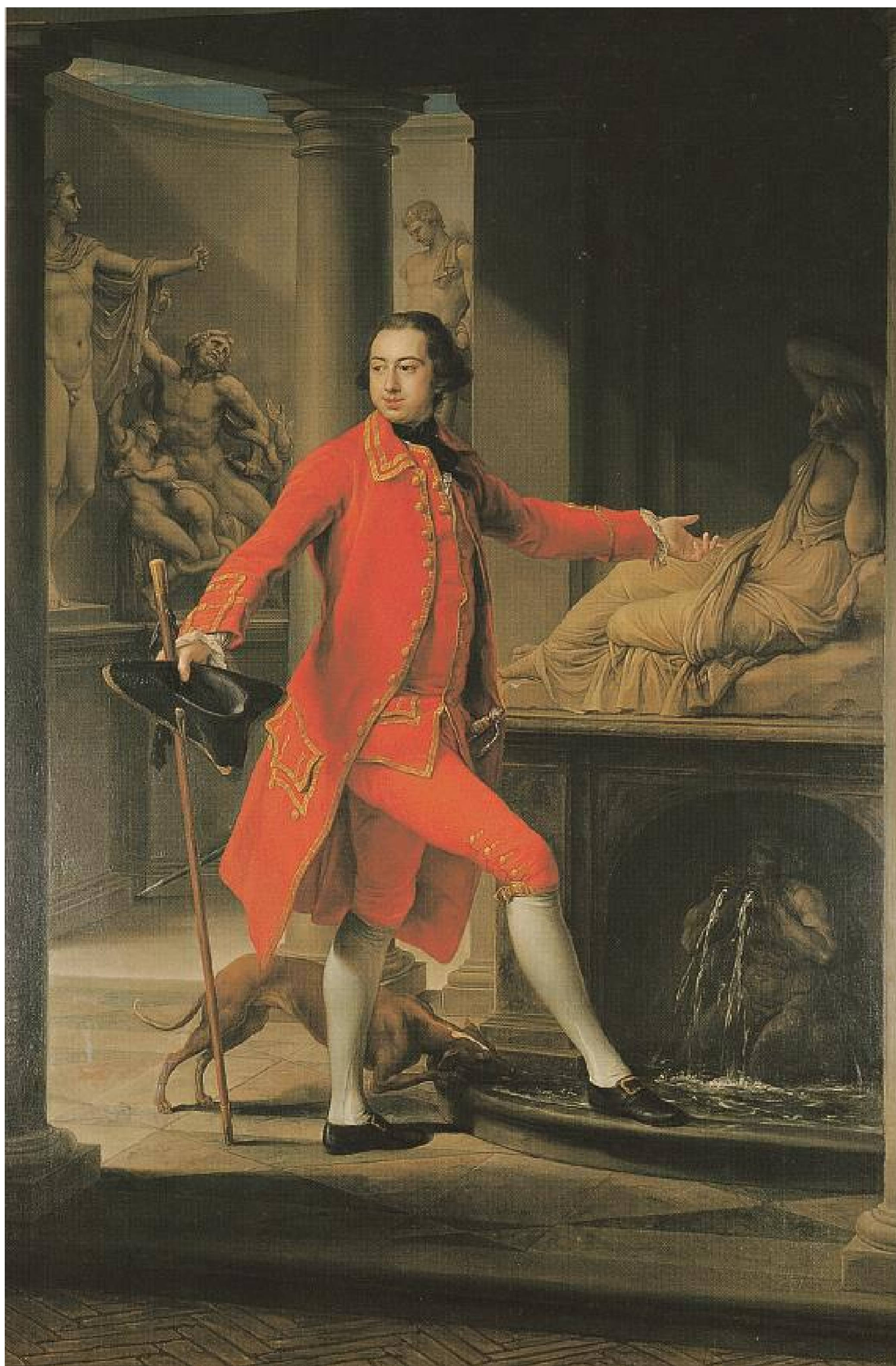


图55　蓬佩奥·巴托尼

《托马斯·邓达斯肖像》，布面油画，1764年。

随着欧洲上流人士越来越多地参与“大旅行”，罗马俨然成为欧洲第一大艺术舞台。18世纪的最后几十年，艺术家若想得到全欧洲的认可，而不只是获得某一个国家或地区观众的青睐，就必须在罗马站稳脚跟。一小撮欧洲艺术名流大鳄，逐渐凌驾于那些只在本国小有名气的艺术家之上，门斯和巴托尼就是最早的代表：二人成功之后，大多数来到罗马的野心勃勃的艺术家，如果不是为效仿他们的艺术，就是为了能在大旅行社会中达到与其同样的地位。

举个例子，1790年，35岁的约翰·弗拉克斯曼甘冒破产的风险留在罗马，就是为了创作一件能产生国际影响的杰作。那年的四月，他写信给布里斯托尔伯爵，告诉他，自己终究没能创作出“一件能够一举成名的雕塑”，可能要离开这座城市了。[53]为缓解艺术家的压力，这位大人给了他一项重要群雕的委托，今天被称为《疯狂的阿塔马斯》（*The Madness of Athamas*）。这个主题预计能产生一定的国际影响，它延续了《拉奥孔》挖掘人类极端状态下的情感表达的传统，而后者无疑是当时欧洲最有口皆碑的古典雕像。对赞助人来说，这个交易相当合算，但对弗拉克斯曼来说，却是在下一场赌注：如果失败，他将濒临破产；但如若成功，必将声名鹊起，今后再也不用勉强接受此等羞辱性的合约。

到了18世纪末，相当多野心勃勃的年轻艺术家来到罗马，他们不只是想提高自身技艺，也想开设一个稳定的工作室。普鲁士画家阿斯穆斯·雅各布·卡斯滕斯就是其中一员。到罗马后，他马上租下巴托尼的旧画室，努力把自己塑造成一位欧洲艺术大师。他不断设法邀请欧洲所有知名鉴赏家出席自己的画展。卡斯滕斯一心想成为国际名人，拒绝离开罗马回普鲁士美术学院履行教职。他傲慢地告知教育部长：“我不属于美术学院，而是属于全人类，只有他们有权要求我，最大限度地发掘自身潜能。”[54]

即便是拿破仑战争结束后，对于任何一个渴望成为真正大人物的欧洲艺术家来说，罗马仍是一个无法绕开的地方。据说，弗朗西斯·钱特里跟法恩伯勒勋爵（Lord Farnborough）开玩笑说，自己去罗马主要是为了提升公众认知度。他发牢骚说，在罗马创作的作品当然会比在伦敦创作的类似作品更“有价值”。[55]

托瓦尔森也尽可能地延长在罗马工作的时间，在这里能赚到更多的钱。他轻蔑地回绝了国人期望他回到哥本哈根的恳求，自认为其才华早已超越欧洲的高度。丹麦国王克里斯蒂安·弗里德里希（Christian

Friedrich）1811年12月写信给托瓦尔森，恳请他回到哥本哈根，还说罗马已不再是无可争议的欧洲艺术文化中心。[56]这位国王说罗马之美名已寿终正寝，显然有些夸大其词。托瓦尔森一直把工作室设在罗马，这样最利于在与卡诺瓦竞争时不断提高自身水平。

没有哪个艺术家会比卡诺瓦更狂热地支持罗马作为国际中心，他甚至情绪激昂地与拿破仑争辩，反驳这位皇帝声称巴黎注定会成为欧洲文化之都的说法。卡诺瓦于1815年前往英国参观"埃尔金大理石"，这趟旅行因1814年停战才得以成行。为了对本杰明·海登的热情好客表示感谢，卡诺瓦感慨地劝他："来罗马吧，你会看到真正的艺术的民主！"[57]

卡诺瓦将罗马视为一种"艺术的民主"，外国人可以在这里平等接触和研习艺术，这种理想化观点比较常见。英国雕塑家约翰·吉布森（John Gibson，1790—1866）回忆，他年轻时来到了罗马，这里完全是个艺术的乌托邦。他说，在这里，剩下的时间可以用来"聆听艺术之间的对话，不仅仅是卡诺瓦和托瓦尔森之间，而是各国有才华的艺术家"。[58]法国大革命之后的几十年内，欧洲饱受战争蹂躏，越来越多的人开始将罗马视为一个艺术大都会，在这里可以将民族仇恨搁置一旁。事实上，仇恨可能愈发剧增。但至少对某些人来说，罗马始终是这样一个地方：赞助人来此寻求有才华的欧洲艺术家的杰作，而将民族偏见与仇恨留在了家乡。比如，托瓦尔森在罗马接受了英国鉴赏家布里斯托尔伯爵的一项重要委托，就是此时此刻，他的家乡哥本哈根正在英国海军的炮轰下变成废墟。

不论罗马与佛罗伦萨作为理想国际社会，其对外声誉究竟如何，这些城市实则是滋生最激烈的国际仇恨的温床。在"大旅行"时期的意大利，不同国籍的艺术家与鉴赏家间的密切接触，激起了某些狭隘情绪和激烈竞争。英国画家詹姆斯·诺思科特回忆，1770年代，佛罗伦萨乌菲齐美术馆举办了全欧洲的现代画家作品展，该展览被认为是考察不同国家流派优劣的一次良机。参观之后，诺思科特概括说"没有人会像画家那样，彼此憎恨、嫉妒和蔑视"。[59]

大旅行的世界，因世界主义的理想与民族偏见的现实之间的矛盾而四分五裂。共享的古代及文艺复兴遗产，不过是为不同地区提供了展开竞争的共同基础，而绝非将国际社会联结起来。自1770年代起，国家间的竞争引发了激烈争论：究竟哪国能够提供最佳的文化、政治和气候条件，最利于自然生发一次古典文化的现代复兴。詹姆斯·巴里

甚至甘愿耗时耗力写就长篇大论，反驳温克尔曼等学者所暗示的绝不可能由英国成此大业的说法。争论的激烈程度可见一斑。[60]J. H. 蒂施拜因（J. H. Tischbein）1781年对达维特《荷拉斯兄弟之誓》（*Oath of the Horatii*，1785年）**[图69]**发表的那番妙论，也是起于此次争论。这位德国画家借由表达对一位同时代法国艺术家的赞许的慷慨陈词，巧妙表达出一种带有偏见的吹毛求疵，这在罗马的各国艺术家中间引发了意见分歧。达维特的这幅画，先是被法国艺术家捧上了天，接着又被意大利艺术家批得体无完肤，成为大旅行时期，在罗马流传的每一种文化优越性的自负假说之焦点。[61]展览这些无甚价值的沙文主义之作，使罗马文化显得滑稽可笑，于是，那些使一件艺术品成为时代典范的真正优点与价值，逐渐迷失在无理性的狂热之中。

蒂施拜因置身于这场争论之外是个特例，尤其他还是个活动于罗马的德国艺术家。我们将在最后一章讨论，许多人抱怨道，温克尔曼和门斯在国际上走红之后，罗马成了所谓"德意志接管竞标"（Germanic take-over bid）的目标。过去60年里，德国艺术家的民族意识越来越强烈，很多人相信自己才是所学习的罗马艺术传统的真正继承者。尽管渴望建立一种属于全人类的艺术，卡斯滕斯那些内涵深刻的晦涩作品，却立即被阐释为某种象征，喻示着说德语的艺术家注定要发起一次新的艺术复兴。一系列德语艺术期刊都大力宣扬卡斯滕斯的艺术，其最热忱的支持者卡尔· L.费尔诺，将他的艺术喻为日耳曼男性气质的卓越象征。费尔诺在1795年写于罗马的信中提到，卡斯滕斯给罗马艺术世界带来一种极受欢迎的男性美德："他一到罗马，就极其幸运地定好了施展才华和学习的方向，形成了一种纯粹的男性风格——我们猜想，这种风格只可能形成于阿尔卑斯山以北。"[62]

费尔诺公开对卡诺瓦表示敌意，此时正值卡诺瓦在罗马的德国艺术家群体中引起热议。据司汤达回忆，19世纪初，许多在罗马的德国人并不关注卡诺瓦的雕塑，认为太"有表现力"了，这个词令人想到堕落的女性感能，与日耳曼价值观中改革的"男性"美德大相径庭。因不符合坚定的男性理想而摒弃卡诺瓦，他们于是极力宣扬说德语的雕塑家，如托瓦尔森和丹内克尔（Danneker）的过人之处。在这场论争中，雕塑家本人并非不问世事的旁观者。托瓦尔森本人创作了许多与卡诺瓦近期最受欢迎的作品相同主题的雕塑，某种程度上无异于火上浇油。为努力促使盲目偏袒的批评家作出更利于自己的比较，托瓦尔森刻意使其作品更具古典肃穆感。[63]

拿破仑战争结束后，国际艺术友爱的理想在罗马依然存在，但各群体之间的分界日益清晰。路德维希·里希特（Ludwig Richter）在出版的日记中回忆道，拿破仑时代之后的几十年里，罗马的德法两国艺术群体间的关系极为冷淡。[64]官方还作过些努力，试图将这些群体聚在一起，其中最有代表性的是1829年至1830年在罗马举行的国际展览。1829年，利奥波德·罗伯特热情洋溢地写信告诉妹妹：

> 我们成立了一个艺术界朋友的团体，现在正举办一个各国艺术家展览。该团体由德国、意大利及英国的艺术家组成……霍勒斯·韦尔内，罗马法兰西学院院长，都心中满怀国家荣誉感，该协会委员会全体成员坚持恳请我们与他们共同做这个展览。最后，尝试多种途径……我们合到了一起。[65]

国际友爱显然只是个理想，有些艺术家全心拥护，有些则勉为其难。霍勒斯·韦尔内似乎是出于某种"国家荣誉感"才愿意加入这一国际计划。甚至在展览顺利开幕之后，一些评论家仍不失时机地强化某一国学院作品优于其他的偏见。法国画家杰拉尔德男爵一位亲法的朋友从罗马给他写信，提到展览时言简意赅："罗马有一个展览，展出生活在这里的不同国家艺术家的作品。法国毋庸置疑地独占鳌头。"

世界主义在18世纪的罗马更多只是一个理想，而非现实。到了1830年代，艺术大都会的梦想，比上个世纪更遥不可及。国际友爱的笑容，或许会比以往任何时候都更加勉强。

---

(1) *Journal Encyclopédique*，最初于1756年在巴黎出版，刊名显然受到了正在出版中的《大百科全书》启发。

(2) 来自拉丁语"Respublica literaria"，在17世纪末至18世纪，是欧美长期存在的一个知识分子团体。

(3) 大革命第八年，即1799年，这一年的11月9日，拿破仑发动了"雾月政变"。

第三章　“在欺骗的艺术中找茬，不过是徒劳……”

图75细节

1735年4月，英国一本以戏剧评论为主的杂志《提词人》（*Prompter*），发表了一篇关于视觉艺术欣赏的文章。该文是基于巴黎画家、艺术评论家和剧作家查尔斯·安托万·夸佩尔关于绘画“法则”与“愉悦”的一席话的译文写成的。这位编辑作者在文章开头引用了夸佩尔的话：

> 绘画艺术有着某种魔力，它欺骗我们，并使我们陶醉其中。仿佛是将自然从真实土壤中抽离出来，移植到画布上，描绘出某些赏心悦目的风景，充溢着令人愉快的阳光、水面、绿地、远景，人物的出现打乱了画面的平静，他们看起来栩栩如生，处于兴奋之中；或者表现某些众所皆知的情节，传递出如此强大的力量，我们从故事发生的场景中，感受到尊严与悲伤、恐惧与爱，我们眼前浮现出：被刺杀的卢克雷蒂娅、垂死的克里奥帕特拉、被抛弃的安德洛墨达或是被遗弃的阿里阿德涅……[1]

这段话中，夸佩尔探讨了一个18世纪许多视觉艺术与“模仿”戏剧表演的讨论中关键性的道德难题。为了在艺术中获得愉悦，或是让精神在“众所皆知的情节”的共鸣中得到升华，观众必须甘愿为“某种魔力”所欺骗。观众就像热恋的情侣，被表面的“魅力”所诱惑。

18世纪的思想家绝不是第一批关注此类问题的人。艺术形式究竟是建立在“模仿”的基础上，还是建立在感觉的欺骗基础上？这个问题合乎道德，也理应予以理性的重视。《提词人》杂志的文章作者大概也意识到，这个问题是欧洲艺术话语中长期存在的一个重要问题。许多著名古典绘画评论家都讨论过这个问题——一个思维缜密之人，整日思考如何探索基本法则，又应如何回应那些企图欺骗感官的艺术？然而，这类问题引起了18世纪思想家的格外关注。正如玛丽安·霍布森（Marian Hobson）在对“法国18世纪视觉幻觉理论”的研究中指出，幻觉这一观念并不新鲜，但却在18世纪的艺术评论中被赋予了新的内涵，尤其是在新的启蒙运动的美学话语中。[2]

启蒙运动时期的知识文化，对光学欺骗性相当关注，同时又极度不信任，尤其是对一切与魔术师的把戏沾边的东西。马克西米利安·诺瓦克（Maximilian Novak）提到，18世纪的文学中萦绕着这样一种观念：现代人创造了一种“非真实”或“非自然”的文明，整个世界围绕着欺

骗与虚假的印象打转。诺瓦克将这一时期喻为“伪装的时代”，确有道理。[3]阐述“自然”意味着什么，或揣测在市民社会演化出所有一切迷人技巧、舒适豪华和优雅举止之前的人类状态，这些都成为名副其实的“知识分子的小玩意儿”。A. O. 洛夫乔伊做过一份表格，上面列出了对“自然”一词不下18种完全不同的解释，都是这个时期在欧洲各国语言中使用或发明的，足以表明文化领域对这一问题的关注程度。[4]

理性启蒙的观念，常与深刻的洞察力联系在一起。所谓被启蒙，就是能超越迷惑性的表面欺骗，识破那些容易助长无理性恐惧与迷信的诱人幻觉。比如，威廉·达夫就提出，“在人文与科学所有领域发挥作用的与生俱来的哲学天赋”，一般都存在于那些有深刻洞察力的人身上。天才的“职责”就在于

> 留心观察自然和伦理世界的各种现象，以明晰的辨别力，探索其根源——首先了解这些现象的影响，继而发掘其产生根源。一个人的目标，或是应当被作为目标的是，揭示被蒙昧的阴影裹挟或深陷谬误迷宫之中的真理，并运用它们提升人类的幸福。[5]

对许多有着强烈“市民人文主义”动机的艺术家来说，如，荷加斯、查多维奇和戈雅等，道德改革与保持或恢复公众的清晰视野，有着深刻联系。他们认同一种所谓的“市民人文主义视幻学说”，为完成一种更高的道德使命，可以欺骗观众的感觉。尤其是荷加斯和戈雅，他们深刻意识到模仿与道德说教之间的根本矛盾。他们的艺术探讨了一个普遍存在的讽刺事实，即，一个人不得不利用欺骗性的模仿手段，来达到净化公众道德视野的目标——这是所有关注道德改革的艺术家之作品所固有的问题。

这种“市民人文主义视幻学说”，源于一种抵制18世纪上半叶法国社交文化全面占领欧洲的反抗精神。我们可以将这种学说理解为，反对主流文化将幻觉视为一种与道德无关的“消遣”，一种对“情感活动”[6]的窥淫，或是一种对感官的色情挑逗。这在小C. N.科尚（C. N. Cochin fils）、小让-米歇尔·莫罗（Moreau le Jeune）和帕雷特·阿尔卡扎（Paret Alcazar）等艺术家为旧制度下的宫廷娱乐活动绘制的布景作品中，体现得尤为明显。这些画家基于一种矛盾的道德腔调，定期制作迷惑性的视觉盛宴，使观众坠入多重幻觉的复杂空间。这类艺术与化装舞会有着内在的相似性——欧洲的道德家们总抱怨说，化装舞会使现

实与个人身份的明晰感逐渐消失，在其基础上形成的个人道德约束感也随之丧失。

艺术家不能被简单划分为两个阵营：一派乐于承认欺骗所带来的感官愉悦；另一派则试图通过预设一种更高的道德使命，来为欺骗他人感觉作出辩护。正如开篇《提词人》的引文所述，两派并非相互排斥——这位作者既重视遁入田园牧歌的快乐，也认识到亲眼目睹一个道德教化幻像的重要性，比如一张描绘贞妇卢克雷蒂娅之死的画作。然而，尽管意见上存在许多细微分歧，围绕欺骗形成的不同哲学观点间的论争，成为这一时期欧洲艺术发展过程中起决定作用的重要的创造力源泉。

当然，去论述这种文化上对欺骗与假象的关注，要比仔细推定其历史根源容易得多。不过，某种程度上将之视为更广泛的文化关注——城市增长的速度以及获取财富、娱乐和消费品的途径不断扩大所造成的社会影响——的一种表现形式，大概不会引起任何争议或被视为无稽之谈。欧洲娱乐产业不断发展——和今天一样，欧洲娱乐产业在商业竞争的驱使下，为公众献上更加迷人的、异于现实的另一重想象空间——使越来越多的人卷入复杂虚构和诱人幻觉之中。在伦敦拉尼拉花园（Ranelagh gardens）圆形大厅——一个直径150英尺（约45米）的纯木结构椭圆形建筑——这类地点举办的娱乐活动，因给人带来强烈的逃避现实感，而吸引住大量人群。一位当时的目击者回忆，伦敦的上流人士在大厅的四根中心圆柱周围徘徊，“就像衣着鲜艳的女人，在拥挤的人群中漫步”。[7]尽管拉尼拉花园第一眼给人留下外观坚固的印象，但却不过是个剧场布景，而公众自己就是演员。的确，这是18世纪中期社交生活的普遍特征，即，戏剧世界与市民空间的界限日趋模糊。正如理查德·森尼特（Richard Sennett）所说，“尘世舞台”（theatrum mundi）观念，也适用于这种新形势——街道与公共场所被当成表演地点，在这里，有闲的公众互相看与被看，以此作为消遣。[8]

为了在复杂的市民“尘世舞台”上表现得游刃有余，“有教养的”公众开始对艺术和文学等文化产品产生出更大需求，这些文化产品不仅可以将他们带入虚构的世界，同时也指明了一条面对周遭假象的哲学途径。“教养”一词被逐渐定义为：一个人面对虚构与技巧时，能否表现出某种理解和博学。因此，一个人如果不能辨明虚构与真实间的细微差别，就意味着缺少教育和教养。社会阶层逐渐分化，一部分人成为有

教养的公众，在错综交织的虚构世界中应付自如；另一部分“他者”，则轻易被低劣的幻像、把戏和骗术所哄骗。

成为真理的妓女

要讨论18世纪晚期社会对幻觉与伪装的看法，戈雅的蚀刻版画《奇想集》想必是最佳突破口。这组版画无疑是这个时期艺术家对技巧与表象发出的、最深刻的智性批判。其中第七幅标题为《他即使这样也无法看清她》（*He cannot make her out even this way*）**[图56]**，戈雅以此画总结了这套组画中涉及的诸多理性主题。戈雅直截了当地提出视觉欺骗的问题。画中，大街上一个时髦男青年，正试图接近一个衣着入时的年轻女子，拿一面袖珍镜子凑到她脸旁。男青年在观看时贴得太近，使他丝毫没有察觉一个稍微离远便能发现的事实——这名女子是个妓女，她遵循行规，走路时脚跟朝外撇，暗示想要进行肉体交易。

图56　弗朗西斯科·戈雅

《他即使这样也无法看清她》（《奇想集》组画，第7幅），铜版画。

一个男人用镜片审视其感官欲望的对象，这一主题在这一时期欧洲讽刺艺术中屡见不鲜。彼得罗·隆吉（Pietro Longhi）的《地理课》（*Geography Lesson*，约1752年）**[图57]**延续了戈雅的传统。画中一名家庭教师正在教一位年轻女子看地球仪，这可以让她将世界尽收眼底，男教师把眼镜拿得很近，看着面前这位迷人的女士。这幅画是想揭露好色之徒或多情之人的智力或道德短视，注意力永远只停留在肤浅的感官对象身上。

个放大镜，以供“好奇的”收藏者细致观看。如果用此设备粗略观看艺术

品，无知的收藏者很容易为表面细微的妙处所吸引。就像戈雅画中盲目献殷勤的男子，此等水平的收藏者，越是努力观看，越是一无所获。我们大概可以料到，这类观众显然无法领略戈雅《奇想集》这类作品中的深意，更不可能领略作品所蕴含的更高美学价值。事实上，戈雅这套版画就是为了满足有深刻洞见者的需求，他们试图在艺术作品中找寻超越表面意义的深刻内涵——这些人用心揣摩戈雅作品，并非因为热衷于低级肤浅的细节，而是想汲取更深刻的哲学洞见。化学家格雷戈里奥·冈萨雷斯（Gregorio Gonzalez）在一篇赞扬《奇想集》的文中写道：

> 它们是如此精妙，即便是头脑最敏锐之人，初次研读也未可能完全领会其中的道德观点。不够敏锐的人，则需要更多时间和帮助，才可能深谙其道。如果我没有说错的话，这无疑是最能擦亮年轻心灵的画作，更是考验所有人的洞察力与敏捷力的试金石。[9]

冈萨雷斯并不是第一个或唯一一个表达上述观点的人。艺术是不是应该显示出一定“难度”，是否只为有洞察力、努力探求隐含意义之人而作——这个问题在18世纪欧洲艺术鉴赏圈中讨论日烈。而以狄德罗为代表的批评家，则将戈雅的奇想视为不道德的“样式”符号和奇技淫巧。戈雅似乎接受了这种内在的讽刺——一组旨在抨击欺诈与圆滑的版画，却不得不用一种拐弯抹角的编码方式来传递信息。他决定接受这种悖论，这清楚反映出其“市民人文主义”目标。戈雅以“擦亮年轻心灵”为使命，也流露出他的社会看法——即将步入新世纪，西班牙社会却仍在困扰前启蒙时代心灵的妄想与迷信中，寻找精神慰藉——后文中还将深入探讨这一点。

要体会戈雅《他即使这样也无法看清她》中这个玩笑之精妙，观众必须了解“好奇”一词的复杂涵义，该词常用于描述收藏家或古物学者对艺术品的态度。一个人如果对“趣味低级的”细枝末节刨根问底，便无法拥有广博的哲学理解，无法反映出自身受过的高等教育。“好奇”一词同样包含着一种色情指涉，正如那幅版画所充分展示的，一个令人难堪厌烦的偷窥者，窥视着欲望的对象，仿佛她们就是些古董或植物标本。

戈雅的画与传统的准色情类作品有一定渊源，但却有很大区别。在其他人的作品中，包括隆吉的《地理课》，手持放大镜的男人都被

描绘成老于世故的浪荡子，女性则是其邪恶好奇心驱使下的无辜的被窥视对象。罗兰森在《花花公子的美人与罗兰森的鉴赏家》（*Buck's Beauty and Rowlandson's Connoisseur*，1800年）**[图58]**、《老议员在去下议院的路上》（*Old Member on his Way to the House of Commons*，1801年）这类作品中，采用了一种怪诞风格，以期形成一种震撼效果。比较而言，戈雅画中的花花公子天真地想要追求一位体面的女士，结果找到的却是个妓女。戈雅歪曲了笑话，把女人变为男人天真幻想的对象以及欺骗的化身。

图58　托马斯·罗兰森

《花花公子的美人与罗兰森的鉴赏家》，水彩画，1800年。

这幅画令人联想到某种怨恨的厌女情结，这在《奇想集》中时常浮现。毫无疑问，这种怨恨某种程度上源于戈雅的个人经验（1790年

代中期他似乎十分迷恋阿尔巴公爵夫人，但以失败告终）。尽管如此，我们不应忘记戈雅毕竟是那个时代的人，换一种更普遍的说法，他是长期的西方思维传统的产物，在此种思维模式下，女性从来都是表里不一。一百多年前，约翰·洛克（John Locke）在讨论“口才”时认为，这种欺骗性修辞可以使一个人丧失一般意义上的智力判断，他如此写道：“口才，就像女性，太过美妙，以致不断遭到抨击。在欺骗的艺术中找茬，不过是徒劳，人们被骗，却乐在其中”。[10]

戈雅对人类善于自我欺骗这一主题的兴趣，显然源于对艺术家就是幻像制造者的反复思考。戈雅一面运用又一面背离着一种强有力的巴黎艺术传统，在这一传统中，艺术家总是去展现女性不可思议的诱骗能力。的确，许多18世纪中期的作家在谈论幻觉时，都会明显从性的角度来描述艺术的欺骗性。那些甘愿对艺术家的视觉把戏信以为真的人，会被比喻为“入迷的”，“着魔的”，或是“被诱惑的”。[11]这幅版画的潜台词是在透露，艺术家对这种轻浮的“社交”艺术传统深恶痛绝——戈雅与同时代的法国改革派艺术家，如达维特和盖兰（Pierre-Narcisse Guérin）都对这种艺术极为厌恶。与华托（Jean-Antoine Watteau）、帕特尔（Jean-Baptiste Pater）和弗拉戈纳尔（Jean-Honoré Fragonard）不同，戈雅并不打算用一种调情的修辞和愉快的白日梦取悦观众，他所展现的真实图景令人看而生厌，但却发人深省。

尽管戈雅的版画格外关注女性的欺骗性以及口才的魅惑性，但也强烈表达出一种普遍的文化焦虑，即，服装已不再被视为阶级与社会地位的重要象征。特里·卡斯尔（Terry Castle）就斥责过当时一些穿着“宽大、头重脚轻式服装”的法官。[12]自18世纪中期以来，如何将妓女与体面的女士明确区分开，已然成为欧洲都市社会中热议的话题。1740年代，在某些社交场所，如沃克斯豪尔花园（Vauxhall gardens），经营者很难再将那些混迹于有教养人群中的衣着考究的妓女拒之门外。18世纪中期一位牢骚满腹的英国道德评论家抱怨说，“女性在公共场所的穿着如出一辙，都遮掩于端庄的假面之下，她们每个人看起来都一样，无法通过相貌或衣着判断，究竟是个被包养的妓女，还是位受人尊敬的淑女。”

随着国际纺织品与服装工业的规模不断扩大，高级时装随处可得，衣着越来越成为一种伪装，不再是社会秩序的明确体现。贵族很容易被误认为富商。反之，商人妻子的仆从也难免巧妙模仿女主人的

穿着。举个例子，1768年，法国蒙彼利埃就颁布了一项规定，仆人必须在衣服上缝一颗星，如此，走在公共场所时就可以与主人区别开。

让–巴蒂斯特·夏尔丹在他最杰出、生动的一幅风俗画中，巧妙地表现了这一困境。画中，一位年轻的女仆在楼下的厨房里拎着好大一块肉**［图59］**。莱皮西耶（Lepicié）根据夏尔丹的油画刻印了一幅版画，题词部分暗示我们，画中场景并不像一眼看去那么简单。画家其实是想告诉潜在的买家，该画实际巧妙地展现了一种女性的表里不一。和戈雅一样，夏尔丹与莱皮西耶似乎也认为，高级时装在社会地位较低的女性中日渐普及，会对社会道德礼仪造成威胁。画家引导观众去观察女仆衣服上点缀的精美饰品，再仔细想想穿着打扮的钱究竟从何而来。答案显而易见：她利用工作之便，偷偷把家中一些上好食材拿去卖掉，以此换取自己打扮的开销。她如此费尽心机地装扮自己，想必是想博得楼上男士们的注意。

还是受到莱皮西耶版画的影响，在原画基础上增加了这层涵义。然而，在某个阶段，这个乍看之下愉快的中产阶级劳作场景，转而成为

图59　让-巴蒂斯特·夏尔丹

《集市归来》，莱皮西耶1742年根据夏尔丹油画刻印的版画。

尚不确定究竟是夏尔丹原本就期望观众从这个角度去解读该画，还是受到莱皮西耶版画的影响，在原画基础上增加了这层涵义。然而，在某个阶段，这个乍看之下愉快的中产阶级劳作场景，转而成为

了对家庭怠惰、腐坏的无情揭示。不论夏尔丹还是莱皮西耶，可能都想通过此种讽刺技巧，来发掘艺术本身的欺骗性与说教性。大多数以夏尔丹的风俗画为原本刻印的版画，都以一里弗的价格出售，该画也不例外，主要是打算卖给中等收入家庭。这幅画可能是想给生活作风勤勉的"第三等级"平民敲响警钟。[13]作品也直接反映出努力晋升的主人们的焦虑——仆人与自己一样，可以用穿着打扮掩饰身份的卑微。

与戈雅相比，夏尔丹与莱皮西耶只是对那些甘为迷人表象所惑之人表示出一种温和的批评。戈雅在版画中对游戏现实之人表达出的不加掩饰的厌恶，在夏尔丹那一代欧洲艺术家中并无先例。戈雅《奇想集》的第六幅《没有人认识自己》（*Nadie de conocie*）**[图60]**，严厉抨击了化装舞会的社交礼仪。作品再次刻画出年轻女性阳奉阴违的媚态，以及男人被性的激情所诱惑，色迷迷的阴险形象。当时对这幅画的解读，带有某种末日审判论调，画面中流露出一种绝望的道德焦虑："世界就是一场化装舞会，假面、服装、声音，一切都是伪装。每个人都想掩饰自己真实的模样，每个人都在欺骗，谁也不认识谁。"戈雅并不是第一个将化装舞会描绘成一种危险而不安的社交礼仪的艺术家。达尼埃尔·查多维奇的一幅版画（1775年首次发行）**[图61]**，就描绘了斯图加特化装舞会上一群戴面具的狂欢者，欢乐瞬间变成了恐怖。他们就像一群邪恶的鸟在围攻一名女子，然后一点点"啄"去她的衣服，意欲对其进行性骚扰。

图60　弗朗西斯科·戈雅

《没有人认识自己》（《奇想集》组画，第6幅），铜版画。

图61　达尼埃尔·查多维奇

《化装舞会上的强暴》，蚀刻版画，1775年。

查多维奇的画反映出一种传统的批评立场，谴责化装舞会给了那些以匿名为掩饰，行道德败坏之实者以可乘之机。这类观点在18世纪最初几十年的流行道德文章中随处可见。然而，到了18世纪七八十年代，这类批评越来越受重视，化装舞会也不再流行。这一特殊社交活动的衰落，反映出一种广泛的社会进步：全欧洲都开始强烈抵制18世纪中期以来，对纯粹人为的巧饰与仪式化的伪装游戏的热衷。

法国大革命爆发前的15年中，这个“伪装的时代”逐渐落下帷幕。这一点在欧洲服饰风尚研究中体现得尤为显著。站在一个更广阔的历史视角，我们会发现，那些奢华的人工制品和人造的自然已经令欧洲窒息。那个时代，人们一方面逐渐回归自然发式——或者至少尽可能用假发模仿自然发式；另一方面，又开始重新使用18世纪流行的夸张头饰。分析作品《告别》（*Les Adieux*）**[图62]** 时，便能清楚地感受到两种风尚间的矛盾——这幅画作是一套名为《服装胜览》（*Le Monument du costume*）的“时装插图”版画中的一幅，1774年到1783年间由一批艺术家受雇创作，是一次令人印象深刻的商业运作。1777年，罗伯特·德劳内（Robert Delaunay）根据小让–米歇尔·莫罗的草图

创作了这幅《告别》。作品深刻展现了一个处于宫廷社会边缘的奢华俗艳的服装王国。莫罗对那个世界了如指掌，他本人就是王室娱乐活动设计师，负责组织宫廷化装舞会及其他娱乐活动。

图62　小让-米歇尔·莫罗

《告别》（《服饰胜览》组画），罗伯特·德劳内1777年刻印。

《服装胜览》组画这一类型由来已久，一百多年来，巴黎版画家创作了大量时装插图，力图将这里打造成欧洲时尚之都。但这套版画与过去其他作品有很大差别。之前大部分时装插图中，人物都孤零零立在中央，为的是最充分地展示出服装本身的造型。《服装胜览》的设计师却将服装融入自然场景中，每一幅时装插图都散发出一种引人入胜的叙事意味——较早一批作品以一名交际花婚前的人生经历为线索，后期作品则继续讲述其婚后生活。

这套版画记录下一段不知疲倦的享乐生活。作品中流露出一种贵族价值观和放纵的道德准则。这套组画就像是对生活风尚作出的一系列轻松的道德评注，目的是吸引那些不愿与俗不可耐的暴发户为伍的人来购买这些昂贵的服装。其中某些情节似乎在有意赞美这种生活方式——自我放纵地追逐感官愉悦，毫无节制地消费极为昂贵的奢侈品。

对巴黎上流阶层消费观念的此番辩护，在当时的社会形势下显得尤为必要。《服装胜览》组画问世期间，画中倡导的服饰风格与生活风尚，正遭致国内外舆论的猛烈抨击。18世纪七八十年代之交发行的许多巴黎讽刺版画，都对此作出了精彩表述，极力反对时尚产业与上流社会的铺张无度。在这批讽刺之作中，有一幅相当精彩的版画最具代表性（约发行于1780年）——亚历山大皇家咖啡馆中，一位打扮时髦的女士的头饰碰到枝形吊灯后，竟被烧着了**［图63］**。巴黎上流人士不得不使用这些奢华的赘饰，以显示与下层社会的天壤之别。各式各样哗众取宠、华而不实又极其昂贵的服装，成为真正社会精英的显著标志。

图63　佚名

《亚历山大皇家咖啡馆里，头饰被烧着了》，约1780年。

伦敦也正经历着同样的变化，雷诺兹1770年代为伦敦最尊贵的上流人士绘制的一系列华丽的肖像画就是最好的证明，其中包括伯纳斯特·塔尔顿爵士（Sir Banastere Tarleton）和沃斯利夫人（Lady Worsley）。这是一个声名狼藉的花花公子的时代，这些人为英国讽刺版画注入了无限灵感。这些花花公子的人生观与《服装胜览》的编撰者有些相似，他们一致认为，文明社会按照定义本应是人为缔造的，因此对人工制品抱以最大热情，无疑是最文明的举动。这些年轻的花花公子，不仅丝毫未被指责其虚荣扭捏之态的舆论吓住，穿着举止反而比以前更过分、更花哨。他们想靠荒诞不羁的人工制品夺人眼球。事实上，大量英国版画都表现了这些人倨傲地走过伦敦街道，招致普通民众奚落的场景。[14]这些花花公子纵情追逐每一种欧洲大陆风尚，反映出对中产阶级"烤牛肉"的朴素新教观念的轻蔑。这种风气让虔诚的低教派(1)神职人员和通俗杂志作者大感愤慨，然而，这些道德审判者的愤怒，最终只能沦为戏剧表演中的笑料。

《服饰胜览》系列版画的制作，正值巴黎逐渐失去其无可争议的欧洲中心地位之时。法国风尚在许多国家逐渐被视为一股道德败坏之势，威胁到这些"进口国"民族根基之所在的自然美德，因此法国在国际市场中声誉不断下滑。达尼埃尔·查多维奇1779年创作的十二幅系列蚀刻版画，将自然的行为与做作的举止进行了鲜明对比，充分流露出对法式礼仪的嫌恶。查多维奇反对艺术源于教育和改造社会的要求，公开与莫罗、德劳内等法国版画家叫板。查多维奇对上文提及的化装舞会的种种虚饰浮华嗤之以鼻，其作品与莫罗的媚态反差强烈——莫罗最有名的一幅版画，就是描绘1782年路易十六与玛丽–安托瓦内特在巴黎举办的一场假面舞会。

查多维奇坚决驳斥过分精致的服饰与做作的举止。1785年，他受杂志出版商弗朗兹·埃伦贝格（Franz Ehrenberg）的委托，设计了一套符合当时社会风尚改革者要求的"自然的"服装。通过这些对比自然行为与做作举止的讽刺画，查多维奇意在使德国人感到羞愧，他们把日耳曼民族冷静节制的天性抛诸脑后，刻意模仿外国人做作的举止、服饰与仪态。其中一幅名为《做作》（*Affectation*）**[图64]**，描绘了一对盛装打扮的夫妇，肖似莫罗《告别》中的人物（不过查多维奇画中女士的头饰明显是在嘲讽这种式样）。

图64　达尼埃尔·查多维奇

《自然行为与做作举止》（第2系列），1779年，四联蚀刻版画。

这组版画的目的是要对人的公共行为进行一种寓教于乐的比照。一对堕落之前的男女，赤身露体，深情凝望对方，充满了天真善良的美德；与之形成对比的是一对时髦的现代男女，一副自私虚荣的模样，傲慢地环视四周。这些展示趣味或品位的作品，形象地阐明了英国自然风尚的真正优雅与刻意炫耀的矫揉造作之间的巨大差异。

查多维奇心目中的理想风尚，是法国行为手册中风格更为简洁的时装插图，而这恰恰是《服装胜览》的发行者所极力排挤的。于是，那些自视有资格对欧洲其他地区的穿着与举止指手画脚之人，便对查多维奇大加奚落。比如布瓦塔尔（L. P. Boitard）为F.尼弗隆（F. Nivelon）的《绅士行为入门指南》（*Rudiments of Genteel Behaviour*，1737年）所作的插图，便与查多维奇的作品完全不同。这本入门指南是在告诉读者，只要用心模仿书中推荐的各种仪态与姿势，就能迅速融入上流社会。查多维奇则巧妙地反其道而行之，不是刻板地教读者该“如何去做”，而是告诫读者“如何不做”。

这种供人模仿的时装插图，风格流于僵硬，这就很好地解释了《服装胜览》的发行者为什么采用一种叙事的方式。传统巴黎时装插图与行为手册中古板的说教已经沦为大众的笑柄，《服装胜览》的设计师必然弃之如敝履。法国风尚已经成为别国的眼中钉，如果设计师想要继续拓展法国的时尚业，就必须抛弃为法国社交文化服务的旧思路，开发出耳目一新、设计精妙的替代品。

法国社交文化的国际影响力骤降——这一变化侧面反映出，有文化的欧洲人已不堪忍受浮夸的设计，这给法国的主要商业及军事对手提供了文化扩张的空间。英国人在全欧洲声名鹊起，与高卢人做作巧饰

的艺术相抗衡。英国开始与一种现代风格的“自然性”密切联系在一起，国民的举止、服饰、风景的审美，都清楚体现出这一特征。查多维奇在前面那幅展现趣味或品位的作品中，推崇的正是这种“自然性”。画面中的一切——自由自在的园林风景、朴素慵懒的衣着、自然无华的发式或是一副更自然的假发——都会让人联想到英式风尚。实际上，这幅画与托马斯·庚斯博罗1785年的《威廉·哈利特夫妇像》（*Mr and Mrs William Hallett*）**[图65]**惊人地相似。庚斯博罗可能看过这些德国版画，但更有可能的是，两位艺术家恰好对英式美德持有类似的看法。

英国人的生活方式，亦由此而流行。

图65　托马斯·庚斯博罗

《威廉·哈利特夫妇像》（又名《清晨漫步》），布面油画，约1785年。

那个时期，许多怀有民族热情的德国版画买家，都对英国人有一种性情上的亲近感。1796年，于贝尔（Huber）与罗斯特（Rost）一同出版了一本畅销的德国艺术手册，二人一致认为：英国人崇尚的自

然、朴素与勤勉，矫正了法国人倡导的"夸张的做作"和"虚伪的谦和优雅"。在他们看来，这一代法国画家过度沉迷于流行的巧饰，致使他们丧失了真诚：

> 打个比方，我们看法国男性笔下的法国女性，满眼都是不自然的假笑，额头与眼睛毫无理解力，浑身上下皆无动人之处。[15]

面对外界对法国社交文化的批评，莫罗与《服装胜览》的设计师毫不妥协。相反，为应对此番危机，他们决心更坚定地捍卫这一饱受攻击的文化价值。他们极力强化道德评论家对法国服饰、风尚与版画发表的所有看法。他们非但没有减少或谴责对"夸张的做作"和"虚伪的谦和优雅"的描绘，反而在版画中空前高调地赞美这种价值观。

正如迈克尔·弗雷德（Michael Fried）和安杰莉卡·古登（Angelica Gooden）所述，艺术中夸张的剧场感，当时已经受到说教的法国批评家的强烈谴责，《服装胜览》却公然坚持走戏剧性道路。事实上，从莫罗的《告别》我们可以看出，艺术家是比较熟悉剧院观众的行为举止的，一个布景设计师也被预期可以达到这种水平。一个魅力四射的女性，身着款式新颖的巴黎时装，站在剧院包厢门口。她被夹在两个相互攀比的求爱者中间：其中一人躲在光线昏暗的剧院包厢前厅，亲吻她的手，另一个则强行把她拉回光线刺眼的剧院中。画名《告别》，以示永远离开之意，暗示着花花公子在剧院前厅大献殷勤，终究抵不过情敌断然地将她拖回剧院。

画中的年轻女士不仅是在向其求爱者告别，也是在对剧院外的世界说再见。莫罗画中的女主角在两个世界，或者说两重现实之间保持着平衡。她衣裙的一角已经越过门槛，进入一个比她所挥别的世界更迷醉的幻象世界中。尽管她从只闪现一道三角形光线的昏暗世界，进入到了一个灯火通明的房间，但却并不意味着是从一个乏味的"现实"世界，走进了一个虚幻的剧院世界。一位男士在剧院前厅向她鞠躬献殷勤，这一幕是如此地戏剧性，就像是她即将进入的剧院舞台上演的剧情。画中的场景就仿佛一个中间地带，象征着"爱的艺术"的世界，一个介于戏剧世界与现实世界之间的自我欺骗的地带。在莫罗笔下，美丽的女性始终居于中心位置，这符合巴黎长期以来的艺术传统。华托的《舟发西苔岛》（*L'Embarquement pour Cythère*，1720—1721）也是如此，画中描绘了一个虚无缥缈的爱之岛，在这个谈情说爱的地方，女性占据中心地位，接受或拒绝情人们的求爱。

那些勤勉的莫罗版画的观众，都被其中所包含的"尘世舞台"观念所吸引。艺术家似乎想让观众对城市的种种表象有更清晰的认识，让观众知道如何面对上流社交世界，在这里，脆弱感总有欺骗性却又令人心醉。一个人若可以理性看待社交"尘世舞台"中的欢愉复杂，进入感性愚行的舞台时，便不会沦为感觉的傀儡。我们可以理智地将观看艺术品、去剧院看演出，或上文提到的照着时装插图穿衣打扮、向女士献殷勤，都看作是一些体面的社交活动。正如海伦· R.莱恩（Helen R. Lane）所言，要学会从愚蠢中取乐，尤其是爱情蠢事和戏剧演出，这已成为那时巴黎"高雅"文化中的必备素养。[16]我们注意到，此时恰逢拉克洛（Laclos）的文学名著《危险关系》（*Les Liaisons dangereuses*，1782年首次出版）问世，书中亦讲述了一桩人生的游戏与骗局失控所酿成的悲剧。

尽管《告别》这个名字与社交场合的一次偶遇有关，但今天看来，这个词还可以象征一种更广义上的告别——终结那些已到尽头的文化观念。该画面世不到八年时间，莫罗本人便已加入了对立阵营，极力反对曾为之奋斗的艺术价值。1785年莫罗来到罗马，接触到达维特等艺术家，画风瞬间丕变。大革命爆发后，莫罗马上表现出一副最激进的共和立场。作为一名狂热的革命分子，他创作的大量作品都传递出一种严肃的道德观，试图忏悔自己早年的玩兴与道德上的矛盾。不管是出于真挚的艺术信仰，还是想极力挽救其艺术生涯，最近还有人提出，或是为了保住脑袋，莫罗欣然接受了罗伯特·罗森布拉姆所说的"新时代的道德进程"。[17]

《告别》和《服装胜览》组画向我们展现了一个独特的女性世界，大革命的到来却为这一切画上了句号。1760年代以来，社会上怨声载道，女性越来越强势，男性却日趋柔弱无用，传统性别角色的衰微，导致法国市民生活中道德日益败坏。这些逐渐成为巴黎道德说教话语中的常见主题。卢梭也抱怨，整个巴黎社会，尤其是与戏剧相关的东西，都绕着女人打转。卢梭的名句，"巴黎每个女人的闺房中，都围聚了一群比她还娘娘腔的男人"，用来评价莫罗的《告别》简直再合适不过。[18]莎拉·马萨（Sarah Maza）等学者提出，大革命期间及革命爆发前的改革运动中，刮起了一股强烈的厌女风。上流社会女性被视为一切社会堕落的罪恶之源。[19]当时流行一幅描绘玛丽·安托瓦内特被送上断头台的素描**[图66]**，一般认为是达维特所画，这幅画生动概括了这一潮流。安托瓦内特的牙齿掉光了，噘着嘴，头上戴着一顶软帽，这位引领法国风尚的王后，如今却以一副悲惨的本真面目示人。

所有的化装游戏都永远地结束了，那一代人的审美观念也随之风流散去。

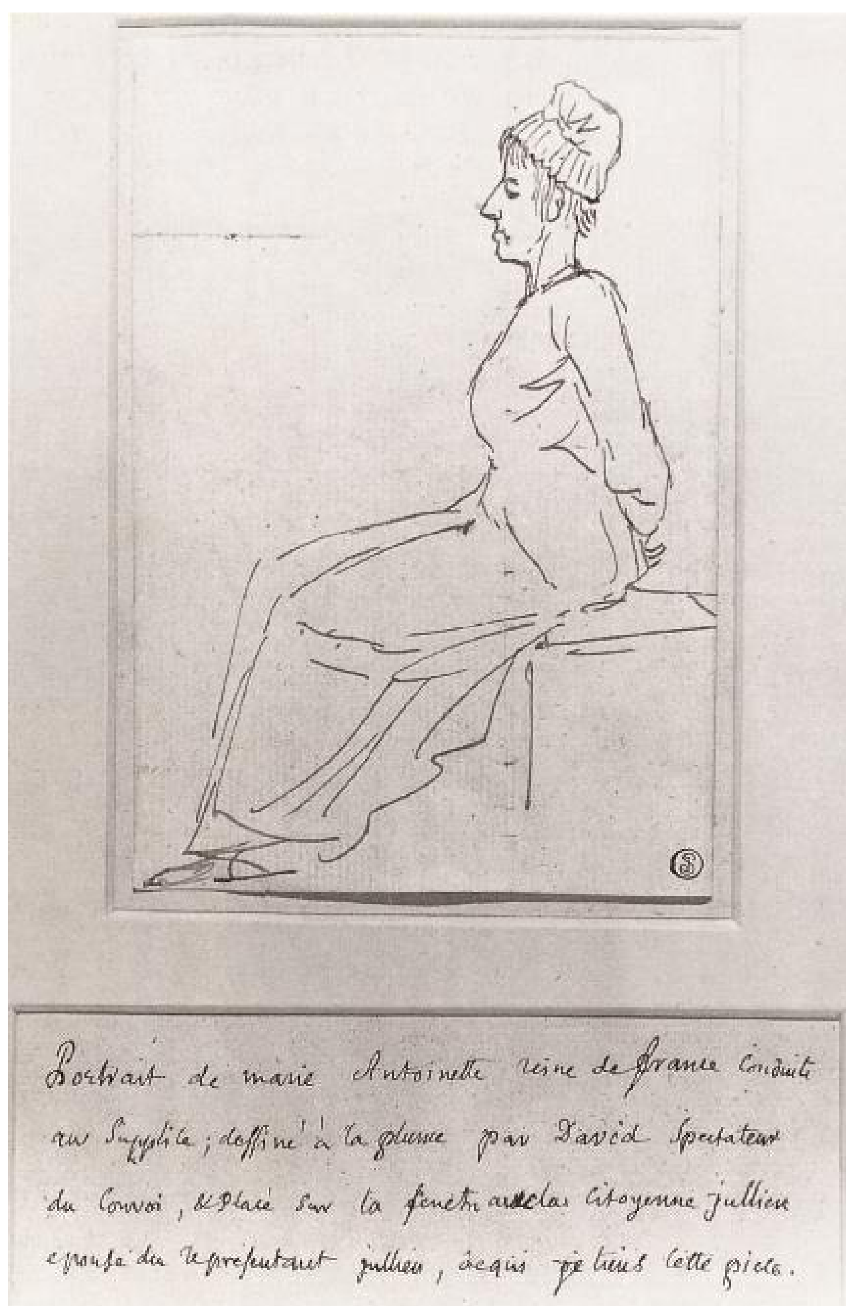


图66　雅克-路易·达维特

《玛丽·安托瓦内特被送上断头台》，素描，1793年。

想必不会有人比伊丽莎白·维吉–勒布伦——玛丽·安托瓦内特最钟爱的肖像画家——更能深刻地体会到这股变革之风所带来的变化。她确

曾在日记里抱怨，大革命埋葬了一个她所热爱的女性时尚智慧的时代。被流放期间，维吉–勒布伦几乎把全副精力都用来记录下《服装胜览》所赞美的那个社会残留的痕迹。她对华服与女性浮夸之美毫不掩饰的迷恋，在为艾玛·汉密尔顿（Emma Hamilton）所画的肖像中充分体现出来，这种审美本身也反映出勒布伦的保守主义倾向。在那幅著名的扮成鲁本斯妻子的自画像（创作于1782年以后）**[图67]**中，勒布伦穿着那个时代流行的化装舞会服装，是对自信优雅的女性气质的永久纪念——早在狂暴的政治革命开始的十年前，这种女性气质已在道德改革的重压下烟消云散。

《戴草帽的自画像（扮成鲁本斯妻子）》，布面油画，作于1782年以后。

图67　伊丽莎白·维吉-勒布伦

《戴草帽的自画像（扮成鲁本斯妻子）》，布面油画，作于1782年以后。

《玛丽安娜》（*Marianne*）**[图68]** 这一爱国象征的创造与备受尊崇，某种程度上也反映出革命理论家对旧制度下高雅、玩弄人又神秘的女性气质的憎恶。这一作为共和国象征的女性，被想象成一位强健的年轻女性，身着朴素的古典长袍。长袍通常被拉开，袒露出圆润饱满的双乳，象征着对法兰西的哺育。在这里，袒露的乳房似乎不含一丝色情意味，象征着开放自然的美德。[20]达维特的《抢夺萨宾妇女》**[图1]** 中，也出现过类似的女性形象，通过萨宾妇女奔放的姿态及母亲般袒露的双乳，将女性的爱国美德展现得淋漓尽致。这与在前一时代艺术中经常看到的女性形象截然相反：偷看情书的女孩[21]，在林中空地调情的"雅宴"神秘女子，或是一个女性幻想的典型场景，游廊中，淑女们漫不经心地荡着秋千，等待追求者前来示爱。[22]

图68

《玛丽安娜（法兰西共和国）》，1792年，根据克莱门特作品刻印。

达维特与其许多学生的作品，明显将“自然”美德与明确传递角色目的或意图的开放性姿态联系在了一起。达维特在《荷拉斯兄弟之誓》**［图69］**中，第一次描绘了宣誓者有力伸展的手臂，这个姿势后来又

出现在许多重要作品中，几乎成为达维特的个人标志。达维特坚持将道德的公正与形体的明晰、社会改革与强化视觉清晰性联系起来。他全部的艺术技巧——从绘画空间与构图的绝对明晰，到画面处理的一丝不苟——仿佛就是其道德目标的象征。达维特成熟期的作品，其所有形式都明确展示出一种穿透性视角，指向超越物质世界的晦涩涵义。达维特和他的学生，常利用在画面中心场景正后方悬挂窗帘的手法，将观众的注意力集中于前景的事件上。皮埃尔–纳西斯·盖兰在《马库斯·塞克斯图斯归来》（*The Return of Marcus Sextus*，1799年）**［图70］**中，也巧妙运用了这一技巧。盖兰笔下因妻子死去而深陷悲伤的英雄，展现出英勇无畏的男性如何克制内心的悲痛。建筑空间的明净庄严，与男性的尊严及庄重形成呼应，激起观众的共鸣。与达维特的《荷拉斯兄弟之誓》一样，盖兰的画作展现的也是一种男性英雄气概。达维特画中的建筑背景主要是一排托斯卡纳风格的多利克柱，这一朴素的建筑形式丝毫没有奢巧的装饰，恰如其分地象征着粗犷的男性尚武精神。

图69　雅克-路易·达维特

《荷拉斯兄弟之誓》，布面油画，1784—1785。

图70　皮埃尔-纳西斯·盖兰

《马库斯·塞克斯图斯归来》，布面油画，约1799年。

18世纪晚期改革者一直试图清除复杂的视幻效果——罗伯特·罗森布拉姆在《1800年代的国际风格》一文中详述了这一审美趣味——这种趋势通常与男性美德的推行有关。如果说，用幻觉欺骗感官或使观众甘愿自我欺骗，更多与女性媚态相关，那么，空间与构图的纯化，就与男性的坚定意志联系在了一起。正如上一章提到的，卡尔·费尔诺称赞阿斯穆斯·卡斯滕斯不仅避免了复杂的透视效果，而且减少了色彩的使用，由此而更加凸显出了人物的“男性气概”。下一章还将详细讨论，18世纪末对于如何为视觉艺术重新注入原始的男性精神的关注，使欧洲艺术文化逐渐远离了对虚构与真实的迷惑性边界的探索。

不同层次的观看：道德短视、淫欲好奇心与深刻洞察力

莫罗的《告别》反映出一种传统观点：举止优雅、教育良好的人更容易区分虚构与真实。这种辨别力被视为欧洲社交社会中的博学广识之人的必备素养。在这个意义上，莫罗的版画与西班牙画家路易斯·帕雷特·阿尔卡扎（Luis Paret y Alcázar，1747—1799）约在同时期创作的一幅油画 **［图71］** 有很多相似之处。这幅油画向我们展示了一个专售化装舞会所用奢侈品、甜食与配饰的商店内景（此画是1772年为唐·路易斯亲王所作）。帕雷特构图巧妙，意在嘲讽有钱有闲的马德里上流社会之虚荣，然而他自己又是其中一员，作为一名成功的宫廷画师，他的收入完全仰仗这些人。所有进店购物的人，都愉快地穿衣打扮：一位女士正在自我陶醉，另一位身着盛装的女子正打量一把宝石梳子；前面坐着的绅士，装模作样地穿着法式刺绣套装，上面镶着纺锤形纽扣，这种饰品常被谴责为花花公子的奢物。

图71　路易斯·帕雷特·阿尔卡扎

《饰品店》，木板油画，1772年。

帕雷特明显是在抨击人类社会的虚荣和愚蠢，但画面色调却相当柔美。我们甚至怀疑，他到底是不是在暗示社会应杜绝铺张。和莫罗一样，帕雷特也是个周旋于上流社会的廷臣，同样被委以安排宫廷娱乐与化装舞会的职责。他一度曾因为替卡洛斯三世（Carlos III）之弟招妓而被流放。他画中温和谴责的生活方式，正是他本人一心向往的，这一点从他为妻子画的精美肖像中便能略知一二——妻子在画中穿的正是那种华丽的盛装。他不仅不去严厉指责这种生活方式，反而告诉观众，熟知这些奢华与欺骗的陷阱是有好处的。这种态度是在纵容那些终日在虚构世界中寻欢作乐之人，沉浸于幻想之中，或"享受被骗的快感"。我们可以将帕雷特对这个世界的虚以委蛇，与戈雅作品中诡诈的阴险猜忌作比较——后者继帕雷特之后，担任波旁王室的宫廷画家。比较之下会发现，不仅戈雅的个人观点与帕雷特相去甚远，而且西班牙"启蒙"社会对伪装与幻想的道德姿态，也愈来愈强硬。

莫罗在构思《告别》时，并不像同时代西班牙画家一样，持道德纵容或毫无保留的放任态度。其中一个画面细节表明，莫罗清楚地知道，这些沉浸于社交游戏的男男女女，属于社会的特权阶层。中间那位装扮华丽的女士，是画面的焦点所在，但她身后的阴影中，还有一名年轻女子，可能是她的仆人。她穿上了自己最好的衣服，陪伴女主人出席夜晚的活动。她不可能像女主人那样享受这场演出，只能趁在门口停留的片刻，匆匆一瞥剧院内金碧辉煌的世界。

彼得罗·隆吉在《戴面具者与水果小贩》（*Masked Figures with Fruit Seller*，约1760年）**[图73]**中，也表达出类似的看法。一对夫妇戴着面具，可能刚刚从剧院出来，若无其事地从一个水果小贩身边走过。男孩裹着一条有装饰的金色头巾，为了在剧院前街招徕生意，他不得不打扮得像在演戏一般。在他脚边，一条眼神哀伤的狗戴着一个巨大的金项圈，慢慢走进画面之中。画家刻意如此表现，是想让观众清楚看到，不论卖苹果的男孩扮相多么耀眼，也无法掩饰自己不过是生活这幕戏中一个卑微角色的事实。在人群后面，我们隐约可见一个街头流浪儿的脑袋，这个人物显然更加悲惨，让观众一下从虚构世界中清醒过来。它恰如其分地向这座城市的精英阶层传达出一种道德信号——要知道，这里至少有七家大型剧院和850个假发制作商，虚构与真实的边界变得极其模糊含混。

隆吉之所以决定描绘水果小贩的生活窘境，毫无疑问受到加埃塔诺·宗皮尼（Gaetano Zompini）那本版画集《威尼斯城中的艺术》（*L'arti che Vanno per Via nella città di Venice*，1753年）**[图72]** 的启发，画中描绘了商人与工人的生活，正是由于这些人卑微的劳动，盛大的化装舞会才得以举行。宗皮尼那幅表现提灯人的版画，也表达了这一观点。画上的题记写着：

图72　加埃塔诺·宗皮尼

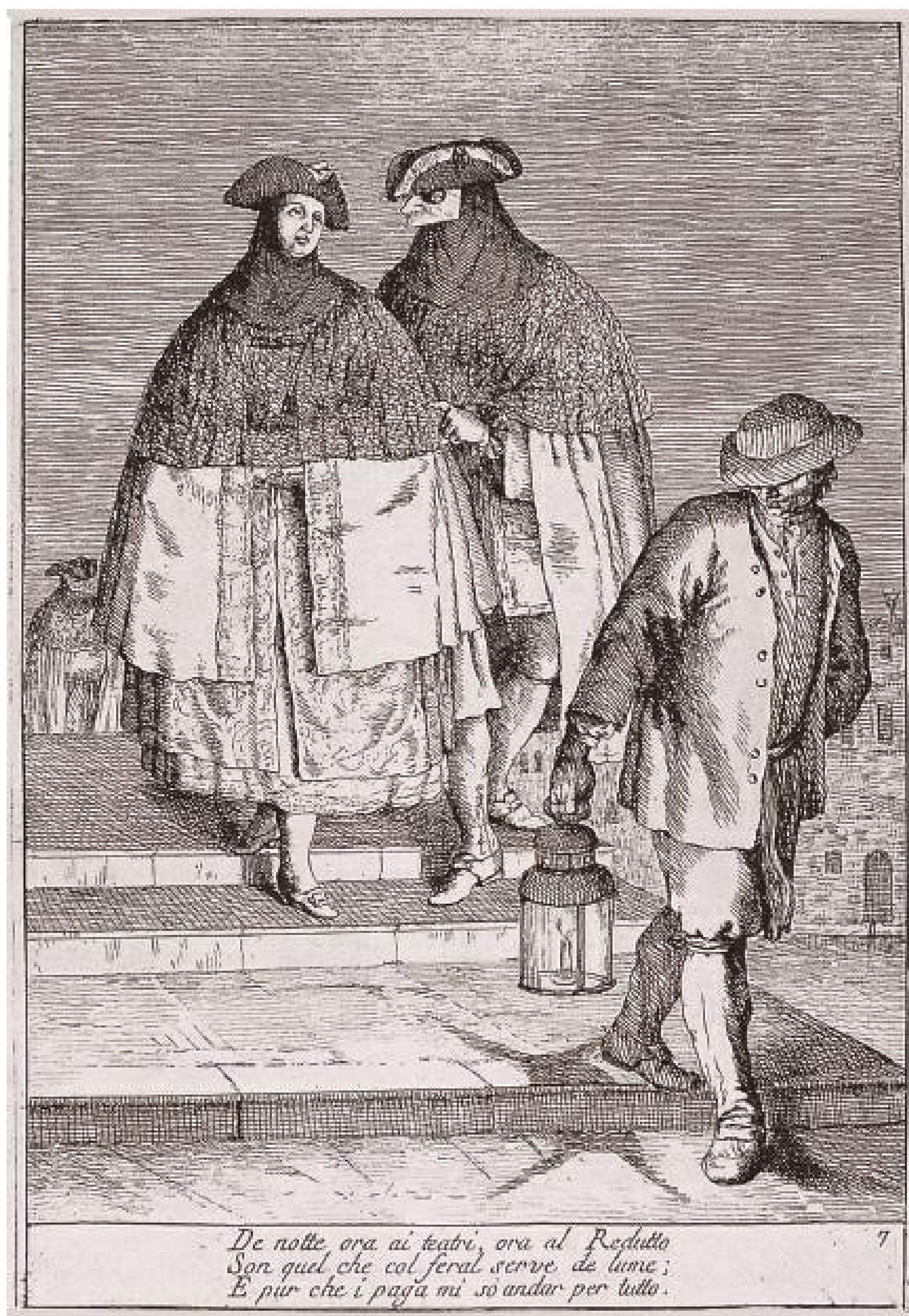


图72　加埃塔诺·宗皮尼

《威尼斯城中的艺术》版画集中的一幅，1753年。

图73　彼得罗·隆吉

《戴面具者与水果小贩》，布面油画，约1760年。

夜晚在剧院或舞会之外
我用灯为人照明；
我有权去我想去的地方。[23]

与隆吉的《水果小贩》一样，这幅画也对道德视角与真实视野的关系作出了深刻评价。因为有了提灯人，戴假面的夫妇才能看见眼前的一切，但他们却对提灯人视而不见，他不过是个照明工具而已。这个问题具有强烈的讽刺意味：一个人越是远离戏剧化世界，其存在越是真实，却越是成为社会中的“隐形人”。

这类绘画显然是要让人深刻反思精心虚构的特权生活产生的社会影响，但却丝毫未触及社会秩序本身。正如我们看到的，隆吉想要博得威尼斯贵族精英的好感。《水果小贩》既不颠覆社会秩序，也不谴责威尼斯上流生活中不切实际的幻想。他只是建议，寻欢作乐时，不应丧失基本的基督教博爱价值观。一个犬儒主义者会认为，这种对道德责任感的肯定，让人在游戏人生时还保持着自己的良知。

华托为画商E.-F. 热尔森（E.-F. Gersaint）所作的那幅著名的《店铺招牌》（1720—1721）**［图74］**，深刻展现了街头生活的复杂面貌。该画借版画的方式广泛传播，帕雷特半个世纪以后创作的《饰品店》**［图71］**也从中汲取灵感，足见华托此作影响之大。华托画面前景安排了一组类似的“时尚受害者”，他们好像正在购买梳妆盒或化妆箱之类的东西，然后对着柜台上为其摆放的镜子端详起自己的模样来。

图74　让-安托万·华托

《热尔森店铺招牌》，布面油画，1720—1721。

华托通过在画店中安排这样一组人物，营造出一种有趣的不和谐感。然而，继续冷静观察之后却发现，这组人物出现在一个画店中，

没有任何不相称之处。华托巧妙地批判了善于美化、谄媚的艺术家与他们的顾客。事实上，不论是善于美化的还是忠于写实的肖像画家，都会被轻蔑地称为“脸部画家”，化妆通常也被称为“脸部绘画”。在这群爱慕虚荣之人的背后还有一组人物，姿势看起来很特别，我们可以看出，华托对当时巴黎鉴赏家的“嘴脸”颇为熟悉。一男一女正凑到近前观看一张大尺幅画作，但显然应该离远看效果更佳。我们注意到，这位男学究完全被画中一群嬉戏的裸体林中仙女所吸引，暗示出其卑劣淫秽的“好奇心”。华托可能想通过这幅“画中画”，显示自己对深奥学术著作的了解，比如尼赛隆（Jean François Niceron，1613—1646）在《好奇的透视》（*La Perspective curieuse*，1638年）中就坚持认为，从适当距离观看绘画是“解开疑惑的关键——观众通过这种观看方式，才能真正理解作品”。[24]华托的这一巧思，下意识体现出其博学与孤傲——观众必须对艺术模仿有一定认识，才能把握这一细节。

华托明显在通过此画告诉观众，虚构的世界要比现代城市生活好得多。画面前景是画店外的街道，观众可以在这里看到巴黎的日常现实，并且他们也是在此处看见这幅画所描绘的景象。一条狗正在抓虱子，一个脏兮兮的年轻门房，看起来无所事事，高雅生活显然与他无关，他神情茫然地瞪着双眼，对门内光辉灿烂的艺术世界毫无兴趣。这幅“店铺招牌”明显是在用最文雅的方式，向潜在的艺术客户传递一种商业信息——“进来吧！面前这个艺术的世界，远胜于你置身的街头。”

约翰·佐法尼的著名油画《乌菲齐美术馆收藏室》（*Tribuna at the Uffzi*，1772—1778）**[图75]**，同样描绘了一群鉴赏家观看艺术的场景，让观众重新思考幻觉与虚构的问题。画面右侧，佐法尼采用当时的流行手法，表现了一个人透过镜片目不转睛地盯着感兴趣的部位。威尔布里厄姆（Wilbraham）先生正挤在左边墙角里，手拿镜片，仔细观看一尊米洛的维纳斯雕塑。威尔布里厄姆先生的趣味似乎不太高雅。大概不是巧合，站在威尔布里厄姆前面，眼睛望着画外、用姿势示意维纳斯的人，詹姆斯·布鲁斯（James Bruce），一个臭名昭著的通奸者，是个大旅行圈子里人尽皆知的“已婚男人的噩梦，朝三暮四的情人”。

图75　约翰·佐法尼

《乌菲齐美术馆收藏室》，布面油画，1772—1778。

鉴赏家们聚精会神地围着那些有色情意味的作品。提香的《乌尔比诺的维纳斯》被置于最显眼的位置，在佐法尼另一幅略显不敬的、扮成僧侣的自画像［**图76**］（与《收藏室》几乎同期完成）中，也出现了这幅画——一张穿衣的“乌尔比诺的维纳斯”版画，钉在佐法尼画室墙上，一旁还挂着几个避孕套。画家决定给维纳斯穿上衣服，大概不是为表示一种得体，而是要与并排悬挂的18世纪避孕用具一同传递出某种性暗示。

图76　约翰·佐法尼

《自画像》，木板油画，1779年。

佐法尼本人也出现在《收藏室》最左边的墙边，这一次衣着得体许多，手里举着一幅甜美高贵的女性肖像，看起来是拉斐尔的《尼科利尼–考珀圣母》（*Niccolini-Cowper Madonna*）。画家面露阴险的笑容，大概又有笑话可看了。佐法尼装出一副体面的模样，与威尔布里尼姆先生形成对比，二人恰好处于画面左右两端对称的位置。画家摆

出僧侣一般虔诚的姿态，大概是想逗这些“圈内人士”开心，他们与佐法尼私交甚密，能够理解他的幽默。《收藏室》属于一种描绘大旅行时期英国鉴赏家群像的讽刺绘画，这类画作里我们还可以看到乔舒亚·雷诺兹戏仿拉斐尔《雅典学派》的讽刺之作（约1751年）**［图77］**。

图77　乔舒亚·雷诺兹

《戏仿拉斐尔的〈雅典学派〉》，布面油画，1751年。

此画完成于雷诺兹抵达罗马一年以后，以此讥讽近来涌入罗马的那些“哥特式”大旅行绅士在文化上的自命不凡，对这群看起来混乱不堪的人竟扬言自己是古典文明衣钵的真正继承者进行了一番嘲弄。雷诺兹在拉斐尔画中强健尊严的人物的相应位置上，安置了旅行期间结识的这些愚钝的年轻人、肥胖的鉴赏家和憔悴的花花公子。这幅画的委托人正是他画中所讥讽的人，因此这某种程度上是一个“玩笑”。雷诺兹的这则幽默，保持着一种介于可以接受与绝不颠覆之间的傲慢姿态。

《收藏室》受夏洛特王后（Queen Charlotte，英王乔治三世的配偶）——一位富有自由思想的女性——委托而作，画家让我们目睹了一场绝妙的视觉游戏。此画表面上是一幅充分展示精湛技巧的诚意之作，但实际里面隐含着“这是一个绅士俱乐部”的姿态，如所预料，可敬的女赞助人被彻底遗忘了。但这位王后却不若预想的那般天真。据

说，王后以“不合礼仪”为由，拒绝将此画挂于议会厅。尽管霍勒斯·沃波尔表示，这幅画不得体之处在于画中描绘的都不是王室关注之人，但也许是私底下王后意识到了其中包含的性别影射。如果佐法尼拿这位未支付给他足够报酬的王后开涮，甚至不惜开罪于她，那么这足可称得上是这个“伪装时代”上演的最精彩的艺术“骗局”之一。

佐法尼故意颠覆了关于技巧的道德作用的“市民人文主义”理想。虽然戈雅试图让人通过深刻思考，发掘《奇想集》中蕴含的引人向上的道德信息，但佐法尼却是想让观众仔细审视画面，揭露他本人道德败坏的卑劣意图。佐法尼并不是当时唯一谈笑风生地承认，画家与鉴赏家根本上都是受到淫欲“好奇心”驱使之人。我们很快将看到，托马斯·罗兰森的作品，对艺术创作也表达了同样的看法。在我看来，佐法尼对模仿的看法，受到文化理论影响至深，强调人类创造力的生殖来源。他迅即得到理查德·佩恩·奈特（Richard Payne Knight）和达卡维尔男爵（Baron D’Harcanville）的庇护，这两位艺术爱好者都曾表达过这种看法，即，人类的根本创造与宗教冲动皆随原始生殖力而生。我们（观众）对佐法尼的生活与艺术了解越多，越能清楚察觉到隐藏在艺术这一高雅行业下粗俗不堪的原始冲动。

佐法尼机智地让观众重新思考了对某一类绘画的预期。表面上，《收藏室》属于当时很流行的美术馆内景画，最著名的就是G. P. 帕尼尼（G. P. Pannini）一系列描绘美术馆收藏的杰作，以《古代罗马与现代罗马》（*Ancient Rome and Modern Rome*，1757年）最有代表性。佐法尼为这一本应深刻反思艺术与文明历史的绘画类型，注入了诙谐的色情意味。讽刺的是，画家还要求观众具有一定的洞察力。不同于目光短浅的鉴赏家与古物收藏家，越来越多敏锐的艺术爱好者，期望寻求那些类型传统、正确技法或枯燥说教寓言之外的东西。

佐法尼创作《收藏室》之时，深刻洞察力的说法，在社会上久已出现。威廉·荷加斯的版画将这一观念表现得淋漓尽致。从《妓女生涯》（*Harlot’s Progress*）和《浪子生涯》组画的预定收据也可以看出，艺术家的版画原本就是面向社会不同层面。[25]正如罗纳德·保尔森（Ronald Paulson）所说，这大概也符合艾迪生（Addison）的建议：“一位普通读者可能会默认，更具洞察力者才能在故事情节中发现自然、道德或政治的真理。”荷加斯自己承认，他的版画都是商业性的，是为了满足（用他自己的话说）“广大公众”的消费。[26]一种合理的假设是，荷加斯将故事情节发展出了不同层次的内涵——从讽刺性幽默，

到细腻的哲学内省，给予这种平民主义的投机活动一种智力上的尊重。在荷加斯的畅销版画中，当然也多处颇为老练地暗示了看的行为。举个例子，我们或许注意到，《妓女生涯》组画第一幅**［图78］**，描绘一个日后将沦为妓女的姑娘初到伦敦，画中直接暗示出不同层次的观看。面如枯槁的“尼达姆妈妈”[2]，在一个鼠目寸光的乡村牧师眼皮底下，诱惑一个不谙世事的年轻乡村姑娘从事皮肉生意。牧师正坐在马背上，专心读着伦敦堕落成性的吉布森主教一封有关升职的来信。[27]他跟自己胯下那匹大口嚼着干草的马一样——对动物来说，填饱肚子是第一位的——对周围人处在道德沦丧的漩涡中毫无察觉。

图78　威廉·荷加斯

《妓女生涯》第1幅，蚀刻版画，约1731年。

荷加斯在1733年《浪子生涯》组画的预定收据——这幅版画今天被称为《大笑的观众》（*The Laughing Audience*）**［图79］**中，直接抨击了对虚构与真实毫无判断力的人。他这么做表明，这套版画是为有文化、有洞察力者准备的，他们能领会隐藏于看似有趣的情节之下

的深刻意图。看荷加斯作品的大众，都属于“中等阶层”，其放声大笑的模样令人反感，并且都过度沉迷于眼前的虚构情节中。事实上，当时英国许多行为手册中都建议，一个有品位的人，笑的时候不要张大嘴巴。

图79　威廉·荷加斯

《大笑的观众》，蚀刻版画，1733年。

荷加斯在作品中讨论了有教养的公众与乌合之众的区别。画中的普通群众不懂文明礼仪，可能就是个普通的下等人。栏杆上的尖刺将观众与乐队分开——这一般是为了防止暴民上台袭击，仿佛在提醒我们这些人身体里蛰伏的野性。民众意识不到眼前这场戏是假的，素养的粗俗必然导致野蛮与蒙昧。在喧哗的群众上方，有两个高雅甚或过分高雅的贵族，趁全场一片哗然，调戏着卖点心的姑娘。与陷于情节无法自拔的观众正相反，这些道德败坏的绅士，无法融入虚构的情节与剧院的整体氛围中，说明他们无法与其他人产生"共鸣"——而彼此之间不断产生共鸣，正是维系文明社会的纽带。

通过描绘两种截然不同的人群，荷加斯暗示他希望其作品不要落入任何陷阱。他更偏向传统的"市民人文主义"立场，认为制作技巧的道德合法性主要在于，利于长久维持文明高尚的市民社会。荷加斯的目标是要构思出引人向上的情节，唤起文明公众的共鸣，以此提升社会的整体道德水准。荷加斯在许多文章里都曾力推绘画应模仿崇高的戏剧效果，让观众为情节深深吸引，并与剧中人的高尚情感产生共鸣。

就连荷加斯对幻觉的看法，也反映出对巴黎"社交"文化的一种"反法国天主教"（anti-Gallican）式的反感。他的所有作品都明显体现出与华托、帕特尔等艺术家的观点截然不同——两位法国艺术家都认为，创造一种有趣的智力"消遣"，对社会有益。荷加斯一直强烈反对迪博神父的建议——迪博于1719年提出，艺术会激起强烈的窥淫反应。在迪博看来，人类热衷于角斗表演、斗鸡、拳击比赛、赌博等活动，并非出于"对他人痛苦的同情"，而是"寻求一种情感消遣"。[28]因此，在迪博及其追随者眼中，观看艺术的欲望，理应也是人类对情感娱乐（通俗而言，刺激）一种无关道德的追求。相比之下，荷加斯更强调崇高向上的情节之重要，指出了只顾激发情感却缺少基本道德诉求的危险性。荷加斯与"圣马丁巷"团体（其中包括弗朗西斯·海曼［Francis Hayman］，《跷跷板》**［图80］**的作者），都把艺术视为一种保存社会礼仪的道德力量，这种社会礼仪已因空虚残暴的表演而濒于崩溃。崇高的情节会引发高尚的共鸣，使整个社会更加文明；而低级的表演只会使文明公众转眼变成一帮野蛮暴徒。荷加斯选择版画《斗鸡》（*Cockfight*）**［图81］**的主题，也许是要和迪博唱反调。他反对人类受群体心理之害而丧失个人判断力，所有人都在粗俗残暴的表演中自甘堕落；贵族与体面的中产阶级绅士在赌博和酒精的快感中失去理智，与街头浪子毫无二致；假发掉落，衣冠不整，连薄薄的一层文明外衣都不见了，人类堕落天性中潜藏的兽性自然宣泄而出。

图80　弗朗西斯·海曼

《跷跷板》，布面油画，1741—1742。

这幅画是沃克斯豪尔花园（Vauxhall Pleasure Garden）的经营者向著名的“圣马丁巷”团体成员海曼与荷加斯委托订制的系列作品之一。这些作品是用作游客进餐的大包厢中的装饰画。与这一系列中的其他作品一样，《跷跷板》也是要提醒参观者生命的脆弱，以及青春与欢愉的稍纵即逝。“跷跷板”隐喻着人生中的危险与不稳定因素，甚至毁灭，暗射人类试图创造永恒的宏伟与安全的虚荣之心。作品最初构思时，背景处还有一系列人物沉浸于肤浅的欢愉与酗酒之中的警示性图像。

图81　威廉·荷加斯

《斗鸡》，铜版画，1759年。

此画多处明显指涉出观看的本质。画面中央，一个瞎了眼的贵族正给斗鸡比赛下注。前景处，一个职业赛马师陪几个假发绅士用望远镜看比赛，可他们的望远镜却胡乱指向对方。四周全是人，有的目光呆滞，有的干脆闭上眼，这些人视线不清，喻示着道德关注的缺失。一个文明社会，应当由那些更有洞察力的人来引领，他们如镜子折射光束般，将才华出众之人集中到一起，[29]而导致文明社会衰败的最大威胁，就在于那些无法被集中的人。

荷加斯与同时代的许多欧洲人一样，认为人的最佳状态是平静的内省或清醒的宴饮。迈克尔·弗雷德在对18世纪中期法国艺术的分析中指出，巴黎部分艺术人士对那些表现勤勉平静的“凝神专注”的绘画持高度评价。[30]这类作品在夏尔丹、格勒兹等艺术家的启蒙视野中占据重要地位——两人与荷加斯一样，推崇勤勉的“中产阶级”价值观。

荷加斯的朋友，一个胡格诺派流亡者，路易斯·弗朗西斯·鲁比里亚克（Louis Francois Roubiliac）为他做了一尊胸像 **[图82]** ，展现了沉思中的艺术家形象。荷加斯被表现成一个平静自省与深刻洞察力的典型：上衣扣子解开，摒除杂念，头上是带穗的布裹成的软帽，这种打扮一般用于表现学者在自己的书房中。这座胸像的姿势和表情——捕捉到一个人不必为出席公众场合而整理着装时的样子——表明这件作品是要刻画一个公众人物私底下的真实形象。正如弗雷德所述，在一些启蒙运动艺术与批评圈中，一个人如果被视为太过自觉严谨地遵守"礼仪"传统，或不能全情投入思想与情感之中，都是相当大的侮辱。在狄德罗等评论家看来，这样的艺术家，其作品一定会"不自然"或"矫揉造作"，完全不值得关注。因此，一个艺术家能够打破传统程式，真诚表现他人的情感，并引导观众进入情感的世界，这无疑是一种"与生俱来的"艺术天赋。

图82　路易斯·弗朗西斯·鲁比里亚克

《威廉·荷加斯胸像》，陶土，约1741年。

鲁比里亚克与荷加斯一样，都想吸引更有洞察力的观众注意。1759年的《马丁杂志》（*Martin's Magazine*）上发表了一篇关于威斯敏斯特教堂纪念碑的评论文章，文中极力称赞鲁比里亚克的纪念碑展

示出了对手所不具备的卓越洞察力。作者暗指，这件作品对旧传统发起挑战，鼓励观众探讨隐藏于表现哀悼与荣誉的视觉语言程式背后的哲学内涵。鲁比里亚克这件重要的纪念碑，是要供那些有经验的观众仔细观摩，他们想要探索更多“无意义的”（unmeaning）——这个词在“圣马丁巷”团体中很流行——艺术程式之外的内容。[31]

鲁比里亚克不甘与同时代雕塑家一样，继续从切萨雷·里帕（Caesare Ripa）的《图像谱》（*Iconologia*）等流行文本中摘取符号，就像从时尚插图中挑选服装一样。尽管鲁比里亚克在艺术问题上的“判断力”或趣味颇受鉴赏家夸赞，但他却不希望观众像这些“好奇的”鉴赏家一样，只顾观看作品中的寓言和情节。相反，艺术家更希望观众在欣赏时，能忘记此时正在看一件纯属虚构的作品。

在鲁比里亚克的陵墓雕刻中，寡妇哀悼亡夫时的悲痛神情尤其令人深省。艺术家想传递一种发自肺腑、无法遏制的强烈悲痛。只有联系当时的社会语境，才能理解这一美学目标的重要性。18世纪中期欧洲文学中存在这样一种传统：用假装悲伤的寡妇，来讽刺女性的虚情假意。[32]寡妇服丧期间满怀悲痛，不过是为了恪守妇道，流下的“鳄鱼泪”，成了人类伪善的象征。

鲁比里亚克想在古物收藏家乔治·林恩（George Lynn）的纪念碑（索思威克，北安普敦郡，1760年）中，创造出一种与公开场合下端庄得体的悲痛所不同的表情**［图83］**。他将寡妇形象独立于纪念碑主体之外，仿佛置身于观众与传统雕刻平面之间的一层虚拟空间。这一方式让观众对寡妇的丧亲之痛感同身受，其效果是同时代艺术家作品未曾触及的。那些更传统的纪念碑雕刻——如由谢马克斯（Peter Scheemakers）、德尔沃（Laurent Delvaux）及普吕米埃（Pierre-Denis Plumier）为第一任白金汉公爵制作的纪念碑（1722年前后在威斯敏斯特教堂落成）——悲伤的寡妇通常与纪念碑其他部分处于同一平面**［图84］**。后一种表现手法不会唤起太多的情感回应，艺术家只想告诉观众，这位寡妇尽到了缅怀丈夫的义务。[33]

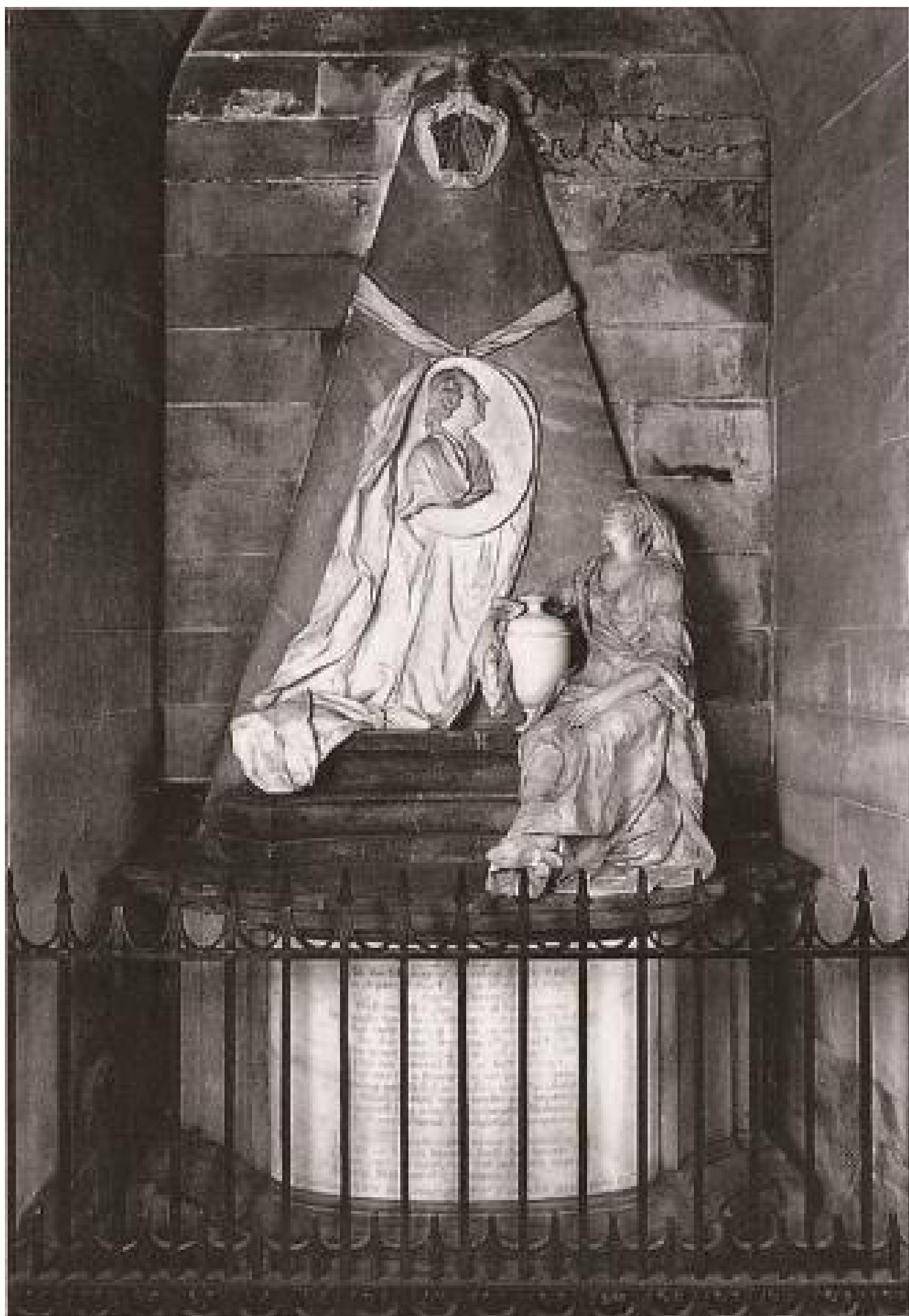


图83　路易斯·弗朗西斯·鲁比里亚克

《乔治·林恩纪念碑》，索思威克教堂，北安普敦郡，1760年。

图84　彼得·谢马克斯、德尔沃、普吕米埃

《第一任白金汉公爵纪念碑》，亨利七世礼拜堂，威斯敏斯特大教堂，约1722年。

鲁比里亚克试图让观众产生一种移情反应，说明他赞成观众沉浸于艺术幻象中，不要尝试区分真实与虚构。如果假定鲁比里亚克与荷加斯一样，对于技巧能否维系社会道德持一种“市民人文主义”观点，那便可以断定，鲁比里亚克一定认同，激发人类对悲伤的同情这一仁慈天性，总体而言是有益于社会的。引起情感共鸣，似乎成了一个合理借口，允许艺术家去戏弄观众的感官，暂时摆脱作为文明社会基础的知觉判断力的束缚。

文明社会的“公众”，始终濒临滑向不幸受辱与道德沦丧深渊的险境，此种看法对18世纪末19世纪初的英国讽刺艺术传统影响至深。托马斯·罗兰森与荷加斯一样，也致力于表现公共社会的极度不稳定。与前辈们不同，罗兰森并不认为艺术可以作为道德平衡的中介。尽管罗兰森的口吻像极了道德评论家，但从其生平事迹中，却看不出任何明显的改革动机。罗兰森与荷加斯，这两位英国讽刺艺术大师，二人行为方式的区别，可能源于性格上的差异，但也反映出一种社会态度的转变。罗兰森的作品缺乏一种明确的道德使命感，这证明18世纪中期兴起的市民人文主义理想，在18世纪最后十年的英国讽刺艺术中，已日渐式微。

罗兰森的一幅令人捧腹之作，大致反映出他对艺术能否提升社会风气的态度。作品描绘了伦敦萨默塞特宫的一次上流聚会，当时（约1800年）这里也是皇家美术学院举办展览的地方。画中谦恭有礼的来宾，为了触摸一件艺术品，四仰八叉地从旋转楼梯上跌落。他们爬上楼梯，试图接近艺术文明，结果却落得衣不蔽体，颜面尽失。这幅名为《“看”展览》（*The Exhibition ‘Stare’ Case*）**[图85]**的作品中，出现了一些好色老男人的形象，其中一人戴着副眼镜，以便在公共娱乐场所偷窥年轻女性。罗兰森巧妙借用“看”（stare）与“楼梯”（stair）的谐音，一语双关，使一个老笑话生出新幽默。从当时大量描绘艺术展览的绘画与文字中可以看出，公众出席这些活动，主要是为了看彼此，而不是看作品。这些艺术展览非但未能提升公众的道德意识，反倒为其卑劣的窥淫欲提供了出口。[34]

图85　托马斯·罗兰森

图85　托马斯·罗兰森

《“看”展览》，纸上水彩与石墨，约1800年。

罗兰森描绘的“看”展览场景，既有道德说教意味，又让人想起了法国的艳情画，罗兰森早年在巴黎学艺，很可能对此了如指掌。此画与尼古拉·庞塞（Nicolas Ponce）的《诱拐》（*L'Enlèvement Nocturne*，约1780年）极为相似。庞塞的画中，两个私奔的女孩似乎在从通往性自由的梯子爬下来后，便陷入到宽衣解带的迷醉中**［图86］**。罗兰森的作品如此有伤风化，以致不断地被人指责为他曾口诛笔伐的道德堕落之辈。罗兰森是否应遭致这等批评尚需讨论，因为他的道德观越来越矛盾。他似乎是想通过“看展览”场景，让观众反思观看艺术的动机。我们不太确定，罗兰森究竟是在与观众分享窥淫的愉悦感，还是在让人反省社会整体上的道德缺失。事实上，罗兰森的说教，可能比庞塞更容易令观众产生共鸣。就像他1800年的版画《花花公子的美人与罗兰森的鉴藏家》**［图58］**这一标题的暗示，罗兰森欣然承认，自己的作品总是引得那些毫无“市民人文主义”崇高理想的“卑劣老男人”反复玩味。

图86　尼古拉·庞塞

《诱拐》，铜版画，约1780年。

遭遇“无处不在的”幻像：魔术灯人、江湖郎中、骗子、变戏法的和炼金士

本章最后部分，将简要分析欧洲艺术中对“无处不在”的虚假幻像问题的关注：魔术灯人、木偶表演者、集市卖艺人、变戏法的和炼金士。我们可以很容易地辨别那些平民或没受过教育的人，他们会被肤浅的幻像和粗俗、千篇一律的把戏所蒙骗。17世纪晚期的艺术评论家，开始重视普通大众易被感觉欺骗这一问题。事实上，无法辨别隐藏于芜杂感觉经验背后的基本理念，这成为平庸和愚蠢的定义符号。17世纪末“古典主义者”G. P. 贝洛里（G. P. Bellori）意识到，鉴赏家热衷于荷兰的“自然主义”绘画，削弱了古典绘画传统，于是他极力将“普通大众”的趣味与“自然主义”联系起来。在1672年的《现代画家、雕塑家和建筑师传》中（*Le vite de pittori, scultori, et architettori moderni*），贝洛里提到：[35]

> 普通大众把他们看到的一切，都归诸视觉感受。他们赞美自然的绘画，习惯看这类作品；他们喜爱优美的色彩，不喜欢无法理解的优美形式；他们对高雅的事物感到厌烦，热衷于猎奇；他们轻视理性，人云亦云，与艺术的真理渐行渐远，殊不知这正是理性的基石之所在。[36]

“自然主义者”和“古典主义者”17世纪末的那场学术论战硝烟散尽之后，上述观点仍有很大影响。1730年代中期，詹姆斯·拉尔夫（James Ralph），一名通俗杂志记者、剧作家，在“圣马丁巷”团体中很有影响力，也表达过几乎类似的观点。拉尔夫鄙视低级的自然主义，因此他满怀义愤地谴责威斯敏斯特大教堂的院长与牧师会展出已故名人蜡像。拉尔夫在一系列流行报刊文章中（1734—1736年间发表），讨论了伦敦与威斯敏斯特兴建的那些意欲提高伦敦有教养公众艺术觉悟的建筑与纪念像，他呼吁应毫不犹豫地将这些蜡像“推倒”。[37]

> 首先，我认为这些蜡像滑稽做作，既无雕塑的形体感，也缺乏绘画的色彩感；其次，客气地说，这些蜡像更适合用来演木偶戏，而不是放在教堂里，它们把这个神圣庄严的地方变得荒唐可笑；再次，我认为这些蜡像伤害了人物本身，他们像拼接玩具一样摆在那里，让粗俗之人愚蠢地崇拜，有理智的人心生厌恶——既没有刻画出仪态风度，更无法让其美德不朽。

在拉尔夫看来，“有教养的”人去教堂，以期深刻反思人性的崇高与肉身死亡的本质，但这些蜡像却让教堂变成了游乐场。他对最新完工

的威廉国王与玛丽王后的蜡像模型**［图87］**尤为不满。认为形象太过真实，降低了这些令人敬畏的王者自身的神秘感。与运用想象手法的大理石纪念碑不同，蜡像展现的是这个伟大国家的“大人物”平凡的一面。低级的写实主义艺术，不仅对“粗俗之人”有吸引力，也使整个社会变得庸俗，这无疑威胁到宫廷精英阶层与生俱来的优越感——这正是社会等级秩序的基础。

图87　佚名

威廉三世国王与玛丽王后蜡像，约1725年。

拉尔夫刻意强调“粗俗之人愚蠢地崇拜”，言外之意是要拔高自己。对复杂的虚构与想象大加赞赏，仿佛可以使他跻身有教养的知识分子之列。出于类似原因，这个时期的画家与鉴赏家，开始把那些拉着可携式投影与西洋镜设备，在欧洲村镇走街串巷的魔术灯人当做笑柄。这个时期，欧洲许多国家都出现了一些讥讽乡下人、愚人或孩童被魔术灯箱投出的低劣幻像惊呆的画作。事实上，这些下层人成了18世纪非常流行的艺术主题，充分说明艺术家与艺术消费者迫切要求与“粗俗之人”划清界限。

在这类作品中，魔术灯箱的观众情态万状——他们为粗制滥造的幻像所惊呆的程度，透露出各不相同的粗俗与愚蠢。卡尔·古滕贝格（Carle Guttenberg）1778年的一幅版画，内容涉及美国征收臭名昭著的“茶税”。古滕贝格描绘了四位一同观看魔术灯箱表演的女性，分别象征四大洲，其中“文明”程度更高的“欧洲”与“亚洲”表情十分平静；而历来被视为文明欠发达地区的“非洲”与“美洲”则是瞠目结舌。德累斯顿艺术家约翰·以利亚撒·蔡西希（Johann Eleazar Zeissig，1736—1806）1765年的《魔术灯箱》（*The Magic Lantern*）**[图88]**也开了类似的玩笑。艺术家试图刻画一群农村孩子对魔术灯箱的反应。年纪较长的女孩，并未对灯箱投出的幻像感到吃惊，大概她不是第一次看到。但那些年幼的孩子显然兴奋不已，画中的狗更是对着投影墙狂吠不止。

《魔术灯箱》，1765年，让·乌夫里耶根据蔡西希原作刻印的版画。

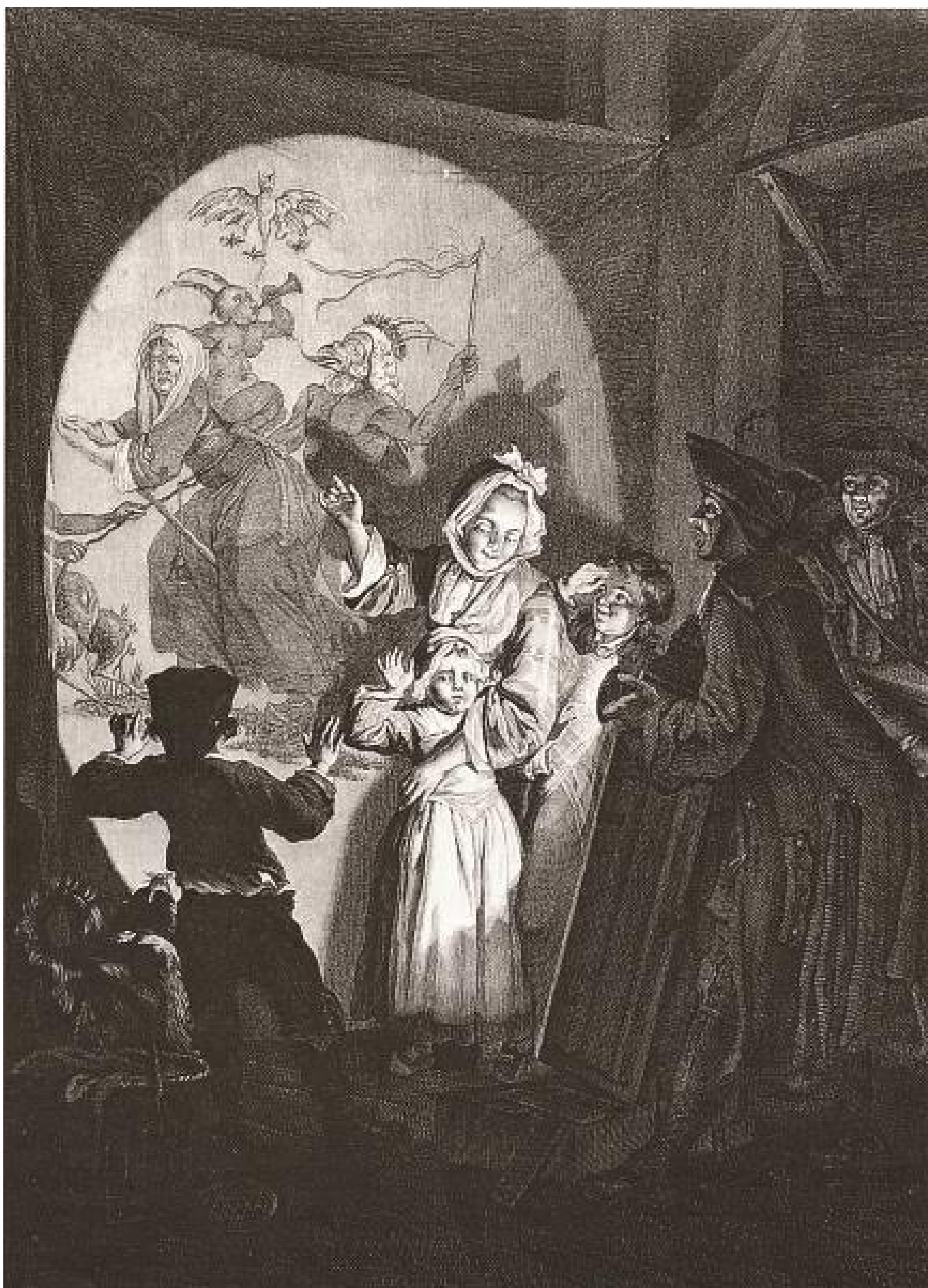


图88　约翰·以利亚撒·蔡西希

《魔术灯箱》，1765年，让·乌夫里耶根据蔡西希原作刻印的版画。

值得注意的是，在蔡西希的画中，魔术灯箱投出的影像，似乎是一场民间迷信的荒诞剧——一个被视为巫婆的老妇人，正被形形色色的魔鬼拖向地狱。这幅版画好比是一个启蒙观念的智力游戏。我们看到的是一个带有欺骗性的启蒙场景——在黑暗的谷仓中投影的，根本不是一个与哲学启蒙有关的场景。现代科技制造出的低劣幻像，使古老魔法的潜在信仰在贫穷落后的农村地区长期保存下来。不要忘了，启蒙观念直到最近才使烧死女巫的风俗在德语地区走向终结。任何企图让这种落后的封建迷信在农村死灰重燃的行径，都被视为与现代启蒙的文明价值观背道而驰。

通过对这些魔术灯人大加讥讽，艺术家明显表示出不愿被人将自己与这类人混为一谈。这些卑贱的小贩，成了艺术家突显自身社会地位的反面教材。这些下里巴人，只能为缺乏礼教的观众提供低劣的感官刺激，与之形成强烈对比的，是那些新出现的艺术行业成员，他们自诩是在为有教养的城市公众奉献积极向上的高雅艺术。这些魔术灯人之于艺术行业，就好比靠假药四处行骗的江湖郎中之于医疗体系内的体面人士。彼得罗·隆吉的讽刺画，可能也隐含着这一层意思。作品描绘了一位江湖郎中借木偶表演兜售假春药**［图89］**。隆吉对这些只能靠杂耍伎俩贩卖假药的江湖郎中的鄙夷，含蓄地透露出他的职业抱负——创造出精致复杂、真正有效的视觉幻像。

图89　彼得罗·隆吉

《江湖郎中》，布面油画，1757年。

华托对魔术灯人的态度更为矛盾，他留下来的四幅粉笔习作都表现了这一主题。其中一幅素描，格外流露出对这些卑微表演者的同

情。画中人正背着沉重的器械走在路上，仿佛是半路停下来直视着艺术家。两个人生道路迥异的幻像制造者四目相对，令人伤感莫名**［图90］**。华托另一幅更著名的画作是《丑角吉尔》（*Gilles*，1718—1719）**［图91］**，画中人嘴角浮现出类似的忧戚之色。小丑身后的几个人正在逗弄一头驴，喻指他对更圆滑聪明者把自己当做笑料早就习以为常。魔术灯人与滑稽剧演员，一直以来都被迫扮演傻子的角色，就是为了让别人自认为聪明。

图90　让-安托万·华托

《流浪魔术灯人》。

图91　让-安托万·华托

《小丑》（或《丑角吉尔》），布面油画，1718—1719。

多拉·帕诺夫斯基（Dora Panofsky）最早指出，华托的《丑角吉尔》意在表达自己与丑角职业上的相似处境。[38]画家与喜剧演员，历来都以“自然模仿者”的面目示人。艺术家与悲喜剧演员、即兴喜剧演员间的认同——前文分析提埃坡罗为何对意大利木偶剧丑角兴趣浓厚时已

有提及——到了18世纪中期，已呈强劲之势。伊丽莎白·维吉–勒布伦在日记中怀念年轻时无忧无虑地参加各种聚会的情景时提到，画家于贝尔·罗伯特会以模仿即兴喜剧演员来娱乐宾客，这种吸引眼球的滑稽艺术传统，最终在大革命时代被捐弃。

托马斯·克劳在《画家与公共生活》（*Painters and Public Life*）一书开篇，针对18世纪早期巴黎为何形成这股潮流，给出了极具说服力的社会学阐释。克劳如此解释这一过程——由于巴黎高级剧院禁止演出专门的意大利即兴喜剧，于是出现了与之竞争的街头剧院，牢牢抓住了高雅公众的想象力，官方支持的喜剧与歌剧遂无人问津。这导致精英文化与流行文化的界线史无前例地模糊化。因此，一度被官方边缘化的传统，在社会上逐渐合法化，成为华托与他导师吉洛特（Claude Gillot，1673—1722）等"高级文化"精英艺术家思考的灵感源泉。意大利即兴喜剧程式化的模仿表演，成为艺术家深入思考虚构与技巧间关系的焦点——在有闲的市民社会中，虚构与技巧被赋予了新的重要意义。

《丑角吉尔》中忧戚的气氛提醒我们，华托期望此作被解读为一种"劝世静物画"，一种自我强加的、对企图创造模仿自然的幻像这一愚行的提示。借此反讽，华托想通过承认自己的愚蠢，让观众领悟他对艺术家这一角色的深刻内省。艺术家坦承模仿行为本身的徒劳无益，这在18世纪上半叶法国艺术家争夺社会地位的过程中，起到了重要作用。华托、夏尔丹等人意识到，如果想让其艺术受到哲学家文化人的重视，就必须强调自己有更理性的诉求，而不仅仅是对低级"自然"视觉印象的再现。

为满足更有智性需求的观众，夏尔丹在提交沙龙展的所有静物画与风俗画中，曾两次提交《实验室中的化学家》（*The Chemist in his Laboratory*）一作。此作出现在1737年重新恢复的沙龙展上——艺术家第一次影响了"公众"对其作品的理解——可见这幅画对夏尔丹公众形象的重要性。夏尔丹——因其无与伦比的图绘充满真实感的惊人幻像的能力，被狄德罗誉为"同时代最伟大的魔术师"——似乎意在深刻阐释绘画与魔术之间的关系。[39]

毋庸置疑，此作是关于画家的艺术与化学家的无效实验之间关系的劝世静物画。莱皮西耶1744年制作了版画《炼金士》（*Le Soufleur or The Alchemist*）**［图92］**，自称描绘了"一位炼金士正在实验室中潜心阅读关于炼金术的书"。稍后有评论指出，画中的炼金士是夏尔丹

的朋友约瑟夫·阿韦德（Joseph Aved，1702—1766），这位肖像画家曾有段时间在荷兰研究“自然主义”作品，因其令人震惊的模仿技巧而闻名。版画题词中写道：

图92　让-巴蒂斯特·夏尔丹

《艺术家约瑟夫·阿维德肖像》（又名《炼金士》），布面油画，1744年莱皮西耶根据夏尔丹原作刻印的版画。

尽管你夜夜祈祷，
这无用的化学器皿
你或许会在蒸馏瓶底部发现
痛苦与绝望。

炼金士与画家的精神追求是等同的——炼金士想将粗劣的金属炼成金子，画家则想用廉价的绘画颜料描绘出自然的图景。从理性启蒙的角度来看，炼金士的科学研究注定要落空。同样，艺术家熟知“生命短暂，艺术常青”（ars longa et vita brevis）的经典格言，却认识到，孜孜以求掌握自然奥秘，终究不过是令人在徒劳无益的野心中悔恨。此画让人想起夏尔丹珍视的格言：“绘画是座小岛，我在岸边围绕。”

《炼金士》首展三年后，夏尔丹又与沙龙观众开起类似的玩笑，展出了《猴子画家》（*The Monkey Painter*），引用古时对低级幻像画家的批评，认为他们不过是一群毫无价值的“自然的模仿者”。他还附带展出了《猴子古物学家》（*The Monkey Antiquarian*）**[图93]**，画中猴子正装模作样拿着哲学学究常用的透镜看东西。之所以将这些作品与各种静物画、风俗画一同展出，想必是要引起那些关注绘画与鉴赏理论的沙龙公众的注意。正如托马斯·克劳所说，夏尔丹“近乎魔术般的现实主义”作品，令大多数公众叹为观止。[40]这自然会让精英批评家将夏尔丹的自然主义风格，与“平民阶层”的世俗趣味联系在一起。夏尔丹或许想要反驳这种看法。他不仅想使观众为其静物幻像所震惊，更期望那些富有洞见者，超越公众的理解层面，领会他对炼金术、好奇心、模仿的深入思考。

提埃坡罗也委婉表达了对画家、术士、炼金士关系的看法。提埃坡罗去世后，其子多米尼克（Domenico）将他生前探讨超自然问题的

图93　让-巴蒂斯特·夏尔丹

《猴子古物学家》，布面油画，1740年。

提埃坡罗也委婉表达了对画家、术士、炼金士关系的看法。提埃坡罗去世后，其子多米尼克（Domenico）将他生前探讨超自然问题的

系列版画集结出版，取名《奇想曲》与《诙谐曲》，这些画让20世纪的艺术史家如痴如醉。[41]这批日期尚存争议的版画，使学者产生分歧：有人坚持认为，提埃坡罗是有明确图像来源的；大部分学者则认为，这些作品有意背离传统图像分析。我个人倾向于后一种观点。在我看来，那些绞尽脑汁探讨其中内涵的学者，其实是被提埃坡罗的幽默诡计给骗了。

毫无疑问，这批版画的意义就在于它们的无意义。就像夏尔丹的炼金士，旁观者试图在术士与炼金士的深思中寻找价值，但终究只能在"蒸馏瓶"底找到"痛苦与绝望"。充满想象力的奇想，却被说成是愚蠢。表面上看，版画中充斥着各种人性虚妄的玄奥象征，让人涵义不明——焚烧头骨、残破的纪念碑雕刻、骨瘦如柴之人在窃窃私语、东方术士神秘地聚在一起**［图94］**。这些版画既意味深长，又毫无意义。观众大概已注意到，提埃坡罗以一幅表现猫头鹰挤在古代碑刻周围的版画，用作了版画集的卷首插图——当时对猫头鹰的象征意义存在两种解读：有时被视为智慧的象征，有时又成为愚蠢的标志。

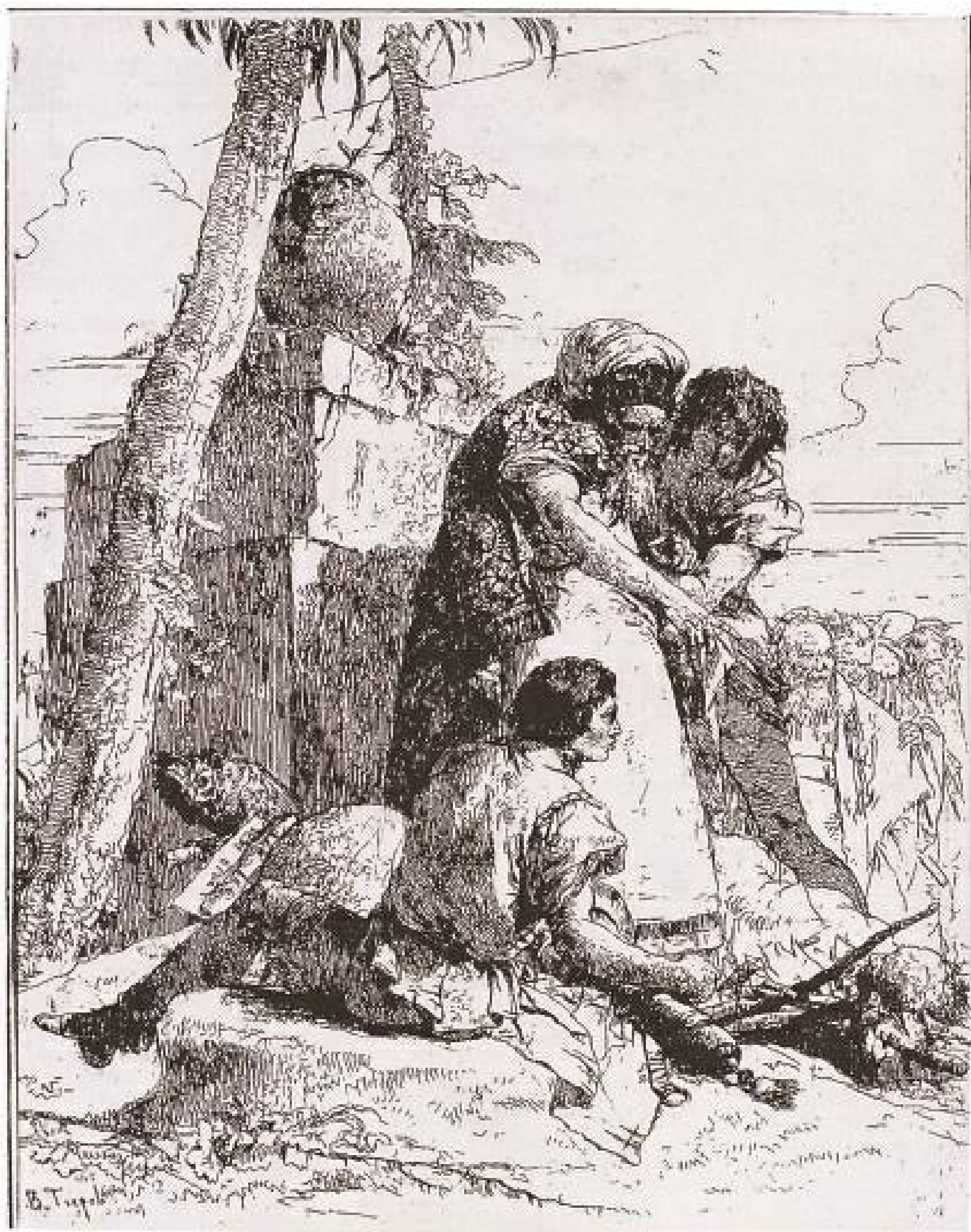


图94　乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗

《术士们看着火堆焚烧头骨》（《奇想曲》），蚀刻版画，1785年发行。

提埃坡罗赞同意大利艺术的传统——艺术家是想象世界的创造者，其角色间接等同于变戏法的和魔术师。在形式与技巧方面，《奇想曲》和《诙谐曲》更多地受到萨尔瓦多·罗萨（Salvator Rosa）的影

响。众所周知，罗萨曾涉足魔法与炼金术领域，其作品中太过“泛滥”的丰富想象力显然与此有关**［图95］**。尽管提埃坡罗与夏尔丹一样，视魔法为一种令人羞耻的愚行，但我们猜测，在另一些方面，他对魔法的态度与巴黎启蒙运动人士存在着明显的分歧。我想可以假定，提埃坡罗与当时的威尼斯正统神学家一样，相信魔法师确实存在，世上的确存在一个超自然领域。[42]提埃坡罗是个虔诚，甚至有些保守的天主教徒。因此，他更倾向于威尼斯正统神学家的观点——假如对《新约》中神迹世界的信仰尚未坍塌，那就必须承认，魔法在当下生活中依然发挥作用。这点大概非常重要，《奇想曲》与《诙谐曲》中出现了大量的男巫师，却没有一个女巫，这恰好与威尼斯正统神学家的观点相吻合——男巫师真实存在着，女巫却不是。

Democritus omnium derisor
in omnium fine defigitur

图95　萨尔瓦多·罗萨

《冥想中的德谟克利特》，蚀刻版画，1662年。

罗萨那些充满想象力的蚀刻版画，在18世纪极具收藏价值，对乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗、德比的赖特等艺术家影响至深。此画也不例外，成为表现冥想式忧郁的典范之作。这幅线条阴郁的版画，是在一幅十年前的油画基础上创作的。画中，“德谟克利特这个一切事物的嘲笑者，为万物的终结所惊愕”。

或许正是缘于威尼斯神学研究中的这一思想趋向，早在欧洲其他地区兴起“反启蒙运动”的神秘主义很久之前，这种超自然思辨已经成为城市上流阶层中的一种“时髦”。福西永（Focillon）指出，早在“卡萨诺瓦的骗人把戏”之前，神秘主义已在威尼斯广为流行。在威尼斯所有进步或“启蒙”团体中，马费伊侯爵（Marchese Maffei）与其友人，对这种迷信文化进行了最激烈的反击。必须承认，提埃坡罗的创作意图异常晦涩难解，我倾向于认为，提埃坡罗可能也沉迷于当时流行的超自然冥想，不属于以马费伊侯爵为代表的“启蒙”怀疑主义阵营。

18世纪最后30年兴起的流行神秘主义与共济会秘密崇拜，对探讨艺术技巧与魔法之间的关系，产生了重要影响。在整个欧洲，尤其是法国、英国和瑞典，相当一部分画家、雕塑家、建筑家团体，被吸引进了这种思辨性共济会崇拜与魔法圈子中。不论是参与其中还是置身事外，这场文化运动对所有人都产生了同样深刻的影响。举个例子，戈雅很明显持正统的启蒙运动立场，认为所谓超自然现象无异于一种社会倒退。由于同时代受过教育的人轻易便上当受骗，戈雅被迫一再重申自己的理性主义立场。他完全不屑于西班牙社会对神秘主义的痴迷。戈雅在所有作品中都坚决认为，魔法不过是乡下人的愚蠢举动、原始畸形的粗俗行为、一种有损尊严的淫乱。

戈雅对于神秘学的态度，表明神秘主义只是一时的狂热，远未达到广受推崇的地步。18世纪晚期，至少部分公众已开始对极度崇拜超自然的英国艺术家大加奚落。头脑冷静的詹姆斯·诺思科特，并不是唯一嘲笑袖珍肖像画家理查德·科斯韦（Richard Cosway，1742—1821）竟是如此轻易受骗的人：

> 他相信斯韦登鲍格主义[(3)]，相信动物磁力说；与多名三一教会成员有来往；可以纯粹通过感觉与一位身在曼图亚的女士交谈，就像我们通过一根导管对楼下的仆人说话一样。[43]

像自封为卡廖斯特罗伯爵（Comte de Cagliostro）的朱塞佩·巴尔萨莫（Giuseppi Balsamo），以及弗朗茨·安东·梅斯梅尔（Franz Anton Mesmer，1734—1815）这样四处招摇撞骗之人，从未彻底摆脱狼藉的声名，而这种坏名声过去通常都落在游走四方的江湖郎中和魔术灯人身上。画家兼舞台布景设计师菲利普·德·卢泰尔堡（Philippe De Loutherbourg，1740—1812）与卡廖斯特罗神秘学说的关系尽人皆知，他甚至在1786年随卡廖斯特罗被流放，显然这对艺术家在英国的公众声誉毫无裨益。尽管如此，他却成功推广了自己令人惊叹的魔术表演。1781年他首次在伦敦俪人街放映了活动图像（Eidophusikon）——一种"前电影时代"的娱乐表演，图像从一种新近发明的发光圆柱投射到小型屏幕上。凭着这种技术，德·卢泰尔堡制造出幻影似的视觉幻像，令伦敦公众叹为观止。[44]

德·卢泰尔堡的目的，当然不是为了让公众理性地区分幻觉与真实。相反，他是要让观众感到恐惧、困惑和不安。为达到目的，他决定变幻出一系列惊人心魄的末日景象，弥尔顿诗歌中的场景，可怕的大洪水，浑噩的迷雾。诸如此类的场景，配合系列真实的音效，令大多数伦敦观众惊恐地逃出剧院。幻像制造技术的提高，使德·卢泰尔堡彻底打破了蔡西希等人自信的启蒙主义假设——超自然的魔术灯箱表演，应为文明阶层所鄙弃，只能骗倒最无知的乡下孩子或动物。

18世纪晚期，一大批艺术家与思辨性共济会过从甚密，他们想要推翻那种认为人可以且应当理性控制想象力和感觉的观念。在18世纪晚期某些社交圈中，极力宣扬人类理性洞察力之作，会被明确视为刻意堆砌艰涩。瑞典国王古斯塔夫三世的宫廷就是如此，这位国王脖子上总戴着一个金盒子，公开炫耀里面盛放着据说能驱除恶灵的魔法粉末。与当时大多数身居要职的瑞典廷臣一样，艺术家L.J. 德普雷（L. J. Desprez）也是神秘主义共济会的狂热拥趸。[45]自从接触到共济会学说，尤其是"自封的埃及分会大科夫塔"卡廖斯特罗伯爵(4)的黑暗世界，德普雷就一直对埃及神秘主义和阴暗的地下墓穴痴迷不已。这种古代墓穴出现在他一幅令人咋舌的蚀刻版画中，画里还描绘了一只极其怪诞的喀迈拉（Chimera）**［图96］**——据说这种怪兽公元前2世纪居于努米底亚国王马西尼萨的宫殿中，"喀迈拉"这个名字，后来成了虚幻、荒诞离奇的代名词。德普雷绘制一个如此骇人的怪兽，很可能是想反驳伏尔泰的著名论断，"现代人"不应再对神秘的野兽有好奇之心。[46]

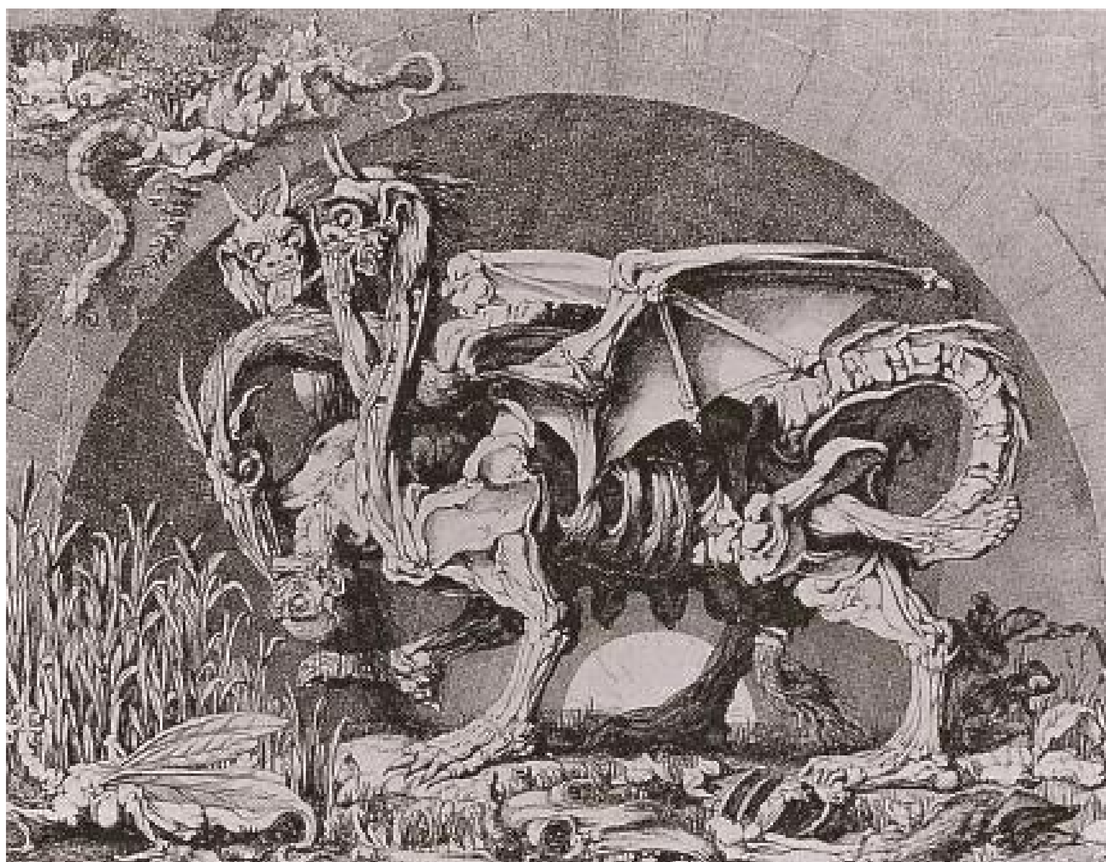


图96　L. J. 德普雷

《喀迈拉》，蚀刻版画，1774—1784。

这幅版画也可以理解为对艺术创造本质的一种解释。正如艾布拉姆斯在《镜与灯》（*The Mirror and the Lamp*）中论述的，能否构思出"喀迈拉"的形象，意味着艺术天才是否具备"组合"能力。"喀迈拉"，实质象征着"创造过程中最大胆的奇思怪想"。对有些评论家来说，这些怪兽是艺术天才异想天开的产物——就像邪恶的魔法师——他们在发挥创造性想象力的过程中，丧失了道德责任感。亚历山大·杰拉德声称，这种虚构形象是"不正确和不正常的艺术家"的产物：

> 当一具动物身体变成怪物一般，尽管基本器官一应俱全，如果某个部分移至别处，物失其位，充满诗意之物，将彻底变得令人不适而怪诞。错位让身体的任何器官都丧失了活力，失去自身功能。

杰拉德等人认为，艺术家的作用在于创造令人愉快的和谐场景，德普雷则当面驳斥了这一观点，深信艺术家就像离经叛道的魔法师或炼金士，在探寻神秘答案的过程中，将不同元素融合在一起。尽管同时代一些人认为，戈雅与德普雷的艺术天赋完全可以相提并论，但二人对魔法与幻想的态度却迥然相异。戈雅坚守启蒙运动的传统，认为想象需要被理性牢牢控制。凭空臆想的怪物出现在他的艺术中，是作为疯狂想象力的产物和对文明秩序的威胁。这种荒诞不经的奇想，与魔法一样，被视为一种"病态"的社会元素。戈雅的重要作品，《奇想集》第43幅，《理性沉睡，心魔生焉》（*The Sleep of Reason Produces Monsters*）**[图97]**，直接展现了头脑中产生各种妖魔鬼怪的情形。如戈雅所言，这幅版画反映出这样一种心灵状态："想象力失去理性的约束，于是各种实际不存在的怪物滋生。必须保持理性，她是一切文学艺术之根基，奇迹之泉源。"如乔治·列维京（George Levitine）所述，这幅版画的灵感可能源于戈雅朋友托马斯·伊利亚特（Thomas Iriarte）的一首诗，是后者在翻译荷加斯的《诗艺》（*Ars Poetica*）时创作的。[47]诗中，那些挖空心思臆造怪物的艺术家，被斥为公众的笑柄，认为其"内心想法像精神病人的白日梦一样荒唐可笑"。

图97　弗朗西斯科·戈雅

《理性沉睡，心魔生焉》（《奇想集》组画，第43幅），铜版画。

我们大致已经在戈雅及其启蒙圈子中，察觉到对理性的想象力与巫术或迷信幻想的绝对区分。然而，以广阔的视角来看，与戈雅一样支持这种观点的人，毕竟只是少数。同时代许多欧洲人，并没有认识到这些不同思维领域之间的真正区别。18世纪晚期的欧洲思维，某种程度上坚信人类可以将理性智慧与神秘智慧融为一体。这是拉瓦特（Lavater）与斯韦登鲍格等人的时代——神学家拉瓦特被视为伪科学的人类相面术的创始人，而斯韦登鲍格则是由工程师投身神秘主义。

一些思想敏锐的知识分子，如法国建筑家艾蒂安–路易斯·布雷（Étienne-Louis Boullée，1728—1799）及雕塑家让–安托万·乌东（Jean-Antoine Houdon，1741—1828），也被共济会与神秘主义观念

吸引，部分原因在于其中嫁接了许多备受尊崇的科学理性学说。在梅斯梅尔和卡廖斯特罗出现之前很久，共济会已开始依赖理性与神秘的强力融合。与英国思辨性共济会创立有着密切关系的约翰·西奥菲勒斯·德札古利埃（John Theophilus Desaguliers，1683—1744），其本人即是自然哲学领域的知名学者，牛顿定律的坚定倡导者。同样，布雷因设计牛顿纪念碑而负有盛名，既是狂热的共济会神秘主义者，同时还写过一篇关于实体及其产生的感官效果的博学文章。布雷对于在平面上放置一个巨大球体所产生的感官效果的探讨，其中一些理论被运用到了牛顿纪念碑的设计中。这一构思旨在激发一种因基本物理自然法则概念的体验而产生的形而上的敬畏感，为这场物质与"自然"的庆典，增添了一种深刻的超自然神秘感。

布雷可能是在"七姐妹支部"与卡廖斯特罗伯爵结识时，第一次接触了共济会神秘主义。伏尔泰及许多著名启蒙思想家都参加过这个支部。伏尔泰与卡廖斯特罗正是在这个集会上结识了让-安托万·乌东，后来乌东为二人制作了两尊最著名的雕像。对两件作品进行比较会发现一个颇为有趣的思考角度。伏尔泰一副揶揄的表情望着观众，这种令人难忘的冷静嘲讽，通常被视为一种"理性的微笑"。我们的确找不到能比这尊雕像更好地诠释"洞察力"的作品了：伏尔泰彻底看透了人类感性经验中扰人心智的芜杂，领悟到更高层面的哲学真理，正狡黠地嘲笑人世间的种种愚蠢**［图98］**。相较之下，乌东为卡廖斯特罗做的胸像（1786年）**［图99］**，人物将目光从尘世移开，凝望深藏于苍穹的更高真实。卡廖斯特罗没系衣扣，看起来不修边幅，衣着状态透露出人物睿智的思想，暗示出他也应被视为一位热爱思考的哲学家。事实上，这尊胸像上刻着"CAGLIOSTRO"的名字——那时众人皆知，自称贵族的巴尔萨莫完全是欺骗——这表明乌东和德·卢泰尔堡一样，曾经历逆境，却仍对骗子口中声称的特殊感知力深信不疑。尽管伏尔泰与卡廖斯特罗的思想观点存在明显分歧，但乌东希望将二人都塑造成公众心目中的伟大人物。崇拜其中一个人，并不妨碍对另一个人的赞美，这两尊雕像，朴素地展示出不同类型或层级的哲学洞察力。

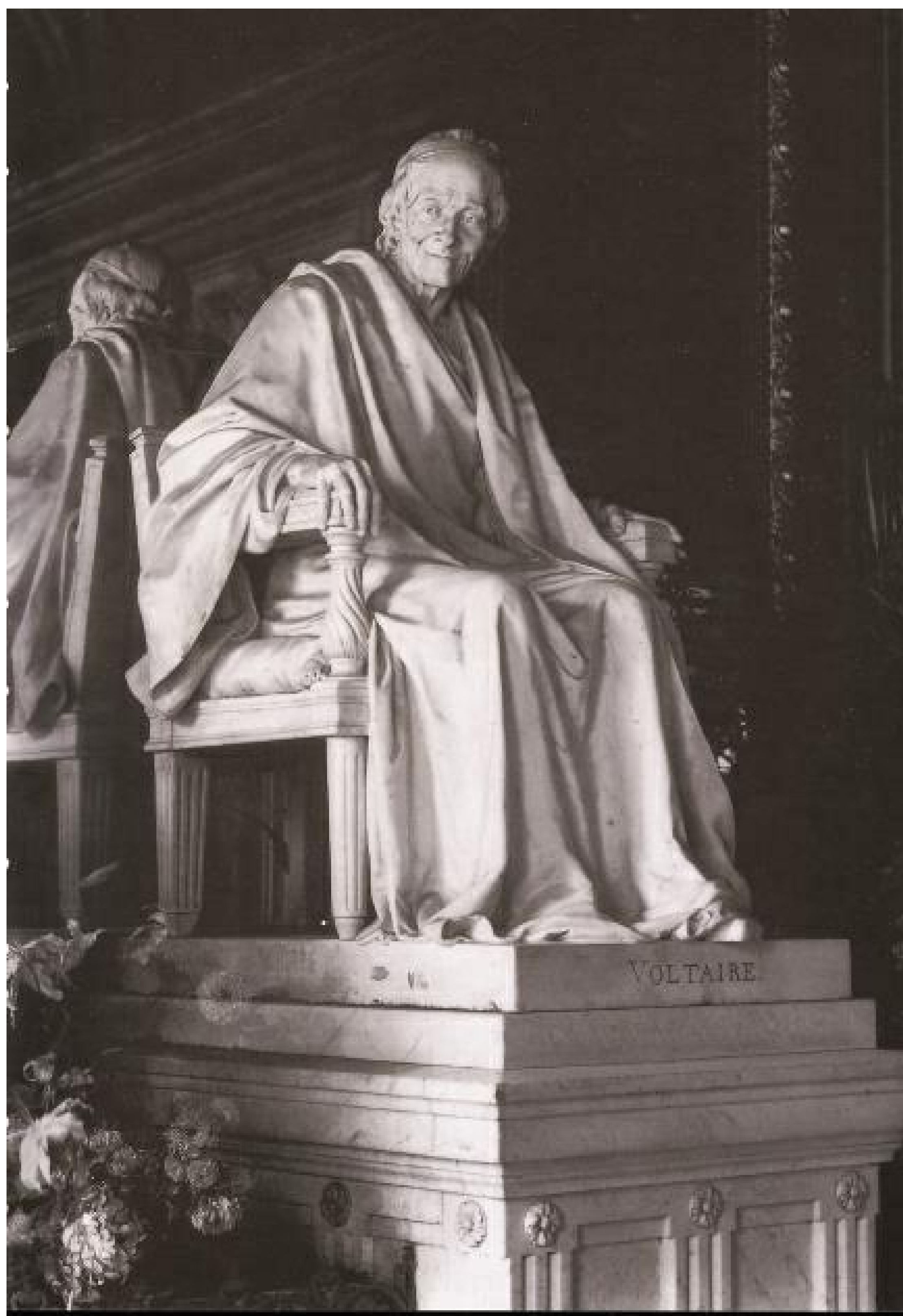


图98　让-安托万·乌东

《伏尔泰：“理性的微笑”》，大理石雕刻，1781年。

图99　让-安托万·乌东

《朱塞佩·巴尔萨莫（别名卡廖斯特罗伯爵）胸像》，白色大理石，1786年。

德比的约瑟夫·赖特的艺术个性中，也能明显看出这种对立面的融合。赖特是个与“月光社”颇有来往的业余科学家，同时也是狂热的思辨性共济会成员。赖特1771年的杰作《寻找哲人石的炼金士发现了磷，并祈祷实验成功》（*The Alchymist in Search of the Philosopher's Stone, Discovers Phosphorous, and Prays for the Successful Conclusion of his Operation*）**［图100］**，极为精彩地呈现出各种哲学观念引人入胜的交融。赖特明显是想让观众从抽象或神秘的视角看待此画，而不是将其视为一桩真实或可能发生事件的叙事性记录。尽管画中的戏剧性事件似乎发生在某种中世纪哥特式环境中，但画中提到的磷的发现，则是在1676年。

这幅画与蔡西希描绘魔术灯箱的版画一样，也可以理解为对启蒙理念的一次精妙评述。画中描绘了这样一个时刻：炼金士在超自然探

图100　德比的约瑟夫·赖特

《寻找哲人石的炼金士发现了磷，并祈祷实验成功》，布面油画，1771年展出，1795年重绘。

索中，为一次惊人光亮所震惊，一种比魔法更令人惊异的自然现象。赖特顺应思辨性共济会圈中的潮流，将炼金术视为一种历史悠久的严肃探索。这样一来，他绕开了那些倾向于怀疑论的理性启蒙主义者的看法——在这些人眼中，在现代科学的启示下，炼金术这门徒劳的技艺纯属多余。赖特画中的炼金士，更像一位德高望重的圣人，而非滑稽之徒。他正在进行的实验绝非毫无用处。事实上，这些实验将他引向一项价值非凡的科学发现。就连画中的哥特式建筑都反映出某种共济会传统观念——英国共济会历来都将哥特式建筑的石匠尊为古圣。一般认为，英国哥特石匠的技艺，是直接承自被视为共济会鼻祖的古埃及世界，而炼金术这门技艺，也被认为是起源于那里。

赖特此画所表达出的对"启蒙"理念的理解，完全是共济会式的，让人不禁想起共济会的箴言"光从黑暗中来"。炼金士的发现，似乎与几年后伊曼努尔·康德在《什么是启蒙？》（*What is Enlightenment?*，发表于1782年）中论述的启蒙观念相抵牾。康德在文中提出其著名论断，将人类超越迷信与非理性的进步，等同于"从自负其咎的不成熟状态中走出来"。画中的炼金士暗示我们，理性并非通向启蒙与物质进步的唯一途径。启蒙并不意味着要轻蔑地与神秘的哥特式冥想传统决裂，而是应谦恭地尊重古人的魔法世界。通过将魔法与科学世界融于一体，赖特制造出一种启蒙与神秘并存的幻像。

有人认为，赖特画中描绘的被照亮的室内场景，很像是从当时流行的西洋镜中看到的幻像。我们的确了解到艺术家对西洋镜颇感兴趣。与德·卢泰尔堡一样，赖特是要满足18世纪末城市公众对震撼的幻像、魔术灯箱与暗箱日渐浓厚的兴趣，而不是逆潮流而行。赖特凭借两件重要作品，在伦敦艺术家协会展览上一举成名，两件作品似乎都反映出对表演技巧的兴趣。《哲学家发表关于太阳系仪的演说》（*A Philosopher Giving a Lecture on the Orrery*）与《一只鸟在空气泵中的实验》（*An Experiment with a Bird in the Air Pump*），都描绘了一种私人灯光剧场形式的科学实验。艺术家暗暗把自己当成了这个自然魔法的表演者。正如斯蒂芬·丹尼尔斯（Stephen Daniels）所述，这些画作很可能反映了玫瑰十字会的"化学剧场"观念。[48]

重要的是，在对艺术家角色的看法上，赖特似乎与伦敦主流学院人士拉开了距离。因此他始终未被皇家美术学院彻底接纳。就像老友约翰·汉密尔顿·莫蒂默一样，赖特一直是艺术家协会的忠实支持者，直到1778年才退出——各种迹象表明，这个竞争团体注定要彻底失败。

[49]两位好友似乎都自喻为社会局外人。在意大利期间，赖特像莫蒂默一样，画了一幅包着头巾扮作强盗头领的自画像，这无疑是一种自我形象的象征。通过这种方式，二人将自己与萨尔瓦多·罗萨等同起来——罗萨那充溢着魔力的炼金术冥想使其摆脱了日常社会领域。赖特在艺术中最关注的东西——尤其是对奇思妙想的热衷，对惊人的光线效果与独特幻觉的迷恋——并未被那些左右皇家美术学院实践与理论发展之人所重视。

进入19世纪以后，表演技巧，以及对奇异怪诞和壮观场面的关注，仍旧被排除在严肃学院领域之外。与赖特一样，承继德·卢泰尔堡所确立的异域文化幻想传统的约翰·马丁，也是学院局外人。马丁在1836年提交给艺术特别委员会（Select Committee on the arts）的材料中提及，美术学院权威人士将他排挤出去是有阴谋的。他的埋怨事出有因。作为核心集团成员的查尔斯·韦斯特马科特（Charles Westmacott，1782—1868），在1823年给皇家美术学院展览写的评论中，如此评述约翰·马丁的《树荫》（*The Paphian Bower*）：

> 马丁先生的才华完全在舞台布景方面，而不在描绘自然上。因此，对那些热爱自然、品位端正的观众而言，他的作品实在是无礼至极。卢泰尔堡简直比希律王更暴虐——荒唐放纵，毫无节制。如果这件作品是安放在剧院或玻璃窗上（这里他大概指的是，当时伦敦普遍用来装饰商店的彩绘玻璃窗），我们或许还能对其华丽艳俗的效果少些批评，但现在它出现在一所学院里……必将受到严厉指责。[50]

尽管语气傲慢轻蔑，但韦斯特马科特充分认识到马丁的艺术所属的社会环境。马丁1821年曾画过一幅玻璃店橱窗广告，他认为自己之所以大受欢迎，归根结底是因为顺应了伦敦追求轰动效应的潮流——这座城市早已对灯箱等娱乐消遣带来的震撼习以为常。马丁的作品显然更适合街头娱乐“浮夸”轰动的氛围——托马斯·罗兰森和A. C.皮然在《巴多罗买展销会》（*Bartholomew Fair*，1808年）**[图101]** 中，也描绘过这种娱乐活动，却与皇家美术学院展览的氛围格格不入。

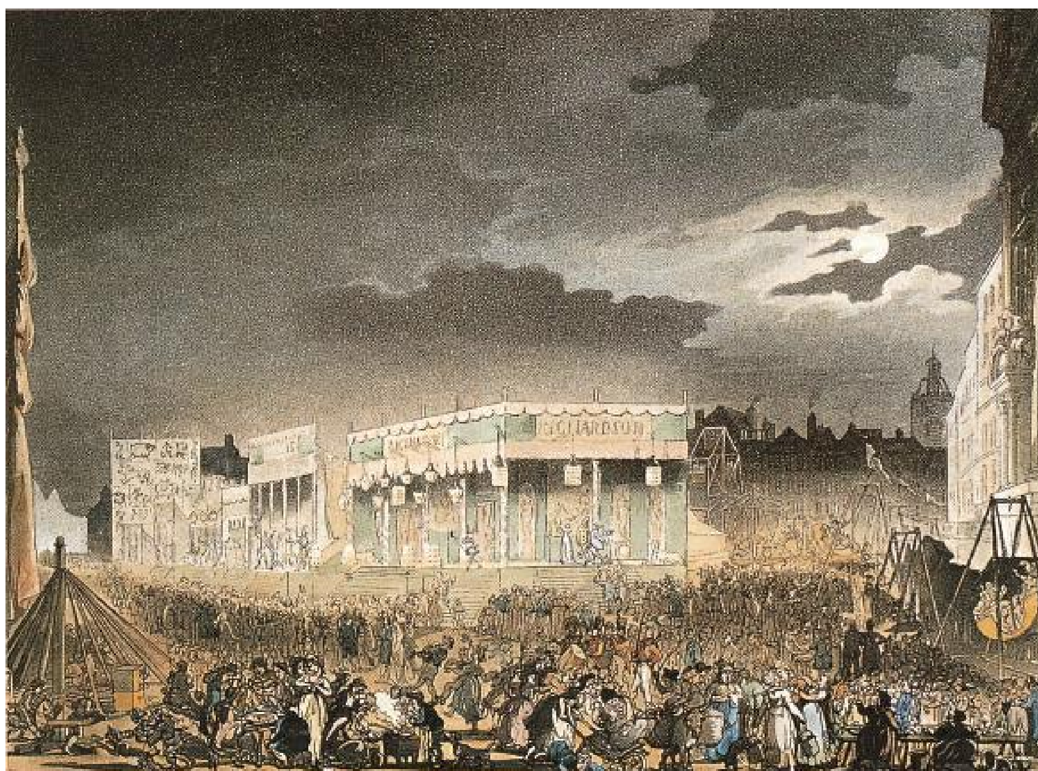


图101　托马斯·罗兰森、A. C.皮然

《巴多罗买展销会》，鲁道夫·阿克曼的《伦敦缩影》（*Microcosm of London*）一书中的铜版画，1808—1810。

马丁意识到，他的艺术与某些学术体面观念不符，于是选择把大部分作品放在了更自由的英国艺术促进会，以及伦敦最平民化的展览场所——威廉·布洛克（William Bullock）位于皮卡迪利大街的“埃及馆”中展出。正如“埃及馆”这个名字所暗示的，这个展厅想要带给人一种异域市集的兴奋感。这个名字很可能来自1781年德·卢泰尔堡为威廉·贝克福德（William Beckford）——《树荫》一画的购买者——筹划的威尔特郡放山修道院（Fonthill Abbey）的共济会盛典。马丁的油画被颇为恰当地置于布洛克“埃及馆”的一处广场上，看起来很像“高档”露天市场，大批观众可以在此看到很多奇妙的自然历史古董，以及轰动一时的人种学展品。

尽管批评马丁的人指责他投公众之所好，但今天看来，这样归类显然过于简单了。马丁在宫廷，甚至是最有名望的鉴赏家中，都有许多崇拜者。托马斯·霍普（Thomas Hope）也被劝说购买了一幅马丁的早期作品——这位最出名的支持纯正古典风格的上流人士，与贝克福德一样，热衷于奇特的异国情调（不过霍普这个纯粹的精英主义者，在

马丁闻名国际后就对他失去了兴趣）。与德·卢泰尔堡、赖特一样，马丁误入了市集杂耍技巧的歧途，这违背传统的职业体面观念。然而，与前辈们一样，马丁并非刻意与所有贵族鉴藏家及赞助人断绝来往。这三位艺术家，在上流社会都各自拥有一批支持者。

在某种意义上，这是他们最杰出的成就。这些艺术家发挥自身艺术天赋，使上流社会排斥的哗众取宠的幻像，重新进入"高级"文化圈的视野。西洋镜、魔术灯箱、展销会，或是"令人好奇的"异域情调和煤气灯照明的娱乐表演，经艺术家的娴熟技巧，幻化成宏大庄严的画面，在上层人士中也出现众多拥趸。我们可以将此番艺术变化与托马斯·克劳的分析进行对比——克劳注意到，18世纪初的巴黎艺术家，开始从逐渐打破"低级"与"高级"文化界限的即兴喜剧表演中汲取灵感。

查尔斯·韦斯特马科特坚持将马丁作品中异乎寻常的视觉幻像，排斥于严肃的学院艺术之外，这种观点很常见。他在追求轰动效应与平民大众之间划等号，这基本是在重复本章开头引用过的G.P.贝洛里和詹姆斯·拉尔夫的看法。他也赞成这种观点，即只有上流精英人士才会寻求理解根本性的知识概念——而艺术的最高形式正是建立在这些概念基础上——普通大众永远无法领会，只顾沉浸在愚昧的视觉感官中。韦斯特马科特的一位同父异母兄弟，是英国最早倡导纯正学院古典主义的雕塑家。与贝洛里一样，韦斯特马科特也努力维护自己的既得利益，极力将那些用惊人幻像博得上流鉴赏家注意的艺术家逐出"万神殿"，而由他自己、家人和伙伴来左右鉴赏家的趣味。马丁和德·卢泰尔堡已经引起了托马斯·霍普的注意，而霍普又是韦斯特马科特为之钦佩的鉴赏家，这更迫使韦斯特马科特极力去证明他们二人根本不是"真正的"艺术家。

较之贝洛里与拉尔夫的时代，到了18世纪末19世纪初，社会上愈来愈将幻像的感官刺激与幼稚粗俗的品位联系在一起。逐渐地，只有那些能够激发崇高想象空间，而不是那些显示艺术家模仿技巧的作品，才会被视为"真正的"艺术品。以卡诺瓦为例，如果有人评价其雕像看起来鲜活可触，他一定备受侮辱。一个曾到访卡诺瓦工作室的人声称，那尊《赫柏》（*Hebe*，1795—1798）看上去盈盈欲飞，却被尖刻地告知：

> 我从不打算用作品欺骗观众，谁都知道，它们不过是大理石——缄默而静止……如果我的作品真的被误认为真实物体，那么它

> 就不能再被视为艺术品……我想要激起观众的想象力，而不是欺骗他们的眼睛。[51]

18世纪末19世纪初的高级古典主义，长期被一种排外的社会风气所笼罩。这种"反视幻"和"线性抽象"的社会潮流——罗伯特·罗森布拉姆在《1800年代的国际风格》中对此有过详述——一定程度上受到了一种将艺术重塑为精英自留地的社会迫切需求的推动。正是出于这一目的，托马斯·霍普违反艺术家意愿，极力限制皮罗利（Tommaso Piroli）根据弗拉克斯曼《神曲》（*Divine Comedy*）线描插图而制成的版画的发行。1793年7月，弗拉克斯曼夫人向威廉·海利（William Hayley）抱怨："霍普先生不想公开这批作品，他想私下送给几个人，他或许是按照这些人的品位与德行，来考虑谁有资格拥有这些作品。"[52]必须注意，霍普阻挠的不只是这批版画的发行，还有其销售。他似乎认为这类"高雅艺术"独立于当时的消费领域之外。当表演者通过吸引公众观赏各式各样惊人的"前电影"幻像而收入渐丰时——当时是一个活动图像、全景画、透视画的时代——那些自认为出肮脏的物欲泥潭而不染的人，则不断疾呼要回归纯正的古典风格。这表明，当时企图彻底区分"高级"与"低级"文化的举动纯属徒劳，就连纯正古典风格也充斥了各种流行趣味。艾蒂安·德勒克吕泽在1835年不满地说，这种"高级"文化风格，已无法维持其排他性的崇高权威。就连古物花瓶上的带状装饰——这种装饰最初只得到几位最前卫鉴赏家的推崇，如托马斯·霍普和威廉·汉密尔顿爵士——也迅速成为流行风尚的灵感来源：

> 不管怎样，事实就是，这种仿古潮流风行一时，那些被吸引之人，即使不是思维最敏锐，至少也是最有活力与想象力的。总的来说，模仿性的艺术、戏剧、文学，甚至家具等每种事物，皆显示出一股仿古的狂热，先是罗马人，再是希腊人。恐怖时期结束后的一段时期里，艺术家越来越熟悉希腊陶瓶，即所谓的伊特鲁斯坎双耳细颈瓶，一种古希腊样式与装饰趣味正是在那一时期形成，并普遍用于女性风尚、室内装饰和日用器皿中。[53]

---

(1) Low-church，又名低教会派、革新教会派，为英国基督教圣公会的一个教派，强调福音派教义。

(2) Mother Needham，本名Elizabeth Needham，为18世纪伦敦的一个妓院老鸨。

(3) Swedenborgianism，又称New Church，为一些存在历史联系的基督教新教派的统称，后形成了一次所谓“新宗教运动”，最早来源于瑞士科学家、神学家Emanuel Swedenborg（1688—1772）的著作。

(4) Grand Cophta，一个捏造的埃及祭司名字。18世纪以招摇撞骗而臭名昭著的卡廖斯特罗伯爵自称是共济会“埃及分会”的创建者与活动家，其首领是全能全知、名为大科夫塔的埃及祭司。

第四章　“自由为先，荣耀其后……”

这一时期，尤其是18世纪的后60年，文学作品在数量与深度上显著提升，其中不乏对艺术成就之历史语境的探讨。

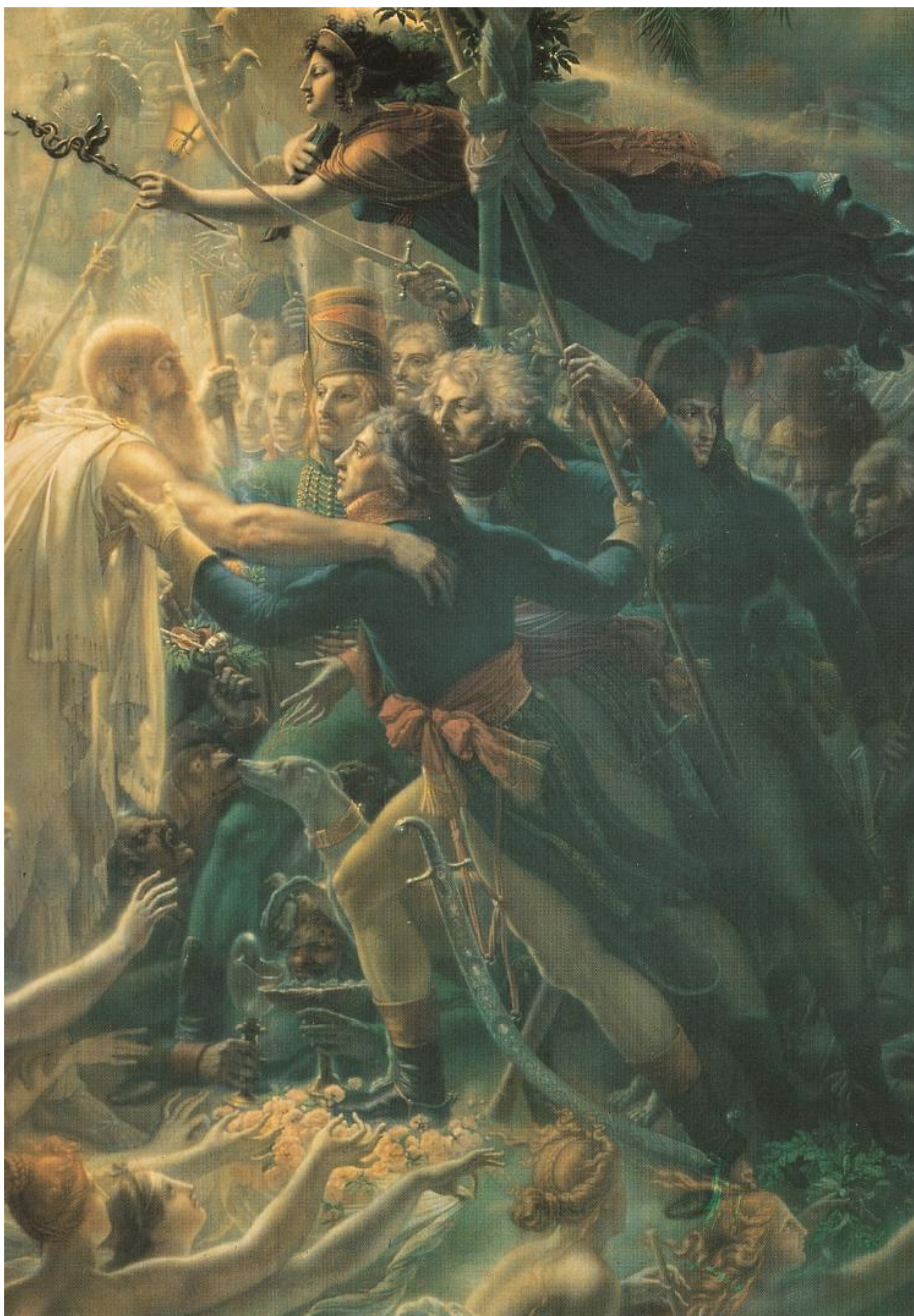


图129细节

这一时期，尤其是18世纪的后60年，文学作品在数量与深度上显著提升，其中不乏对艺术成就之历史语境的探讨。[1]艺术上空前频繁

的成功与失败，彰显出更广泛的变革与衰退的历史进程，也是判断民族或欧洲社会兴旺程度的可靠标准。正如亚历克斯·波特（Alex Pott）19世纪初发表的精彩论文"历史决定论的兴起"，逻辑缜密地说明了这是一个错综复杂的话语领域，涵盖诸多难以捉摸的不同观点，有待进行深入的历史分析。[2]然而，通常较为稳妥的观点认为，这一时期绝大多数历史学家都倾向于从生物学的角度对文化进行剖析——在他们看来，文明会从健康的年轻状态发展到成熟期，再逐渐步入衰退期，最终死亡，如此循环往复。

文明的生物学视角，不仅是一种主流的文化变革历史决定论，事实上，还被视为某种学术正统。学术界很少质疑这种生物学模式在根本上是否正确，而更关注寻求那些切实可行的方法。争论的焦点落在了这些问题上：究竟何种政治与气候条件最利于最高级艺术文化的发展；或者，由于欧洲文明是在汲取古典文化源头的原动力基础上发展起来的，那么文化的循环是否会使其逐渐丧失活力。

这种历史变革理论的兴起，对视觉艺术的发展影响深远。此种观点在17世纪六七十年代出现在大众意识领域，与18世纪末欧洲艺术文化中爆发的最有代表性的激烈艺术变革不谋而合，这并非偶然。欧洲知识分子文化相当关注衰退、先天性污染、年轻与再生的视觉图像，明显也与这种历史视角有关。如果确实曾有过"18世纪思维"的话，它不仅仅趋向于从生物学角度理解文明的发展，更要求仔细观察个体生命现象、身体形态、精神状态、身体机能、疾病所反映出的文明状态。同样，家庭生活"私密"空间稳定与否，史无前例地被视为广大公共社会安宁与稳定的决定性因素。

风景画与城市风景画的观念，也深受这种历史观念影响。愈来愈循规蹈矩的城市与乡村景象，成为深刻反思历史循环与观察者对无法逃避的生理老化的恐惧的焦点。狄德罗在1767年沙龙展上看过于贝尔·罗伯特描绘的罗马及周边"罗马平原"废墟后评论道：

> 废墟令我感慨万千。一切都破坏殆尽，一切都化为泡影，一切都行将死去。只有时间继续流逝……不论我把目光投向何处，周遭事物都宣告终结，将我推向等待着我的终点。比之这崩塌的峭壁，愈见幽深的山谷，不断摇曳的山林，我的生命何其脆弱……我不愿死去！

这种生物学理论最充分的表现，是罗马的城市风景画——这些作品是为“大旅行”买家，或在罗马学画的北欧风景画家而作。皮拉内西（Piranesi）版画中庞大的古罗马废墟，对文明终结的诸多反思，尤为深刻地影响了北欧的艺术想象。比如，弗拉克斯曼就曾表示，自己对皮拉内西的罗马景观印象太过深刻，以致来到罗马之后，过了一段时间才勉强接受了这座城市的真实景象带来的失望。[3]随着18世纪下半叶“大旅行”的普及，在军事与经济实力不断上升的北欧地区，古罗马废墟逐渐成为一种劝世静物画的普遍题材。

历史生物学理论在艺术史领域的兴起，在根本上与“大旅行”的普及密切相关。这种观念与旅行文学的兴起关系甚密，尤其是对亚平宁半岛文明之衰败进行的传统的游历反思。北欧艺术史家在罗马期间，尝试以传统哲学方法研究那些不完整的古典断简残篇，他们对这一理论的文学表述无疑最有影响力。爱德华·吉本的《罗马帝国衰亡史》（上卷于1776年出版），以及艺术史领域中温克尔曼的《古代艺术史》（1764年首次出版），都是从这一理论视角进行阐述。吉本在其自传回忆录中写到，第一次产生写《衰亡史》的灵感是在1764年十月的某一天，他突然异常清晰地意识到，罗马的现状与雄踞于这座支离破碎的城市之上的宏大罗马文明，反差是如此鲜明。他回忆道：“一个阴沉的夜晚，我在卡匹托尔山冥神沉思，修士们赤足在朱庇特神殿中唱诵祷文……”一道忧郁的灵感忽然闪现脑海。[4]

吉本并不是唯一将近代“意大利”文明的衰落，与天主教会的破坏联系在一起的历史学家。大革命爆发前的几十年里，来自北方新教地区与天主教势力被最终瓦解的北欧国家的旅行者，逐渐开始将天主教“意大利”视为一种将死的文明。他们深信，这个曾经的欧洲发源地，如今已堕落至极，诸多意大利城邦近代经济的显著失败进一步证实了这种看法。这种失败，表现为意大利城市的自然衰败和农村“改革”的缺席。那些坍塌的遗迹，与北方地区崭新辉煌的大都市、完善的农业体系之间形成对比，这种惊人差异被旅行作家、诗人和风景画家一一看在眼里。

在这一时期大多数艺术史家的想象中，欧洲文化并不是作为一个整体从兴盛走向衰亡。相反，某些欧洲国家地区注定会走向衰亡，同时其他国家地区必定会崛起并取而代之。艺术史家，即使是意大利裔学者，对此都有共识，即这颗象征着意大利与南欧文明的璀璨之星已经陨落。此种想象性的欧洲观念，一种道德地形学，对这一时期欧洲

艺术的发展影响至深，然而却被过分低估。这必然会带来某种理论支撑，让德国、法国和英国人认为，注定属于他们的、缔造伟大艺术文明的时代已经到来。

法国大革命企图使全社会回归所谓罗马共和国初期价值观的失败尝试，彻底戳破了那些幼稚的生物学理论。19世纪初以司汤达和夸特梅尔·德·昆西（Quatremère de Quincy）为代表的一批法国艺术评论家，对艺术应当或必须回归古代的说法完全不予理睬。这种回归朴素古典法则的观念，既无法吸引那些认同悲观的欧洲末日厄运之人，同时对那些自信人类社会将极大进步的人也毫无吸引力。前者极力主张，面对世俗主义与资本主义现代性的威胁，应明确回归基督教源头。后者则相信，盲目模仿往昔的文明成就毫无意义。正是源于这份自信，司汤达公开讥讽"达维特画派"使用古典裸像，因为按照现代北欧社会的风气与社会风俗，艺术不应去表现裸体。

尽管认为人类社会可以回归古代的高贵与单纯的信念逐渐衰落，但公众对历史自身的周期性循环观念却深信不疑。尽管司汤达鄙视古典复兴主义者，但他仍将历史本身视为一个循环的过程。他最伟大的艺术史著作《意大利绘画史》（*L'Histoire de la peintre en Italie*，1811—1817），无疑是一部运用生物学理论的典范。19世纪初欧洲绝大多数艺术史家都信奉文化发展的生物学观念。那些主张复兴基督教艺术和中世纪社会的人，与他们所鄙夷的法国革命分子一样天真，深信能够重回朴素的往昔。

18世纪末19世纪初的社会状况暗示我们，北欧文化近期的繁荣，可能会带来严重的负面影响。19世纪初，北欧社会始终萦绕着一种深刻的疑虑，即整个社会是否已过早地进入了自身循环的成熟期。就像一朵开败的温室花朵，这个社会眼看已濒临土崩瓦解的边缘。法国大革命与拿破仑战争，这些可怕事件被普遍认为是北方强权帝国自负的权力野心膨胀的后果。同样，人们逐渐认识到，经济与工业增长可能会给社会的物质和道德利益带来恶劣影响。

对文化污染的敏感，对本性纯净的渴望，在18世纪末欧洲艺术领域中变得越来越重要，并没有减弱。相反，这股潮流在一些艺术圈子里愈发突显。英国社会异常流行对灾难性的帝国衰亡进行整体思考。1808年7月，拿破仑战争进入高潮，本杰明·海登在日记中记录了一个大胆的创作计划——在多佛（Dover）的峭壁上竖起一座巨大的"不列颠尼亚"[(1)]雕像，"以高傲的身姿"俯视法兰西。这尊雕像象征着英法两

国间巨大而崇高的仇恨，就像古代的迦太基与罗马。有朝一日，这座雕像将矗立于废墟中，提醒后人永远铭记英国人所宣称的高贵与气魄。

海登的同胞J. M.甘迪（J. M. Gandy，1771—1843）为建筑师约翰·索恩（John Soane，1753—1837）爵士绘制了一幅极具造诣的水彩画，作品虚构了一幅索恩刚刚建成的英格兰银行在未来的废墟景象 **［图102］** 。这幅画赋予索恩一种崇高的哲学气质，超脱于赞助人以及时代的种种浮华之上，丝毫不寄望索恩宏伟的建筑纪念碑能够永恒。尽管这种宿命论幻想在英国最为流行，但也曾出现在欧洲其他国家的艺术传统中。事实上，甘迪可能对巴黎画家于贝尔·罗伯特这位可能开创了废墟主题的画家的作品也有所了解。[5]多年以前，罗伯特1796年第一次在沙龙展出了一对极为精彩的画作，一幅描绘了光彩夺目的卢浮宫大画廊，另一幅则是大画廊遭遇未知灾难后的废墟。[6]作品悲观呈现出人类虚妄的野心，对于一个大革命期间被囚禁，并目睹反对派自以为是的社会复兴目标逐渐变质的人来说，这或可带来些许安慰。

图102　J. M. 甘迪

《建筑废墟——一个幻象》（约翰·索恩的英格兰银行圆形大厅的废墟景象），水彩画，1832年展出。

美国风景画家托马斯·科尔的《帝国历程》组画（*The Course of Empire*，约1836年）**[图103]**，延续了罗伯特开创的传统，令人印象至深。分析这组作品，可以清楚了解当时迷恋城市废墟幻象的某些社会根源。与此前许多反思文明盛衰兴废之作一样，这组作品至少部分灵感源于画家在罗马期间的经历。科尔从欧洲大旅行回来后不久，便着手创作了这组作品。科尔自称是文学爱好者，因此他从拜伦的《恰尔德·哈洛尔德游记》（*Childe Harold's Pilgrimage*，1816年）中摘取了一行诗作为题辞——拜伦本人也是在看到古代文明遗迹后突发灵感，写下了这样的诗句："自由为先，荣耀其后；待荣光消逝，财富，罪恶，终至堕落。"

图103　托马斯·科尔

《帝国历程：荒芜》，布面油画，1836年。

科尔在欧洲不仅看到了罗马城的废墟，也目睹了北欧城市资本主义发展对自然造成的破坏。回到美国之后，他发现就连美洲新大陆的原始荒野也正惨遭掠夺。正因为意识到欧洲现代商业主义已将魔爪伸向这些处女地，这最终激发科尔创作了《帝国历程》组画。在1836年3月26日写给朋友卢曼·里德（Luman Reed）的信中，科尔言辞哀恸：

> 他们正将我时常深情凝望的美丽山谷中的树木一一砍倒。把这些转告杜兰德（Durand）——我不是要让他悲痛，而是要他和我一同诅咒那些视金钱如上帝的功利主义者。[7]

科尔在作品中描绘了一个世界从“蛮荒状态”逐渐日臻“完善”，从此开始走向“毁灭”，直至最终“消亡”。这些作品或许为科尔提供了某种精神慰藉——即便是那些“视金钱如上帝”的功利主义者的图谋，也必须臣服于大自然的伟大力量。文明的生物学观念，为科尔带来一种更高视野的宽慰，就像之前的马丁与透纳。站在一个末世预言家的立场上，艺术家会自感比政治家或工商业者更有权力。作为自然之子，及自然整体循环之监督者的艺术家，远超于渺小愚蠢的物质主义之上，用谢利（Shelley）的话说，他们可以被称为“未被承认的世界立法者”。

艺术史的生物学观念进入公众意识

要谨记这一点，学者将历史，尤其是艺术史，整体视为一种生物学过程，这在18世纪并不新鲜。它是瓦萨里对意大利文艺复兴“经典”表述的核心，在18世纪末19世纪初的欧洲写下了精彩的一笔。文化的生物学模式之重要性，并不体现在其内在的原创性，而在其产生社会影响的范围。热衷于深刻省思的精英知识分子所面临的问题是，这一观念逐渐成了“公共”讨论热议的话题。

较为合理的说法是，之所以会发生各式各样改造18世纪末国立学院的变革，正是由于广大公众已经对艺术史有一定了解，逐渐渴望和要求改革。另一些人则坚持认为，18世纪末欧洲的艺术变革，是受利益集团驱使的特定艺术派别所为，这两种观点其实并不矛盾。比如说，托马斯·克劳就提出，在达维特的时代，推动国家与宫廷赞助艺术变革的主要动力来自于政府中的改革派“旧贵族”。而另一种看法认为，这种变革之所以能够实现，正是因为广大公众已具备一定艺术修养，欣然接受了变革的到来——这并没有削弱克劳的观点。[8]

18世纪末法国社会普遍对之前的艺术表示反感，这是一种真正意义上的“公共”现象，波及整个艺术市场。正如龚古尔兄弟所说，18世纪末，法国艺术市场整体厌弃了那些18世纪上半叶的艺术大师。龚古

尔兄弟形容当时是“一个惨淡的正确趣味时代”，艺术购买者对那些大师作品不屑一顾——仅仅一代之前，这些作品还被视为最伟大的时代艺术成就。夏尔丹的《工作室中的艺术家》（*Artist at Work*）和《花边女工》（*The Lace Worker*）仅售区区40法郎；而拉图尔名噪一时的卢梭画像，其亲笔签名复制品的拍卖底价，竟不到3法郎。[9]

历史进步论著作在社会上频频出现，这使得人们开始翘首期待，一个堕落时代结束之后，理应迎来一个文化新纪元。某种程度上，艺术市场与广大观众已是满心期盼，甚至可以说在呼唤艺术改革英雄的出现，来率先发起艺术的复兴运动。举个例子，1781年10月的《法兰西信使报》（*Mercure de France*）发表声明，号召“寻求不朽声名的画家”，抵御金钱的诱惑，为获取更大的永恒“愉悦”而不懈奋斗。[10]与当时力图恢复国立艺术学院活力的欧洲艺术家一样，达维特也被视为意志坚韧的艺术改革者，这既源于其公共角色，也源于他本人的艺术创作。

随着时间的推移，社会上明确形成了一种观念，即18世纪末艺术领域发生了一场道德革命。质疑这些艺术革命是否已发生，对19世纪初整个北欧艺术世界都无甚益处。即使是最心怀不满的继承者，也不想否定自身传统。许多法国评论家都是有保留地赞美达维特的，或压根就对他嫌恶不已（其中最有名的是德勒克吕泽、司汤达和维吉–勒布伦），在他们看来，达维特就是改革紧迫性的鼓吹者之一。达维特就好比是清扫奥吉厄斯王马厩的赫拉克勒斯，如果否定其作用，就等于否认19世纪初受达维特影响下的法国艺术传统代表了一种文化复兴。

同样，1700—1830年间，只有极少数欧洲艺术评论家——如果有的话——愿意为弗朗索瓦·布歇辩护，他们甚至刻意败坏布歇的声誉，以便让新艺术更加光芒万丈。布歇的生平经历被肆意歪曲，故意将其塑造成所谓文化堕落时期的代表。其作品成为堕落的写照，清楚证明了法国艺术传统自路易十四时代趋于成熟后，水准持续下滑，到布歇那里降至谷底。此外，社会上掀起一股诋毁布歇的狂潮——巴里、诺思科特、于贝尔及罗斯特等人，都将其作品形容成恶性传染病——表明文化上普遍接受了生物学的观念。[11]

那些在本国艺术传统中鼓吹道德改革的人，并非在旷野中呼喊的先知。很难相信向来意志坚定的德尼·狄德罗会凶猛地抨击布歇的人格

和作品，连其读者都拒绝将布歇塑造成文化上的替罪羊。乔舒亚·雷诺兹爵士在美术学院作第十二次讲演时，丝毫不谈及布歇，而是用一则可能是杜撰的轶事，影射了由布歇主宰的整个法国美术学院。雷诺兹声称自己见过布歇，布歇说“他年轻时学习艺术，觉得必须使用模特，但很久以前就不用了”。[12]

雷诺兹无须连篇累牍就让他的“公众”知道了，布歇不过是个轻浮、“造作”的堕落艺术家，不再关注研究自然。雷诺兹相信，这番描述，已经把布歇这种随处可见的花花公子形象深深印在了观众脑海中。

文明的生物学理论的影响，与其抽象理论价值完全不相称。卡尔·波普尔（Karl Popper）在《历史决定论的贫困》（*The Poverty of Historicism*）中有力论证了，从抽象理论的角度来看，这种用传记或生物学属性来分析文化或文明的历史决定论倾向，完全是一种错误的思维方式。[13]不过，这可以说是该时期影响最大的谬论之一。通过不断的反复阐述，这种观念确实改变了18世纪末艺术史的实际进程。历史决定论中提及的衰落与变革，必然会成为现实。历史的现实，不会因历史决定论的谎言而改弦易辙。

堕落与文化污染

上一章谈到，卢梭断言当时的法国社会之所以会堕落，是由于女性日渐强势，男性却变得娘娘腔，这种说法并不鲜见。18世纪的道德评论家普遍认为，文化的堕落，源于并体现为一种两性“自然”角色的崩溃。大约早在卢梭抨击巴黎时髦女性缺乏母性之前的30年，让·拉乌（Jean Raoux，1667—1734）就绘制过一组小型油画，赞扬古典的童贞美德，其中最精彩的是一对现存里尔美术博物馆（Musée des Beaux Arts, Lille）的作品（1733年），一幅表现的是一群打扮朴素端庄的古代修女，周围是简朴的古典家具；另一幅则描绘了一群摩登女郎，正在一间华丽的闺房中精心打扮自己。

这种情绪并非只在法国出现。在英国，《绅士杂志》（*Gentleman's Magazine*，1732年首次出版）接二连三发表有关两性角色退化的说教文章。作者尤其对那些上流社会的母亲表示鄙夷，认

为这些女性给底层人民树立了坏榜样，为保住交际圈中的地位，不惜放弃母亲应尽的义务，把孩子交给乳母喂养。约翰·布朗（John Brown，1749—1787）热烈支持英国杂志反映这一文化观念——这位狂热的爱国牧师，公开将1748年"佩勒姆和谈"（Pelhamite Peace）后十年时间里，英国军事作战的失败，归咎于城市上流社会青年的"娘娘腔"。[14]荷加斯市民"爱国者"的政治立场，与布朗的看法大体相似。他在创作《杜松子小巷》系列版画（*Gin Lane*，1751年发行）**[图104]**时，明显受到这种观念的影响。画面中央的场景令观众惊骇不已——一个喝醉了的"杜松子妈妈"，正任由孩子从自己肿胀的胸前摔下台阶，其丑陋形象与象征自然母亲的健康丰满女性反差鲜明——这无疑象征着整个国家，尤其是伦敦这座城市的堕落。

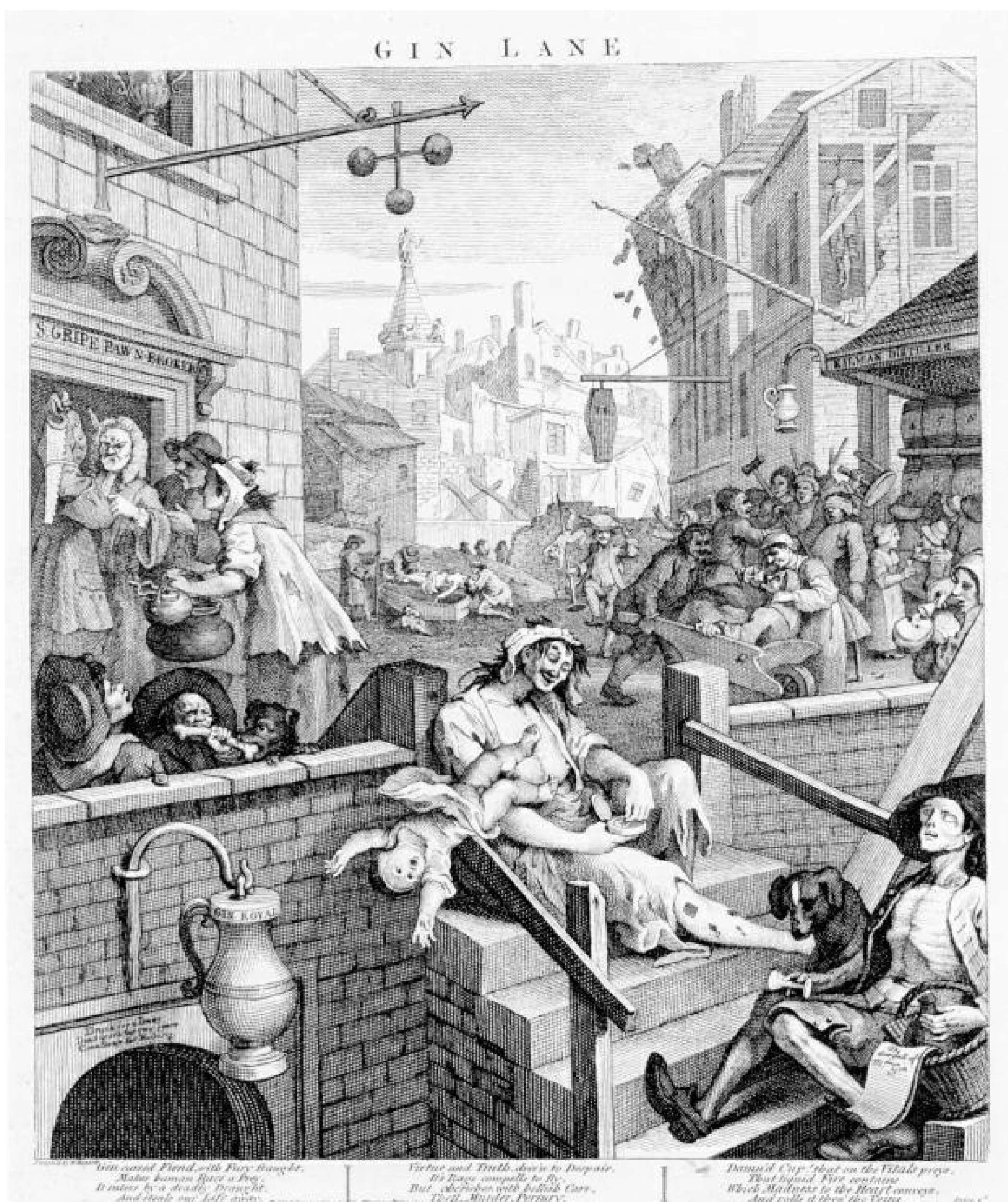


图104 威廉·荷加斯

《杜松子小巷》，铜版画，1751年。

然而，国家是建立在健全的家庭观念基础上的——这种观念在大革命前夕及爆发期间的法国道德改革文化中达到顶峰。路易·菲利贝尔·德比古（Louis Philibert Debucourt，1755—1832）创作的版画《父亲的快乐》（*Paternal Pleasures*）**[图105]**，内容极富说教意味，初稿完成于大革命爆发前夕，展现了一幅理想的家庭和睦图景——这正是国家兴旺之基础。德比古的版画其实是对传统主题"人生的三个阶

段”的全新演绎。一位朝气蓬勃的父亲，手搭着猎狗，妻子恭敬地搂着他，注视着祖父深情地将他们的孩子放在膝上玩耍。当然，德比古这个精明的商人，和小让–米歇尔·莫罗一样，也从廷臣摇身一变成为了激进的革命者。他对作品作了改动，把人物服装换成了新的共和国式样。修改后的画面，与《国家历法：献给宪政之友》（L'*Almanach national:dédié aux amis de la constitution*，1791年）中所传递的艺术家誓言——倾尽才华宣扬大革命理念——十分吻合。

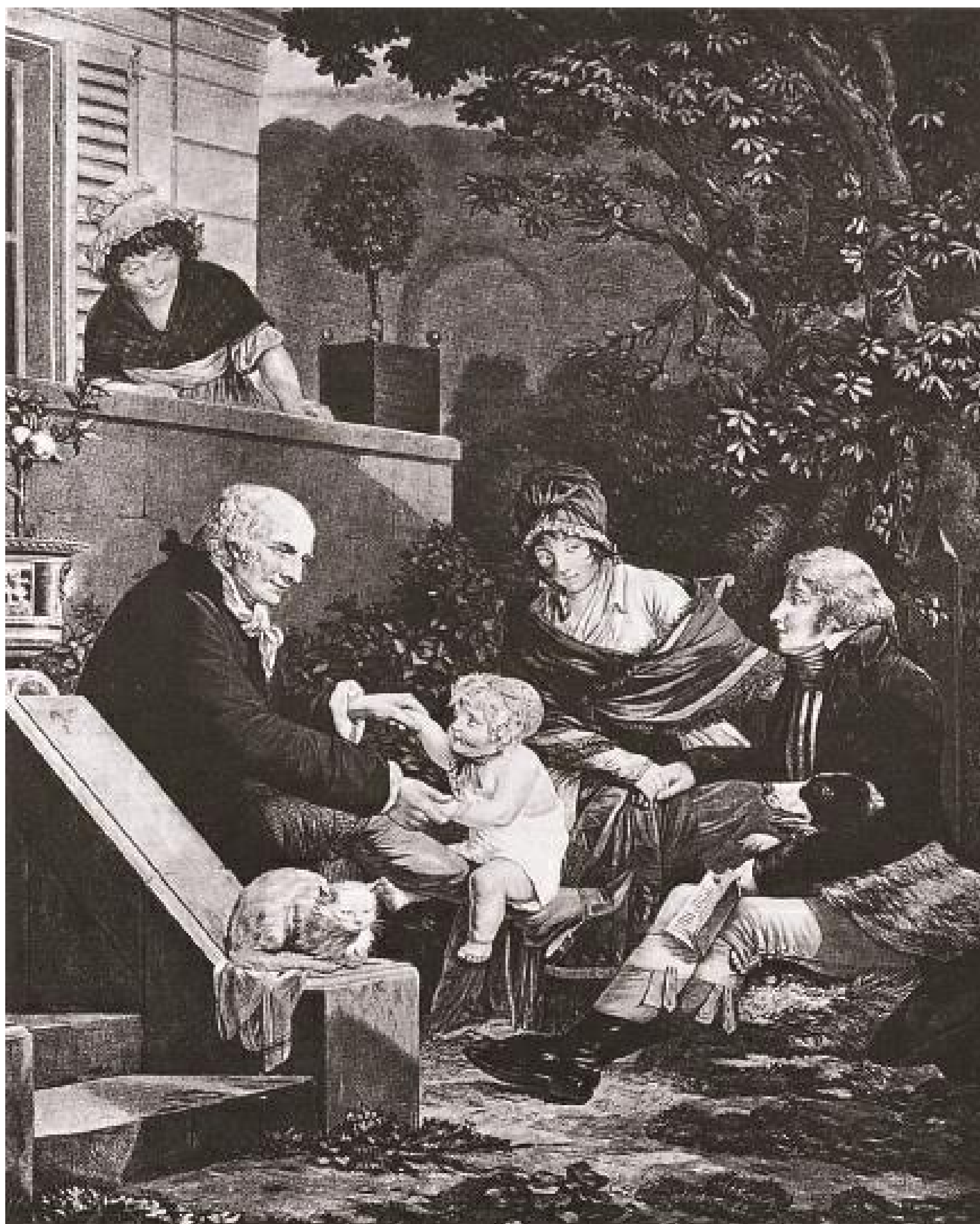


图105　路易·菲利贝尔·德比古

《父亲的快乐》，铜版画，约1792年。

法国改革派要求建立一个市民社会，每个市民的行为都“自然”或恰当，符合自身性别与年龄——这种构想在克劳德–尼古拉斯·勒杜（Claude-Nicolas Ledoux，1736—1806）为《邵村理想城》（*Ideal*

City at Chaux，1780—1804）设计的乌托邦蓝图中得到最完整的体现。勒杜的设想反映出一种文化倾向——理查德·森尼特对此进行过深入探讨——将现有城市环境中的肮脏与空间混乱，与道德堕落联系起来。[15]勒杜的审美标准与达维特大致相同，正如上一章提到的，达维特将空间的纯净和明晰，与道德改革进程联系在一起。勒杜和达维特一样，将开放性与文化的纯净性联系在一起。因此，勒杜的“理想城”坐落在山区的一片平原上，只有这样，纯净的山风才能不断吹散污浊之气。当时许多人认为，无法流动的有害空气主要来自城中的古代地下墓穴及排水不善的沼泽，使罗马日益衰败无力。与罗马不同，邵村理想城可以避免这种致命的污染。[16]

巨大的公共浴室，严格按照性别划分区域，计划建在城市中央的林地上。海水直接输入浴室，以供那些身患重病的人清洗身体。城外是形似男性生殖器的称作“Oikema”的会堂**［图106］**。这里实则是座净化身心的妓院，城中年轻男子可以在此享受全方位的快感，这样一来，此后的岁月便可平静地过着生儿育女的乏味婚姻生活。事实上，整个“理想城”中的公共建筑，目的都是让全体居民享受人生的每个阶段：从出生到成年，婚姻和死亡。

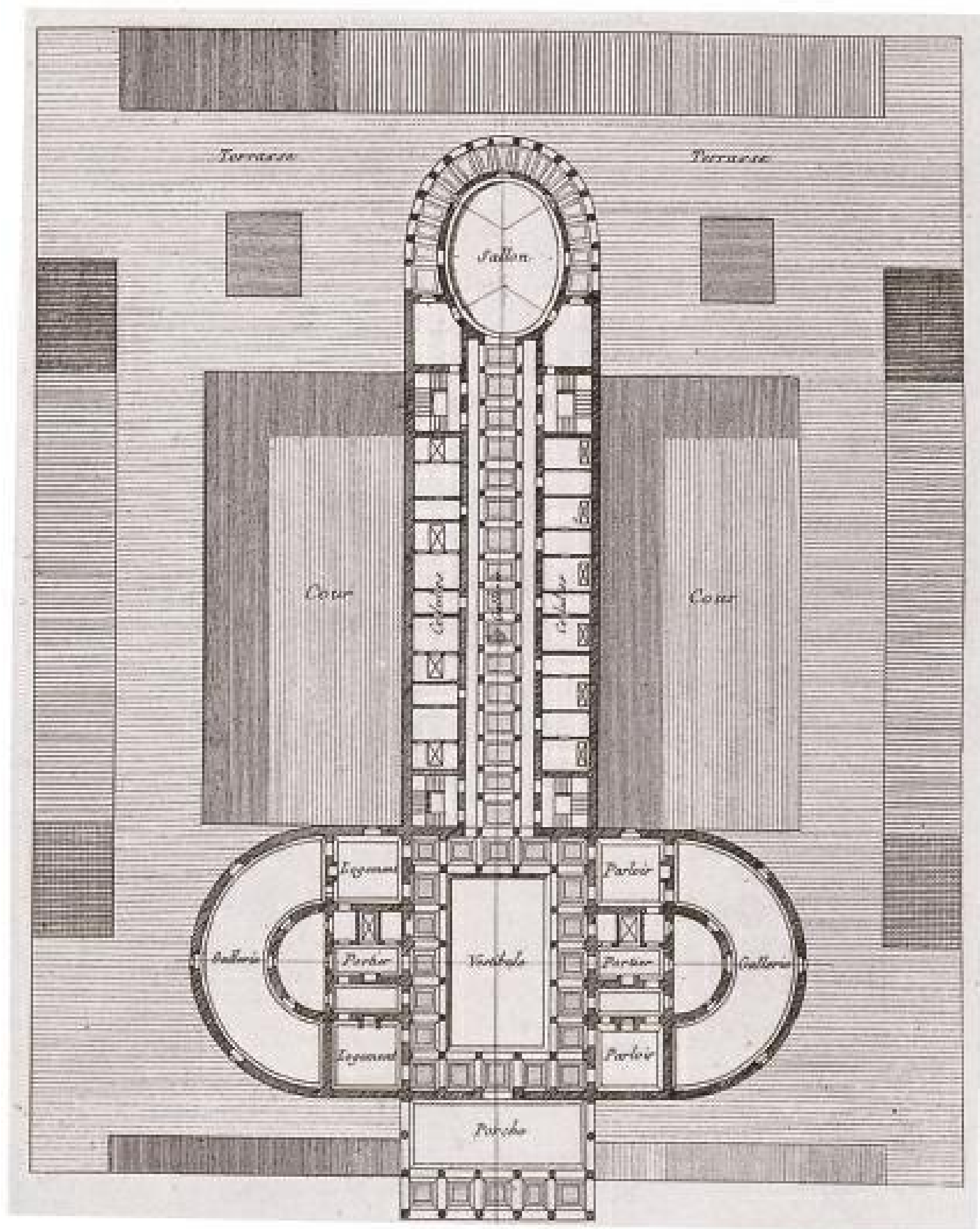


图106　克劳德-尼古拉斯·勒杜

《妓院设计平面图》（*Oikema*），1780—1804（《建筑设计图纸》第一卷，1804年）。

勒杜似乎深受罗马人将死亡视为污染这一观念的影响。[17]为了符合城市的普遍卫生标准（但这显然有悖于那个时代的通例），死者必须被火葬，而不是土葬。居民的骨灰将摆放在地下墓穴中。本着平等

精神，存放在这里的每一份骨灰，都被赋予同样重要的意义。火葬的浓烟，成为一种公社的道德象征。用勒杜的话说："死者得到净化，唤醒生者的美德。"对生与死的循环以及死者的火葬方式有所了解，也许可以缓解社会污染。通过阻止邵村居民一代代地走向物质堕落，勒杜阻止，至少是延缓了"理想城"新文明从成熟走向衰败的"自然"过程。

尽管勒杜后来被作为反革命分子投进监狱，但他的许多基本理念却与大革命的道德目标十分吻合。儒勒·米什莱（Jules Michelet）在为法国大革命进行历史辩护时，将恐怖喻为一架"庞大的化学仪器"，将法国堕落的过去彻底涤清，重生为一个崭新纯洁的法兰西。[18]毋庸置疑，米什莱已经意识到，象征净化的火焰，在大革命时期的城市仪式中起到了重要作用。举个例子，在1793年8月巴黎纪念"统一与不可分割庆典"上，仪式性地集中焚烧了象征贵族与教会权力的雕像。此种破坏仪式在"人民共和艺术协会"中——雅各宾派艺术家于1793年创建这一协会，旨在取代皇家美术学院——扮演了重要角色。一些狂热分子甚至提议，应该把卢浮宫陈列的"流亡者"弗朗索瓦–泽维尔·法布尔的作品拖到"自由之树"，每一个协会成员都在画上割一道，最后再把它烧掉。[19]幸好这个提议没有被采纳。

有人担心，像处理腐烂有害的尸体一样系统清除一段历史翻页后留下的物证，引发的将是西方历史中最狂暴的偶像破坏运动之一。夏多布里昂（Chateaubriand）结束十年流亡生涯后回到法国，抱怨说，教会与君主政体的象征符号如此迅速地被清除，仿佛大革命后的这些法国城镇是"在一个新世界中拔地而起的"。[20]用夏多布里昂的话说，文明被"剥夺了记忆"。新大革命历法的采用象征着时间重新开始，至少在理论上，社会将重新恢复纯净与活力，进入一种健康、朝气蓬勃的状态。

勒杜在邵村理想城中实行的仪式与典礼，是要纠正人的非自然状态——不断提醒民众，牢记自身职责，与自然循环协调一致，并接受风、火、水等自然元素的宗教仪式的净化。此外，这一观念迎合了大革命意识形态。大革命庆典中充斥着各种永恒重生的符号。1793年8月在被摧毁的巴士底狱原址上建成的纪念统一与不可分割庆典的舞台布景，正中央是一尊象征自然新生的巨型伊西斯女神像，女神的双乳汩汩喷出乳白色液体。市民若不拘小节，还可受邀饮此液体，重燃内心的爱国热情。翌年，达维特为一场盛大节日庆典设计立起了一座高山，山顶是"自由之树"。山坡上，众男女及儿童以一种极其不自然的

方式聚集在一起，赞美新生自然之美德：母亲们在哺乳婴儿，或是以膜拜自然的姿态将婴孩举向天空；男孩们则仿效《荷拉斯兄弟之誓》中的经典姿势，向父亲亮出自己的剑，宣誓为自由事业拿起武器。

18世纪末，欧洲画家怀有一种长期偏见，那就是，即使遵从生命的自然循环，社会也无法自我净化。几乎欧洲所有国家的讽刺画中，都能看到老巫婆对镜梳妆的场景——这一主题最早出现在L.叙吕格（L. Surugue）根据查尔斯·夸佩尔1745年的《愚蠢之人用年轻姑娘的配饰遮盖衰老》（*la folie pare la décrépitude des ajustements de la jeunesse*）所作的版画中。这些怪人的愚蠢，不只是一种个人缺陷。巫婆的虚荣是整个社会和社会体制普遍堕落的一种隐喻，民众无视自身堕落，更对改革的紧迫性漠不关心。英国日记作家罗伯特·骚塞（Robert Southey，1774—1843）在前往逐渐衰败的剑桥大学的旅途中，对一个伙伴表达了同样看法："阁下，事实就是，人类的制度会和人一样变老，就像女人，人总是最后才意识到自己的堕落。"[21]

戈雅也认为，社会无法自动清除前代人的腐化堕落，他的《奇想集》中出现了一个尤为令人不安的场景——一个老妇人正把自己打扮得花枝招展，庆祝她的75岁生日**［图107］**。戈雅在1785年写给友人萨帕特尔（Zapater）的信中，表达了对人类企图超越死亡这一邪恶欲念的杂乱思考。他谈到，那些吸食社会大众的"体态臃肿之人"，死后继续为恶多端，"即便已经死去，他们依然令人不堪忍受，其残暴行径甚至触及邻近的尸体——除非知道如何让自己远离其魔爪，此外别无他法。"[22]

图107　弗朗西斯科·戈雅

《直至死去》（《奇想集》组画，第55幅）。

在《奇想集》组画未出版的画作中，另有一幅同样令人毛骨悚然的作品。此画被简单命名为《死后依然膨胀》（*To grow after one is dead*），描画了一具西班牙贵族消瘦惨白的尸体，穿着一套比身体大两倍的过时服装，由一位牧师将其支撑起来。这幅画显然是对西班牙社会体制的揭露，陈规陋习将体制弊端一直延续下去。该画也象征性地表达出戈雅对所有那些借阻止死亡与重生的自然循环而维持腐败的社会阶层之病态的极度厌憎。尽管表达方式迥然相异，但戈雅的观点，与引发勒杜关于大规模火葬仪式设想的那些看法，更为相似。

戈雅对人类腐化堕落的本能厌恶，在当时的西班牙社会显得有些与众不同。即便任何一位18世纪西班牙宫廷画家都对人类的弱点与道德缺陷表示鄙夷，他们也不认为将它们形之于作品是恰当的。然而，戈雅画中震撼人心的人类堕落场景——如，用来实施灌肠疗法以缓解社会恶疾的巨型灌肠器——却可以在18世纪末英法政治版画家的图像中寻到踪迹。[23]就连戈雅认为社会弊病留存在统治精英的尸身中这一观念，也可以在英国讽刺画中找到先例。例如，1740年代一幅画面极为骇人的版画**［图108］**，就描画了解剖一位佩勒姆派议员尸体的场景，众人正细细检查这具充满各种有害气体的恐怖尸骸，其腐烂的器官象征着政治上的腐败。

图108　佚名

《解剖议员尸体》，蚀刻版画，1746年。

18世纪英法政治讽刺作品中，随处可见粗俗的恶心物，男性总是通过呕吐、放屁或是肠道污秽物，把腐败强加给同伴。阿尔伯特·布瓦姆（Albert Boime）在一篇关于法国大革命讽刺漫画的文章中提到，18世纪的政治版画中出现了一种名副其实的"污秽话语"。[24]事实上，"讽刺漫画"（caricature）一词，其法语词源——"charge"（意为"讽刺性的夸张"，名词形式）和"charger"（意为"讽刺夸大"，动词形式）——就与词语"decharge"（排出）或排便有关。[25]

18世纪法国和英国的讽刺画家，当然不是第一批察觉并表现肉体世界与物质世界的堕落与淫乱的艺术家。不过，他们却最先将政治进程与人类粗俗的生理冲动、欲望、道德缺陷经常性地联系在一起。政治媒体在英国获得了前所未有的言论自由，因此欧洲政治讽刺作品中的"污言秽语"，也最早出现在这里。[26]与欧洲其他大多数地区不同，这类视觉语言通常只出现在那些真正颠覆性的讽刺作品中；这类广泛传播的图像，影射了政治家与皇室成员，而他们大权在握，艺术家于是成为邪恶的国家公敌。

在某些方面，18世纪的艺术家与观众，厌恶政治家的腐败和军事敌国的入侵，从世俗角度看，仿佛前代人强烈憎恨的无信仰者与异教徒场景的重现。法国和英国政治讽刺版画家发明的那些粗俗不堪的视觉语言，大多取自经典的宗教艺术图像。[27]举个例子，一幅杰出的英国版画，主题是抗议1748年"佩勒姆和谈"条款，就是将普桑名作《圣伊拉斯谟的殉难》（*Martyrdom of St Erasmus*，约1666年）的图像，改换成首席国务大臣用一台恐怖的绕线机，残忍地取出美丽的不列颠尼亚女神的内脏**［图109］**。表面上看，对上帝的亵渎变成对国家的冒犯，这与市民人文主义的文明生物学模式，取代人类从纯真走向堕落的基督教观念一样。人类生来就无法避免地走向堕落与残暴——这种观念已经被世俗化，并带有政治色彩。

The Conduct, of the two B******rs.

O England, how revolving is thy State!
How few thy Blessing! how severe thy Fate
O destin'd Nation, to be thus betray'd
By those, whose Duty 'tis to serve and aid!
A griping vile degenerate Viper Brood,
That tears thy Vitals, and exhausts thy Blood.

A varying Kind, that no fixt Rule pursue,
But often form their Principles anew;
Unknowing where to lodg Supreme Command
Or in the King, or Peers, or People's Hand.
Oh Albion, on these Shoulders ne'er repose
These are thy dangerous intestine Foes.

图109　佚名

《抗议1748年"佩勒姆和谈"条款》，铜版画，1749年。

上面提到的版画《解剖议员尸体》作为国家道德堕落的肉体象征，实际反映出一种18世纪普遍的思维方式。公民的身体早在死亡降临前就已衰亡和堕落，成为一种广义上的身体政治的象征。讽刺绘画的兴起，有赖于大量无赖形象的出现。荷加斯和罗兰森都充分使用了一种典型手法，表现一只脚缠着绷带，因痛风（普遍认为这种病是放纵无度所致）而疼痛不已。荷加斯尝试在《时髦婚姻》组画的第一幅**［图110］**中，表现一个贪婪商人之女与有着古老血统的斯匡德菲尔德（Squanderfield）子爵的不幸婚姻。就像这位纨绔子弟的名字所暗示的，这个家庭对乡村地产事务不闻不问，只顾在城里过着奢靡的生活——他们的住宅尚未完工，透过房间窗户能看到一伙偷工减料的承包商正忙着盖房子。新郎的父亲穿着相当考究，正在交谈房屋事宜，同时把这个家庭引向毁灭。从荷加斯拟定的标题就能看出，在他看来，令人不安的是这类不幸的婚姻越来越多——私人家庭体系的堕落，象征着公共生活的整体萎靡。

图110 威廉·荷加斯

《结婚契约》（《时髦婚姻》组画，第1幅），铜版画，1743年。

画面前景中，新郎的父亲正将痛风的左脚搁在脚凳上，一手骄傲地指着自己的家谱，血统成了唯一的可炫耀之处。这只痛风的脚，充分表明最终导致这场不幸联姻的环境。这位痛风的英国绅士的儿子正吸着鼻烟，荷加斯讽刺画中法国人的道德败坏之态，以及欧洲大陆浪荡子的习气与瘦削狡诈的外形，在这个纨绔子弟身上统统体现出来。按照荷加斯众所周知的反世界主义立场，可以假设这个年轻的儿子比他父亲更加堕落。

画中斯匡德菲尔德子爵领口处的一块“美人斑”(2)，微妙传达出一种先天污染的观念——上一代人的放纵无度，使下一代人悲惨地走向衰亡。这块美人斑显然是为了掩盖淋巴结核病导致的疮肿——这种病是由地位卑贱的乳母传染给贵族孩童的。因此，这明显是在告诉我们，儿子成了牺牲品，是因为母亲为了奢侈的生活，没有尽到哺育孩子的义务。众所周知，淋巴结核病会导致视力下降，想必正因为如此，这位子爵才没能看清人生的种种陷阱，一步步误入歧途。

荷加斯在这幅画中采用了一种扣人心弦，某种程度上可谓新奇的手法，将一个复杂的故事压缩成有限的几幅画面。通过一系列巧妙的肉眼观察，荷加斯提出了一种前所未见的叙述方式，对这出戏剧性事件中主角的身体进行了适当塑造和变形。因此，尽管只有区区几幅画，荷加斯却向观众暗示出一幅小说般复杂的画卷。与用痛风的脚意指英国人的堕落一样，心怀不良、憔悴瘦削的法国人形象，也牢牢抓住了公众的想象力，成为公认的表现人性堕落的典型手法。随后，罗兰森也对此产生强烈兴趣，讥讽法国人是人类道德败坏的代表，其骨瘦如柴的身体，象征着人性的堕落。[28]

罗兰森使这种观点延续了好几代人，即法国男性的身体浸透着那个时代所有的奢靡与唯利是图——由于被迫每天穿着束缚身体的高级时装，遵守荒唐的优雅仪态，他们的自然体格已经先天性变异。这幅讽刺画逐渐根植在英国人的脑海中，以致到了18世纪末，人们很难再从其他角度看待法国人。詹姆斯·巴里严肃地声称，近期法国艺术的发展受到阻碍，原因是美术学院找不到身体骨骼尚未因现代城市生活而变形的男模特。他说：“现在就连在法国人中间找一个勉强看得过去的

美院模特都难上加难。早年牢记于心的规矩和舞蹈习惯，让所有人都身体扭曲，精神失常。”[29]

消失的男性气概

生物学理论在欧洲艺术文化的兴起，使人不禁推测，一个具有纯粹男子气概的人，尤其是男艺术家，一定可以使社会和艺术重获新生。这种观念在亨利·弗塞利的艺术和文学作品中体现得尤为明显。在弗塞利和1770年代罗马许多同时代艺术家的想象中，古代文明在其文化最纯净的时期，完全是由纯粹的男性冲动所支配的。既然假设纯粹自然的男性气概代表一种向上的力量，那么可以由此得出结论：文明处于初级阶段时，是由阳刚的男性所主导。

弗塞利在自己所有的文学作品中，都坚持将人类激情与男子气概联系起来。事实上，通过这种关联，弗塞利赋予情感因素以审美价值。这使他从根本上反对这种启蒙运动传统，即，认为观看处于令人恐慌的情感剧痛（精神痛苦、恐惧和疼痛）之中的人物，是对观众精神平衡力的一种考验。弗塞利对《拉奥孔》群像——表现祭司拉奥孔及其子被巨蛇缠绕撕咬的场景——所作的评论中，充分表达出这种对“合式”（decorum）原则的不认同。他在许多不同场合斥责“乏味的古物学家”的立场——在他们看来，这组群像展现出为了“合式”而经过升华的痛苦状态。他的目的当然是要批评温克尔曼与莱辛的观点，两位美学家提出，《拉奥孔》群像表现出一种升华后的痛苦，这一观点当时已风靡欧洲。相反，弗塞利认为，这组群像恰恰展现出在古代处于优势地位的了无拘束的纯粹男性情感。这些充满韵律感的痛苦痉挛的身体，成为某种男性力量的象征，牢牢抓住了弗塞利的想象力。在他看来，中间那具人体，呈现出“所有呈现老态的男性之美”。[30]

这些观点对弗塞利的绘画立场及生活方式，尤其是对女性的态度，产生了决定性影响。一种可以称之为厌女症的情绪，在他的文章中爆发式地密集出现。与其友卢梭一样，弗塞利一直以来，对强势女性既感到恐惧与厌恶，又对她们万分迷恋，这在他的许多画作中明显流露出来。其中许多画面极富色情意味，反映出艺术家探索性问题的欲望。尽管这种幻想本身便会给沉浸其中的观众带来愉悦，但这些画作还有更严肃的意图。弗塞利认为，探索自身的纯粹生殖冲动，可以

使他成为更强健有力的创造性人才——引领一场文化复兴的最佳人选。作为一位博学的古典主义者，弗塞利很可能已经注意到，“天才”（genius）一词源自拉丁语中的“gignere”，有“生育”或“生殖”之义，在最古老的拉丁词源中，这个词就是用来表示每个男性与生俱来的生殖精神。

弗塞利与罗马的圈中好友，其中最有名的是瑞典雕塑家约翰·托比亚斯·塞格尔，受这些观念影响，都参加过类似酒神狂欢节的庆典活动。在这种场合中，人们汇聚在一起，尽情释放自我，体面考究的中产阶级社会中所有的压抑与禁忌，统统被抛到一旁。塞格尔的私人速写本里，记录着各种各样的狂欢纵欲行为，大多是以呕吐而告终。塞格尔那些精彩绝伦的雕像，丝毫不受社会习俗的约束，反映出古代神话中蕴藏的爱欲，充分体现出弗塞利所倡导的艺术创造中的生殖冲动。其中一幅画颇为生动，描绘了塞格尔带着一群人在雕刻一尊带有色情意味的古典雕像**［图111］**。弗塞利明显是将雕刻行为与性侵行为联系起来。其中一个人似乎正用一件从大腿根部伸出去的工具，戳大理石表面。

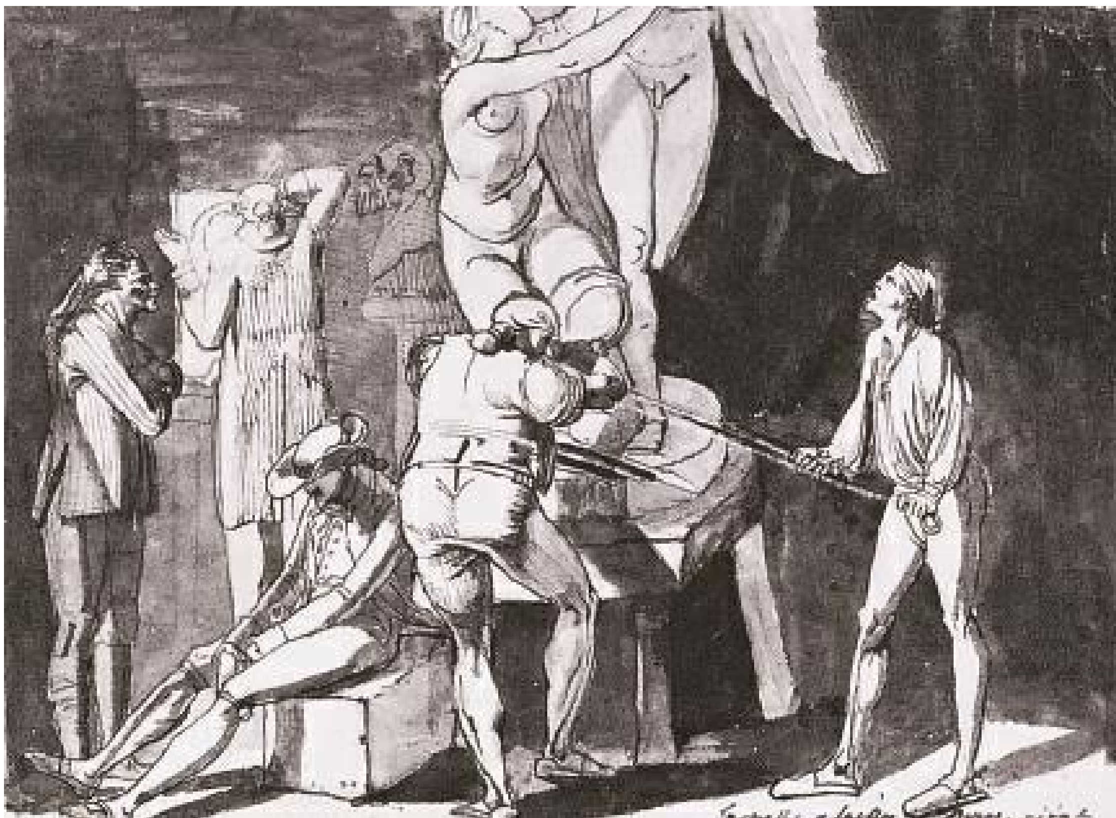


图111　亨利·弗塞利

《塞格尔在罗马工作室中》，钢笔画，1776—1777。

塞格尔对古代酒神狂欢如此着迷，表明他与罗马法兰西学院成员有所接触，这些法国艺术家在研究古代文化的同时，也吸收了布歇风格的色情文化。据记载，塞格尔是从克洛迪昂那里学会了如何用陶土制作模型——克洛迪昂那些过目难忘的古典群像，令全欧洲的收藏家如获至宝。塞格尔与克洛迪昂之友弗拉戈纳尔是否相识，我们尚不得而知，但他一定知道弗拉戈纳尔。这位瑞典人最色情的作品，与弗拉戈纳尔旅居意大利期间创作的一组酒神狂欢主题蚀刻版画《酒神巴库斯与萨提尔》（*Bacchanales ou Jeux de satyres*，1763年）颇为相似——既精彩至极，又淫猥无比。

塞格尔受英国鉴藏家理查德·佩恩·奈特委托而作的一座雕塑群像，极具色情意味。可惜的是，这座《马尔斯与维纳斯》（*Mars and Venus*）模型 **[图112]** 1775年便已完成，但大理石雕像最终却未能完成。塞格尔对生殖冲动的迷恋，也表明了他与佩恩·奈特和P. F. 于格（P. F. Hugues）——人称达卡维尔男爵——的社交圈有联系。这些傲慢的学者，极力赞同所有原始宗教活动都是源于生殖崇拜。他们毫不留情地抨击传统道德观或宗教礼仪。有人甚至提出，作为基督教核心象征的十字架，也是从原始的生殖器象征演变而来。

图112　约翰·托比亚斯·塞格尔

《马尔斯与维纳斯》，陶土模型，1775年。

佩恩·奈特与于格乐于承认，他们对古代感兴趣的根本动机就是色情。他们不像那些古物学家，表现出一种虚伪的“好奇心”，假装观看艺术以提升精神品位，实则偷偷摸摸满足自己卑劣的欲望。佐法尼在一幅画中描绘了于格、佩恩·奈特和查尔斯·格雷维尔（Charles Greville）齐聚在帕克大街的查尔斯·汤利图书馆，房间里到处陈列着汤利收藏的古罗马文物，生动刻画出这些人对收藏的态度。于格本人坐在中央，面前的桌子上摆放着一尊古代女性胸像。汤利认同于格的看法，声称这尊胸像是伊西斯女神，象征着生殖的“被动方式”。据说他还曾将这尊胸像说成是自己的“妻子”。

正如塞格尔画中表现的那样，尽管古物也令他感到愉悦，但他绝不是一个头脑简单的花花公子。塞格尔热衷于狂饮作乐的生活方式，这严重损害了他的身体。更不幸的是，他甚至都做不到像西勒诺斯（Silenus）那样健康地肥胖。有点讽刺的是，一个深深迷恋强健男性力量的艺术家，却罹患痛风——众所周知，这种病是生活堕落所致。塞格尔长期饱受先天性抑郁与神经质性格的折磨，他很快明白，与自己创作的那些拥有高贵运动员体格的古典雕塑相比，自己的身体俨然成为一个血淋淋的反面教材。在一些自画像中，塞格尔精彩地刻画出对自己痛风且臃肿的身体的厌恶与绝望**［图113］**。这些作品出色地展现出古代男子气概理想与现代人的堕落这一不争事实之间的惊人反差。

图113　约翰·托比亚斯·塞格尔

《拄拐的自画像》，黑色粉笔、钢笔画，约1777年。

塞格尔粗陋的写实自画像，反映出现代人对这一男性理想的追求纯属徒劳。塞格尔的自画像流露出一股压倒一切的悲观情绪，其友亨利·弗塞利则将这种情绪带入艺术评论中。面对启蒙思想中过分自信的进步论倾向，弗塞利提出，古代社会中普遍存在的高贵的单纯与质朴的公共精神，总的来说是无法恢复的。历史是一个不断成熟的过程，人类试图恢复纯粹男性气概与崇高的公共责任感，这种努力愈来愈徒劳。尽管弗塞利基本认同文化的生物学视角，但他深知，现代人复兴文化的企图必定会受到扼制。现代人沦丧至一种堕落的恶性循环，人类的发展进程已完全陷入到对微不足道的个人利益无休止的追逐之中。

弗塞利声称，自己已经无法忍受家乡苏黎世，那里已经变成一个“中产阶级绅士”的渊薮。对弗塞利来说，城市中产阶级崛起后对进入艺术市场的渴望，只会进一步加剧这种趋势。[31]通过强行设立美术学院等公共机构，重塑社会公共责任感的企图注定要失败，因为这些举动违背了不可阻挡的历史进程。细心观察古代文物，近距离接触那些古迹残片，不过是悲哀地想要挽留那种纯粹、崇高的状态，然而，现代艺术家注定永远无法企及。弗塞利有一幅很有名的艺术家肖像**［图114］**，画中人有可能就是他自己，一个人在一处巨大的古代遗迹旁，陷入深深的绝望，这幅画强有力地喻示着这种人类的失落感。在弗塞利看来，主导古代世界的强大男性力量，在文明的初始阶段已消磨殆尽，丧失之后再也无法复原。弗塞利的这种看法，可能源于对温克尔曼的研读——他在1765年将温克尔曼的《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》（*Reflections on the Imitation of the Greek*，1755年）译成了英文。温克尔曼在将一去不复返的古代艺术中的男性气概重新引入欧洲文学话语的过程中，发挥了比所有18世纪中期欧洲作家更重要的作用。[32]尽管其同性恋视角被视为异端，但他对年轻男性身体充满激情的描绘，使人仿佛间接触碰到古代雕像的残片，拨动了大批读者的心弦。因而，温克尔曼的古代艺术研究著作，成为艺术史领域的第一本“畅销书”，这大概缘于他能够在欧洲公众读者中引起某种通感，即，对现代男性丧失自然状态的彻底厌恶——这种情绪也刺激了讽刺版画的发展。

图114　亨利·弗塞利

《艺术家为宏伟的古代遗迹所感动》，红色粉笔画、棕褐色调，1778—1779。

尽管社会上普遍认为，现代都市社会造成大量污染，但只有少数18世纪末19世纪初的评论家与弗塞利持同样的悲观态度。相反，卡诺瓦、托瓦尔森、弗拉克斯曼等艺术家的作品，却经常被拿来与古典遗产相提并论，即使不认为他们技高一筹，也会赞美其足以媲美古人。

如果要让人们接受，一个“现代人”的成就堪比古人，那么一般来说，这个人必须彻底远离现代消费主义，杜绝世故的城市做派。这一时期，欧洲艺术评论家与美术学院管理者，尤其乐于接受这种乐观看法，相信年轻的学徒会为城市艺术景象注入新的活力。这些学徒出生于贫穷落后的农村，其天赋尚未因浸淫于声色犬马和久经世故而泯灭。这些年轻艺术家仿佛是邵村理想城中涤荡尘世的山风，他们为浑浊犬儒的都市社会注入一种令人耳目一新的“单纯”。单纯，这种18世纪初在欧洲完全不被重视的心灵品质，到了18世纪末19世纪初的艺术传记作家笔下，却成为一种极受珍视的品格。

艺术家越来越被视为“一种自然力量”，这反映出“天才”说在18世纪最后几十年的重大发展。所谓天才，至少要具备如下特质：一个有活力的人——如果不是狂妄之徒的话，有独创性，不受传统桎梏，能够挣脱资产阶级的束缚。狄德罗的“天才”观被广为接受，预见了19世纪初对天才的看法。他是当时最早力主寻找消费大潮中“未被污染”的艺术人才的评论家之一。狄德罗强调：

> 画家、诗人、雕塑家、音乐家以及土壤中蕴育的所有文学艺术，都是善良的克瑞斯女神(3)的孩子。告诉你，那般纵情享受无论来自何处，都会繁荣并一直繁荣下去。[33]

18世纪晚些时候，人们开始期待，阿尔卑斯山这一巉岩叠嶂的纯净之地——欧洲艺术家和观光者“发现”了此处未受人类侵扰的蛮荒之美——必然会涌现出天性纯粹的杰出艺术天才。据说，奥地利画家约瑟夫·科赫还是个放羊娃时，被人发现用炭笔在岩石上画画，后来被送到斯图加特美术学院接受系统训练。才华横溢的艺术家皮埃尔（Pierre）和约瑟夫·弗兰克（Joseph Franque）也是在法国阿尔卑斯山区被发现的。兄弟二人被称为“国家的孩子”，接受国家的免费教育，在达维特门下学习。司汤达在1824年的《欧洲雕塑现状》中，误以为弗朗西斯·钱特里幼时也是个牧童，但实则是谢菲尔德一位木匠的儿子，可见牧羊人这一传统观念的影响之深。[34]

按此思维模式，卡诺瓦的许多传记作家都因这位雕塑家出生在阿尔卑斯山区的陋屋中而欣喜不已。卡诺瓦的英国传记作家J. S.梅梅斯（J. S. Memes)将自己的偶像提升至天才的高度，他仿佛一股自然的救赎力量，凭一己之力将僵化的意大利艺术传统重新唤醒，“阿尔卑斯山区的一栋小泥屋，见证了他人生最初的十二年，一颗心灵的萌发，

现在他的作品已成为崇高艺术殿堂中最宝贵的财富。”[35]卡诺瓦与其竞争对手托瓦尔森——我们很难将托瓦尔森视为欧洲现代城市生活中纯真的外来者——似乎都尽其所能地满足当时人们的期待，表现出与这个人情世故的都市世界格格不入。两位艺术家的传记作家，都认为他们的偶像在社交礼仪方面相当“幼稚”。[36]但是，卡诺瓦崇拜者的动机，与托瓦尔森的拥护者略有不同。卡诺瓦的“单纯”在于他身上的质朴未凿，其慷慨大度、质朴虔敬；而托瓦尔森的“单纯”，则是对他毫无风度、公然不敬及缺乏教育的委婉说辞。

托瓦尔森，一个丹麦船木工的儿子，成功吸纳了一种神秘自然的天才气质。尽管事实证明，他很善于渲染自己的神秘人格——他甚至将自己比喻成斯堪的纳维亚神话中的海怪克拉肯（Kraken）——一旦失去了自我推销，崇拜者便将他冷落一旁。他们乐于去打造一系列有关托瓦尔森的出身与血统的虚构故事，将其塑造成一个近乎北欧神灵般的人物。举个例子，1838年托瓦尔森抵达哥本哈根时，美国罗德岛历史协会秘书致欢迎辞，其中提到这位雕塑家是最早一批美国殖民者的后裔：

> 令人欣慰地表明，早在1007年，托尔芬·卡尔塞夫尼（Thorfinne Karsefne）带领一支冰岛探险队来到罗德岛，冬季到来时，克尔塞夫尼在霍普山（Mount Hope）附近定居下来，他的妻子古德里德（Gudrid）第二年在那里诞下一名男婴，取名斯诺里（Snorri）。因此斯诺里是第一个欧洲裔美洲原住民，而贝特尔·托瓦尔森正是斯诺里的直系后裔。[37]

因此，托瓦尔森不仅与北欧神话中伟大的原始英雄、北欧“古代”先祖有关，更与第一批欧洲新大陆定居者有千丝万缕的联系。托瓦尔森成为一个横空出世的伟大天才，因为他正是欧洲文明之源的精华所在。

18世纪晚期，英国艺术评论家也相当认同这种观点——与新大陆这片处女地沾边的艺术家可以使社会得到纯化。美国画家来到伦敦，期望能够展现欧洲艺术家所不具备的自然天赋。不论是本杰明·韦斯特还是约翰·辛格尔顿·科普利（John Singleton Copley），都因外界对其生平轶事的大肆渲染而获益匪浅，把他们说成是天生的、未经任何训练的天才，一接触到新大陆这片神奇土地，便无法遏止地迸发出惊人才华。本杰明·韦斯特的首席传记作家约翰·高尔特（John Galt）声

称，韦斯特从美洲印第安人那里学会了色彩，这实在有些令人难以置信：

> 古代神话中也不会有比这更优美的寓言——一个画家所体现的是艺术家接受大自然恩宠这一隐喻，我们几乎想不出比美洲印第安人教会韦斯特光谱七色这一真实事件更加生动的例证。[38]

韦斯特的“起源神话”被经典先例不断强化。他的故事被提升至与古典绘画中的起源神话同样的高度。韦斯特早年在美洲新大陆发现艺术的故事，与欧洲艺术起源的叙述非常相似，这一点引起人们极大兴趣——韦斯特显然因此获益良多。实际上，韦斯特崭露头角时，这种表现西方艺术起源神话的绘画一度在英国流行。德比的约瑟夫·赖特、约翰·莫蒂默以及安杰利卡·考夫曼，都曾描绘过这一主题——科林斯少女最初受到爱情的激励，依照恩底弥翁（Endymion）映在乡村墙壁上的影子，描画出爱人的侧影**［图115］**。[39]

图115　德比的约瑟夫·赖特

《科林斯少女》，布面油画，1782—1784。

稍早一则关于"绘画起源"的传说，是瓦萨里书中记录的奇马布埃（Cimabue）发现放羊娃乔托的著名故事。这个故事促使人们去阿尔卑斯山区寻找用炭笔画画的农村男孩。前文提及，18世纪末大多数持艺术史循环论观点的作者，都被灌输了瓦萨里关于意大利文艺复兴艺术的生物学观点。某种程度上，正是对发动第二次文艺复兴的渴望，直接推动了被现在一些艺术史家称为"反洛可可"或"新古典主义"的艺术变革。

不过，瓦萨里说，艺术的发展是从"最渺小的起点……直至达到最伟大的高度"。[40]瓦萨里这里所指的不是"新古典主义"复古时期所渴望的剧烈或激进的文化变革。瓦萨里所说的文化循环，从早期到成熟，要经过250年的漫长发展过程，比之18世纪末设想的快速变革，显然是太过迟缓。20世纪后半叶的评论家认为，维因（Vein）、达维特、门斯、卡诺瓦、班克斯和弗拉克斯曼等艺术家正处于一个史诗般的历史进程之中，他们彻底扭转了其民族传统最终走向堕落的局面，转而向人类成就的绝对巅峰拓进。

艺术变革以惊人的速度不断发生，这与艺术逐渐被卷入政治宣传脱不了干系。越来越多的人开始将高雅艺术视为衡量一国社会或政治统治优劣的指标，如此一来便更加迫切地需要发动真正意义上的根本性变革。那些渴望视觉艺术领域民族复兴的欧洲人，不想看到本国艺术家不紧不慢地准备一场旷日持久的改革。国立学院的建立、各项艺术促进计划和公共纪念碑工程，这些经济与政治投资的幕后推手，绝不会相信一场变革要到一百年后方能有所裨益。当时迫切需要的是一场万众瞩目的艺术剧变，就好比一次孤注一掷的军事行动，或是新政府发起的一场道德净化运动。

正是出于这种精神，达维特与他的学生被一致称赞为"艺术的将领"。新古典主义的年轻旗手让-热尔曼·德鲁埃（Jean-Germain Drouais，1763—1788）获得1784年"罗马大奖"后，拥护者们以一种古代庆祝军事胜利的方式庆贺偶像获此殊荣，他们敲锣打鼓——这些鼓都是从荣军院军用品店借来的——抬着他走过大街小巷。[41]德鲁埃获奖作品的主题是耶稣与迦南妇女，风格介于普桑与勒布伦之间。这幅画显示出向高雅古典绘画的历史性回归——这种古典风格常被尊为近代法国绘画的高峰，却在布歇堕落的艺术中羞辱地终结。

德鲁埃的老师，雅克–路易·达维特，是最早将改革派艺术家角色与男性气概的战争英雄联系在一起的艺术家。这绝非偶然——达维特希望凭借才华横溢的杰作《荷拉斯兄弟之誓》，成为名震欧洲的艺术改革者，此画借描绘一个充满战争勇气的时刻，宣告一种新文化的诞生。J. H. 蒂施拜因在罗马的达维特画室中见过此画，他评论说，达维特希望自己的作品能使观众“重返”古代历史中的史诗性时刻。蒂施拜因提到，当我们观看这幅画时，会“发现自己瞬间回到罗马共和国初期，会相信这些战士的后裔，定会成为世界的主宰”。[42]必须注意的是，《荷拉斯兄弟之誓》同样包含一种生命的循环：年轻的儿子向父亲宣誓，年迈的父亲将刀剑授与他们，受惊的男孩则被女人搂在怀中，惊恐地看着眼前的一切。作品含蓄地引导观众将年轻画家达维特的成就，与画中三位宣誓者的男性英雄品质联系在一起。达维特的艺术不是对文化复兴的早期摸索，而是已经进入艺术家变革的成熟阶段，使艺术重新找回最初的男性气概。

18世纪末的罗马、巴黎、伦敦艺术市场竞争异常激烈，艺术家如果能与道德改革、回归纯粹古典形式扯上关系，便会获得相当大的优势。这会产生一种双重影响，既能突显出同时期其他竞争对手文化步伐的滞后，又使前代艺术家相形见绌。那些抱负远大的改革者，正是踏着前代堕落艺术家的昭彰恶名，以惊人的速度在成就一番伟大事业。安东·拉斐尔·门斯也倡导文化发展的生物学模式，成功地使周围人相信，当时文化圈里唯一值得关注的人就是他自己。一位近代传记作家告诉我们，门斯当时受欢迎的程度，“简直无异于艺术领域的弥赛亚，古希腊天才转世，仿佛生来就注定是要指引濒死的艺术重返往昔的光辉与荣耀”。[43]西班牙国王查理三世（Charles III）同样为门斯所折服，在他为自己服务期间，始终对他另眼相待。1777年，国王付给门斯一笔相当丰厚的佣金去罗马，并未规定任何具体职责。国王之所以如此慷慨地资助这位享有盛誉的天才，只是想博得世人的称赞，被人视为一位富有远见的赞助人。动身前往罗马之前，门斯仍在西班牙宫廷中施展着自己弥赛亚般的权威，强行以他自己及弟子绘制的壁画组画，替代了提埃坡罗父子刚刚为阿兰胡埃斯的圣帕斯夸尔·贝隆礼拜堂（the chapel of St Pascual Baylon, Aranjuez）创作的湿壁画——这父子二人的作品甚至还没有完全干透。仿佛一夜之间，提埃坡罗的作品不仅过时，而且变得无足轻重，沦为一个伟大改革者降临前、文化堕落的最后阶段的反面典型。

文明的生物学理论的传播，符合那些极力争夺18世纪最后30年艺术领导权的改革派人士的商业与政治利益。这种历史变革视角，成为大多数18世纪中期新建和改造后的美术学院教育演讲的主题。这些机构的宣传口号之一，便是声称能够挽救民族艺术于文化的谷底。

同样并非巧合的是，历史变革视角的流行，恰逢艺术批评的兴起——一代文人学士涌现，他们的文字强力塑造并改变了市民艺术的发展进程。一个批评家，就像一个狂热的传教士，在一个彻底腐朽但仍有改革希望的社会中，鼓吹一种有价值的社会角色。历史循环论在一种职业或行业合法化——这常被贬为谄媚的知识分子的末路——过程中起到了重要作用。伏尔泰对文化堕落与肉体腐烂发人深省的类比，将批评家的社会角色比喻成市场的肉检员，其工作就是把被污染的肉与健康畜体分开。正如另一位评论家所说，基于这一社会角色，德尼·狄德罗的文字中弥漫着一种以其个人权威为基础的“敏感，如果不是悲哀的颓废与堕落感”。[44]这一理论得到艺术史家与批评家这一特殊群体的大力提倡与认可。可以说，之所以生物学模式在这一时期的艺术批评和艺术史领域经久不衰，原因就在于，这一理论利器实在太过强大，难以舍弃。

北方的崛起

威尼斯画家提埃坡罗父子为阿兰胡埃斯圣帕斯夸尔礼拜堂绘制的湿壁画，被来自德累斯顿的改革者门斯所取代，这是欧洲艺术史的一次预示性转折。这一事件标志着“意大利艺术”最终走向衰落——一种自文艺复兴盛期以来长期主宰欧洲宫廷的艺术传统，其权威终于土崩瓦解。18世纪末的罗马，这个欧洲艺术人才的第一舞台上，意大利艺术家的影响力不断消退。自1770年代巴托尼失宠后，罗马人再无资格说意大利天才艺术家是欧洲衡量艺术成就的不二标准。

意大利与法国被视为欧洲艺术人才的主要输出地，这种说法在1760年还是成立的。然而仅仅十年以后，情形就为之丕变。理查德·佩恩·奈特劝慰那些一心寻找意大利艺术衰落迹象的英国人，只需将提香的作品与比亚焦·里贝卡——一个当时为罗伯特·亚当（Robert Adam）工作的壁画家——作个对比即可。[45]到了18世纪末19世纪初，英国对意大利艺术家的需求较18世纪初明显减少。阿米戈尼、佩

利格里尼等艺术家来到英国，人们认为他们生而优于英国本土画家的时代已经一去不返。荷加斯等艺术家，甚至都不再去奚落当时那些意大利巨匠被过分推崇的作品。大致梳理一下当时赴英的意大利艺术家的履历就会发现，绝大多数都是1760年之前来到英国的。在巴黎名利双收和享誉法兰西学院的意大利艺术家同样数量骤减。

在1760、1770和1780年代，严谨的学院古典主义势头日渐强势。北欧艺术家中间最早出现这一潮流，他们强烈感受到自己肩负继承古典文化的重任。弗塞利在19世纪初曾抱怨，罗马的德国艺术家团体在研习古代艺术遗产时，开始发挥出系统思维的文化禀赋，这种方式令欧洲其他地区的艺术家印象深刻：

> 大约上世纪（17世纪）中叶，在罗马声名卓著的德国批评家逐渐享有了教导世人的特权，并逐渐发展出一套完整的古典风格体系。从比利牛斯山到欧洲最北部地区的古物研究者、业余爱好者和艺术家，都将门斯与温克尔曼的理论视为奉行不悖的神谕，这些理论被详加阐述，即使在这里（也就是英国）也不乏影响。[46]

脱颖而出的不仅仅是德国艺术家，北方艺术家——这些地区此前在欧洲艺术领域毫无发言权——全都开始在罗马艺术圈里取得话语权。斯堪的纳维亚地区的雕塑家来到罗马，主导着国际艺术风格的走向，如塞格尔，被尊为“瑞典的菲迪亚斯”，还有托瓦尔森，一个有着冰岛血统的丹麦人。有史以来第一次，苏格兰与英格兰人屡屡斩获罗马最高荣誉，如大卫·艾伦（David Allan）于1773年获得罗马圣路加学院（Academy of St Luke）大奖，约瑟夫·威尔顿（Joseph Wilton）则于1755年斩获罗马美术学院的纪念金奖。苏格兰历史画家、考古学家兼罗马向导加文·汉密尔顿（Gavin Hamilton，1723—1798），这个严谨的古典历史风格的忠实捍卫者，比达维特早十年已在罗马蜚声国际。叶卡捷琳娜女皇是第一个定期购买苏格兰与英格兰优秀艺术作品的欧洲统治者。她任命苏格兰的詹姆斯二世党人查尔斯·卡梅伦（Charles Cameron）为首席建筑师。可能是出于卡梅伦的建议，女皇还曾打算从苏格兰招募宫廷建筑工人。

“意大利”艺术国际影响力的相对衰落，恰逢北欧艺术家影响力的上升，其中有着相当复杂的原因。不过，可以确信的是，18世纪晚期，北欧地区普遍认为，文化的现代改革不会，也不可能产生于阿尔

卑斯山以南——此种看法加速了这一进程。来自政治经济文化更发达的北欧的知识分子，不断鼓吹亚平宁半岛已耗尽了所有的创造活力，旨在酝酿一场新的北欧文艺复兴。如，大卫·休谟就表示他翘首以待苏格兰文化绽放出精神之花——与意大利艺术曾经的宏伟庄严相比，苏格兰艺术过去的表现完全不值一提，休谟在文章中写道："当一个国家的艺术与科学臻于完美，从那时起，自然地，或说必定要走向衰落，并且，那些曾繁荣一时的国家，鲜有能再次复兴。"[47]

按照这个标准，一个美国人比意大利人更有可能带来一场古典绘画的复兴。高尔特曾说，正是因为本杰明·韦斯特来到了罗马，才迫使这位艺术家开始思考文明的崛起与衰落问题。对艺术家来说：

> 美国的一切都那么年轻、有活力、生机盎然——好比一个国家的春天，俭朴、勤勉、纯粹。而罗马的一切是那么陈旧、衰老、堕落——就像一个民族的秋天，人民已经获得了荣誉，只是在可耻的酗酒中自甘沉沦。[48]

拿破仑利用这些文化上的说辞，为入侵意大利寻求道德上的合法性。1796年，法国舰队巡航至威尼斯利多岛（Lido of Venice）时遭到对方炮击，这给法国入侵这个历史悠久的古国提供了绝佳借口。据说拿破仑大声疾呼，"这个政府已经老迈——必须垮台！"拿破仑以一种惊人相似的方式入侵罗马，被说成是一种强健而崭新的欧洲文明理应主宰这文艺复兴盛期以来便无可挽回地走向衰败的堕落文化。因此，托瓦尔森在为拿破仑罗马宅邸制作的《亚历山大浮雕饰带》（*Alexander Frieze*，1812年）中，将波拿巴胜利进入罗马城，与亚历山大大帝征服臭名昭著的堕落之城巴比伦相提并论。

尽管没能成功，但拿破仑曾试图以教廷腐败使罗马文化日益衰败为借口，劝卡诺瓦离开罗马，永久移居巴黎。[49]然而，作为教皇权威的忠诚拥护者，拿破仑的侵略激起了卡诺瓦内心的民族与公民自豪感，他义愤填膺地用一纸名单回绝了拿破仑之邀，上面列出了他认为堪比古代大师的近代罗马艺术家。在拿破仑看来，欧洲文明的中心北移了一千英里——巴黎将取代罗马，成为一个"崭新"欧洲世界的中心。

拿破仑决定将罗马城中大部分精美的古代雕塑运回巴黎，预示着这场文化转移正式开始。正如伊恩·詹金斯（Ian Jenkins）所言：

> 法兰西的帝国主义野心，从历史决定论的角度解释了对意大利的劫掠，那就是用军人武德战胜道德败坏。人们将这些事件，与历史上希腊人战胜埃及人，又反过来被罗马人所打败相提并论。[50]

拿破仑的此番劫掠，引起欧洲大多数艺术人士的反感，但他不过是将一种至少已持续150年之久的历史进程推向了终局——经济政治实力强大的北欧、中欧及东欧艺术收藏家，一直在有组织有计划地劫掠意大利的艺术遗产，其方式与19世纪对艺术品的殖民掠夺并未相去多远，然而却没有引起太多不满。销售和制作艺术品，处理真迹、赝品或"修复的"古物，为富裕的大旅行家提供娱乐，在意大利城市经济中占据重要地位，但其他方面却毫无起色。蒂施拜因在评论达维特《荷拉斯兄弟之誓》的文章中，谴责了在教皇权威衰落后，现代罗马人无心追求真正的荣誉，一心只惦记那些艺术遗产：

> 难道现在的罗马人不想成为天才，像一个美术学院权威人士那样享有盛名吗？即使是最平凡的罗马人，也拥有这种特权——他的审美力无法超越；在他看来，阿尔卑斯山以北的人，只有来到罗马，才可能拥有美的趣味。罗马人骨子里视其他国家人民为下等人。如今，当这层权力与偏见的桎梏被打破，罗马人的自豪与优越感，便转移到伟大艺术品的所有权上了。[51]

蒂施拜因坚持认为，"阿尔卑斯山以北的人"不必感到自己在文化上低人一等，这番言论至关重要。北欧艺术家逐渐形成一种惯例——他们来到蒂施拜因的同胞施莱格尔所说的"古代世界中心"，纷纷用画笔记录下这片贫瘠的土地所带来的震惊。不只是城市发展滞后，[52]在农学家亚瑟·扬（Author Young）等掌握最新农业技术的北欧人看来，意大利乡村，用最坏的说法，简直就是太过落后的未开化之地。约翰·摩尔（John Moore）在《意大利社会与风俗概览》（*A View of the Society and Manners of Italy*，1795年出版）一书中，回忆一个粗鲁的苏格兰人邀请他来意大利时，发牢骚说这片"人们称之为平原上的荒漠"的地方，完全无法与"斯特灵(4)肥沃的山谷"相提并论。摩尔观察到：

> 罗马平原过去曾是世界上最适合耕种、人口最稠密的地区，现如今，这里没有房屋，没有树木，没有围场，除了零星的神庙与陵墓古迹外一无所有，眼前是一片因疫病人口锐减的乡村。这

里的一切都停滞、死寂、令人绝望。在这些荒弃之地上，古代世界的霸主高昂着头，努力保住那可悲的尊严。[53]

既然作为古典文化发源地的地中海与亚得里亚海流域的人类社会业已衰落，人们自然会认为，更有活力、政治更发达的北欧国家能更好地继承伟大古典文明的衣钵。“大旅行”社会核心阶层头戴假发、饱食终日的北欧绅士，才是古典文明的合法继承者、新的文化优等民族——这种说法也有点可笑。即使是最严肃的古物学者，也免不了嘲笑这种荒唐的文化自负，等着看笑话。乔舒亚·雷诺兹在其著名讽刺画《罗马学派》（*The School of Rome*）**[图77]**中也开了类似的玩笑。画中，一群粗鄙可憎的英国大旅行家，摆出与拉斐尔《雅典学派》中的伟大古贤一模一样的姿势。

尽管这些玩笑贬损了“哥特式”的文化力量，但当时人们已深刻意识到，北欧的时代已经到来。经过对罗马是古老欧洲文化“坟墓”的多番论争，北欧人的文化自尊心明显增强。意大利的北欧旅游者刻意夸大阿尔卑斯山以南地区破败堕落的现状，以突显自身的文化活力。必须注意的是，皮拉内西的罗马景观前所未有地激起了北欧人对意大利的想象，极力强化了近代罗马社会已从古典与文艺复兴的往昔辉煌衰退至此。皮拉内西阴郁宏伟的独特视角，源于一种深刻的文化悲观主义。比如，他声称自己只能将才华全部倾注在这些描绘宏伟建筑的版画上，因为当时已无望找到赞助人使其实现宏大的建筑理想。[54]皮拉内西的版画，刻画出一个笼罩在往昔荣光阴影下肮脏、颓废的现代世界——故作高雅的鉴赏家在巨大的遗迹中品头论足，地位卑下的罗马妇女则在宏伟的古代纪念碑上晾晒衣物；画中多次出现身体畸形的乞丐，在伟大民族的建筑废墟中游荡**[图116]**。

图116　乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西

《普尔图诺斯神庙》（位于科斯梅丁圣母教堂附近的圆顶神庙），蚀刻版画，1758年。

众所周知，18世纪末的罗马和意大利，聚集着许许多多粗陋怪异的乞丐，北欧艺术家的速写本中时常出现这类形象。苏格兰艺术家大卫·艾伦，靠制作意大利街头生活与节庆主题的版画为生，他说在罗马工作的一个巨大优势就是，艺术家总是可以找到衣衫褴褛却“如画”的模特。[55]我们可以认为，这些乞丐的形象就仿如意大利文化状态的写照。比方说，约翰·摩尔来到帕多瓦后说：“这个地方四处都是乞丐，足见贸易与手工业毫不景气。”[56]

与许多同时代人一样，亚平宁半岛旅行中的种种不适与危险，加剧了摩尔对此地生活现状的恶劣印象。许多旅行者都抱怨，当地旅馆太脏，路途又危险重重。这种抱怨合情合理——现存的18世纪末意大利公路犯罪统计数据令人震惊。[57]许多艺术家与鉴赏家在意大利旅行期间死于持刀袭击，温克尔曼就是当时最出名的一位谋杀受害者。苏格兰画家约翰·布朗的精彩画作就描绘了发生在马克森提乌斯会堂（Basilica of Maxentius）中的一次刺杀和一位卖匕首的人，证实了18世纪末许多生活在罗马的艺术家内心对于谋杀的真实恐惧。

摩尔及其同时代人都认为，罗马普通民众采取此种“暴力发泄”的方式，表明了一种更普遍的文化萎靡。但有点无法令人信服的是，摩

尔将持刀谋杀指向罗马教廷，指责教会为流亡者提供庇护，使罪犯逃脱正义的审判。前面导言中说到，将近代意大利社会的弊端归咎于教会腐败的北欧旅行者不在少数。毫不意外，持这种观点的基本都是新教徒。约翰·布朗的一幅作品 **[图117]** ，描绘了一群惹人生厌的罗马牧师，隐匿于街道深处，色眯眯地看着一名穿着华丽的女子，步履轻佻地在他们面前飘然而过。

图117　约翰·布朗

《一名女子在一群男修士中间》，石墨、黑色墨水，1770年代。

这种认为阿尔卑斯山南部文明业已衰落的成见，影响了大多数北欧人对意大利艺术史的书写。18世纪末19世纪初出版的意大利艺术史论著，甚至是意大利人自己写的书中，基本都会论及艺术文化的兴衰。学界更多是在讨论衰退何时发生，而不再纠缠于是否会衰退。不过，18世纪末，人们普遍认为艺术的巅峰是拉斐尔的时代，然后大致从卡拉奇兄弟（Carracci）或柯勒乔（Correggio）的时代开始走下坡路。那么，艺术的衰退究竟从谁而起，卡拉奇兄弟还是柯勒乔？这个问题在18世纪末引发大量争论。但到了1819年，施莱格尔认为争论可以告一段落了——他认为，在卡拉奇兄弟达到拉斐尔、米开朗基罗、

提香的高度之后，意大利文艺复兴绘画便开始走下坡路——“那些真正了解的人”对这一看法“不再有争议”。[58]当然，还是会有不合群之人提出异议。比如布莱克，他就认为提香与卡拉奇兄弟都是艺术堕落的代表。

那么，成就卓著的早期文艺复兴又是指哪段时期？学术界围绕这个问题的分歧更大。一般来说，拿破仑失败以后，艺术家与评论家更乐于接受的观点是：在崇高的意大利文艺复兴的早期阶段，重新燃起了对“真正的基督教”艺术形式的热情。这个时期，一些圈内人士开始推崇那些过去被忽视的“早期文艺复兴”艺术家，如马萨乔（Masaccio）和弗拉·安杰利科（Fra Angelico）。越来越多的人认为，早期文艺复兴艺术中，蕴含着一种消失已久的、崇高纯粹的基督教风格，这使衰败的近代意大利艺术愈发相形见绌。

18世纪下半叶，社会上普遍认为，意大利艺术传统已病入膏肓，一部分北欧艺术人士逐渐认定，意大利这片土地已无法为伟大艺术家提供任何养分。怀着这种看法，一些评论家对意大利人安东尼·卡诺瓦一跃成为欧洲备受尊崇的著名雕塑家，着实惊愕不已。司汤达回顾1817年的意大利之行时说：

> 在这里，绘画已经死去并被埋葬。卡诺瓦则是个例外，彻底摆脱了温润气候带来的保守。不过，和阿尔菲耶里（Alfieri）一样，卡诺瓦也是个与众不同的人。再没有人能达到他的水平，意大利雕塑已经死亡，就像柯勒乔等人的艺术一样。[59]

卡诺瓦死后出版的几本传记都表达出类似观点。比如，梅梅斯认为卡诺瓦是在“不利的恶劣环境”中脱颖而出的天才——要知道当时“在意大利任何一个城市，几乎都听不到木槌的敲击声”。

雕刻家与石匠的木槌敲击声，当时在北欧许多城市随处可闻。大量雄心勃勃的城市建筑工程与大型爱国纪念碑让北欧大都市焕然一新，这些工程计划象征性地反映出一种要求成为真正的古典继承者的国家意志。许多北欧城市的称谓，都强化了这种诉求——新的海边城市圣彼得堡，享有“北方巴尔米拉”(5)之美誉；莫斯科也自称“第三罗马”；建造中的爱丁堡“新城”则被誉为“北方的雅典”。获此殊荣，英国人又在卡尔顿山（Carlton Hill）山顶建起第二座卫城，大量资金源源

不断地投入其中，他们甚至吹嘘要复原一座雅典娜神庙，以纪念滑铁卢之役。

拿破仑战争期间，北欧掀起一股兴建大型爱国雕像的狂热，说明史诗性的军事题材可以媲美甚至超越古代艺术家的作品。托瓦尔森的那座雄伟雕像（1826—1830）**[图118]**原本打算立在华沙城，以纪念波兰爱国者、拿破仑三世的盟友约瑟夫·波尼亚托夫斯基（Joseph Poniatowski）的壮烈牺牲。作品明显是在模仿《马可·奥勒留骑马像》，但尺寸至少有后者的四倍大。英国人格外热衷于这种纪念雕像，尽管提议兴建的纪念像的尺寸更多反映出了盲目的爱国热忱，并不能说明提议者的实际能力。因此，鲜有计划能付诸实现。1814年，雕塑家乔治·加勒德（George Garrard）提议建造一座48英尺（约15米）高的威灵顿雕像，“身着古罗马将军服，手执权杖，策马疾驰，正下方则是复仇三女神降临”。更有甚者，弗朗西斯·钱特里提议，在一个突出于亚茅斯港（Yarmouth）的140英尺（约43米）高的平台上，立一尊纳尔逊雕像。为了符合罗马人凯旋的传统，平台将照着俘获的军舰船头来建。

图118　贝特尔·托瓦尔森

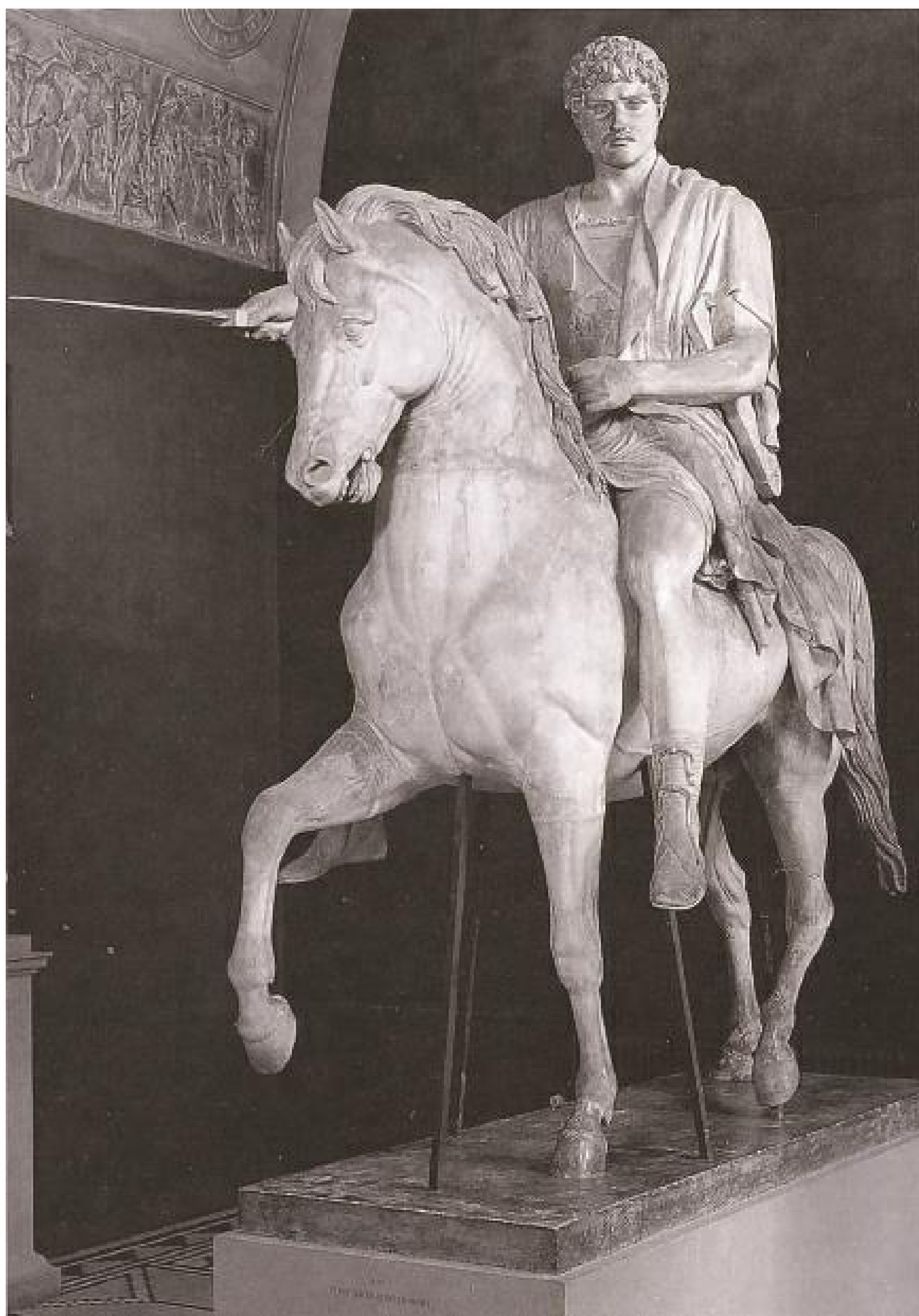


图118　贝特尔·托瓦尔森

《约瑟夫·波尼亚托夫斯基骑马像》，石膏模型，1826—1827。

弗拉克斯曼提议，这座巨型纪念像应建在格林威治天文台附近，以此表明大英帝国意图成为新的世界权力中心。弗拉克斯曼1799年给建设委员会写了一封信，结尾明确地流露出，充满活力的北欧国家首都市民非常庄严地自居为古典文明的继承者：

> 还应记住，伦敦港是整个王国最重要的港口，肯特路是伦敦通向欧洲、亚洲和非洲的入口，格林威治山则是本初子午线的所在地，经线的起点，而这座纪念像好比是罗马的第一座里程碑，也将成为丈量世界的起点。[60]

18世纪的最后40年，越来越多的人深信，伦敦的建筑应打造成新帝国时代世界中心的象征。其实，18世纪初的一些建筑与工程计划的规模，已经激起了那些自视处于“古典”正统而伟大的市民文化的核心之人，对宏大理想的追求。新建成的市长官邸（1747年动工，1752年落成）——这栋建筑完全可以被称为新的城市中心——山墙中央是一个象征伦敦城的女性，打扮得像个威严的斯多葛主义者，“拄着一根象征罗马最高统治的执政官权杖”。[61]这个项目经过公开竞标，一位地道的英国艺术家、年轻的罗伯特·泰勒最终胜出，建筑委员会相信，一个新时代即将到来，英国从此不再依靠国外艺术人才。

英国人还打算在威斯敏斯特建造一座横跨泰晤士河的巨型载重大桥，为寻求工程解决方案付出了惊人的努力，其雄心与重建市长官邸不相上下。施工中的工程建筑如此激动人心，激发出许多画家的创作灵感。其中最令人难忘的，大概是卡纳莱托（Canaletto）1746年5月抵达威尼斯不久，为首席桥梁委员、第二任诺森伯兰伯爵（Earl of Northumberland）休·史密森（Hugh Smithson）绘制的一幅作品**［图119］**。

图119　卡纳莱托

《从威斯敏斯特大桥桥拱远眺伦敦》，布面油画，1746—1747。

卡纳莱托将大桥（或更具体地说，是建桥过程中使用的木制承重构架）作为舞台拱幕，观众透过桥拱看到主要的透视场景，是他当舞台美术师时熟练运用的一种构图手法。与他的大部分城市风景画一样，我们很难从卡纳莱托精湛的再现技巧中清晰地看出他对正在发生的都市化现象的态度。不过，艺术家将视角对准伦敦旧城区，画中出现了圣保罗大教堂，这座威斯敏斯特大桥建成以前伦敦最壮观的古典建筑，似乎另有目的。卡纳莱托与史密森可能想暗示观众，这一崭新的工程壮举，将翻开这座古老城市新的历史篇章。

如果将这件作品与卡纳莱托另一件描绘城市建设的作品进行比较，一定十分有趣——那幅画现在被称为《石匠庭院》（*Stonemason's Yard*，1726—1730）**[图120]**，描绘了威尼斯圣维达尔与圣玛利亚·德拉·卡里塔广场（Campo S. Vidal and S. Maria della Carita）。画面前景中，石匠们正在刻凿安德烈亚·蒂拉利（Andrea Tirali）设计的圣维达尔广场外立面所用的石柱。画家试图告诉观众，外界关于威尼斯已彻底凋敝的传闻并不属实，建造教堂与重建城市的传统依然活跃。不过，在卡纳莱托画中，死气沉沉的城市中有人在劳动，这个场景产生出一种莫名其妙的催眠作用。在东倒西歪的棚屋外，石匠们独自辛苦劳作，而不是共同努力。卡纳莱托想要

描画出与伦敦截然不同的家乡建筑，却无意中让我们深刻体会到亚平宁半岛与北欧大城市生活间的巨大差距。

图120　卡纳莱托

《石匠庭院》，布面油画，1726—1730。

通过城市风景画——比如，卡纳莱托对遗迹的尽情畅想，或是帕尼尼和皮拉内西的罗马景观——“意大利的”，逐渐成了城市衰败的代名词。意欲重新改造北欧城市风景画的人，越来越关注剧烈变革的图像。不同城市风景画形态的差异，在法兰西院士于贝尔·罗伯特的作品中体现得尤为明显。于贝尔早年以“遗迹画家”在罗马成名，风格类似皮拉内西和帕尼尼，他与二人也私交甚密。1765年于贝尔回到巴黎，他的意大利遗迹画迅速成为北欧启蒙主义者思考文明兴衰的依据，狄德罗的1767年沙龙评论可以证实这一点。然而，回到法国后，于贝尔却开始描绘飞速变化的巴黎城市景观，表现周围可见的建筑工程，大部分作品现存巴黎卡纳瓦莱博物馆（Musée Carnevalet）。

博物馆收藏的一幅画格外引人注目，作品记录了1775年某日庆祝纳伊桥（Neuilly bridge）正式开放的典礼活动 **[图121]** 。M.德·特吕

代纳（M. de Trudaine）作为桥梁与道路委员会负责人，委托于贝尔绘制了这幅作品。此画明显属于一种表现“建设中的”城市风景的类型画，由负责建筑与交通基础设施建设（1745年以后，法英两国在这方面都取得长足进展）的著名工程师或大臣委托艺术家创作。这类作品充分反映出北欧市民文化的巨大活力。一幅克劳德–约瑟夫·韦尔内的作品当时颇受好评，更加促进了这一类型画的发展。韦尔内此作描绘了从号角城堡（Chateau Trompette）眺望新波尔多港的景象，画中，工程监察M. 德·图尔尼（M. de Tourny），正神情高傲地站在画面前景处（此画完成于1759年，随后被制成版画广泛传播）。

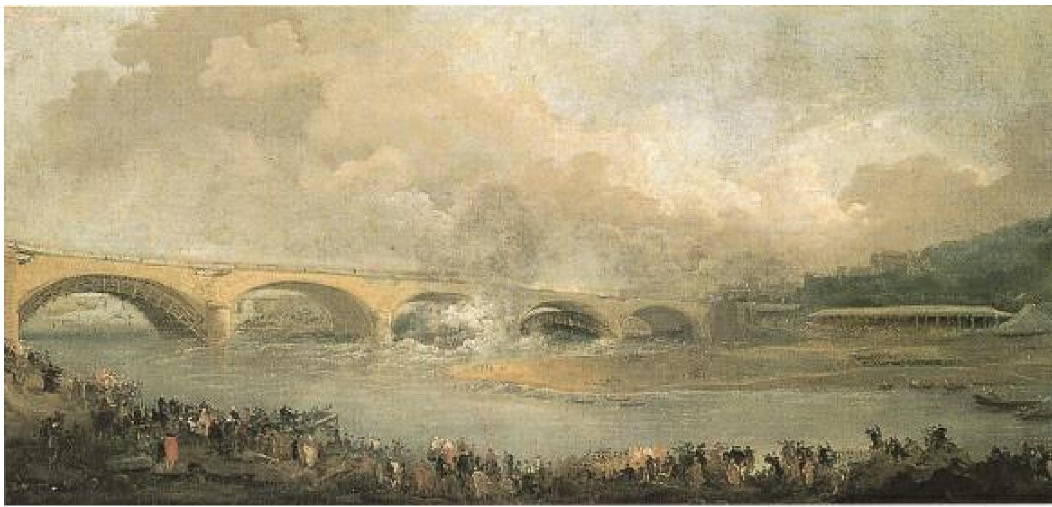


图121　于贝尔·罗伯特

《纳伊桥落成庆典》，布面油画，1772年。

建筑总监马里尼（Marigny）也委托韦尔内创作了大量描绘法国港口风景的油画和版画，这些作品明显意在炫耀法国作为贸易帝国的至高地位。这些作品中流露出一种不断增强的帝国统治意识，在英法七年战争时期的艺术作品中体现得尤为明显。英国这一时期无可争议地占据了帝国主义的头把交椅，国立艺术学院也随之进入新的发展阶段。在著名的1759年“奇迹之年”(6)之后的70年间，英国迅速成为欧洲艺术领域的佼佼者，这并非全部源于艺术家才华的自然迸发。一大批公共“计划”先后实施，以满足公众的强烈愿望——英国已经取得了振奋人心的军事和经济成就，艺术家的创作必须与其旗鼓相当。

其中最明显的例子就是1768年成立英国皇家美术学院。威廉·黑兹利特猛烈抨击这个机构，他敏锐地意识到，发起成立并主持美术学

院的那些人有一个不可告人的目的，就是要进行煽动人心的改革，而置昔日的英国艺术于不顾。美术学院在艺术领域取得的压倒性优势，恰好呼应了1759年的军事胜利——相形之下，英国历史上所有的军事成就都黯然失色。黑兹利特格外鄙夷弗拉克斯曼的学院讲演，这位雕塑家为了给美术学院的友人增光，讲演中不断指责鲁比里亚克和莱斯布雷克这代艺术家。[62]黑兹利特认为，这些学院讲演是在“含沙射影地指出，美术学院建立之前，英国从未出现值得夸耀的爱国志士或英雄”。

随着1770到1780年代达维特与他的学生对法国艺术的革新，发起一场艺术复兴的强烈愿望开始与本国军事尚武精神的重燃紧密结合起来。这种尚武精神，在版画制作与出口方面体现得尤为明显。约翰·博伊德尔是当时一个有抱负的伦敦版画商，于1761年与其他人合力挑战了法国人一统欧洲版画市场的局面。博伊德尔发起第一轮进攻，先是委托威廉·伍利特（William Woollett，1735—1785）刻印理查德·威尔森（Richard Wilson，1713?—1782）的一幅尼俄柏主题的风景画，其销量超过了此前一直垄断这一类型（即风景版画）的法国版画。博伊德尔尤其希望能在销量上超过韦尔内的版画，尤其是最有名的《暴风雨》（*Storm*）和带有明显民族意识的《法国港口》（*Ports of France*）。威尔森与伍利特的《尼俄柏》在国际上大获成功，英国版画开始了一段长达四十年的发展期——在此期间，英国铜版画家与网线铜版版画家无可争议地成为欧洲乃至全世界版画业中的佼佼者。

英国政府在威斯敏斯特大教堂，出资修建了一座詹姆斯·沃尔夫将军（James Wolfe）纪念碑（1760—1772）**[图122]**——1759年英军在魁北克大败法军，沃尔夫将军于此役中光荣牺牲，他的死成为英国进入帝国时代的重要象征。与上面提到的一雪前耻的“尼俄柏”版画一样，这也标志着英国雕塑史上的一次重要转折。这座纪念碑修建于英国首相威廉·皮特（William Pitt）发表胜利纪念演说之后，他想要通过塑造一位英雄人物，来体现自己积极进取的帝国政策。皮特首相的随从德文郡公爵（Duke of Devonshire）以宫务大臣的身份，选定由约瑟夫·威尔顿这位不久前在罗马大获成功的英国年轻艺术家来修建。威尔顿从大批参与竞标的功成名就的外国艺术大师，以及经验更丰富的本土艺术家中脱颖而出。和十年前启用年轻的罗伯特·泰勒负责修建市长官邸山墙一样，这个决定也契合了社会上对新一代英国艺术人才在重要时刻招之能战的期待。再次选出一位年轻、充满活力与才华的英国艺术家，用大理石雕刻展现这个国家强大的英雄主义，绝不是空

欢喜一场——一百多年来，英国雕塑艺术一直掌握在荷兰、法国、意大利大师手中，直到1760年后，英国艺术家才逐渐后来居上。

图122 约瑟夫·威尔顿

《詹姆斯·沃尔夫将军纪念碑》，白色大理石，威斯敏斯特大教堂回廊，1760—1772。

威尔顿的沃尔夫将军纪念碑充满夸张的民族主义色彩，这并不令人惊诧。法国人皮埃尔·格罗斯雷（Pierre Grosley）1760年代中期到访威尔顿的工作室后，有点沮丧地说，纪念碑模型中，垂死的将军一脚踩在一面法国王室鸢尾花旗上。[63]尽管纪念碑图像有种大男子主义的耀武扬威，但也试图唤起某些更微妙的感受。裸体的沃尔夫将军在忠诚的军官们面前死去，这一图像更接近于哀悼基督，而不是那种表现罗马人凯旋的传统。这位英雄有着男性特有的细腻情感，而不是浮夸的男性气概——传闻沃尔夫将军去世前夜还曾念诵爱德华·扬《夜思录》（*Night Thoughts*）中的章句。

那些表现英国七年战争中取得的军事胜利——阿默斯特（Amherst）、克莱夫（Clive）和沃森（Watson）等人闻名遐迩的英勇事迹——的纪念碑与历史画，往往会突显胜利者的仁慈与怜悯，[64]有时也会暗示一种与敌人法国的冷酷强权之间的鲜明反差。社会上普遍非常忧虑，英国已步入崭新的帝国时代，不应沾染专制与独裁的气息——这通常被视为罗马帝国侵略扩张的代名词。英国艺术家与公共艺术赞助人意识到罗马帝国是因残暴奴役全世界而终致衰亡，于是更加急切地想要强调英国军队的仁慈。他们努力亮出这一立场，即英国军队使用"野蛮人"，是要激发他们身上的原始高贵性，而不是惨无人道的野蛮。

本杰明·韦斯特的《沃尔夫将军之死》（*Death of Wolfe*，1770年）**[图2]**精彩呈现出这一观念。画中，一个着装艳丽、半裸文身的"印第安人"凝神注视着即将死去的将军。韦斯特描绘这一人物时，采用了一种与"忧郁"图像相关的姿势，以此表明他不是一个残暴之人，而是一个高贵的"原始人"——他真切地哀悼将军之死，不会玩弄那种假装深切同情的文明把戏。韦斯特与许多在美术学院看过此画的人大概都知道，法国军队经常被指责诱发出"印第安"士兵的邪恶，导致其愚蠢残暴的行径。[65]

这并不是韦斯特第一次在作品中展现野蛮人内在的人性。韦斯特于1760年从美国来到罗马，此时距沃尔夫将军获胜仅过去一年，年轻的本杰明·韦斯特受英国鉴藏家约瑟夫·希普利（Joseph Shipley）与约翰·默里（John Murray）之邀绘制《印第安战士告别家人》（*Savage*

Warrior Taking Leave of His Family）**［图123］**。画面中央是一名印第安酋长，摆出一副“望景楼的阿波罗”的姿态。理查德·佩恩·奈特在其诗集《风景：说理诗三卷》（*The Landscape: A Didactic Poem in Three Books*，1794年）的附注中，忆及下面一则韦斯特的轶事，可以帮助理解此画及《沃尔夫将军之死》中艺术家对印第安人“身体语言”的处理：

图123　本杰明·韦斯特

《印第安战士告别家人》，布面油画，约1760年。

在旅行者眼中，野蛮人通常都是身形优美、意气风发。一位如今高居皇家美术学院院长之位的著名艺术家曾告诉我，他第一

次看到“望景楼的阿波罗”时深深感到，阿波罗的姿态与在美洲见过的莫霍克族战士非常像。但问题在于，莫霍克战士完全顺应内心的冲动，不受任何后天约束或惯例的影响。

韦斯特的画反映出一种乐观的启蒙观念——处于纯真状态的人，感性、温和、尊重同伴。按照此种立场，正是文明的过度发达而不是匮乏，才使人类道德败坏、无情、忘却家族情感。在韦斯特的画中，印第安家庭成员之间情感深厚，夫妻彼此忠诚，在许多道德评论家看来，这种情感流露在业已堕落的欧洲社会实在太过罕有。

德比的赖特在动人的夜景画《印第安寡妇》（*The Indian Widow*，1783—1785）**[图124]** 中，也对印第安人的家庭责任感大加赞美。他在手稿中写道：

图124　德比的约瑟夫·赖特

《印第安寡妇》，布面油画，1783—1785。

> 此画以一种美洲原始部落盛行的风俗为基础创作，一位杰出勇士的遗孀，通常在丈夫死后第一夜要在纪念物下坐一整天——在涂满颜色的虬枝上，挂着丈夫的武器与战衣。[66]

这段话中最给人启示的是，赖特将“战衣”描述为“纪念物”。赖特很可能对古代在“杰出勇士”的牺牲地摆放类似“纪念物”的行为有所了解。此外，赖特画中印第安寡妇的坐姿，以及她与纪念物之间的组合关系，与18世纪英国陵墓雕塑颇为接近，最明显的例子就是谢马克斯设计的威斯敏斯特大教堂陵墓雕塑中，白金汉女公爵坐在丈夫纪念物旁的形象**［图84］**。赖特运用这一图像，大概是想暗示这位“原始部落”的高贵成员与古典纪念碑中令人尊敬的女性一样，皆为夫妻忠诚不可多得的典范。

18世纪晚期，英国文化开始将文明的生物学理论普遍运用到非欧洲国家中。从新近发现的南海岛民到非洲黑奴，这些“野蛮”人的体魄、建筑、文化习俗中，还残留着些许原始古代世界的影子。18世纪最激进的废奴主义者——这些人主张英国是一个真正的文明国度，不应容忍此种奴役他人的行径——他们将非洲黑奴视为“高贵的野蛮人”。欧洲人甚至用生物学来丑化那些被征服的古老文明——这些文明已经自然衰退，需要一种更先进的统治。威廉·霍奇斯1786年的《印度风景》（*Select View of India*），其中心主题就是印度文化已进入衰退期。书中描绘了许多印度皇宫遗迹，其中一些被喻为“化作尘埃的人类伟大文明纪念碑”。有些人争辩说，英国对印度的殖民入侵，好比是一种强健有力的文化踏入了一个当地人自相残杀造成的权力真空。霍奇斯画中的遗迹，显然给这种说辞提供了图像证明。

伴随19世纪初民族运动在英国兴起，英国人转而开始在国内寻找未被现代社会堕落之风所玷污的高贵原始人。艺术家开始观察当时英国男性的体魄和姿态，将之与古典雕塑进行对比。他们尤其关注拳击手的体魄，这些人最能体现出一种人性化的英国男性气概。强壮的英国拳击手，暴力却不残忍，不像那些堕落的意大利持刀杀人犯。约翰·摩尔谈到罗马人的谋杀行径时说，哪怕“最卑劣的英国恶棍，也会用他们的拳头公平决斗”。皮尔斯·伊根（Pierce Egan）在1812年出版的一本拳击运动手册中写道：“阳刚的拳击运动，赋予大不列颠人一种带有人性色彩的真正英雄气概，这使他们在世界各地声名远扬，令人生畏、战无不胜。”[67]

1808年6月至7月，英国皇家美术学院的知名院士召开了系列会议，专门研究新近运抵英国的“埃尔金大理石”中举世闻名的英国拳击手形象。他们一致认为，这些“最高尚”的英国运动员，其肌肉发达的外形与古典雕刻非常接近。J. C. F. 罗西（J. C. F. Rossi，1762—1839）是最推崇拳击手姿态与比例的雕塑家之一，二十年后，他完成了自己的雕塑代表作《英国拳击手》（*The British Pugilist*，1828年为埃格雷蒙特勋爵［Lord Egremont］的雕塑博物馆所作）**［图125］**。这尊雕像不仅成为近代英国男性的古典男性气概的永久证明，更充分表明了近代英国雕塑家展现男性身体美感与奥妙的技巧已炉火纯青，堪比古代雕塑家；雕刻家的高超技巧与运动精神，完全可与拳击手媲美。J. T. 史密斯注意到，与18世纪初的英国雕像不同——当时一般由多块大理石拼接而成——罗西这尊“充满力量、技艺精湛”的雕像，却是在一整块大理石上刻凿而成。[68]

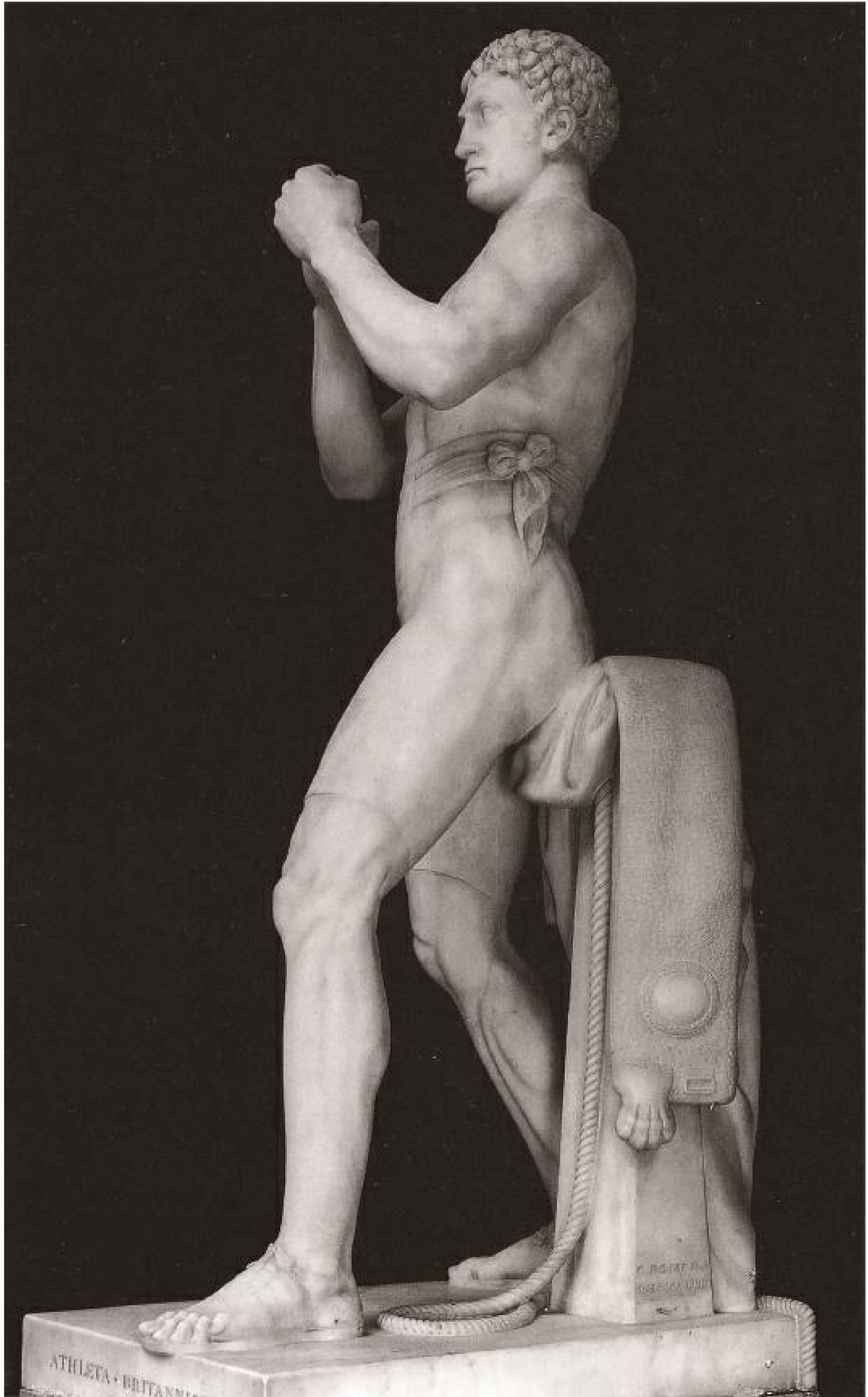

ATHLETA

图125　约翰·查尔斯·费力克斯·罗西

《英国拳击手》，白色大理石，1828年。雕像小腿位置的接合处，因年久已经暴露出来，使人们对史密斯声称雕像是用一整块大理石雕成的说法产生了怀疑。

这些“普通”公民的身体，展现出完美的男性气概，对那些渴望进行彻底政治改革的艺术家与作家极具吸引力。正缘于此，英国拳击手勇猛搏斗的主题也引起了黑兹利特的注意，他于1822年出版了一本著名文集——《搏斗》（*Fight*）。街头运动员、平民英雄，他们未曾接触堕落放纵的上流阶层，因而没有丧失活力。一个国家原初的活力，恰恰存留在这些人身上。

黑兹利特的朋友本杰明·海登同样积极支持政治改革，他1827年的《模拟选举》（*Mock Election*）**[图126]**表达出同样的观点。这幅画描绘了海登因债务问题被监禁期间，在狱中亲眼目睹的一场妙趣横生的模拟选举。尽管都由囚犯扮演，但与监狱外的真实选举相比，这场模拟选举的欺骗与腐败成分反而更少。相应地，参与活动的人，其外形也不像“真实”选举集会中的人那般堕落至极。海登当然知道那幅《选举宴会》（*Election Entertainment*）**[图127]**——荷加斯著名的《选举》系列版画（1754—1755）中的一幅——他希望观众拿自己这幅《模拟选举》，与荷加斯的画作一番比较。

图126　本杰明·海登

《模拟选举》，布面油画，1827年。

图127　威廉·荷加斯

《选举宴会》（《选举》系列版画，1754—1755），布面油画。

这幅《模拟选举》可能是在故意嘲讽荷加斯的《选举宴会》，而不仅仅是要呈现真实的选举场面。比较之下，观众似乎更喜欢海登的画，整体也更偏爱一种更加古典庄重的英国绘画风格——海登自认为是此种风格的表率。荷加斯的画呈现出滑稽讽刺的形式与腔调，令人想到特尼尔斯（Teniers）或布劳威尔（Brouwer）等风俗画家笔下的荷兰小酒馆；而海登却集中表现了一群姿态高贵之人，显示出某种历史画的宏大精神。海登描绘的这场模拟选举，比荷加斯画中的真实选举看起来更高尚；同样，这幅海登对荷加斯的讽刺之作，本身也比原作更宏大。当然，真正讽刺之处在于，为英国绘画带来此番变革的艺术家海登，却与画中的高贵之人一样，因债务问题锒铛入狱，而不是引领国家走向光荣。

海登在画中重点描绘了一名健壮的运动员，他的脚边放着一把网球拍，愉快地看着眼前发生的一切。他在这幅画中的位置，大致相当于荷加斯画中的市长——这位"大人物"坐在桌子一端，因食用牡蛎过量引起中风发作。而画中的男主角，尽管热衷于喝酒和赌博，但看起

来却更像是年轻健康的古代酒神，而不是堕落的现代英国人。他优美挺直的鼻梁以及优雅的姿态直接源于古典艺术。事实上，这一人物形象就如一尊着衣的"狄奥尼索斯躯干"——帕特农神庙山墙上的一尊男性雕像。海登对那尊躯干十分熟悉，在过去十年中，他对那尊雕像及"埃尔金大理石"中的重要作品进行过多次深入研究。

海登的画中，一个同样廓形古典的美丽女仆正亲切招呼着面前这位英国"酒神"。她与荷加斯画中为市长放血治病的庸医处在同样位置。另一个同样姿态高贵的年轻人则带着一种自由主义者的气质，他在画中的位置与荷加斯作品中央拉小提琴的丑女人完全一致。海登在这些被政治边缘化的高贵人物身上，找到了真正的"英国自由主义"精神。这些人物被描绘成真正的自由卫士，正如画中人物的姿态都源自古希腊，自由主义这一政治传统，最初也是从伯里克利时代的雅典发展而来。

海登并不是唯一感到这批"埃尔金大理石"运至英国，将为英国继承古典文明衣钵提供绝佳机遇的艺术家。之前曾有舆论谴责英国人实际上是窃走了这批大理石雕像，英国人却作出如下回应：英国人是要成为雅典精神的继承者，而不是现代雅典人。1816年的《绅士杂志》上刊登了一篇文章，呼吁建立一座新的艺术神庙或圣殿，作者建议：

> 自由政府要提供最适于发挥自然禀赋的环境……让有才华之人获得奖励与教育，没有哪个国家会比我们更适合为这些不朽之作建造一座光荣的圣所。

早期雅典人民的政治文化传统强烈吸引着后拿破仑时代的英国，部分源于它为欧洲文明提供了一个罗马之前的源头。罗马早期政治秩序——也就是达维特《荷拉斯兄弟之誓》中赞美的早期共和政体——已经被法国大革命观念彻底腐蚀，就连本杰明·海登等政治改革积极分子也不得不承认，大革命观念只会将社会导向一种无政府和无信仰状态。罗马帝国初期的名声，也在某种程度上被贬为现代英国的原型。自1770年代以来，罗马帝国对英国早期历史的介入，通常会被说成是阻碍，而非促进英国自由主义传统的发展。正如山姆·斯迈尔斯（Sam Smiles）所说，以尤利乌斯·凯撒登陆不列颠海岸为主题的作品，通常会将此事件描绘成一支铁血无情、组织严明的军队残暴镇压一群自由高贵的战士。[69]

许多描绘卡拉克塔克斯国王（King Caractacus）高贵不挠精神的作品，最明显地体现出罗马残暴的独裁政治与早期凯尔特人社会的自由精神间的冲突。这位国王被俘后，被当做战利品献给罗马皇帝克劳狄一世（Emperor Claudius）。18世纪的前70年里，这个主题只是偶尔才出现在艺术家与诗人的作品中。1776年，这一主题的舞台剧在伦敦上演并大受欢迎，此后，这个主题开始在英国人的历史想象中占据重要地位。卡拉克塔克斯国王的英勇事迹激发了许多艺术家的想象力，1777年托马斯·班克斯在罗马为白金汉侯爵（Marquis of Buckingham）制作的精美浮雕**［图128］**，大概是其中最难忘的一件。班克斯有意使这位凯尔特国王的强壮身形与克劳狄一世的坐态形成一种鲜明反差，让观众看到这位北方英雄，不仅用高贵的精神使罗马人羞愧，其体魄也足以令敌人汗颜。

图128　托马斯·班克斯

《卡拉克塔克斯国王在罗马皇帝克劳狄一世面前》，大理石浮雕，斯托学校，白金汉，1777年。

班克斯的卡拉克塔克斯国王宣告了一场重要的北欧文化运动，旨在复兴和提升“哥特人”或“野蛮人”的历史，使其永远摆脱罗马帝国时期地中海国家给北方地区打上的次等文明的耻辱烙印。北欧国家的政治和文化神话学，编织出一个完整的北方英雄谱系——有些是虚构的，有些则摘自模糊不清的历史纪要。北欧国家正努力向世人证明，

在现代欧洲文化崇高的大历史进程中，其作用丝毫不逊于南欧地区。这些英雄祖先的丰功伟绩，无疑是最有力的证词。

苏格兰蹩脚诗人詹姆斯·麦克弗森（James Macpherson）因炮制遗失的早期北欧史诗而名声大噪。1760年到1765年间，麦克弗森发表了三个重要版本的诗文，声称这些诗篇都是从昔日无人知晓的古盖尔语手抄本转译过来，或是整理自苏格兰高地地区口头传诵的诗歌。尽管事实上大部分篇章都是他自己编的，但麦克弗森的“发现”，尤其是那本《奥西恩之歌》（*The Works of Ossian*，1765年），还是有理由被视为18世纪末19世纪初欧洲最重要且影响深远的文学作品的。这是一本大获成功的伪作，因为当时的文化局势要求人们必须暂时抛开怀疑。赫尔德的话代表了许多人的看法，他说，就算这些诗篇都不是真的，是“一个善意的谎言”，也值得尊重。虽也被陆续译成西班牙语、意大利语，但这些诗歌在北欧最受欢迎。自此，北欧地区有了属于自己的史诗传统，诗篇之古朴庄严，堪比《荷马史诗》。伦格甚至说，奥西恩的诗篇被发现后，北欧人再也不需要像过去那样到南欧“大旅行”了。

一如所料，奥西恩传说最初是在苏格兰艺术家中间大为流行。第一组以此为主题的重要作品，就是1777年詹姆斯·克拉克爵士（Sir James Clerk）委托当时最杰出的苏格兰画家亚历山大·朗西曼（Alexander Runciman，1736—1785），给他位于爱丁堡附近佩尼库克（Penicuik）的宅邸创作的天顶画。朗西曼显然是考虑到奥西恩传说的名气，才放弃了以阿喀琉斯生平为主题的创作初衷。随后，几乎所有北欧艺术家都创作过歌颂奥西恩传说的作品。

然而，以奥西恩传说为主题的绘画，却是在拿破仑时期的法国被赋予了最重大的意义，成为赞颂北欧战士文化的爱国神话。艺术家尤其热衷于用“奥西恩”主题吸引拿破仑的注意与支持。众所周知，麦克弗森的诗集深受这位大人物的喜爱。但讽刺的是，其中一些画作，却反倒成了攻击奥西恩诗篇发源地的宣传利器。其中就包括吉罗代（Anne-Louis Girodet）1802年的一幅精彩之作**[图129]**，作品构图极为复杂，描绘了奥西恩在奥丁神殿迎接法国军人的英灵，艺术家在构思时明显想到了拿破仑。吉罗代试图用这幅画抨击英国人违背北欧国家的博爱精神——拿破仑声称，1801年2月签订的《吕内维尔和约》（*Treaty of Lunéville*）就是要确立这一精神。乔治·列维京简要描述了其中一组主要人物的情节：

图129　阿内-路易·吉罗代

《奥西恩迎接法国军官的英灵》，布面油画，1802年。

> 在胜利女神的下方，法国人胜利地行进着，女神看起来像是被其中一名军官的佩剑举着……胜利女神将象征和平的墨丘利节杖，交给莫文[(7)]勇士——这些勇士明显象征着被波拿巴征服的欧洲大陆国家，画中的那只鹰暗示着其中最强大的奥地利帝国。他们表现出一种悲哀的尊严，“尽管被征服却未曾蒙羞”。[70]

英国人则是由画面左上角斯塔诺国王[(8)]那些“煽动呼哨”的随从来象征，他们妄图破坏北欧世界的和谐。吉罗代在画中明显表现出，古代北欧勇士远胜于那些罗马人。为显示其骁勇，奥西恩的勇士向法军的英灵亮出他们虏获的罗马人的头盔、军旗和鹰徽。这幅画整体上是对

北欧男性精神的颂扬。而拿破仑的军官，甚至死后也积习难改，画中清楚地显示，他们正在向奥西恩的少女示好。

吉罗代的画，从内容到形式都自信地走出了古希腊罗马的文化传统。作品构图完全无视所有被尊为圣典的古典“法则”。难怪据说达维特看后，曾大声质问吉罗代是否失去了理智。不论在今天看来奥西恩传说显得多么荒唐可笑，但它的出现却标志着北欧文化史上的一次重大转折。这些传说对古典文明知识体系发起了第一轮猛攻——由此，欧洲文化得以从古希腊罗马文明长期笼罩的阴影中解脱出来。终有一天，古典石膏模型会被弃于美术学院门外，通晓古希腊罗马文学也不再是欧洲人文化教养的象征——当麦克弗森提笔写下那些“善意的谎言”时，无意中让那一天更快地到来了。

---

(1) Britannia，英国的拟人化称呼，以头戴钢盔手持盾牌及三叉戟的女性为象征。

(2) patch，指17、18世纪欧洲妇女用来衬托自身皮肤白皙，而贴在脸上的黑纸片或绸片。

(3) Ceres，希腊神话中的大地和丰收女神，掌管农业的女神，给予大地生机，教授人类耕种。

(4) Stirling，苏格兰中部城市，位于福斯河口以西，历史上为军事要地，被称为“通往高地的大门”。

(5) Palmyra，叙利亚中部的一个重要城市，位于大马士革东北215公里，是古代最重要的文化中心之一。

(6) annus mirabilis，“奇迹迭出的一年”或“令人惊异的一年”，语出英国诗人约翰·德莱顿1666年的长诗。这里指的是英国军队1759年在北美、欧洲和印度取得一系列军事成功，奠定了七年战争的胜利。

(7) Morven，奥西恩诗篇中提及的一个神秘的古盖尔王国。

(8) Starno，洛赫林（Lochlin）的国王，奥西恩诗篇中的一个反面人物。

地图

1789年的欧洲
克里斯丁亚那
瑞典
芬兰
赫尔辛基
圣彼得堡
斯德哥尔摩
苏格兰
丹麦与挪威
北海
哥特兰
里加
莫斯科
德维纳河
爱尔兰
都柏林
大不列颠
哥本哈根
波罗的海
涅曼河
维尔纽斯
俄罗斯
威尔士
英格兰
伦敦
泰晤士河
东弗里斯兰
荷尔斯泰因
梅克伦堡
波美拉尼亚
但泽
荷兰共和国
阿姆斯特丹
汉诺威
易北河
柏林
普鲁士
维斯瓦河
华沙
德斯纳河
莱茵河
克利夫斯
尤利希
萨克森
波兰
大西洋
奥属尼德兰
神圣罗马帝国
塞纳河
巴黎
巴拉丁
布拉格
波希米亚
第聂伯河
卢瓦尔河
巴登
沃腾堡
上巴拉丁
摩拉维亚
加利西亚和
洛多梅里亚
奥地利
维也纳
巴伐利亚
蒙彼利埃
哈布斯堡君主国
德涅斯特河
罗纳河
法国
瑞士
提洛尔
施第里尔
布达
佩斯
匈牙利
摩尔达维亚
萨伏伊
米兰
特兰西瓦尼亚
威尼斯
克罗地亚
斯拉沃尼亚
巴纳特
教宗领地
皮埃蒙特
帕尔玛
波河
贝尔格莱德
布加勒斯特
热那亚
摩德纳
波斯尼亚
瓦拉吉亚
黑海
卢卡
葡萄牙
托斯卡纳
塞尔维亚
多瑙河
里斯本
马德里
教皇国
科西嘉
索非亚
西班牙
罗马
拉古萨
亚得里亚海
君士坦丁堡
奥斯曼帝国
巴利阿里群岛
撒丁岛
两西西里王国
爱琴海
地中海
雅典
摩里亚半岛
德意志联邦分界线
干地亚
塞浦路斯

注释

导言

[1] 罗森布拉姆在《18世纪晚期艺术的转型》一书第二章“Exemplum Virtutis”中讨论了历史因果性的问题，并向读者指明了这个时期对此论题的马克思主义阐述，如Frederick Antal的*Hogarth and his Place in European Art* (London, 1962)，以及Milton Brown的*The Painting of the French Revolution* (New York, 1938)。

[2] A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (Cambridge Mass., 1936) and *On the Discrimination of Romanticism,* in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948).

[3] 译文转引自F. X. Coleman的*The Aesthetic Thought of the French Enlightenment* (Pittsburgh, 1971)，80。

[4] 出自J.-P.-B. Le Brun的*Almanach Historique et Raisonne des Architectes, Peintres, Graveurs, etc.*, Paris, 1776。译文转引自J. Focarino编著的*Jean-Baptiste Grueze 1725-1805* (Hartford, 1972)。

[5] Paul Mattick在*Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (*Cambridge, 1993*) 中明确指出，审美作为一种公共话语出现是在18世纪中期。还参见了W. Tartarkiewicz的*The History of Aesthetics* (The Hague, 1970)。

[6] 有关亨利·弗塞利对视觉艺术之公共效用的激烈批判，可参阅E. Mason的*The Mind of Henry Fuseli* (London, 1951)，193—195。

[7] 出自W. Hazlitt的*Criticisms on Art and Sketches of the Public Picture Galleries of* England *(London, 1866)，235*。

[8] 荷加斯回忆录中的这段话，表明他本人对于自己迫于生计放弃成为一名历史画家而转向“广大公众”，内心感到强烈不满。

[9] V. Green, A R*eview of the Polite Arts in France at the Time of their Establishment under Louis XIV Compared to their Present State* in England (London, 1782), 50.

[10] E. and J. De Goncourt, *French Painters of the Eighteenth Century* (London, 1958), 163.

第一章

[1] 译文转引自A. Brookner， Greuze的*The Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon* (London, 1972)，44—45。

[2] H. Baily, *Francesco Bartolozzi R. A.* (London, 1907), p. xlv。摘自1802年的《晨报》。

[3] Martin Weyl在*Passion for Reason and Reason for Passion: Seventeenth Century Art and Theory in France* (New York, Bern, and Frankfurt, 1989)中，对法国艺术文化中的这些趋势进行了详述。

[4] E. Mason, *The Mind of Henry Fuseli* (London, 1951), 193.

[5] 弗塞利在他的第十、十一次学院讲演中，对这一问题进行了明确论述。

[6] J. S. Memes, *Memoirs of Canova* (London and Edinburgh, 1825), 319.

[7] J. Northcote, *The Conversations of James Northcote R. A. with James Ward on Art and Artists* (London, 1901), 231.

[8] J. Flaxman, *Lectures on Sculpture as Delivered before the President and Members of the Royal Academy* (London, 1838), 51.

[9] M. Snodin (ed.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man* (New Haven and London, 1991), 2.

[10] *G. Jones, Sir Francis Chantrey R. A. Recollections of his Life, Practice and Opinions (London, 1869)，223*。钱特里1830年2月

写给C. H. Turner的一封信中第一句话是“Pig, Pork, and Pheasant—All Good!”

[11] E. and J. De Goncourt, *French Eighteenth Century Painters* (London, 1958), 168—169.

[12] 此幅版画的插图可见于E. A. Boime编著的*French Caricature and the French Revolution* (Los Angeles, 1988)，144。

[13] 引自De Goncourt的*French Eighteenth Century Painters*, 254—255。

[14] 同上，225—226。

[15] N. Penny and M. Clarke, *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight* (Manchester, 1982), 101.

[16] 透纳给《太阳报》的约翰·泰勒的诗一开头就写明“Thanks gentle Sir for what you sent/with so much kindness praise‘bespente’”，感谢他让自己保住工作(Jan. 1811, British Library, Add. MS 50118, fo. 24)。

[17] Northcote, *The Conversations of James Northcote, 31—32* .

[18] 参见Ralph Wornum的*Lectures on Painting by the Royal Academicians* (London, 1848)，250。

[19] G. Levitine, *The Dawn of Bohemianism* (Pennsylvania, 1978), 12.

[20] 在圣马丁巷团体的主要成员亨利·切尔（Henry Cheere）未发表的艺术协会讲演中，可以看出他对于“制造新奇”在艺术市场中的作用，是持肯定态度的。

[21] 这些观点出自弗塞利的第五、第十、第十一、第十二次学院讲演。

[22] 这段引文实际出自副主教约翰·菲舍尔（John Fisher）1831年10月的一封信，参见C. R. Leslie的*Memoirs of the life of John Constable, Esq., R.A.* (London, 1949)，104。

[23] Jones, *Sir Francis Chantrey,* 176—177.

[24] 最明显的表现就是，布莱克当着约翰·瓦利（John Varley）这位举止文雅的古怪之人的面，嘲讽当时著名的Spirit Heads中的绘画。

[25] 关于休谟的审美观点及其对人的社交性论述之间的关系，其中一种颇为有趣的评述可参见T.A. Gracyk的'Rethinking Hume's Standard of Taste', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52:2 (Spring, 1944)，169—182。

[26] K. Jaffe, 'The Concept of Genius in the Eighteenth Century', in R. Kivy (ed.), *Essays in the History of Aesthetics*(Rochester, NY, 1992), 226—227.

[27] A.E. Perez Sanchez and E.A. Sayre, *Goya and the Spirit of Enlightenment* (Boston, 1989). 38.

[28] L. Eitner, *Géricault, The Raft of Medusa* (London, 1972), 14.

[29] G. Levitine, 'Vernet Tied to a mast in a Storm: The Evolution of an Episode in Art Historical Romantic Folklore', *Art Bulletin*, 49 (June 1967), 92—100.

[30] 有关霍勒斯·韦尔内在当时受欢迎的一个很好明证，可参见Richard Wrigley的*The Origins of French Art Criticism* (Oxford, 1995)，348。

[31] 对于戈雅这段生平经历的详细论述，参见N. Glendinning的*Goya and his Critics* (New Haven and London, 1977)，28。

[32] 此画插图收录于R. Ormonde的*Sir Edwin Landseer* (London 1981)，108—109。

[33] J. Nichols, *Anecdotes of William Hogarth* (London, 1833), 31.

[34] 对这幅画的精彩评述，参见H. Borsh-Supan的'Caspar David Friedrich's Landscapes with Self- Portraits'，*Burlington Magazine*, *vol.* 114 (Sept. 1972)，640。

[35] 有关贝洛托的生平经历，可详细参阅Stephen Kozakiewicz的*Barnardo Bellotto* (London, 1972), 2 vols。

[36] J. Habermas, *Structural Transformations in the Public Sphere* (Oxford, 1989), 13.

[37] K. Garlick, A. Macintyrc编著的*The Diary of Joseph Farington* (New Haven and London, 1978)，i. 208，其中提及班克斯因政治原因未能获得蒙太古上尉纪念碑的合同。

[38] J. C. B. Cooksey, *Alexander Nasmyth H. R. S. A. 1758-1840, A Man of the Scottish Renaissance (Edinburgh,* 1991), 24—25.

[39] R. and S. Redgrave, *A Century of Painters of the English School* (London, 1890), 210.

[40] 诺思科特给奥佩的这段感人悼词，可见于J. Northcote的*Memoirs of Sir Joshua Reynolds* (London, 1813)，287。

[41] Northcote, *The Conversations of James Northcote, 174—175.*

[42] 引文出自A. M. Clark的*Pompeo Batoni (Oxford, 19S3), 18.*

[43] W. T. Whitley, *Artists and their Friends in England 1700-1799* (London, 1928), ii. 310.

[44] 参见M. Benisovich的'Ghezzi and the French Artists in Paris', *Apollo* (May 1967)。

[45] 有关帕奇对他所讽刺对象的礼貌态度，参见*The Proceedings of the Walpole Society*，28 (1939—1940)，24。

[46] 这一观点可参阅J. T. Spike的*Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy* (Fort Worth, 1986)，62—65。

[47] S. A. Alpers and M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* (New Haven and London, 1994).

第二章

[1] E. L. Eisenstein的*Grub Street Abroad: Aspects of the French Cosmopolitan Press from the Age of Louis XIV to the French Revolution* (Oxford, 1992)。这本书第一章中对国际公共领域的发展进行了更全面的论述，并提供了这一论题的相关参考文献。

[2] 出自J. Nichols的*Anecdotes of William Hogarth* (London, 1833)，62—63。

[3] 对这幅画更详细的图像分析，参见P. Conisbee的*Claude-Joseph Vernet, 1714-1789* (catalogue of an exhibition organised by the Greater London Council, Kenwood House London, 1976)。

[4] A. Vidler，*Claude-Nicolas Ledoux, Architecture and Social Reform at the end of the Ancien Régime,* (Cambridge, Mass, 1994)，256。其中对于韦尔内的绘画与勒杜的“邵村理想城”计划之间的联系，提出了极具说服力的看法。

[5] 译文转引自Christian Otto的“The idea of History”词条，参见J. W. Yolton 的 *The Blackwell Companion to the Enlightenment* (Oxford, 1991)，222—224。

[6] *P. Gay, The Enlightenment: An Interpretation, 2 vols.* (Weidenfeld, 1967, 1969); P. Hazard, *European Thought in the Eighteenth Century, from Montesquieu to Lessing* (London, 1954); F. Venturi, *Italy and the Enlightenment: Studies in a Cosmopolitan Century* (London, 1972).

[7] 译文转引自A. M. Link的‘Papicr Kultur. The New Public, The Print Market and the Art Press in Eighteenth Century Germany’，unpub. Ph.D. thesis University of London, 1993)，155—156。

[8] 有关拿破仑禁运令对英国版画业的严重影响，可参阅*Gentleman’s Magazine* (1804)，904。

[9] 有关瓦伦汀·格林破产的叙述，可参阅A. Whitman的*British Mezzotinters, Valentine Green* (London, 1902)。

[10] S. Woolf, *Napoleon’s Integration of Europe* (London, 1991).

[11] 这份提议保留于大英图书馆J. P. L. L. Houel，*Projet d'un Monument Public, qui l’on pourroit élever au milieu d'une des places publiques de Paris etc.* (Paris, 1799; BL 936.c.35 (35))。

[12] 译文转引自P. Rimington的‘A Monument Honouring the Invention of the Baloon'，*Metropolitan Museum Bulletin*(April 1944)，246—248。

[13] 译文转引自G.H. Holt编著的*The Triumph of Art for the Public* (Washington, DC, 1980)，179—197。

[14] 译文转引自J. Leighton和C. Baily合著的*Caspar David Friedrich, Winter Landscape* (London 1990)，16。

[15] 译文转引自K. Andrews的*The Nazarenes: The Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford, 1964)，11。

[16] 有关赫尔德回应温克尔曼的更详尽论述，可参阅F. Haskell的*History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven and London, 1933)一书第八章。

[17] 译文转引自J. C. Taylor的*Nineteenth-Century Theories of Art (Berkeley,* 1987)，129—138。

[18] 引自E. C. Parry的"Thomas Cole's Imagination at Work in the Architect's Dream"，*American Art Journal, 12:1 (Winter* 1980)，*41—59*。

[19] Haydon Diaries, ii, 110.

[20] 黑兹利特的文章发表于1814年12月25日的*Champion*上。后又收录于R. Walk的*Sir Joshua Reynolds'Discourses on Art* (London, 1988)，326—351。

[21] A. W. N. Pugin, *Contrasts*, with an introduction by H. R. Hitchcock (Leicester 1969), 9.

[22] 不同学者对这幅画的论述，可参阅T. G. Stavrou编著的*Art and Culture in Nineteenth Century Russia* (Bloomington, Ind., 1983), 33, 80, 116, 119, 122, 129。

[23] 文中述及了一场由著名的圣马丁巷团体成员与*Weekly Register*在1734—1735年共同发起的媒体论争，反对垄断英国艺术市场的威尼斯壁画家皮耶罗·阿米戈尼。*Grub Street Journal*则出来为阿米戈尼辩护。

[24] 荷加斯在这封署名"Britophil"的信中抱怨"可怜的英国人"成了欧洲大陆艺术家"普遍的戏弄对象"。这封信最初发表于1737年7月的*St James Evening Post*，再次发表于1737年7月的*London Magazine*。

[25] J. Kichohy, *Anecdotes of William Hogarth*, 47.

[26] G. Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740—1830* (London, 1987).

[27] 对这一论题的阐述，可参阅E. Hobsbawn的*Primitive Rebels* (New York, 1965)。

[28] T. Seebass, 'Leopold Robert and Italian Folk Music', *The World of Music*, Journal of the Institute for Comparative Music Studies and Documentation in association with the International Music Council, 30:3 (1988), 59—84.

[29] 对这幅画的精彩评述，可参阅J. M. Olson的*Ottocento-Romanticism and Revolution in Nineteenth Century Italian Painting* (New York, 1993)，140—141。

[30] B. Mantura, *Leopold Robert* (Spoleto, 1986), 48.

[31] 译文转引自Taylor的*Nineteenth Century Theories of Art*，246—259。

[32] W. Hodges, *Travels in India* (London, 1793), 155—156。

[33] E. Smith, *The Life of Joseph Banks* (London, 1911), 16.

[34] 对于历史牺牲品观念的论述，可参阅H. G. Schenk的*The Mind of the European Romantics* (London, 1966)，第五章。

[35] W. Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the year 1776, On several parts of Great Britain;particularly the High-Lands of Scotland* (London, 1789), ii. 138.

[36] 引自D. Blayney Brown的*Sir David Wilkie of Scotland* (1785-1841) (Oxford, 1987)，175。

[37] 对这幅版画的评述，可参阅D. Bindman编著的*The Shadow of the Guillotine: Britain and the French Revolution*(London, 1989)，113。

[38] 引自L. Brandel的*Capitalism and Material Life 1400—1800* (London, 1974)，423。

[39] 对勒·普林斯的俄罗斯风俗版画更全面的论述，可参阅E. F. S. Dilke的*French Engravers and Draughtsmen of the Eighteenth Century* (London, 1902)，152。

[40] 引自R. Wornum，*Lectures on Painting by Royal Academicians* (London, 1848)，39。

[41] C. R. Leslie, *The Memoirs ohn Constable esq. R. A.* (London, 1949), 115.

[42] 有关吉本的国际间相互效仿观点的背景，可详见J. G. A. Pocock的*Virtue, Commerce and History* (Cambridge,1991)，第五章。

[43] N. Pevsner, *Academies of Art* (New York, 1973), 167.

[44] D. E. Williams, *The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence* (London, 1851), ii 2-3.

[45] Wark, *Sir Joshua Reynolds' Discourses on Art*, Discourse III, p. 43, 11. 56—59.

[46] 同上，p. 44. II，103—105。

[47] 同上，IV, pp. 57—58, II. 24—31。

[48] 来自*Invention*中的第三次讲座，后又收录于Wornum的*Lectures on Painting by the Royal Academicians*，419。

[49] *The works of Anthony Raphael Mengs* (Translated from the Italian, publ. J. N. d'Azara, London, 1796), ii. 9.

[50] 同上，69。

[51] 此次讲演的精彩译文，可参阅N. Glendinning的*Goya and his Critics* (New Haven and London, 1977)，45。

[52] Institut de France, *Recueil des discours prononcés dans la séance publique annuelle le jeudi 24 Avril 1817* (Paris, 1817).

[53] 引自W. G. Constable的*John Flaxman 1755—1826* (London, 1927)，39。

[54] 译文转引自Holt的*The Triumph of Art for the Public*，55。

[55] G. Jones, *Sir Francis Chantrey R.A. Recollections of his Life...* (London, 1869), 117.

[56] E. Plon, *Thorvaldsen: His Life and his Works* (London, 1874), 41—44.

[57] Haydon Diaries, i. 482.

[58] J. B. Atkinson, *An Art Tour to the Northern Capitals of Europe* (London, 1873), 52.

[59] W. T. Whitley, *Artists and their Friends in England 1700-1799* (London, 1928), ii. 310—311.

[60] 发表于J. Barry的*Enquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England* (London, 1775)。

[61] 这篇文章的译文，可参阅Holt的*The Triumph of Art for the Public*，16—22。

[62] 引自Karl Fernow的文章，“Concerning some new works of art by Professor Carstens”，收录于*Duer neue teutshe Merkur*, II (Weimar, June 1795)。

[63] B. Weinberg, *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century* (Stockholm, 1978), 32—33.

[64] Seebass，‘Leopold Robert and Italian Folk Music', 60.

[65] 译自Mantura的*Leopold Robert*, 49。

第三章

[1] 引自*London Magazine* (May 1735), 225。

[2] M. Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).

[3] M. Novak (ed.), *English Literature in an Age of Disguise* (Berkeley and London, 1977).

[4] A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas, Nature as an Aesthetic Noun* (Baltimore, 1948), 69—77.

[5] W. Duff, *An Essay on Original Genius* (London, 1767), 91.

[6] 此处引用的是Marian Hobson对Dubos的"spectacular"的论述，她认为这一观念启发了萨德的"aesthetics of torture"(Hobson, *The Object of Art*, 38—42)。

[7] M. Liversidge and J. Farrington, *Canaletto and England* (London, 1995), 91.

[8] R. Sennett, *The Fall of Public Man* (New York, 1992).

[9] N. Glendinning, *Goya and his Critics*, 60.

[10] J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1609), 7, 508。引自R. Paulson, 'Hogarth and the Distribution of Visual Images', in B. Allen (ed.), *Towards a Modern Art World* (New Haven and London, 1995)。

[11] Hobson, *The Object of Art*, 48.

[12] T. Castle, *Masquerade and Civilisation* (Stanford, 1986)，56.

[13] 有关夏尔丹与"third Estate"价值观之间关系的论述，可参阅E. Snoep-Reitsma 的 "Chardin and the Bourgeois Ideals of this Time"，*Nederlands Kunst Hist*. 24 (1973)，147—243。

[14] *English Caricature*，*1620 to the Present* (Victoria and Albert Museum, London, 1984)，53—54。版画名为 *The Beaux'Disaster*。

[15] 译文转引自A. M. Link的"Papier Kultur. The New Public, The Print Market, and The Art Press in Eighteenth-Century Germany"，unpub. Ph.D. Thesis (Univ. of London, 1993)，304—305。

[16] 有关弗拉戈纳尔绘画中的愚蠢与爱情主题的讨论，可参阅D. Ashton 的 *Fragonard and the Universe of Painting*(Smithsonian Institution Press, 1988)，227。

[17] R. Rosenblum, *Tranformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton, 1967).

[18] J. J. Rousseau, *Politics and the Arts: Letters to M. d' Alembert on the Theatre*, trans. and ed. Allan Bloom (Cornell University Press, 1960), 101.

[19] S. Maza， *Private Lives and Public Affairs, The Causes Célèbres of Prerevolutionary France* (Berkeley and London, 1993)。尤其可参考第四章"Diamond Necklace Affair"。

[20] 对于"玛丽安娜"的乳房图像的论述，可参阅R. Sennett的*Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation* (London and Boston, 1994)，285—292。

[21] 对于18世纪中期秘密情书主题的论述，可参阅F. M. Keener和S. E. Lorsch合著的*Eighteenth Century Women and the Arts* (New York and London, 1988)，其中一篇P. H. Pawlowicz的文章。

[22] 对于荡秋千的女子这一图像的精彩分析，可参阅D. Posner的"The Swinging Women of Watteau and Fragonard"，*Art Bulletin*，64 (1982)，73—88。

[23] 译文转引自F. Pedrocco的"Artists of Religion and Genre"，出自J. Martineau编著的*The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century* (New Haven and London, 1995)。

[24] 译文转引自Mattick的*Eighteenth-Century Aesthetic*，87。

[25] R. Paulson, *Hogarth and the Distribution of Visual Images,* 29.

[26] J. Nichols, *Anecdotes of William Hogarth* (London, 1833), 11.

[27] 文中对神职人员的解读，来自于1732年鲍尔斯（Bowles）的一幅版画底部的诗文。

[28] Hobson, *The Object of Art*. 39. Referring to J.-B. Dubos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la peintre* (Paris 1719), i. 11.

[29] 威廉·达夫对"有洞察力的心灵"（penetrative mind）进行了启蒙主义的总结，将哲学家的才智喻为一束光线聚集于一点。达夫认为，哲学家的天赋可以被定义为一种汇聚"想象力的光线"的能力。参见达夫的*An Essay on Original Genius*，97。

[30] M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley and London, 1980), 98—100.

[31] 术语“unmeaning”经常出现在James Ralph的*Critical Review of the Buildings, Statue, and Ornaments of London and Westminster* (London, 1734)一书中。

[32] 参见M. Craske的*The London Sculpture Trade and the Development of the Imagery of the Family in Funerary Monuments of the Period 1720-60* (unpublished Ph.D. thesis, University of London, 1992)，第二章。

[33] 同上，第六章。

[34] 对这一趋势的简要评述，可参阅A. Hemingway的*Landscape Imagery and Urban Culture* (Cambridge, 1992)，4。

[35] 有关荷兰绘画中的“bombaccianti”题材吸引意大利赞助人（如费迪南德·德·美第奇），可参阅J. T.Spike的*Giuseppi Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy* (Fort Worth, 1986)。

[36] 译文转引自O. Talbot-Banks的*Watteau and the North: Studies in Dutch and Flemish Influences on French Rococo Pointing*(London, 1975)，23。

[37] J. Ralph, *A Critical Review*, 84—85。类似观点也出现于J. T. Smith的*Nollekens and his Times*，237。

[38] D. Panofsky, ‘Gillcs or Pierrot? Iconognphic notes on Watteau’, *Gazette des Beaux Arts* 6:39 (May-June 1952), 319—340.

[39] J. Goodman and T. Crow, *Diderot on Art, ii. The Salon of 1767* (New Haven and London, 1995), 297.

[40] T. Crow, *Painters and Public Life* (New Haven and London, 1985), chs. 3—5.

[41] 这些观点可见于A. Ricci的*The Etchings the Tiepolo* (London, 1971)，11。

[42] 有关18世纪意大利魔术话语的研究，可参阅F. Venturi的*Italy and the Enlightenment: Studies in a Cosmopolitan Century* (London, 1972)，108—121。

[43] S. Gwynn, *Memorials of an Eighteenth Century Painter* (London, 1890), 152.

[44] 有关“Eidophusikon”最全面的论述，可参阅R. G. Allen的‘The Stage Spectacles of Philip James de Loutherbourg’, unpub. Ph.D. dissertation (Yale University Press, 1960)。

[45] J. Stevens Curl, *The Art and Architecture of Freemasonry, An Introductory Study* (London, 1991), 203.

[46] 有关伏尔泰对神秘野兽及怪物的看法，可参阅Saisselin的*The Rules of Reason and Ruses of the Hearty*，p. 88，以及M. Libby的*The Attitude of Voltaire to Magic and the Sciences* (New York, 1935)。

[47] G. Levitine, 'Literary Sources for Goya’s Caprichos 43', *Art Bulletin*, 27:1 (1955), 56-9.

[48] S. Daniels, *Fields of Vision* (Cambridge 1993), 50.

[49] 对于赖特与“Incorporated Society”之间关系的论述，可参阅Whitley的*Artists and their Friends*，ii. 340—342。

[50] G. Westmacott, *A Descriptive Catalogue to the Exhibition at the Royal Academy* (London, 1823), 19.

[51] 译文引自M. Greenhalgh的*The Classical Tradition in Art* (London, 1978), 216。

[52] D. Watkin, *Thomas Hope and the Neoclassical Idea* (London, 1968), 31.

[53] 译文引自“The Beards of 1800 and the Beards of Today”，见于C. Taylor的*Nineteenth Century Theories of Art*(Berkeley and London, 1987), 207。

第四章

[1] F. Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven and London, 1993).

[2] A. Potts, 'Political Attitudes and the Rise of Historicism in Art Theory', *Art History* 1:7 (June 1978).

[3] W.G. Constable, *John Flaxman 1755-1826* (London, 1927), 28.

[4] 这一特殊措辞只出现于吉本后来的修订版自传回忆录中。

[5] 有关罗伯特在创造一种"想象式废墟"的绘画类型的论述，可参阅P. Junod的'Future in the Past',*Oppositions*, 26 (Spring 1984), 43-63。

[6] 'Hubert Robert's Paintings', *Apollo*, 26 (Dec. 1937), 363.

[7] C. Tunnard, 'Reflections on the Course of Empire and Other Architectural Fantasies by Thomas Cole N. A.',*Architectural Review*, 104 (Dec. 1948), 291—294.

[8] T. Crow, *Painters and Public Life* (Haven and London, 1985), 175—209.

[9] E. and J. De Goncourt, *French Painters of the Eighteenth Century* (London, 1958), 108.

[10] 译文引自A. Boime的*Art in an Age of Revolution 1750-1800*, i (Chicago and London, 1987), 167。

[11] 巴里将布歇说成是"几乎有害的"，这种说法在当时并不典型。

[12] Wark, *Sir Joshua Reynolds' Discourses on Art*, 224—225.

[13] K. Popper, *The Poverty of Historicism* (London, 1957).

[14] J. Brown, *An Estimate of the Manners and Principles of the Times* (London, 1757).

[15] R. Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation* (London and Boston, 1994), 8, 'Moving Bodies'.

[16] 此注释来自于Richard Wrigley，感谢他慷慨提供尚未发表的精彩论 文"Infectious Enthusiasms: Inftuence, Contagion and the Experience of Rome"。

[17] 有关罗马人的死亡观念，可参阅J. M. C. Toynbee的*Death and Burial in the Roman World* (London, 1971)。

[18] J. Michelet, *Histoire de la révolution francaise*, 2 vols. (Paris, 1952).

[19] J. Leith, *The ldea of Art as Propaganda in France, 1750-1799* (Toronto, 1965), 113。对于法国大革命时期偶像破坏运动的进一步分析，可参阅S. J. Idzerda的'Iconoclasm during the French Revolution', *American Historical Review*，60 (Oct. 1954)，13—26。

[20] *Mercure de Fnmce*, 13 (1803), 208-9.

[21] J. Steel (ed.), *Mr Rowlandson's England* (Suffolk, 1985), 135.

[22] 译文引自J. Wilson-Bareau的 *Goya: Truth and Fantasy, The Small Painting* (New Haven and London, 1994), 24。

[23] 同时代人已经注意到戈雅的《奇想集》与英国讽刺绘画之间的关系。Joseph de Maistre伯爵已提醒人们注意"这本西班牙主题的英国风格讽刺画集"中所含的颠覆意涵。参见N. GlencCnning的*Goya and his Critics* (New Haven and London, 1977)。

[24] A. Boime的*French Caricature and the French Revolution*，其中的导言部分'Jacques-Louis David and the Scatalogical Discourse in the French Revolution'。

[25] 同上。

[26] 参见R. Patten的'The Conventions of Georgian caricature", *Art Journal*, 43 (1983)。

[27] Boime, *French Caricature and the French Revolution*, 71—72.

[28] 罗兰森在他的著名作品*Places des Victoires, Paris*中表现得最为激烈，创作于1789年11月。

[29] J. Barry, *Works* (London, 1809), ii. 228.

[30] E. Mason, *The Mind of Henry Fuseli* (London, 1951).

[31] 同上，106。

[32] 目前为止对温克尔曼的失落感最精彩的论述，可参阅A. Potts的*Flesh and the Ideal, Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven md London, 1994)。

[33] P. Mattick, *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction* (Cambridge, 1993), 164.

[34] D. Wakefield, *Stendhal and the Arts* (London, 1972), 118.

[35] J. S. Memes, *Memoirs of Canova* (Edinburgh and London, 1825), 130.

[36] 同上，288。

[37] J. M. Thiele, *The Life of Thorvaldsen collated from the Danish* (London, 1865), 167.

[38] J. Galt, *The Life and Studies of Benjamin West Esq,* (London, 1816), i. 18.

[39] 有关18世纪晚期这一主题的流行，可详尽参阅Anne Birmingham的'The Origin of Painting and the Ends of Art: Joseph Wright of Derby's Corinthian Maid'一文，出自J. Barrell编著的*Painting and the Politics of Culture*(Oxford, 1992), 135—165。

[40] G. Vasari, *Lives of the Artists*, tr. George Bull (London, 1965), 46.

[41] T. Crow, *Emulation, Making Artists for Revolutionary France* (New Haven and London, 1995), 24.

[42] G. H. Holt (ed.), *The Triumph of Art for the Public* (Washington, DC, 1980), 16.

[43] T. Pelzel, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism* (New York, 1979).

[44] A. Becq, 'Diderot, Historien de l' Art', *Dix-huitème Stiècle 19* (1987), 423—438.

[45] M. Clarke and N. Penny, *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight* (Manchester, 1982), 73.

[46] 引自弗塞利学院讲演的导言。R. Wornum的*Lectures on Painting by the Royal Academician* (London, 1848), 344。

[47] D. Hume, *Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences* (1742), in E. F. Miller (ed.), *Essays Moral Political and Literary*(Indianapolis, 1987), 135.

[48] J. Galt, *The Life and Studies of Benjamin West* (London, 1816). i. 99.

[49] 这段对话的所谓记录，可见于*Napoleon and Canova: Eight Conversations held in the Chateau of the Tuileries in 1810*(London, 1825), 14—19。

[50] I. Jenkins, *Archaeologists and Aesthetics in the Sculpture Galleries of the British Museum, 1800-1939* (London, 1992), 13.

[51] Holt, *The Triumph of Art far the Public*, 16.

[52] 参见Schlegel的"On the German Art Exhibition at Rome in 1819 and the Present State of German Art in Rome", *Wiener Jahrbucher der Literatur* (Oct 1819)中的第一句话。

[53] J. Moore, *View of the Manners and Society of ltaly* (London, 1795), 333.

[54] K. Krocber and W. Walling, *Images of Romanticism* (New Haven and London, 1978), 23.

[55] 参见T. C. Gordon的*David Allen, the Scottish Hogarth* (Alva, 1951), 46，于1788年10月写给Gavin Hamilton的信。

[56] Moore, *View of the Society and Manners of Italy*, 234.

[57] 有关18世纪意大利的此类犯罪的讨论，可参阅M. Vaussard的*Daily Life in Eighteenth Century Italy* (London, 1962)。举个例子，克莱门特十三世期间，罗马有4000多名杀人犯。

[58] Holt, *The Triumph of Art for the Public*, 186.

[59] Wakefield, *Stendhal and the Arts*, 136.

[60] 1799年12月发表"A Letter to the Committee for raising the Naval Pillar or Monument under the patronage of his Highness the Duke of Clarence"。后收录于J. Physick的*Designs for British Sculpture 1680-1860* (London, 1969), 169。

[61] S. Jeffrey, *The Mansion House* (Chichester, 1994), 84—85.

[62] 约翰·弗拉克斯曼的"Lectures on Sculpture as Delivered to the President and Members of the Royal Academy"(London, 1838)中记载，鲁比里亚克"嘲笑宏伟的古代雕塑"以及"同时代的其他雕塑家都是普通人。他们犯着普通的错误，他们的作品也毫无美感，永远默默无闻"。

[63] P. Grosley, *A Tour of London: or New Observations on England and its Inhabitants*, 2 vols., trans. from the French by T.Nugent (London, 1772).

[64] 在作品中表现一种有同情心的征服，最明显的例证大概是海曼1762年为沃克斯豪尔花园绘制的*The Surrender of Montreal to General Amhurst, and Lord Clive Receiving the Homage of the Nabob*。关于这些画作及相关原始剪报的论述，可参阅Brian Allen的*Francis Hayman* (New Haven and London, 1987)。

[65] 当然，法国的帝国主义宣传都会扬言，是他们而不是英国人，使野蛮人变得高贵。此类观点在John Vanderlyn的*The Death of Jane McCrea, A Young Woman Slaughtered by Two Savages in the Service of the English during the American War*, 1804，体现得最为明显。

[66] J. Egerton, *Wright of Derby* (Tate Gallery London, 1990), 129—130.

[67] 这一引文及注释都来自于Marcia Pointons的文章"Painters and Pugilism in early Nineteenth Century England", *Gazette des Beaux Arts*，92:6 (1978)，131—140。

[68] J. T. Smith, *NoIIekens and his Times* (London, 1986), 178.

[69] S. Smiles, *The Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination* (New Haven and London, 1994), 134—137.

[70] G. Levitine, *Girodet-Trisson: An Iconographic Study,* Ph.D. dissertation (Harvard University, 1953; pub. New York, 1974), 173—195.

插图目录

出版社对以下个人和机构表示感谢，正是在他们的善意许可之下，书中以下图片才得以使用。

10 克里斯托弗·威廉·埃克斯贝尔：《贝特尔·托瓦尔森像》，1814年，布面油画，90.7厘米×74.3厘米。Kunstakademiets Bibliotek, Copenhagen。

11 克里斯托弗·威廉·埃克斯贝尔：《托瓦尔森抵达哥本哈根》，1838年，布面油画，71.9厘米×96.2厘米。Thorvaldsens Museum, Copenhagen。

12 泰奥多尔·席里柯：《受伤的胸甲骑兵》，1814年，布面油画，353厘米×294厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

13 霍勒斯·韦尔内：《约瑟夫·韦尔内把自己系在船桅上研究风暴》，1822年，布面油画，275厘米×356厘米。MuséeCalvet, Avignon。

14 霍勒斯·韦尔内：《和平与战争》，1820年，布面油画，55厘米×45.8厘米。Wallace Collection, London。

15 詹姆斯·巴里，《扮成蒂曼提斯的自画像》，约1780年（最终完成于1802年），布面油画，76厘米×63厘米。National Gallery of Ireland, Dublin。

16 托马斯·罗兰森：《天才的房间》，1812年4月2日发行，着色铜版画，21.5厘米×28.8厘米。Copyright British Museum, London。

17 朱塞佩·巴尔德里吉：《与妻子的自画像》，约1760年，布面油画，160厘米×125厘米。Galleria Nazionale, Parma/photo Scala, Florence。

18 弗朗西斯·钱特里：《霍尔汉姆猎杀的两只丘鹬》，1834年，陵墓石碑浮雕。The Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate/photo Courtauld Institute of Art, London。

19 威廉·荷加斯：《六仆人头像》，约1750—1755，布面油画，62.2厘米×75厘米。Tate Gallery, London。

20 约瑟夫·海默尔：《家庭成员肖像，也许是艺术家的家》，约1732—1735年，布面油画，64.7厘米×77.5厘米。Private Collection/photo Tate Gallery, London。

21 达尼埃尔·查多维奇：《画家的书房》，1771年，蚀刻版画，17.9厘米×23厘米。Copyright British Museum, London。

22 伦格：《父亲与母亲》，1806年，布面油画，194厘米×131厘米。Kunsthalle Hamburg/photo Elke Walford。

23 卡斯帕·大卫·弗里德里希：《人生的阶段》（又名《男人的三个阶段》），1834—1835，布面油画，72.5厘米×94厘米。Museum der Bildenden Künste, Leipzig/photo AKG London。

24 卡尔·弗里德里希·申克尔：《画家妻子苏珊肖像》，约1810—1813，铅笔素描，85厘米×59.5厘米。Nationalgalerie, Berlin/photo Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz。

25 卡尔·古斯塔夫·皮洛：《古斯塔夫三世加冕》，1782—1793，布面油画，293厘米×531厘米。Nationalmuseum Stockholm/photo Statens Konstmuseer。

26 博纳多·贝洛托：《有自画像的建筑幻像画》，1765年，布面油画，153厘米×114厘米。National Museum, Warsaw。

27 弗朗西斯科·戈雅：《卡洛斯四世一家》，1800年，布面油画，280厘米×336厘米。Museo del Prado, Madrid。

28 弗朗西斯科·戈雅：《你不能这么做》（《奇想集》，1799年，第42幅），铜版画，19厘米×12.2厘米。Copyright British Museum, London。

29 大卫·威尔基：《介绍信》，1813年，木板油画，61厘米×50厘米。National Gallery of Scotland, Edinburgh。

30 多米尼克·提埃坡罗：《扮成肖像画家的小丑》，1790年代，黑色粉笔及钢笔，29.5厘米×41.3厘米（《孩子的消遣》［*Divertimento per li Ragazzi*］中104件素描中的一幅）。Private Collection/photo Sotheby's。

31 乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗：提埃坡罗与其子多米尼克的自画像（《欧洲大陆》湿壁画中的局部），1750—1753，楼梯大厅天顶，维尔茨堡宫 / Bildarchiv Foto Marburg。

32 克劳德–约瑟夫·韦尔内：《铺设道路》，1774年，布面油画，97厘米×162厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des

Musées Nationaux。

33 克劳德·米切尔（人称克洛迪昂）：为纪念1783年法国人发明热气球所作的纪念碑模型，陶土，高110.5厘米。Metropolitan Museum of Art, New York.Purchase. Rogers Fund and Anonymous Gift, 1944（44. 21 ab）.

34 萨穆埃尔·阿姆斯勒：《卡尔·菲利普·福尔》，1818年，阿姆斯勒根据卡尔·巴斯的素描原作刻印的版画，15厘米×11.7厘米。Copyright British Museum, London。

35 卡尔·弗里德里希·申克尔：《河边的中世纪城市》，1815年，布面油画，94厘米×140厘米。Nationalgalerie, Berlin/Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/photo Jürg P. Anders。

36 托马斯·科尔：《建筑家之梦》，1840年，布面油画，134.6厘米×213.5厘米。Toledo Museum of Art, OH. Purchased with funds from the Florence Scott Libbey Bequest in memory of her father Maurice A. Scott。

37 卡尔·布留洛夫：《庞贝末日》，1830—1833，布面油画。State Russian Museum, St Petersburg/photo Scala, Florence。

38 威廉·透纳：《滑铁卢战场》，约1817年，水彩画，28.8厘米×40.5厘米。Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge。

39 弗朗西斯科·戈雅：《他们好像是另一个种族》（《战争的灾难》组画，1863年，第61幅）。13.3厘米×18.6厘米。Copyright British Museum, London。

40 威廉·荷加斯：《画家与狗》，1745年，布面油画，90厘米×70厘米。Tate Gallery, London。

41 约翰·汉密尔顿·莫蒂默：《扮成强盗的自画像》，约1775年，钢笔画，37.5厘米×28.7厘米。Board of Trustees of the Victoria&Albert Museum, London。

42 霍勒斯·韦尔内：《教皇军队突袭意大利强盗》，1831年，布面油画，86.7厘米×131.5厘米。The Walters Art Gallery, Baltimore, MD。

43 巴托洛米奥·皮内利：《一个真正的罗马人后裔》，1820年，铅笔素描，64厘米×45厘米。Museo di Roma/photo AntonelloIdini。

44 弗朗西斯科·海耶兹：《帕尔加居民离开家园》，1826—1831，布面油画，201厘米×290厘米。Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia/photo Rapuzzi。

45 约翰·佐法尼：《波利尔上校与友人》，1786年，布面油画，137厘米×183.5厘米。Victoria Memorial Hall, Calcutta。

46 朱利叶斯·西泽·伊比森：《阿伯格拉斯林关：闪电》，1798年，布面油画，67.2厘米×92.7厘米。Temple Newsam House/Leeds Museums and Galleries。

47 朱利叶斯·西泽·伊比森；《康韦的盲竖琴弹奏者》（又名《康韦的竖琴吟唱》），1792年，22.3厘米×29.1厘米。National Museum of Wales, Cardiff。

48 约翰·马丁：《游吟诗人》，1817年首次展出，布面油画，215.5厘米×157厘米。Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne（Tyne and Wear Museums）。

49 大卫·威尔基：《高地老兵》，1819年，布面油画，35.6厘米×29.2厘米。Paisley Museum and Art Galleries, Renfewshire Council。

50 埃德温·兰西尔：《高地蒸酒作坊》，1826—1829，布面油画，78.8厘米×100厘米。Apsley House/Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, London。

51 埃德温·兰西尔：《见过世面的猴子》，1827年，木板油画，47厘米×54.6厘米。Guildhall Art Gallery, London/photo Bridgeman Art Library。

52 亚历山大·内史密斯：《建造皇家科学研究院》，1825年，布面油画，122.5厘米×165.5厘米。National Gallery of Scotland, Edinburgh。

53 让–巴蒂斯特·勒·普林斯：《摇篮》，1769年，铜版画，15.2厘米×18厘米。Copyright British Museum, London。

54 蓬佩奥·巴托尼：《基里尔·格里戈里耶维奇·拉扎莫夫斯基伯爵肖像》，1766年，布面油画，298厘米×196厘米。Private Collection/photo Kunsthistorisches Museum, Vienna。

55 蓬佩奥·巴托尼：《托马斯·邓达斯肖像》，1764年，布面油画，298厘米×197厘米。The Marquess of Zetland/photo York City Art Gallery。

56 弗朗西斯科·戈雅：《他即使这样也无法看清她》（《奇想集》，1799年，第7幅），铜版画，17.5厘米×11.5厘米。Copyright British Museum, London。

57 彼得罗·隆吉：《地理课》，约1752年，布面油画，62厘米×41.5厘米。Biblioteca Querini Stampalia, Venice/photo Scala, Florence。

58 托马斯·罗兰森：《花花公子的美人与罗兰森的鉴赏家》，1800年，水彩画，27.8厘米×18.5厘米。Royal Collection Enterprises, Windsor Castle, © Her Majesty Queen Elizabeth II。

59 让–巴蒂斯特·夏尔丹：《集市归来》，莱皮西耶1742年根据夏尔丹油画刻印的版画，32.3厘米×24.3厘米。Copyright British Museum, London。

60 弗朗西斯科·戈雅：《没有人认识自己》（《奇想集》，1799年，第6幅），铜版画，19厘米×12厘米。Copyright British Museum, London。

61 达尼埃尔·查多维奇：《化装舞会上的强暴》，1775年，蚀刻版画，9.1厘米×12.3厘米（sheet size）。Galerie J. H. Bauer, Hannover。

62 小让–米歇尔·莫罗：《告别》（《服饰胜览》组画），罗伯特·德劳内1777年刻印。Courtauld Institute of Art, London。

63 佚名：《亚历山大皇家咖啡馆里，头饰被烧着了》，约1780年，蚀刻版画，26厘米×17.4厘米。Bibliothèque National, Paris/photo Bulloz。

64 达尼埃尔·查多维奇：《自然行为与做作举止》（第2系列），1779年，四联蚀刻版画，每幅为82厘米×42厘米。Copyright

British Museum, London。

65 托马斯·庚斯博罗：《威廉·哈利特夫妇像》（又名《清晨漫步》），约1785年，布面油画，236.2厘米×179.1厘米。Trustees of the National Gallery, London。

66 雅克–路易·达维特：《玛丽·安托瓦内特被送上断头台》，1793年，素描，14.8厘米×10.1厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

67 伊丽莎白·维吉–勒布伦：《戴草帽的自画像（扮成鲁本斯妻子）》，作于1782年以后，布面油画，97.8厘米×70.5厘米。Trustees of the National Gallery, London。

68 《玛丽安娜（法兰西共和国）》，1792年，根据克莱门特原作刻印，31厘米×21.2厘米。Musée Carnavalet, Paris/Photothèque de Musées de la Ville de Paris© DACS, 1997。

69 雅克–路易·达维特：《荷拉斯兄弟之誓》，1784—1785，布面油画，330厘米×425厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

70 皮埃尔–纳西斯·盖兰：《马库斯·塞克斯图斯归来》，约1799年，布面油画，217厘米×244厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

71 路易斯·帕雷特·阿尔卡扎：《饰品店》，1722年，木板油画，48.3厘米×56厘米。Fundación Lázaro Galdiano, Madrid。

72 加埃塔诺·宗皮尼：《威尼斯城中的艺术》（1785年）。

73 彼得罗·隆吉：《戴面具者与水果小贩》，约1760年，布面油画，62厘米×51厘米。Ca'Rezzonico (Museo Correr), Venice/photo Osvaldo Böhm.

74 让–安托万·华托：《热尔森画店》，1720—1721，布面油画，166厘米×306厘米。Schloss Charlottenburg, Berlin/photo AKG, London。

75 约翰·佐法尼：《乌菲齐美术馆收藏室》，1772—1778，布面油画，123.5厘米×154.9厘米。Royal Collection Enterprises, Windsor Castle© Her Majesty Queen Elizabeth II。

76 约翰·佐法尼：《自画像》，1779年，木板油画，43厘米×36.6厘米。Galleria Nazionale, Parma/Archivio della Soprintendenza per I Beni Artistici e Storici di Parma。

77 乔舒亚·雷诺兹：《戏仿拉斐尔的〈雅典学派〉》，1751年，布面油画，97厘米×135厘米。National Gallery of Ireland, Dublin。

78 威廉·荷加斯：《妓女生涯》，第1幅，约1731年，蚀刻版画，29.8厘米×37.5厘米。Copyright British Museum, London。

79 威廉·荷加斯：《大笑的观众》，1733年，蚀刻版画，17.9厘米×16厘米。Copyright British Museum, London。

80 弗朗西斯·海曼：《跷跷板》，1741—1742，布面油画，136.5厘米×241厘米。Tate Gallery, London。

81 威廉·荷加斯：《斗鸡》，1759年，铜版画，29.5厘米×37.5厘米。Copyright British Museum, London。

82 路易斯·弗朗西斯·鲁比里亚克：《威廉·荷加斯胸像》，约1741年，陶土，高71.1厘米。National Portrait Gallery, London。

83 路易斯·弗朗西斯·鲁比里亚克：《乔治·林恩纪念碑》，索思威克教堂，北安普敦郡，1760年。Conway Library, Courtauld Institute of Art, London。

84 彼得·谢马克斯、洛朗·德尔沃与丹尼斯·普吕米埃：《第一任白金汉公爵纪念碑》，约1722年，Henry VII Chapel, Westminster Abbey/photo A. F. Kersting。

85 托马斯·罗兰森：《"看"展览》，约1800年，纸上水彩与石墨，44.7厘米×29.8厘米。Yale Center for British Art（Paul Mellon Collection），New Haven, CT。

86 尼古拉·庞塞：《诱拐》，约1780年，铜版画。Biblithèque Nationale/photo Giraudon。

87 佚名：威廉三世国王与玛丽王后蜡像，约1725年。Westminster Abbey/Dean and Chapter of Westminster。

88 约翰·以利亚撒·蔡西希：《魔术灯箱》，1765年，让·乌夫里耶根据蔡西希原作刻印的版画，48.5厘米×34.8厘米。Copyright British Museum, London。

89 彼得罗·隆吉：《江湖郎中》，1757年，布面油画，62厘米×50厘米。Ca'Rezzonico (Museo Correr), Venice/photo Osvaldo Böhm.

90 让–安托万·华托：《流浪魔术灯人》，红色与黑色粉笔，33厘米×20厘米。Musée Bonnat, Bayonne/photo Réunion des Musées Nationaux, Paris。

91 让–安托万·华托：《小丑，或丑角吉尔》，1718—1719，布面油画，184.5厘米×149.5厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

92 让–巴蒂斯特·夏尔丹：《艺术家约瑟夫·阿维德肖像》（又名《炼金士》），布面油画，约1744年，138厘米×105厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux。

93 让–巴蒂斯特·夏尔丹，《猴子古物学家》，1740年，布面油画，28.5厘米×23.5厘米。Musée des Beaux-Arts, Chartres/photo Réunion des Musées Nationaux。

94 乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗：《术士们看着火堆焚烧头骨》，《奇想曲》中的蚀刻版画，1785年发行，22.6厘米×17.8厘米。

95 萨尔瓦多·罗萨：《冥想中的德谟克利特》，1662年，蚀刻版画，45.7厘米×27.5厘米。

96 路易–让·德普雷：《喀迈拉》，1774—1784，蚀刻版画，32.4厘米×38.2厘米。Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge。

97 弗朗西斯科·戈雅：《理性沉睡，心魔生焉》（《奇想集》，1799年，第43幅），铜版画，18厘米×12.1厘米。Copyright British Museum, London。

98 让–安托万·乌东，《伏尔泰："理性的微笑"》，1781年，大理石雕刻。Théâtre Francaise, Paris/photo Caisse Nationale de Monuments Historiques et des Sites/©DACS 1997。

99　让–安托万·乌东：《朱塞佩·巴尔萨莫（别名卡廖斯特罗伯爵）胸像》，白色大理石，高62.9厘米（无基座）。National Gallery of Art, Washington.Samuel H. Kress Collection（1952. 5. 103）。

100　德比的约瑟夫·赖特：《寻找哲人石的炼金士发现了磷，并祈祷实验成功》，1771年展出（1795年重绘），布面油画，127厘米×101.6厘米。Derby Museum and Art Gallery。

101　托马斯·罗兰森与A. C.皮然：《巴多罗买展销会》，鲁道夫·阿克曼的《伦敦缩影》（1808—1810）一书中的铜版画。Museum of London。

102　J. M. 甘迪：《建筑废墟——一个幻象》（约翰·索恩的英格兰银行圆形大厅的废墟景象），1832年展出，水彩画，53.1厘米×88.8厘米。Trustees of Sir John Soane’s Museum, London。

103　托马斯·科尔：《帝国历程：荒芜》，1836年，布面油画，98.1厘米×158.1厘米。New York Historical Society。

104　威廉·荷加斯：《杜松子小巷》，1751年，铜版画，35.8厘米×30.4厘米。Copyright British Museum, London。

105　路易·菲利贝尔·德比古：《父亲的快乐》，约1792年，铜版画，46.5厘米×36.4厘米。Bibliothèque Nationale, Paris/photo Giraudon。

106　克劳德–尼古拉斯·勒杜：《妓院设计平面图》（*Oikema*），1780—1804（《建筑设计图纸》第一卷，1804年）。

107　弗朗西斯科·戈雅：《直至死去》（《奇想集》，1799年，第55幅），铜版画，19.1厘米×13.3厘米。Copyright British Museum, London。

108　佚名：《解剖议员尸体》，1746年，蚀刻版画，13.2厘米×23.4厘米。Copyright British Museum, London。

109　佚名：《抗议1748年“佩勒姆和谈”条款》，1749年，铜版画，26.2厘米×18.7厘米。Copyright British Museum, London。

110　威廉·荷加斯：《结婚契约》（《时髦婚姻》组画，第1幅），1743年，铜版画，35.8厘米×44.4厘米。Copyright British Museum, London。

111 亨利·弗塞利：《塞格尔在罗马工作室中》，1776—1777，钢笔画，19.9厘米×27.1厘米。Nationalmuseum, Stockholm/photo Statens Konstmuseer。

112 约翰·托比亚斯·塞格尔：《马尔斯与维纳斯》，1775年，陶土模型，高39厘米。Nationalmuseum, Stockholm/photo Statens Konstmuseer。

113 约翰·托比亚斯·塞格尔：《拄拐的自画像》，约1777年，黑色粉笔、钢笔画，37.2厘米×25厘米。Nationalmuseum, Stockholm/photo Statens Konstmuseer。

114 亨利·弗塞利：《艺术家为宏伟的古代遗迹所感动》，1778—1779，红色粉笔画、棕褐色调，42厘米×35.5厘米。Copyright Kunsthaus, Zürich. All rights reserved。

115 德比的约瑟夫·赖特：《科林斯少女》，1782—1784，布面油画，106.3厘米×130.8厘米。Paul Mellon Collection. Copyright 1996 Board of Trustees of the National Gallery of Art, Washington。

116 乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西：《普尔图诺斯神庙》（位于科斯梅丁圣母教堂附近的圆顶神庙），1758年，蚀刻版画，38.7厘米×58.8厘米。Copyright British Museum, London。

117 约翰·布朗：《一名女子在一群男修士中间》，1770年代，石墨、黑色墨水，25.8厘米×36.9厘米。Cleveland Museum of Art, OH. Dudley P. Allen Fund（1969. 28）。

118 贝特尔·托瓦尔森：《约瑟夫·波尼亚托夫斯基骑马像》，1826—1827，石膏模型，高463厘米。Thorvaldsen Museum, Copenhagen/photo Conway Library, Courtauld Institute of Art, London。

119 卡纳莱托：《从威斯敏斯特大桥桥拱远眺伦敦》，1746—1747，布面油画，57厘米×95厘米。Collection of the Duke of Northumberland, Alnwick。

120 卡纳莱托：《石匠庭院》，1726—1730，布面油画，123.8厘米×162.9厘米。Trustees of the National Gallery, London。

121 于贝尔·罗伯特：《纳伊桥落成庆典》，1772年，布面油画，66.5厘米×135厘米。Musée Carnavalet，Paris/Photothèque des Musées de la Ville de Paris/photo Ladet, © DACS 1997。

122 约瑟夫·威尔顿：《詹姆斯·沃尔夫将军纪念碑》，1760—1772，白色大理石，North ambulatory, Westminster Abbey, London/Dean and Chapter of Westminster。

123 本杰明·韦斯特：《印第安战士告别家人》，约1760年，布面油画，60厘米×48厘米。Trustees of the Hunterian Collection, Royal College of Surgeons, London。

124 德比的约瑟夫·赖特：《印第安寡妇》，1783—1785，布面油画，101.6厘米×127厘米。Derby Museum and Art Gallery。

125 约翰·查尔斯·费力克斯·罗西：《英国拳击手》，1828年，白色大理石，高198厘米。Petworth House（The National Trust）/photo Conway Library, Courtauld Institute of Art, London。

126 本杰明·海登：《模拟选举》，1827年，布面油画，144.8厘米×185.4厘米。The Royal Collection（Kensington Palace）.© Her Majesty Queen Elizabeth II。

127 威廉·荷加斯：《选举宴会》（《选举》系列版画，1754—1755），布面油画，101.5厘米×127厘米。Trustees of Sir John Soane's Museum, London。

128 托马斯·班克斯：《卡拉克塔克斯国王在罗马皇帝克劳狄一世面前》，1777年，大理石浮雕。Stowe School, Buckingham。

129 阿内–路易·吉罗代：《奥西恩迎接法国军官的英灵》，1802年，布面油画，188.7厘米×181.3厘米。Château du Malmaison/photo Réunion des Musées Nationaux, Paris。

出版者和作者对上述列表中可能出现的错误和遗漏深表歉意。如果有误，请联系我们，我们将尽早纠正。

参考文献

这份参考文献是供读者深入了解本书中所涉论题之用。为简洁明了，我并未列举研究过程中使用的所有书籍与文章，而是试图提供一份相关文献的简介。我想强调的是，下面举出的文献，并非只符合我本人的学术兴趣标准。我的目的是要向读者呈现一系列艺术史与历史研究方法的例证。除去与论题相关，文献选择的唯一标准就是，要能代表自身所属学派的学术水准。

我认为，对历史论题的正确理解和对历史事实的掌握，是深入了解艺术史的关键。要达到这一层面，必须具备一种学术上的勤勉甚至毅力。其中列举的大部分书籍，都涉及社会史、政治史、文化理论及美学的相关内容，阅读起来并不轻松。由于里面包含诸多“难懂”的书籍，因此我挑选出15本书，在前面标注了星号，推荐给初学者使用。

最后，我要强调一下原始资料的重要性。那些想要直接了解这一时期的艺术状况，并且形成自身独立观点的人，建议去阅读原始材料：艺术史趣闻、回忆录或文集。因此，我推荐初学者一开始先阅读一些重新出版的经典文本，如，狄德罗的《沙龙评论》（J. Goodman and T. Crow, *Diderot on Art*, 2 vols., New Haven and London, 1995），J. T. Smith的*Nollkens and his Times*（Century Hutchinson, Ltd., 1986年再版）。许多非常有用的原始资料都可以找到简装本、新书或二手书：B. Denvir, *The Eighteenth Century, Art, Design and Society, 1688-1789*, London, 1983；L. Eitner(ed.),*Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850, Sources and Documents,* 2 vols., London, 1971；E. G. Holt, *The Triumph of Art for the Public*, Washington, 1980；J. C. Taylor,*Nineteenth Century Theories of Art,* Berkeley, Los Angeles, and London, 1987。

导言

我认为下列引人入胜的著作，适于读者初步了解这一时期的历史。

GAY, P., *The enlightenment: An Interpretation,* 2 vols.(London, 1970).

HABERMAS, J., trans. T. Burger and F. Lawrence, *Structural Transformations in the Public Sphere: An Inquiry into a Category o Bourgeois Society* (Oxford, 1989).

* HAMPSON, N., *The Enlightenment* (London, 1968).

HAZARD, P., *The European Mind, 1680-1715* (London, 1953).

——*European Thought in the Eighteenth Century: from Montesquieu to Lessing* (London, 1954).

PORTER, R., and TEICH, M., *The Enlightenment in National Context* (Cambridge, 1981).

——*Romanticism in National Context* (Cambridge, 1988).

* SCHAMA, S., *Citizen, A Chronicle the French Revolution*(London, 1989).

VENTURI, F., *Italy and the Enlightenment: Studies in a Cosmopolitan Century* (London, 1972).

YOLTON, J. W., *The Blackwell Companion to the Enlightenment* (Oxford Cambridge, Mass., 1991 （Yolton的这本书可以作为一本参考书，但也可以简要浏览文章。本书主题涉及启蒙运动话语中的迫切议题，与词条相关的文献都相当有用。）

我推荐的下列著作，对这段时期的艺术史进行了精彩论述。

ALLEN, B. (ed.) *Towards a Modern Art World* (New Haven and London 1995).

BARRELL, J. (ed.), *Painting and the Politics of Culture: New Essays in British Art 1700-1850* (Oxford and New York, 1992).

* BOIME, A.*, Art in an Age of Revolution, 1750-1800*(Chicago and London, 1987).

BRYSON, N., *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime* (Cambridge, 1981).

（这本书并不符合我的趣味，但对那些喜欢阅读艺术批评的人或许有吸引力。）

CROW, T., *Painters and Public Life* (New Haven and London, 1985).

——*Emulation, Making Artists for Revolutionary France*(New Haven and London, 1995).

DEUCHAR, S., *Sporting Art in Eighteenth Century England:A Social and Political History* (New Haven and London, 1988).（Deuchar不仅对这一艺术类型进行了精彩论述，同时也提供了一个“新艺术史”的书写范例。）FRIED, *M., Absorption and Theatricality: Painting arid the Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley and Los Angeles, 1980).

KLINGENDER, F. *D. Art and the Industrial Revolution*(London, 1972).

PAULSON, R., *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century* (Cambridge, Mass., 1975).

* ROSENBLUM, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton, 1967).

SMITH, B., *European Vision and the South Pacific* (New Haven and London, 1985).（尽管这本书主题特殊，但仍不失为学生了解这一时期艺术史最引人入胜且有说服力的著作。）

THACKER, C., *The Wildness Pleases* (London, Canberra and New York, 1983).（一本特殊、某些方面略显粗浅的著作，但非常适于阅读。）

WRIGLEY, R., *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Regime to the Restoration* (Oxford, 1993).（一本观点保守，但写得很好的介绍性书籍。）

ADHEMAR, J., *Graphic Art of the Eighteenth Century,* trans.M. I. Martin (London, 1964).

ALPATOV, M., *The Russian Impact on Art* (New York, 1969)

BURKE, J., *English Art*, 1714-1800(Oxford, 1976).

CARLSON, V. L, and ITTMANN, J., *Regency to Empire:French Printmaking, 1715-1814* (Exhibition Catalogue, Baltimore Museum of Art and the Minneapolis Institute of Arts, 1984).

* CONISBEE, E, *Painting in Eighteenth Century France*(London, 1981).

FOSS, M., *The Age of Patronage: The Arts in England 1600-1750*(London, 1974).

FRIEDLANDER, W., *David to Delacroix* (Cambridge Mass., 1952).

GEORGE, D. M., *Hogarth to Cruikshank: Social Change and Graphic Satire* (London, 1967).

* GODFREY, R., *Printmaking in Britain: A General Historyfrom its Beginnings to the Present Day* (Oxford, 1978).

GRIFFITHS, A., *Prints and Printmaking: an Introduction to the History and Techniques* (London, 1980).

HAMILTON, G. H., *The Art and Architecture of Russia*(London, 1964).

HAMMELMANN, H., and BOASE, T., *Book Illustrators of the Eighteenth Century* (New Haven and London, 1975).

LEVENSON, J., *The Age of the Baroque in Portugal* (New Haven and London, 1994).

LEVEY, M., *Painting and Sculpture in France 1700-1789*(New Haven and London, 1993).

——*Painting in Eighteenth Century Venice (Oxford, 1980).*

MONRAD, K., *Danish Painting: The Golden Age* (London, 1984).

NOVOTNY, F., *Painting and Sculpture in Europe:* 1780-1880(London, 1971).

RIX, D. B., *French Printmaking of the Eighteenth Century*(Toronto, 19S8).

SOUCHAL, R, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries* (Oxford, 1977).

THUILLIER J., and CHATELET, A., *French Painting: From Le Nain to Fragonard* (Geneva, 1964).

University of Minnesota Gallery, *The Art of Russia 1800-1850* (Minneapolis, 1978).

WAKEFIELD, D., *French Eighteenth Century Painting*(London, 1984).

* WATERHOUSE, E., *Painting in Britain 1530 to 1790*(London, 1953).

WHINNEY, M., *English Sculpture, 1720-1830*, Victoria and Albert Museum Monograph, no. 17 (London, 1971).

——*Sculpture in Britain 1530-1830* (London, 1964).

研究这一时期的学生，应当正确把握古典艺术传统，我推荐下列基础文献。

CROOK, J, M., *The Greek Revival* (London, 1972).

DOWLEY, F. H, 'Falconet's Attitude to Antiquity, and hisTheory of Reliefs', *Art Quarterly*, 31 (1968), 185-204.

* GREENHAULGH, M., *The Classical Tradition in Art*(London, 1978).

HASKELL F., and Penny, N., *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture,* 1500-1900 (New Haven and London, 1981).

HOWARD, S., Antiquity Restored: Essays on Afterlife of the Antique (Hoopdorp, 1990).

KENDRICK, T. D., *British Antiquity* (London, 1950).

LEPPMANN, W., *Pompeii in Fact and Fiction* (London, 1968).

MANUEL, F. E., *The 18th Century Confronts the Gods*(Cambridge, Mass., 1959).

MICHELS, A. K., *Pompeiana, Exhibition of Pompeian Art and its Influence in the 18th. And early 19th. Centuries...*(Northampton, Mass., 1948).

RYKWERT, J., *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural Theory* (New York, 1972).

SENZEC, J., *Essais sur Diderot et l'antiquté* (Oxford, 1957).

TRIGGER, B. *A., A History of Archaeological Thought*(Cambridge, 1989).

WEISS, R., *The Discovery of Classical Antiquity* (Oxford, 1969).

WIEBENSON, D., *The Sources of Greek Revival Architecture*(London, 1969).

下列历史著作可以更深入了解这一时期。

* ANDERSON, M. S., *Europe in the Eighteenth Century, 1713-1783* (London, 1961).

BLACK, J., National and Necessary Enemies: A*nglo-French Relations in the Eighteenth Century* (London, 1986).

CHAUNU, P., *La Civilisation de l' Europe des lumières* (Paris,1971).

CLARK, J.C.D., *English Society: Ideology, Social Structure and Political Practice during the Ancien Régime* (Cambridge, 1985).

COBBAN, A., *The Eighteenth Century: Europe in the* a*ge of Enlightenment* (London, 1969).

CRAGG, G. R., *The Church in the Age of Reason, 1648-1789*(New York, 1960).

DICKENSON, H.T., *Liberty and Property, Political Ideology in Eighteenth Century Britain* (London, 1977).

DORN, W. L., *Competition for Empire, 1740-1765 (*London and New York, 1940).

DOYLE, W., *The Old European Order, 1600-1800* (Oxford, 1978).

DUKES, P., *The Making of Russian Absolutism, 1613-1801*(London, 1982).

HIGGS, D., and Callahan, W. J. (eds.), *Church and Society in Catholic Europe of the Eighteenth Century* (Cambridge, 1979).

HOLBORN, H., *A History of Modem Germany: 1648-1840*(Princeton, 1982).

HORN, D. B., *Great Britain and Europe in the Eighteenth Century* (Oxford, 1967).

McKAY, D., and SCOTT, H. M., *The Rise of the Great Powers, 1648-1815* (London, 1983).

MULLAN, J., *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).

PARRY, J. H., *Trade and Dominion: The European Overseas Empires in the Eighteenth Century* (London, 1971).

* PORTER, R., *English Society in the Eighteenth Century*(London, 1982).

REDDAWAY, W. H. (ed.), *The Cambridge History of Poland,*ii (Cambridge, 1941).

SYKES, N., *Church and State in England in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1934) （尽管这本书年代已久，但仍是对英国教会历史最好的论述。）

UFTON, O., *Europe: Privilege and Protest, 1730-1789*(London, 1980).

WANGERMANN, E., *The Austrian Achievement, 1700-1800*(London, 1973).

WILLIAMS, G., *The Expansion of Europe in the Eighteenth Century* (London, 1966).

* WOLOCH, I., *Eighteenth Century Europe: Tradition and Progress, 1715-1789* (New York, 1982).

WOOLF, S. J., A *History of Italy, 1700-1860: The Social Constraints of Political Change* (Landon, 1979).

风尚、服装、娱乐和性。

BARKER-BENFIELDB, G. J., *The Culture of Sensibility, Sex and Society in Eighteenth Century Britain* (Chicago and London, 1992). （Barker-Benfield在书中对这个时期的性、性别以及感受观念，进行了全面有趣的论述。）

CUNNINGHAM, H., *Leisure in the Industrial Revolution*(London, 1980).

ELIAS, N., *The Civilising* Process, trans. *E. Jephcott, 2vols.*(New York, 1982). （Elias的书仍是这一领域最重要的学术文本。）

——*The Court Society* (Oxford, 1983).

FOUCAULT, M., *The History of Sexuality,* trans. R. Hurley(New York, 1978). （福柯的书不适于随意阅读，而是一场扣人心弦的智力活动，更适于那些有学术热忱的学生。） HARRIS, R. W., *Reason and Nature in the Eighteenth Century* (London, 1968).

ISHERWOOD, R. M., *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth Century Paris* (New York, 1986).

KLEIN, L., *Shaftesbury and the Culture of Politeness*(Cambridge, 1994). （Klein的书无疑是研究礼仪这一社会史重要观念的关键性文本。）

MACCANNELL, D., *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (New York, 1976).

MACCUMBIN, R. P. (ed.), ‘ *Tis Nature's Fault* ‘*Unauthorised Sexuality During the Enlightenment*(Cambridge, 1987).

MALCOLMSON. R. W., *Popular Recreations in English Society, 1700-1850* (Cambridge, 1973).

QUINLAN, M. T., *Victorian Prelude: A History of English Manner, 1700-1830* (New York, 1941).

RIBIERO, A., *The Art of Dress and Fashion in England and France, 1750-1820* (New Haven and London, 1995).

——*Dress and Morality* (London, 1986).

——*Dress in Eighteenth Century Europe, 1715-1789*(London, 1984).

与这个时期以及洛可可、新古典主义、浪漫主义等风格术语有关的文献。

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp* (New York, 1958).

——*Natural Supernaturalism (New York, 1971).*

ANTAL, E, *Classicism and Romanticism* (London, 1966).

BARZUN J., *Classic, Romantic and Modern* (New York, 1961).

BEGUIN, A. (ed.), *Le romanticisme allemand. Texts et études*(Marsheilles, 1949)

BOWRA, C. A., *The Romantic Imagination* (Oxford, 1961).

BLUME, F., *Classic and Romantic Music* (London, 1972).

BRINKMANN, R. (ed.), *Romantik in Deutschland*(Stuttgard, 1978).

BRUNSCHWIG, *W., Enlightenment and Romanticism in Eighteenth Century Prussia* (Chicago and London, 1974).

BUTLER, M., *Romantics Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830* (Oxford, 1981).

CARDINALE, U. (ed.), *Problemi del Romanticismo* (Milan, 1983).

CLARK, K., *The Romantic Rebellion* (London, 1973).

DE MAN, P., *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984).

EICHNER, H. (ed.), *Romantic and its Cognates: The European History of a Word (*Toronto, 1972).

FURST, L., *Romanticism in Perspective* (London, 1969).

* HONOUR, H., *Neo-classicism* (London, 1968).

IRWIN, D., *English Neoclassical Art: Studies in Inspiration and Taste* (London, 1966). （Irwin的这本书代表了艺术史学者中的保守观点。）

LOVEJOY, A. O., *The Great Chain of Being* (Cambridge,Mass., 1936).

——'On the Discrimination of Romanticism', in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948).

McGANN, J. J., *The Romantic Ideology, A Critical Investigation* (Chicago and London, 1983).

MORSE, D., *Perspectives on Romanticism* (Landon, 1981).

PRAWER, S., *The Romantic Period in Germany* (London, 1970).

PRAZ, M., *The Romantic Agony* (London, 1960).

ROSEN, C., and ZERNER, H., *Romanticism and Realism*(London, 1984).

ROSENBLUM, R., *The International style of 1800: A Study in Linear Abstraction,* Ph.D. diss. (New York, 1956).

RYDEL, C. (ed.), *The Ardis Anthology of Russian Romanticism* (Ann Arbor, 1984).

SCHENK, H. G., *The Mind of the European Romantics*(London, 1966).

TAYLOR, B., *The Romantic Movement* (London, 1966).

VAUGHAN, W., *German Romantic Painting* (New Haven and London, 1980).

* ——*Romantic Art* (London, 1978).

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, Rococoo: *Art and Design in Hogarth's England* (London, 1984).

WIEDMAN, A., *Romantic Theories of Art* (Oxford, 1986).

城市化：国家与城市

ANDREWS, M., *The Search for the Picturesque: Landscape and the Aesthetics of Tourism, 1760-1800* (Aldershot, 1989).

BARRELL, J., *The Dark Side of the Landscape* (Cambridge, 1980).

BERMINGHAM, A., *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860* (Berkeley, 1986).

COPLEY, S., and GARSIDE, P. (eds.), *The Politics of the Picturesque, Literature Landscape and Aesthetics since 1770*(Cambridge, 1994).

EVERET, N., *The Tory View of the Landscape* (New Haven and London, 1994).

MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power* (Chicago and London, 1994).

SOLKIN, D., *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*(London, 1982).

WILLIAMS, R., *The Country and the City* (London, 1973).

公众观念

BARRELL, J., *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body Public* (New Haven and London, 1986).（我认为这本书是Barrell所有著作中最难懂的。对于那些能够理解长句的读者，此书值得一读。）

CALHOUN, C., *Habermas and the Public Sphere*(Cambridge, Mass., 1993).

FORT, B., *Théorie du Public et Critique d' Art: De Félibien a Lefébure* Collectaneous, SV, 265 (Oxford, 1989), 1485-8.

GERMER, S., ‘In Starch of the Beholder: On the Relation of Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France’, *Art Bulletin,* 74 (March, 1992), 19-28.

HEMINGWAY, A., *Landscape Imagery and Urban Culture in Nineteenth Century Britain* (Cambridge, 1992).

KAISER, T. E.,‘Rhetoric in Service of the King; The Abbé Dubos and the Concept of Public Judgement’, *Eighteenth Century Studies,* 23: 2 (Winter, 1989-90).

PEARS, I., *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England,* 1680-1786 (New Haven and London, 1988).

PUThFARKEN, T., ‘Whose Public?', *Burlington Magazine*(June, 1987), 297-9.

* SENNET, R., *The Fall of Public Man* (London, 1986).

SOLKIN, D., *Painting for Money, The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth Century England* (New Haven and London, 1993).

城市化与经济变化

BAXTER, S. B., *England's Rise to Greatness* (Los Angeles, 1983).

BECKET, J. V., *The Aristocracy in England* 1660-1914(Oxford, 1984).

BORSAY, P., *The English Urban Renaissance: Culture and Society in the Provincial Town,* 1660-1770 (Oxford, 1989).

BOS, J. B., L'ABBE DU, *Critical Reflections upon Poetry, Painting and Music,* trans. T. Nugent, 3vols. (London, 1748).

BYRD, M., *London Transformed: Images of the City in the Eighteenth Century* (New Haven, 1978).

CAMPBELL, C., *The Romantic Ethic and the spirit of Modern Consumerism* (Oxford, 1987)

DE VRIES, J., European Urbanisation, 1500-1800 (London, 1984).

EARLE, P., The making of the English Middle Class: Business, Society and Family Life in London, 1660-1730 (London, 1989).

EDELSTEIN, T. J., *Vauxhall Gardens* (New Haven and London, 1983).

GEORGE, M. D., *London Life in the Eighteenth Century*(London, 1966).

HARTWELL, R. M., *The Causes of the Industrial Revolution in England* (London, 1967).

HOLDERNESS, B. A., *Pre-Industrial England: Economy and Society,* 1500-1750 (London, 1976).

HONEYMAN, K., *The Origins of Enterprise Business Leadership and the lndustrial Revolution* (Manchester, 1982).

LANDES, D. S., *The Unbound Prometheus: Technological Change in Europe since* 1750 (Cambridge, 1969).

LANGFORD, P., *Polite and Commercial People* (Oxford, 1989).

McKENDRICK, N., BREWER, J., and PLUMB, J. H.,*The Birth of a Consumer Society: The Commercialisation of Eighteenth Century England* (London, 1983).

MATHIAS, P., *The First Industrial Nation, 2nd edn. (London, 1983).*

MUMDFORD, L., *The City in History, Its Origins, its Transformations and its Prospects* (London, 1975).

POLLARD, S., Peaceful Conquest: The Industrialisation of Europe, 1760-1970 (Oxford, 1981).

ROSENAU, H., *Social Purpose in Architecture: Paris and London Compared 1760-1800* (London, 1970).

SCHAMAS, C., *The Pre-Industrial Consumer in England andFrance* (Oxford, 1990).

STONE, L., *The Open Elite? England, 1540-1880* (Oxford, 1984).

SUMMERSON, J., *Georgian London* rev. edn. (London, 1962)

SUNDERLAND, L., *Politics and Finance in the Eighteenth Century* (London, 1984).

WEATHERILL, L., *Consumer Behaviour and Material Culture in Britain 1660-1760* (London, 1988).

WILLIAMS, J. B., *British Commercial Policy and Trade Expansion, 1750-1850* (Oxford, 1972).

ZUCKER, P., *Town and Square* (Cambridge, Mass., 1970).

艺术理论，审美与批评

ADHEMAR, J., and SENZEC J., *Diderot, Salons*, 4vols.(Oxford, 1957-67).

BABCOCK, R. W., ‘The idea of Taste in the Eighteenth Century’, *Proceedings of the Modern Language Association of America,* 50 (1935), 922-6.

BARASCHE, M., *Modem Theories of Art,* i, *From Winckelmann to Baudelaire* (New York and London, 1990).

BATTERSBY, C., *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London, 1989).

BECKETT, R. B., *John Constable's Discourses* (Ipswich, 1970).

BOWIE, *A., Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietsche* (Manchester, 1990).

Burke, E. A., A *Philosophical Enquiry into...the Sublime and the Beautiful* (London, 1925).

COHEN, R., *Studies in British Art and Aesthetics* (Berkeley, 1985).

COHEN, S. A., *Theory of Art in the Encyclopédie* (Michigan, 1993).

COLEMAN, F. X., *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment* (London, 1971).

COOPER, A., 3rd Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times etc.,* ed. J. M. Robertson(London, 1990).

CROWTHER, P., *The Kantian Sublime: From Morality to Art (Oxford,* 1984).

EAGLETON, T., *The Function of Criticism; from 'The Spectator' to Post-structuralism* (London, 1984).

HAGSTRUM, J. H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray* (Chicago, 1958).

HAYWOOD, B., *Novalis: The Veil of Imagery* (The Hague, 1963).

HIPPLE J., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale, 1957).

HOGARTH, W., *The Analysis of Beauty. With Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes,* ed. J. Burke (Oxford, 1955).

HOOKER, E. N., 'The Discussion of Taste from 1750-1770 and new Trends in Literary Criticism', *Proceeding of the Modern Language Association of America* (June 1934)577-92.

KNIGHT, R. PAYNE, *An Analytical Enquiry into thePrinciples of Taste* (London, 1805).

KNOX, J., *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (Columbia, 1936).

KRUFT, W. -O., *History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present* (Princeton, 1994).

LEE, R.,'Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting', *Art Bulletin* (1940*)*, 197-269.

LIPKING, L., *The Ordering of the Arts in Eighteenth Century England* (Princeton, 1970)

LUBBOCK, J., *The Tyranny of Taste, The Politics of Architecture and Design in Britain* (New Haven and London, 1995).

MATTICK, *P., Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge, 1993).

MONK, S. H., *The Sublime: A Study of Critical Theory in Eighteenth-Century England* (Michigan, 1960).

MORTIER, R., *Diderot and the Grand Gout, the prestige of History Painting in the Eighteenth Century* (Oxford, 1982).

PIThOCK, J., *The Ascendancy of Taste* (London, 1973).

PUTFARKEN, T., *Roger De Piles' Theory of Art* (New Haven and London, 1985).

REYNOLDS, J., *Discourses on Art*, ed. R. R. Wark (New Haven and London, 1975).

SAISSLEIN, R. G., *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart* (Cleveland and London, 1970).

——*Taste in Eighteenth Century France* (Syracuse, 1965).

SCHILLER, J. C., FRIEDRICH VON, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. and trans.

E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967).

SENZEC, J., *Essais sur Diderot et Antiquity* (Oxford, 1957).

SPACKS, P. M., *The Insistence on Horror* (Cambridge, 1962).

STEEGMAN, J., *The Rule of Taste: from George I to George IV (London,*1968).

TARTARKIEWICZ, W., *History of Aesthetics,* iii (The Hague, Paris, and Warsaw, 1970-4).

VIDLER, A., *The Writing on the Wally Architectural Theory in the late Enlightenment* (Princeton, 1987).

VENTURI, L., *History of Art Criticism* (New York, 1964).

WELLEK, R., Concepts of Criticism (New Haven and London, 1963).

——*A History of Modern Criticism 1750-1950*

I: *The Later Eighteenth Century* (New Haven and London, 1955).

WEINSHENKER, A. B., *Falconet: His Writings and his Friend Diderot* (Geneva, 1996)

* WIEBENSON, D. (ed.), *Architectural Theory and Practicefrom Alberti to Ledoux* (Chicago, 1982).

WORNUM, R. W., *Lectures on Painting by the Royal Academicians* (London, 1848).

第一章

与艺术职业、艺术市场及美术学院相关的著作。

ALLAN, D. C. G., *William Shipley, Founder of the Royal Society of Arts* (London, 1968).

ANDREWS, K., *The Nazarenes, A Brotherhood of GermanPainters in Rome* (Oxford, 1964).

BOSCHLOO, A. W. A. (ed.), *Academies of Art between the Renaissance and Romanticism,* Leids Kunsthistsorisch Jaarboek, v-vi (Leiden, 1986-7).

FAWCETT, T., *The Rise of English Provincial* Art (Oxford, 1974).

FRIEDMAN, W., *Boydell's Shakespeare Gallery* (New York, 1975).

GIBSON-WOOD, C., 'Jonathan Richardson and the Rationalisation of Connoissuership', *Art History*, 7 (1984), 38-56.

GWYN, J., An *Essay in Design Including Proposals for Erecting a Public Academy* (London, 1749).

HARGROVE, J. (ed.), *The French Academy: Classicism and its Antagonists* (Newark, London, and Toronto, 1990).

HASKELL, F., *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy* (London, 1963).

HAYDON, B., *On Academies of Art (More Particularly the Royal Academy); and their Pernicious Effect on the Genius of Europe* (London, 1839).

HUDSON, D., and LUCKHURST, K., *The Royal Society of Arts, 1754-1954*(London, 1954).

LEVITINE, G., *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France* (University Park, Pa., 1978).

LIPPINCOTT, L. W., *Selling Art In Georgian London: The Rise of Arthur Pond* (London, 1983).

PEVSNER, N., Academies of Art, Past and Present (New York, 1973; Cambridge, 1990).

POINTON, M., 'Portrait Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s', *Art History*, 7 (1984), 187-205.

SHAWE-TAYLOR, D., *Genial Company: The Theme of Genius in Eighteenth-Century British Portraiture*(Nottingham, 1987).

WIThKOWER, R., 'The Artist', in J. L. Clifford (ed.), *Man vs Society in Eighteenth-Century Britain* (Cambridge, 1968).

WlTTKDWER, R. and W., *Born Under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (London, 1963).

WRIGLEY, *R.,* 'Apelles in Bohemia', *Oxford Art Journal*, 15:1 (1992), 92-107.

ZAKON, *The Artist and his Studio in the, Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cleveland, 1978).

有关艺术家生活与立场的原始资料。

BARRY, J., *The Works of James Barry,* 2 vols. (London, 1809).

BECKETT, R.B. *John Constable's Correspondence,* 6 vols. (Ipswich, 1962-70).

BISSELL POPE, W., *The Diary of Benjamin Robert Haydon,*5 vols. (Cambridge, *Mass., 1960).*

CAYLUS, COMTE DE, *Vries d'artistes du XVII siècle* (Paris, 1910).

CHALON, J. (ed.), *Vigée Le Brun, Elizabeth Louise, Mémoires d'une Portraitist, 1755-1842* (Paris, 1989).

DALLAWAY, J., *Anecdotes of the Arts in England* (London, 1800).

DELECLUZE, M. E. J., *LOUIS DAVID, Son école et son temps*(Paris, 1855).

DDUPLESSIS, G., *Mémoires et Journal de J. -C. Wille* (Paris, 1857).

EDWARDS, *E., Anecdotes of Painters who have resided or been born in England* (London, 1808).

GAGE, G., *Collected Correspondence of J. M. W. Turner*(Oxford, 1980).

GARLICK, K., and MACINTYRE, A. (eds.), *The Diary of Joseph Farrington,* 6 vols. (New Haven and London, 1978).

GONCOURT, E., and J. DE, *L'Art du* X VII *Siècle* (Paris, 1948).

HENRY, C., *Memoires in édits de Charles-Nicolas Cohcin*(Paris, 1880).

JONES, T., *The Memoirs of Thomas Jones,* Walpole Society, xxxii （London, 1946-8）.

MILLINGEN, J., *Some Remarks on the State of Learning and the Fine Arts in* Great *Britain* (London, 1831).

NICHOLS, *J., Anecdotes of William Hogarth* (London, 1833).

NORTHCOTE, J., *Memoirs of Sir Joshua Reynolds* (London, 1813).

PALMER, A. H., *The Life and Letters of Samuel Palmer*(London, 1892).

REDGRVE, R. and *S., A Century of Painters of the English School, 2* vol. (London, 1866).

ROUQUET, J., *The Present State of the Arts in England*(London, 1755)

TAYLOR, T., *The Life of B. R. Haydon from his Autobiography and Journal* (London, 1853).

TURNBILL, *G., A Treatise on Ancient Painting* (London, 1740).

WHITLEY, *W., Artists and their Friends in England, 2* vols. (London, 1928).

——*Artists and their Friends in England,* 1800-1820*(London, 1928).*

WILLIAMS, D. E., *The Life and Correspondence of SirThomas Lawrence*, 2 vols. (London, 1831).

专题论文与专著

AHSTON, D., *Fragonard and the Universe of Painting*(Washington and London, 1988).

AHSTON, M.,'Allegory Fact and Meaning in Giambattista Tiepelo's Four Continents'. *The Art Bulletin,* 60 (1978), 109-25.

ALPERS, P., and BAXANDALL, M., *Tiepelo and the Pictorial Intelligence* (New Haven and London, 1994).

ARNASON, H. H., *The Sculptures of Houdon* (London, 1975).

*BAILLOU, J., Elizabeth Louise Vigée Le Brun 1755-1842,*exhibition catalogue (Fort Worth, 1982).

BAILY, J. T., *Francesco Bartolozzi, R. A., A Biographical Essay*(London, 1907).

BELL, C. F., *Annals of the Life of Thomas Banks (Cambridge, 1938).*

BIALOSTOCKI, J.,'Bernardo Belotto, in Dresden and Warsaw', *The Burlington Magazine*, 106 (1964), 289-90.

BINDMAN, D., *Blake as an Artist* (Oxford, 1977).

—— (ed.), *John Flaxman R. A.,* Catalogue of an Exhibition at the Royal Academy of Arts (London, 1979).

BINDMAN, D., and Baker, M., *Sculpture as Theatre:Roubiliac and the Eighteenth Century Monument* (New Haven and London, 1995).

BISANZ, R. and A. *German Romanticism and Philip Otto Runge,* (DeKalb, III., 1970).

BROOKNER, A., *Greuze, The Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon* (London, 1972).

BRUNTJEN, S., *John Boydell 1719-1804: A Study* of *Art Patronage and Publishing in Eighteenth-* Century (London and New York, 1985).

CLARK, A. M., *Pompeo Batoni, A Complete Catalogue of his Works* (Oxford, 1985).

CLAY, R.M., *Julius Caesar Ibbetson, 1759-1817* (London, 1948).

COOKSEY, J. C. B *Alexander Nasmyth, 1758-1840, A Man of the Scottish Renaissance* (Edinburgh, 1991).

DONALD, D., 'Culumny and Caricatura: Eighteenth Century Political Prints and the Case of George Townsend',*Art History*, 6 (1983), 44-66.

EGERTON, J., Joseph *Wright of Derby,* Tate Gallery(London, 1990).

EITNER, L. E. A., *Géricault: His Life and Work* (London, 1972; repr. 1983).

FEAVER, W., *The Art of John Martin* (Oxford, 1975).

FUSSELL, G. *E., James Ward R.A., Animal Painter 1769-1859 and his England* (London, 1974).

GABORIT, J. -R., *Jean Baptiste Pigalle, 1714-1785 Sculptures du Musée Louvre* (Paris, 1985).

GAGE, J., J. M.*W. Turner, ' A Wonderful Range of Mind'* (New Haven and London, 1987).

GARNIER, N., *Antoine Coypell, 1661-1721* (Paris and Boston, 1989).

GEALT, A., *Domenico Tiepelo: The Punchinello Drawings*(London, 1986).

GLENDINNING, N., *Goya and his Critics* (New GORDON, T. C., *David Allan of Alloa, The Scottish Hogarth*(Alva, 1951). (Haven and London, 1977).

HAYES, J ., *Rowlandson, Watercolours and Drawings*(London, 1972).

HILL, D., *Mr Gillray, the Caricaturist* (London, 1965).

HOLLOWAY, J., *Jacob More*, National Gallery of Scotland(Edinburgh, 1987).

——*John Hamilton Mortimer A.R.A. 1740-1779, Paintings, Drawings and Prints* (London, Kenwood, 1986).

JOHNSON, D. *Jacques-Louis David, Art in Metamorphosis*(Princeton, 1994).

JOPPIEN, R., *Philippe-Jacques de Loutherbourg,* exhibition catalogue (London, Kenwood, 1973).

KLINGENDER, F.D., *Goya in the Democratic Tradition*(London, 1948).

KNOX, J., *Giambattista Piazetta* (Oxford, 1992).

——*The Punchinello Drawings of Biabattista* Tiepelo,*Interpretazioni Veneziani* (Venice, 1984), 439-46.

KOENER, J. L., *Caspar David Friedrich and the Subject ofLandscape* (London, 1990).

LEIGHTON, J., and BAILY, C. J., *Caspar David Friedrich, Winter Landscape*, exhibition catalogue (London, National Gallery, 1990).

LEVITTINE, G., *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism* (Boston, 1978).

LIGHT, F., *Canova* (New York, 1983).

LISTER, R., *Samuel Palmer and the `Ancients*' (Cambridge, 1984).

O'NIELL, J. P., *Francois Boucher* (New York, 1986).

PAULSON, R., *Hogarth, His Life Art and Times, 2vols.* (New Haven and London, 1971).

PELZEL, T., *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism* (New York, 1979).

PENNY, N., (ed.), *Reynolds*, Exhibition Catalogue, London, Royal Academy of Arts (1986).

POSNER, D., *Antoine Watteau* (London, 1984).

POSTLE, M., *Sir Joshua Reynolds, the Subject Pictures*(Cambridge, 1994).

POULET, A. L., and SCHERF, *G., Clodion*, exhibition catalogue (Paris Louvre, 1992).

PRESSLEY, N., *Fuseli and His Circle in Rome* (New Haven and London, 1977)

PRESSLEY, W. L., *The Life and Art of James Barry* (New Haven and London, 1981).

PROWN, J., John *Singleton Copley* (Harvard, 1966).

RAINE, K., *William Blake (*London, 1974).

ROSENTHAL, M., *Constable, The Painter and his Landscape*(New Haven and London, 1983).

SHERRIFF, M. D., *Fragonard. Art and Eroticism* (Chicago, 1990).

TOMLINSON, J., *Goya in the Twilight of Enlightenment*(New Haven and London, 1992).

WAKEFEIELD, D., *Fragonard* (London, 1976).

YARRINGTON, A. (ed.) An *Edition of the Ledger of Francis Chantrey, R.A., at the Royal Academy, 1809-1841,* Walpole Society, 56, 1991/1992 (London, 1994).

WEBSTER, M. D., *Francis Chantrey* (London, 1970).

WILTON-ELY, J., *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi* (London, 1978).

第二章

有关欧洲文化身份形成问题的著作。

ANDERSON, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, 1991)

CLARK, R. T., *Herder: His Life and Thought* (Berkeley and Los Angeles, 1955).

CLOGG, R., *The Movement for Greek Independence* (London, 1981).

COLLEY, L., *Britons, Forging the Nation 1707-1837 (London* 1992).

—— 'Whose Nation? Class and National Consciousness in Britain, 1750-1830', *Past and Present*, 13, 96-117.

COREA, C. E., *Costumbrisos Espanoles (Madrid, 1964).*

EISENSTEIN, E. L., *Grub Steet Abroad, Aspects of the FrenchCosmopolitan Press from the Age of Louis XIV to the French Revolution* (Oxford, 1992).

ERRINGTON, L., and HOLLOWAY, J., *The Discovery of Scotland*, National Gallery of Scotland (1978).

GASKILL, H., *Ossian Macpherson: Towards, a Rehabilitation,* Comparative Criticism, 8 (1986), 113-46.

HAYS, D., *Europe: The Emergence of an Idea* (Edinburgh, 1975).

HECHTER, M., *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development,* 1536-1966 (Berkeley and Los Angeles, 1975).

HOBSBAWM, E., *Nations and Nationalism since1780, Programme, Myth, Reality* (Cambridge, 1990)

——*Primitive Rebels, Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th. and 20th.*

Centuries (Manchester, 1959; New York, 1965).

HOBSBAWM, E., and RANGER, T., *The Invention of Tradition* (Cambridge, 1983).

KOHN, *K ., Nationalism and Liberty: The Swiss Example*(London, 1956).

KORSHIN, P. J., *The Widening Circle: Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth Century Europe*(Philadelphia, 1976).

MEINECKE, F., *Cosmopolitanism and the Nation state*(Princeton, 1970).

NEWMAN, G., *The Rise of English Nationalism: A Cultural History, 1740-1830* (New York, 1987).

PHILIPSON, N. T., and MITCHISON, R., *Scotland in the Age of Improvement* (Edinburgh, 1970).

ROGGER, H., *National Consciousness in Eighteenth Century Russia* (London, 1960).

SCHLERETH, T. J., *The Cosmopolitan Ideal in-Eighteenth Century Thought* (London, 1977)

SMOUT, T. C., *History of the Scottish People 15*60-1830(London, 1970).

TIEGHAM, P. VAN, *Ossian en France* 2 vols. (Paris, 1917).

TODOROV, T., *On Human Divserity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought* (Harvard, 1983).

WILLIAMS, G. A., *The Search for Beulah Land: The Welsh and the Atlantic Revolution* (London, 1980).

——*When was Wales*? (London, 1985).

YOUNGSON, A.J., *The Making of Classical Edinburgh, 1750-1830* (Edinburgh, 1966).

适于本章节所涉及主题的文献。

BLACK, J., *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century* (Stroud and New York, 1992).

CONISBEE, P., *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, exhibition catalogue, Kenwood House (London, 1976).

DENSION, C. *D., Exploring Rome: Piranesi and his Contemporaries* (Cambridge, Mass., 1994).

DUNLAP, W., *History of the Rise and Progress of the Arts and Design in the United States* (New York, 1834).

FOX-GENOVESE, E., *The Origins of Physiocracy* (Ithaca, 1976).

GRIEDER, J., *Anglomania in France 1740-1789, Fact, Fiction and Political Discount* (Geneva, 1985).

HURD, R., *Dialogues on the Uses of Foreign Travel Considered as Part of the English Gentleman's Education* (London, 1764).

JOULLAIN, C. F., *Reflexions* sur la peinter (Paris, 1786).

LEWIS, L., *Connoisseurs and secret Agents in Eighteenth Century Rome* (London, 1961).

MITCHELL, T. F., 'Caspar David Friedrich's Der Watzmann: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology', *Art Bulletin*, 61:3 (1984), 452-64.

OLSON, R. J. M., *Ottocento, Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting* (New York, 1992).

PALEY, M. D., *The Apocalyptic Sublime* (New Haven and London, 1986).

PARRY, E. C., *The Art of Thomas Cole, Ambition and Imagination* (Newark, London, and Ontario, 1988).

PAULSON, R., *Representations of Revolution* 1789-1820(New Haven and London, 1983).

PICON, A., *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment* (Cambridge, 1988).

SAXL, F., *British Art and the Mediterranean* (Oxford, 1948).

SMILES, S., *The Image of Antiquity* (New Haven and London, 1994).

STUEBE, I. C., 'William Hodges and Warren Hastings, A Study in Eighteenth Century Patronage', *Burlington Magazine*, 115 (Oct. 1973), 657-66.

WACKENRODER, W., *Confessions and Fantasies*, trans. M.H. Schubert (Pennsylvania 1971).

WEBSTER, *M.*, *Johann Zoffany*, *1733-1810* (London, 1976).

第三章

与本章节所涉及主题相关的文献。

BANKS, O. T., *Watteau and the North: Studies in the Dutch and French Baroque Influence on French Rococo Painting* (New York and London, 1967).

BARCHEM, W., *The Religious Painting of Giambattista Tiepolo, Pietry and Tradition in Eighteenth-Century Venice*(Oxford, 1989).

CASTLE, T., *Masquerade and Civilisation: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (London, 1986).

CORMACK, M., *The Drawings of Watteau* (London and New York, 1970).

DARTON, R., *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France* (Harvard, 1968).

GOMBRlCH, E. *H., Art and Ilusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London, i960).

HOBSON, M., *The Object of Art: The Theory* (Cambridge, 1982).

LEVENTHAL, H., *In the Shadow of the Enlightenment* (New York, 1976).

MARTINEAU, J., and ROBINSON A., *The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century* (New Haven and London, 1995).

MILLAR, *O*., *Zoffany and his Tribuna* (London, 1966).

ROSENBERG, P., *Chardin*, exhibition catalogue (Paris,Cleveland, and Detroit, 1979). STAFFORD, B. M., *Artful* Science, *Enlightenment Entertainment and the Eclipse Visual Education* (Cambridge, Mass., 1994).

SWAN, J., *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell' Arte and the Modem Imagination* (New York, 1986).

THOMAS, K., *Religion and the Decline of Magic* (New York, 1971).

VlDAL, *Watteau's Painted Conversations* (New Haven and London, 1992).

WITTKOWER, R., ‘Marvels of the East, A study in the History of Monsters’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1942), 159-97.

YATES, F., *The Rosicrucian Enlightenment* (London, 1975).

有关视觉艺术与剧场性主题的重要著作。

BAPST, G., *Essai sur l'histoire du théatre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, léclairage, l' hygiène* (Paris, 1893).

BERTELSEN, L., ‘David Garrick and English Painting’,*Eighteenth-Century Studies,* 11 (1978), 308-24.

GOODEN, *A., Actio and Persuasion, Dramatic Performance in Eighteenth Century France* (Oxford, 1986).

KLINGER, M. F., ‘William Hogarth and London Theatrical Life’, *Studies in Eighteenth- Century Culture*, 5(1976), n-27.

ROSENFELD, S., *Georgian Scene Painters and Sane Painting*(Cambridge, 1981).

WEST, S., *The Image of the Actor, Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble* (London, 1991).

第四章

与这一时期历史理论及历史书写相关的文献。

BARIDON, M., *Edward Gibbon et le myth de Rome: histoire et idéologie au siècle des lumières* (Paris, 1977).

BOWERSOCK, G. M. (ed.), *Edward Gibbon and the Decline and Fall of the Roman Empire* (Cambridge, Mass., 1977).

GEARHART, S., *The Open Boundary of History and Fiction:A Critical Approach to the French Enlightenment* (Princeton, 1984).

GOMBRICH, E. H., *Ideas of Progress and their Impact on Art* (New York, 1971).

HASKELL, F.,'Gibbon and the History of Art', in *Past and Present in Art and Taste* (New Haven and London, 1987), 16-29.

——*History and its Images: Art and the interpretation of the Past* (New Haven and London, 1993).

NISBIT, R., *History of the Idea of Progress* (London, 1980).*POSSMORE.* J. A., *The Perfectability of Man* (London, 1970).

POThS, A., 'Political Attitudes and the Rise of Historicism in Art Theory', *Art History*, 112 (June 1978), 191-213.

—— 'Winckelmann's Construction of History', *Art History*(1982), 377-407.

——*Flesh and the Ideal Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven and London, 1994).

P*OCOC*K, J. G. A., *Politics, Language and Time* (New York, 1971).

——*Virtue, Commerce and History* (Cambridge, 1985).

REILL, P. H., *The German Enlightenment and the Rise of Historicism* (Berkeley, 1975).

VYVERBERG, H., *Historical Pessimism in the French Enlightenment* (Cambridge, Mass., 1954).

WHITE, H., *MetaHistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore and London, 1973).

与人类身体历史相关的著作。

BARRELL, J.,'The Dangerous Godess: Masculinity, Prestige and the Aesthetic in Early Eighteenth Century Britain',*Cultural Critique*, 12 (1989), 101-31.

LAJER-BURCHARTH, E., 'David's Sabine Women: Body, Gender and Republican Culture Under the Directory', *Art History,* 14 (Sept. 1991), 397-430.

OUTRAM, D., *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture* (New Haven and London, 1989).

PRAZ, M., La carne la morte e le diavolo nella litteratura romantica (Milan, 1930).

RICHTER, S., *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*(Detroit, 1992).

SENNET, R., *Flesh and Stone, The Body and the City in Western Civilisation* (London and Boston, 1974).

STAFFORD, M. A., *Body Criticism, Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass., 1991).

与本章节主题相关的著作。

ANDRIEUX, M., *Daily Life in Papal Rome in the Eighteenth*(London, 1968).

CUSHMAN DAVIS, J., *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class* (Baltimore, 1962).

DUDLEY, E., and NOVAK, M., *The Wildman Within:An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism* (Pittsburgh, 1972).

ERDMANN, D. V., *Blake, Prophet against Empire: A Poet's Interpretation of his own Times* (Princeton, 1977).

Hubert Robert and the Pleasure of Ruins, exhibition catalogue(New York, Wildenstein, 1988).

IDEZADERA, S.,'Iconoclasm and the French Revolution',*American Historical Review*, 60(1954), 13-26.

LEITH, J., *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799* (Toronto, 1969).

—*Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares and Public Buildings in France* (London, 1991).

LEVITINE, G., *Girodet Trisson, An Iconographical Study*, Ph.D. diss. Harvard University, 1953 (pub. New York, 1974).

LOVEJOY, A. O., and BOAS, G., *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (Baltimore, 1935).

MACMILLAN, D., Truly National Designs', *Art History*(1978), 90-8.

MURRAY, P., *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*(London, 1971).

OKUN, H., 'Ossian in Painting ', *Journal of the Courtauld and Warburg institutes,* 30 (1967), 327-56.

ROSS, W., *A Description of the Paintings in the Hall of Ossian at Penycuik near Edinburgh* (Edinburgh, 1773).

SEKORA, J., *LUXURY, The Concept In Western Thought, from Eden to Smollet* (Baltimore, 1977).

STAROBINSKI, *Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction* (Chicago and London, 1988).

VIDLER, A., *Claude-Nicholas Ledoux, Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime* (Cambridge, Mass., 1994).

WALLACH, A., 'Cole, Byron and the Course of Empire', *Art Bulletin,* 50 (Dec, 1968), 375-9.

WHISTLER, *C.,* 'G. B. Tiepelo and Charles III, The Church of S. Pascual Baylon at Aranjucz', *Apollo* 121 (1985), 321-7.

YARRINGTON, A. (ed.), *Reflections on Revolution*(London, 1993).

下列著作述及了这一时期帝国图像及意识形态。

ABRAMS, A.U., William Penn's Treaty with the Indians',*Art Bulletin*, 64 (March 1982), 59-65.

ARCHER, M., *Early Views of India: The Picturesque Journeys of Thomas and William Daniell, 1786-1794* (London, 1980).

ARCHER, M., and LIGHTBROWN, R., *India Observed, 1760-1860* (London, 1982).

BlNDMAN, D., ‘Am I not a man and a brother? British Art and Slavery in the Eighteenth Century’. *Anthropology and Aesthetics,* 26 (Autumn, 1944), 68-82.

BIThERU, U., *Cultures in Conflict: Encounters between European and non-European Cultures, 1492-1800* (Cambridge, 1989).

CAMPBELL, I, C. ‘ Savages Noble and Ignoble: The Preconceptions of Early European Voyages in Polynesia',*Pacific Studies* (Fall, 1980), 45-59.

DANIEL, N. A., *Islam and the West: The Making of an Image*(Edinburgh, 1958).

HONOUR, H*., The Image of the Black in Western Art*(Cambridge, Mass., 19S9).

—— 'Benjamin West's Indian Family', *Burlington Magazine*, 125 (Dec. 1983) 726-32.

HUGHES, P., *Eighteenth-Century France and the East*(London, 1981).

JENNINGS, F., *The Invasion of America: Indians, Colonialism and the Cant of Conquest* (New York, 1978).

JOPPIEN R., and SMITH, B., *The Art of Captain Cook's Voyages*, 3 vols. (New Haven and London, 1985).

MARSHALL, P. J., *The Great Map of Mankind: British Perceptions of the World in the Age of Enlightenment* (London, 1982).

ROSENZWEIG, D. L., *Exotic Kingdoms: China and Europe ion the Eighteenth Century* (Florida, 1982).

ROSSEAU, G. S., and Porter, R., *Exoticism in the Enlightenment* (Manchester, 1990).

SAID, E., *Orientalism* (London, 1978).

SUThON, D., *The Daniells. Artists and Travellers* (London, 1954).

SWEETMAN, J., *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*(Cambridge, 1987).

大事记

	1700	1708	1712	1716	1720	1724	1728	1732	1736	1740	1744
政治	● 1701 年，西班牙王位继承战争（1701—1713）开始。英格兰、普鲁士与荷兰联合反对法国。 ● 1702 年，英国安妮皇后（1702—1714）即位。 ● 1707 年，苏格兰与英格兰合并。		● 1713 年，《乌得勒支条约》签订，战争及宫廷奢靡将法国拖垮。 —颁布由玛丽亚·特蕾莎继承王位的国事诏令。 ● 1714 年，汉诺威王朝开始统治英国。乔治一世（1714—1727）即位。 ● 1715 年，路易十五（1715—1727）继承法国王位；菲利普·德·奥尔良在法国摄政。		● 1720 年，南海泡沫事件爆发，导致伦敦经济崩溃。 乔治二世即位。 ● 1721 年，罗伯特·沃波尔成为第一位英国首相。	● 1725年，彼得一世逝世，俄国暂时停止对外扩张。		● 1733 年，波兰王位继承战争（1733—1738）；俄国支持萨克森选帝侯奥古斯特三世。	● 1739 年，英国与西班牙爆发“詹金斯耳朵之役”。	● 1740 年，腓特烈二世（1740—1786）成为普鲁士国王，发动西里西亚战争。 —查理六世逝世，玛丽·特蕾莎继位，发起奥地利王位继承战争（1740—1748），奥地利、英国与汉诺威一同对抗法国、西班牙、普鲁士。	● 1745 年，詹姆斯党人起义，“美王子查理”失败，其支持者被镇压。 —蓬巴杜侯爵夫人主导法国宫廷。
文艺	● 1704 年，牛顿发表《光学》。威廉·肯特旅行至罗马，获得伯灵顿伯爵青睐。	● 1708 年，詹姆斯·桑希尔开始为格林威治图画大厅绘制画作。 —罗歇·德·皮尔完成论著《论绘画原理》。 —安托万·夸佩尔为凡尔赛宫绘制的大型天顶画完工。 ● 1710 年，乔治·弗里德里希·亨德尔被任命为汉诺威选帝侯的宫廷乐队总指挥。	● 1715 年，《维特鲁威大不列颠本》首版发行（1715—1725）。 —乔纳森·理查德森出版《绘画理论》一书。	● 1719 年，笛福写就《鲁滨逊漂流记》。 —迪博神父发表《关于诗歌与绘画的批评思考》。 —华托创作油画《舟发西苔岛》。	● 1720 年，华托绘制《热尔森店铺招牌》。 ● 1721 年，孟德斯鸠完成《波斯人信札》。 ● 1723 年，马里沃的《爱情偶遇游戏》首演。	● 1724 年，乔万尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗在威尼斯完成第一幅重要天顶画。 ● 1724—1726，笛福创作《大不列颠全岛游记》。 ● 1727 年，巴赫的《圣马太受难》首演。	● 1728 年，盖伊创作《乞丐歌剧》。	● 1732 年，荷加斯完成第一套《妓女生涯》组画。 ● 1733 年，伏尔泰完成《趣味的圣堂》。 ● 1734 年，孟德斯鸠发表《罗马盛衰原因论》。 ● 1735 年，荷加斯创作《浪子生涯》组画。 —鲍姆加登在其《关于诗的哲学随想录》中首次提出“感性”（aisthesis）一词。	● 1737 年，皇家绘画雕塑学院开始举行公共展览。	● 1740 年，理查德森创作第一部重要小说《帕米拉》。 ● 1741 年，大卫·加里克出演的莎士比亚戏剧《理查三世》在伦敦首演。 ● 1742 年，大卫·休谟完成论文《艺术与科学的兴起与发展》。 —爱德华·扬的《夜思录》首次发表。 —亨德尔的《弥赛亚》在都柏林首演。 ● 1743 年，荷加斯创作《时髦婚姻》组画。	● 1745 年，皮拉内西的城市景观画出版。 ● 1746 年，卡纳莱托抵达英国。 —贝洛托开始周游欧洲列国。 —拉丰特发表沙龙评论。 —巴杜发表《文学原理》。

	1748	1750	1752	1754	1756	1758	1760	1762	1764	1766	1768
政治	● 1748 年，《亚琛条约》签订，欧洲战争结束。	● 1750 年，庞巴尔在葡萄牙掌权。	● 1753 年，路易十五解散议会。		● 1756 年，七年战争爆发，英国、汉诺威、普鲁士、丹麦，联合对抗法国、奥地利、俄国与瑞典。	● 1759 年，“奇迹之年”：法国在明登败给布伦瑞克的斐迪南，沃尔夫将军攻占魁北克。英国夺回蒙特利尔以及魁北克的殖民地。	● 1760 年，英国乔治三世（1760—1820）即位，民族精神洋溢，预示着一个空前繁荣时代的到来。	● 1762 年，俄国叶卡捷琳娜女皇（1762—1796）废黜丈夫彼得三世，登上王位。 ● 1763 年，《巴黎和约》宣告七年战争结束。	● 1764 年，耶稣会士被逐出法国。	● 1766 年，英国首相罗金厄姆推行“印花税法案”，以此弥补北美殖民地反抗造成的损失。 ● 1766 年，印花税被废除。 ● 1767 年，叶卡捷琳娜女皇在俄国实行西化。	
文艺	● 1748 年，孟德斯鸠完成《论法的精神》。 —斯摩莱特出版第一部重要小说《兰登传》。	● 1750 年，卢梭完成《论艺术与科学》。 —提埃坡罗开始创作维尔茨堡宫湿壁画。 ● 1751 年，《大百科全书》（1751—1772）首次发行。	● 1752 年，法尔孔内创作彼得大帝骑马像（完成于 1782 年）。 ● 1753 年，罗伯特·泰勒雕刻伦敦市长官邸山墙。 —荷加斯出版《美的分析》。	● 1754 年，艺术、手工业与商业协会在伦敦成立。 —哥本哈根美术学院成立。 ● 1755 年，格勒兹因《父亲向家人宣读圣经》等风俗画成名。 —温克尔曼发表《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》。	● 1757 年，伯克完成其名作《论崇高与优美》。	● 1758 年，J. D. 勒·罗伊完成《最优美的希腊古迹》。	● 1760 年，亚历山大·杰拉德发表《论趣味》。 ● 1761 年，法尔孔内发表《关于雕塑的思考》。 —卢梭发表《爱弥儿》。 —29 岁的约瑟夫·海顿成为埃斯特哈齐宫廷的副指挥。 —门斯完成阿尔巴尼宅邸湿壁画《帕纳索斯山》。	● 1762 年，詹姆斯·斯图尔特出版《雅典古迹》。 —卡姆斯勋爵发表《批评的要素》。 —格拉克的《俄耳甫斯与欧律狄刻》首演。 —霍勒斯·沃波尔的《英格兰绘画轶事》上卷（1762—1771）完成。	● 1764 年，德勒斯顿美术学院举行首次展览。 —罗伯特·亚当出版《达尔马提亚斯帕拉特罗的戴克里先宫殿遗迹》。 —霍勒斯·沃波尔的《奥特兰托城堡哥特故事集》出版。 ● 1765 年，弗拉戈纳尔以《克列索斯牺牲自己拯救卡利洛俄》入选美术学院。 —狄德罗《论绘画》出版。	● 1766 年，乔治·斯塔布斯完成《马的解剖》。 —莱辛的《拉奥孔》出版。 —麦克弗森出版《奥西恩之歌》。 —德比的约瑟夫·赖特完成《发表太阳系仪演说的哲学家》。 ● 1766—1767 年，于贝尔·罗伯特从巴黎返回罗马，在沙龙展出其废墟绘画。	● 1768 年，皇家美术学院在伦敦成立。

	1770	1772	1774	1776	1778	1780	1782	1784	1786	1788	1790
政治	● 1770 年，诺斯勋爵担任英国首相。	● 1772 年，波兰首次分治，标志其自主权的丧失。 ● 1773 年，波士顿，“茶党”。	● 1774 年，路易十五逝世，路易十六（1774—1793）继位，法国经济政治陷入危机。	● 1776 年，美国独立战争，邦克山战役，发表《独立宣言》。 ● 1776—1777 年，杜尔哥改革以失败告终，内克尔（1777—1781）接任。	● 1778 年，法国与美国联合对抗英国。	● 1780 年，因撤销反天主教法规，英国爆发“戈登暴乱”。 ● 1781 年，约瑟二世在奥地利开展“启蒙”改革运动。	● 1783 年，《凡尔赛条约》签订。英国同意 13 个殖民地独立，但依然保留了西印度群岛、北美及加拿大的殖民地。	● 1785 年，审判瓦伦·哈斯丁斯，罪名是其担任英国驻印度总督期间大肆腐败。		● 1789 年，法国大革命：5 月 5 日召开三级会议，7 月 14 日攻占巴士底狱，召开国民大会。	● 1790 年，法国教会国有化。 ● 1791 年，反革命分子集结军事力量，企图从德国反攻。 —路易十六与玛丽·安托瓦内特被监禁。
文艺	● 1770 年，雷纳尔发表涉及殖民主义问题的《历史哲学》。 —佐法尼前往意大利，创作《乌菲齐收藏室》。 —本杰明·韦斯特创作《沃尔夫将军之死》。	● 1772 年，威廉·钱伯斯发表有关东方园林的论文。 ● 1773 年，马拉的《奴隶制的锁链》发表。	● 1774 年，赫尔德在《另一种历史哲学》中捍卫文化相对论。 ● 1775 年，拉瓦特完成《相面术》。 歌德的《少年维特之烦恼》问世。	● 1776—1783 年，《服装胜览》组画开始创作。 —吉本完成《罗马帝国衰亡史》上卷。 ● 1777 年，詹姆斯·巴里开始为艺术协会大厅绘制《人类文化进程》组画。	● 1778 年，乌东制作本杰明·富兰克林雕像。 ● 1779—1780 年，科普利绘制《查塔姆之死》。		● 1782 年，弗塞利完成《梦魇》。 —德·卢泰尔堡的活动图像“Eidophusikon”在伦敦首演。 —拉克洛的小说《危险关系》问世。	● 1784 年，达维特完成《荷拉斯兄弟之誓》。 —布雷设计牛顿纪念碑。 —达卡维尔男爵写作《希腊艺术的起源、精神与发展研究》一书。	● 1786 年，理查德·佩恩·奈特的《论普利阿普斯崇拜》发表。 ● 1787 年，罗伯特·波特获得“全景画”（Panorama）专利权。 —卡诺瓦为教皇克莱芒十四世设计的圣彼得大教堂陵墓建成。 —莫扎特的《唐·乔万尼》在布拉格国家剧院首演。	● 1788 年，瓦特莱特（Watelet）的《美术词典》出版。 ● 1789 年，维恩被任命为国王首席画家。	● 1790 年，康德写完《判断力批判》。 ● 1791 年，沙多夫制作勃兰登堡门上的驷马战车。 —托马斯·佩恩写成两卷本《人权》，回应埃德蒙·伯克对法国大革命的反思。

	1792	1794	1796	1798	1800	1802	1804	1806	1808	1810	1812
政治	●1792年，恐怖时期开始。 —古斯塔夫三世被刺杀。 ●1793年，路易十六被送上断头台，英国宣战。	●1794年，罗伯斯庇尔被处死。 ●1795年，法国进入“五人执政”时期。	●1796年，拿破仑开始在意大利战场显露头角。 ●1797年，法国入侵埃及。	●1799年，纳尔逊在阿布基尔海湾大败法军。拿破仑从埃及战场返回，成为第一执政官。	●1800年，拿破仑在马伦哥之战大败奥地利。法国占领意大利，西西里和撒丁岛除外。 ●1801年，亚历山大一世（1801—1825）继任俄国沙皇。 —爱尔兰与英格兰合并。	●1802年，《亚眠和约》签订。 ●1803年，英国对法宣战。	●1805年，纳尔逊在特拉法加取得胜利。	●1806年，拿破仑确立大陆体系。莱茵联盟成立。 ●1807年，拿破仑与沙皇亚历山大在蒂尔西特谈判，划分西欧与东欧版图。 —英国通过威尔伯福斯法案，废除奴隶制度。	●1808年，西班牙反抗法国入侵。半岛战争爆发。		●1812年，1812年战争，美国反对英国。 —拿破仑远征俄国，后法军从莫斯科撤退。 ●1813年，莱比锡战役，盟军大败拿破仑。 —东印度公司垄断局面被打破。
文艺	●1792年，吉罗代的《恩底弥翁的沉睡》展出。 —W. 吉尔平发表三篇论述“如画”的文章。 ●1793年，弗拉克斯曼创作《伊利亚特》与《奥德赛》插图。 —达维特绘制《马拉之死》。	●1795年，卡斯滕斯在罗马工作室展出个人作品。	●1797年，瓦肯罗德编写《一个热爱艺术的僧侣的内心告白》。	●1798年，华兹华斯的《抒情歌谣集》完成。 ●1798—1800年，歌德与人一同出版期刊《神殿入口》。 ●1799年，戈雅创作《奇想集》。 —达维特展出《抢夺萨宾妇女》。 —诺瓦利斯完成《基督教世界还是欧洲》。	●1800年，戈雅绘制《卡洛斯四世一家》。 —瓦朗谢纳发表《给学习绘画，尤其是风景画的学生的一点建议》。	●1802年，维旺·德农的《下埃及与上埃及之旅》出版。 —威廉·透纳被选入皇家艺术学院。 —夏多布里昂的《基督教真谛》问世。 —吉罗代创作《奥西恩迎接法军英灵》。	●1805年，英国艺术促进会成立。 —贝多芬的《菲岱里奥》首演。	●1806年，格罗的《阿布基尔之战》以及安格尔的《拿破仑加冕》在沙龙展出。 ●1807年，拿破仑下令建立威尼斯美术学院美术馆。	●1808年，理查德·佩恩·奈特发表《对趣味标准的分析研究》。 —达维特的《拿破仑一世加冕》在沙龙展出。 ●1809年，弗拉克斯曼设计圣保罗大教堂中的纳尔逊纪念碑。 —布莱克在哥哥位于伦敦百老汇街28号的针织品商店中展出自己的作品。	●1810年，戈雅着手制作第一批《战争的灾难》组画。	●1813年，罗西尼的《唐克列德》首演。

	1814	1816	1818	1820	1822	1824	1826	1828	1830
政治	● 1814 年，拿破仑退位。 —法国路易十八（1814—1824）即位，费迪南七世（1814—1833）在西班牙即位。 ● 1815 年，塔列朗被任命为法国首相。 —拿破仑重返法国，最终在滑铁卢被打败，流放圣赫勒拿岛。 —38 个德意志公国组成联盟。			● 1820 年，乔治四世（1820—1830）继承英国王位。 ● 1821 年，尼古拉一世（1825—1855）继任俄国沙皇。			● 1827 年，英国首相坎宁去世，威灵顿接任（1828—1830）。	● 1829 年，英国彻底摆脱天主教约束。	● 1830 年，法国查理十世退位，进入路易·菲利普统治时期，政策相对自由。
文艺	● 1814 年，戈雅展出画作《1808 年 5 月 3 日夜枪杀起义者》。 ● 1815 年，托马斯·劳伦斯爵士来到欧洲大陆，为刚刚推翻拿破仑统治的君主和政要画肖像。	● 1816 年，埃尔金爵士将雅典卫城大理石雕刻卖给英国。	● 1819 年，约翰·马丁完成《巴比伦的堕落》。 —罗马举行德国艺术展，引起极大争议，施莱格尔极力捍卫德国艺术家。	● 1820 年，席里柯的《梅杜萨之筏》在伦敦展出，随后又于“埃及馆”继续展出。 ● 1821 年，康斯太勃尔的《干草车》在皇家艺术学院首次展出。 —贝多芬开始创作《第九交响曲》。	● 1822 年，霍勒斯·韦尔内在作品被沙龙拒绝之后，在自己的工作室举办独立展览。 —达盖尔发明“西洋镜”。 —德拉克洛瓦的《但丁与维吉尔》在沙龙展出。 ● 1823 年，夸特梅尔·德·昆西发表《美术模仿的终结》。 —舒伯特创作《Fierabras》。		● 1826 年，奥杜邦的《鸟类圣经》出版。		

译名对照表

A. C.皮然　A. C. Pugin

A. W.皮然　A. W. Pugin

阿尔巴公爵夫人　Duchess of Alba

阿尔伯特·布瓦姆　Albert Boime

阿尔布雷希特·丢勒　Albrecht Dürer

阿尔菲耶里　Alfieri

阿列克谢·韦涅齐阿诺夫　Aleksei Venetsianov

阿米戈尼　J. Amiconi

阿默斯特　Amherst

阿斯穆斯·雅各布·卡斯滕斯　Asmus Jacob Carstens

阿希尔–埃特纳·米沙隆　Achille-Etna Michallon

埃德蒙·伯克　Edmund Burke

埃德温·兰西尔　Edwin Landseer

埃格蒙特勋爵　Lord Egremont

埃斯特哈奇王子　Prince Esterházy

艾布拉姆斯　Abrams

艾迪生　Addison

艾蒂安·德勒克吕泽　étienne Deléclulze

艾蒂安–路易斯·布雷　étienne-Louis Boullée

艾玛·汉密尔顿　Emma Hamilton

爱奥尼亚的阿里帕夏　Alì Pacha of Ioannina

爱德华·吉本　Edward Gibbon

爱德华·扬　Edward Young
爱德华一世　Edward I
安德烈亚·德·托里奥　Andrea de Torio
安德烈亚·蒂拉利　Andrea Tirali
安德鲁斯·杰尔夫　Andrews Jelfe
安东·拉斐尔·门斯　Anton Raffael Mengs
安东尼·波利尔　Antony Polier
安东尼·布伦特　Anthony Blunt
安东尼·卡诺瓦　Antonio Canova
安杰莉卡·古登　Angelica Gooden
安杰利卡·考夫曼　Angelica Kauffmann
安塔尔　Antal
奥雷斯特·拉吉　Oreste Raggi

巴尔塔萨·诺伊曼　Balthasar Neumann
巴伐利亚的路德维希王子　Prince Ludwig of Bavaria
巴奇列里　Bacciarelli
巴托洛米奥·皮内利　Bartolome Pinelli
白金汉公爵　Duke of Buckingham
保罗·迪凯拉　Paul Duqueylar
贝尔纳多·贝洛托　Bernardo Bellotto
贝特尔·托瓦尔森　Bertel Thorvaldsen
本杰明·富兰克林　Benjamin Franklin
本杰明·海登　Benjamin Haydon
本杰明·韦斯特　Benjamin West

比亚焦·里贝卡　Biagio Rebecca
彼得·贝特豪森　Peter Betthausen
彼得·谢马克斯　Peter Scheemaker
彼得罗·阿米戈尼　Pietro Amiconi
彼得罗·隆吉　Pietro Longhi
毕晓普·冯·格雷芬洛王子　Bishop von Greiffenlau
伯里克利　Pericles
伯纳斯特·塔尔顿爵士　Sir Banastere Tarleton
博蒙特夫人　Lady Beaumont
布劳威尔　Brouwer
布里斯托尔伯爵　Earl of Bristol
布瓦塔尔　L. P. Boitard

C. A. 迪弗雷努瓦　C. A. Dufresnoy
C. N. 小科尚　C. N. Cochin fils
查尔德·哈洛德　Childe Harold
查尔斯·安托万·夸佩尔　Charles Antoine Coypel
查尔斯·格雷维尔　Charles Greville
查尔斯·卡梅伦　Charles Cameron
查尔斯·兰姆　Charles Lamb
查尔斯·勒·布伦　Charles Le Brun
查尔斯·汤利　Charles Townley
查尔斯·韦斯特马科特　Charles Westmacott
查理–尼古拉·科尚　Charles-Nicolas Cochin
查理三世　Charles III

达卡维尔男爵　Baron D’Harcanville
达尼埃尔·查多维奇　Daniel Chodowiecki
大卫·艾伦　David Allan
大卫·加里克　David Garrick
大卫·威尔基　David Wilkie
大卫·休谟　David Hume
丹内克尔　Danneker
德·拉美特利　de la Mettrie
德·皮莱斯　De Piles
德比的约瑟夫·赖特　Joseph Wright of Derby
德尔沃　Delvaux
德尼·狄德罗　Denis Diderot
德文郡公爵　Duke of Devonshire
迪·弗雷努瓦　Du Fresnoy
迪博神父　Abbé Dubos

E. J.皮加尔　E. J. Pigal

F. 尼弗隆　F. Nivelon
F.-C. 茹兰　F.-C. Joullain
法恩伯勒勋爵　Lord Farnborough
菲利普·奥托·伦格　Philip Otto Runge
菲利普·德·卢泰尔堡　Philippe De Loutherbourg
菲斯克·金博尔　Fiske Kimball
弗拉·安杰利科　Fra Angelico
弗拉戈纳尔　Fragonard

弗朗茨·安东·梅斯梅尔　Franz Anton Mesmer

弗朗索瓦–泽维尔·法布尔　Francois-Xavier Fabre

弗朗西斯·海曼　Francis Hayman

弗朗西斯·惠特利　Francis Wheatley

弗朗西斯·钱特里　Francis Chantrey

弗朗西斯科·巴尔托洛齐　Francesco Bartolozzi

弗朗西斯科·戈雅　Francisco Goya

弗朗西斯科·海耶兹　Francesco Hayez

弗朗兹·埃伦贝格　Franz Ehrenberg

弗朗兹·普福尔　Franz Pforr

弗里德里希·冯·施莱格尔　Friedrich Von Schlegel

弗里德里希·威廉三世　Friedrich Wilhelm III

G. P. 贝洛里　G. P. Bellori

G. P.帕尼尼　G. P. Pannini

甘迪　J. M. J. M. Gandy

格雷戈里奥·冈萨雷斯　Gregorio Gonzalez

格里诺　Greenough

龚古尔兄弟　The brothers De Goncourt

贡布里希　E. H. Gombrich

古斯塔夫·阿道弗斯　Gustavus Adolphus

哈贝马斯　Habermas

哈泽德　Hazard

海伦· R. 莱恩　Helen R. Lane

海因里希·布吕尔　Heinriche Bruhl

豪泽　Hauser

赫尔德　Herder

亨里克·布拉姆森　Henrick Bramsen

亨利·弗塞利　Henry Fuseli

亨利·谢尔爵士　Sir Henry Cheere

华托　Watteau

华兹华斯　Wordsworth

霍恩·图克　Horne Tooke

霍勒斯·韦尔内　Horace Vernet

霍勒斯·沃波尔　Horace Walpole

J. H. 蒂施拜因　J. H. Tischbein

J. M. W.透纳　J. M. W. Turner

J. N. A.蒂埃里　J. N. A. Thierry

J. T.史密斯　J. T. Smith

基里尔·格里戈里耶维奇·拉扎莫夫斯基　Kirill Grigorjewitsch Count Razamovsky

吉布森主教　Bishop Gibson

吉迪恩　Giedion

吉罗代　Girodet

吉罗代–特里奥松　Girodet-Trioson

加埃塔诺·宗皮尼　Gaetano Zompini

加文·汉密尔顿　Gavin Hamilton

贾菲　Kinteret Jaffe

杰拉尔德·纽曼　Gerald Newman

杰拉尔德男爵　Baron Gerard

卡尔· L.费尔诺　Karl L Fernow
卡尔·波普尔　Karl Popper
卡尔·布留洛夫　K. Briulov
卡尔·菲利普·福尔　Carl Philipp Fohr
卡尔·弗里德里希·申克尔　Karl Friedrich Schinkel
卡尔·古斯塔夫·皮洛　Carl Gustaf Pilo
卡尔·鲁斯　Carl Russ
卡尔·韦尔内　Carle Vernet
卡拉奇　Carracci
卡廖斯特罗伯爵　Comte de Cagliostro
卡纳莱托　Canaletto
卡斯帕·大卫·弗里德里希　Caspar David Friedrich
凯莱布·怀特福德　Caleb Whiteford
考尼茨伯爵　Count Kaunitz
柯勒乔　Correggio
克莱夫　Clive
克劳德·马丁　Claud Martin
克劳德–尼古拉斯·勒杜　Claude-Nicolas Ledoux
克劳德–约瑟夫·韦尔内　Claude-Joseph Vernet
克里斯蒂安·弗里德里希　Christian Friedrich
克里斯蒂安·路德维希·冯·哈格多恩　Christian Ludwig von Hagedorn
克里斯托弗·威廉·埃克斯贝尔　Christoffer Wilhelm Eckersberg
克洛迪昂　Clodion
夸特梅尔·德·昆西　Quatremère de Quincy

L.叙吕格　L. Surugue
拉克洛　Laclos
拉克威尔　Rakewell
拉瓦特　Lavater
莱皮西耶　Lepicié
莱因哈特　Reinhart
老皮特　Pitt the Elder
勒费比尔　Lefébure
理查德·科斯韦　Richard Cosway
理查德·佩恩·奈特　Richard Payne Knight
理查德·森尼特　R ichard Sennett
理查德·威尔森　Richard Wilson
利奥波德·罗伯特　Leopold Robert
卢纳尔迪　Lunardi
鲁曼·里德　Luman Reed
路德维希·里希特　Ludwig Richter
路易·菲利贝尔·德比古　Louis Philibert Debucourt
路易吉·兰迪　Luigi Landi
路易斯·弗朗西斯·鲁比里亚克　Louis Francois Roubiliac
路易斯·帕雷特·阿尔卡扎　Luis Paret y Alcazar
路易斯–让·德普雷　Louis-Jean Desprez
路易斯–塞巴斯蒂安·默西埃　Louis-Sebastien Mercier
罗伯特·埃奇·派因　Robert Edge Pine
罗伯特·德劳内　Robert Delaunay
罗伯特·格雷维尔　Robert Greville

罗伯特·罗森布拉姆　Robert Rosenblum
罗伯特·骚塞　Robert Southey
罗伯特·泰勒爵士　Sir Robert Taylor
罗伯特·亚当　Robert Adam
罗纳德·保尔森　Ronald Paulson
罗萨尔巴·卡列拉　Rosalba Carriera
罗斯特　Rost
罗西　J. C. F. Rossi
洛夫乔伊　A. O. Lovejoy

M. 德图尔尼　M. de Tourny
M.德·特吕代纳　M. de Trudaine
马可·奥勒留　Marcus Aurelius
马克西米利安·诺瓦克　Maximilian Novak
马里尼　Marigny
马萨乔　Masaccio
玛丽·安托瓦内特　Marie Antoinette
玛丽安·霍布森　Marian Hobson
迈克尔·弗雷德　Michael Fried
迈克尔·莱斯布雷克　Michael Rysbrack
迈克尔·利维　Michael Levey
梅梅斯　J. S. Memes
蒙戈尔菲耶　Montgolfier
莫里斯·夸伊　Maurice Quay

拿破仑·波拿巴　Napoleon Bonaparte

内斯尔罗德女伯爵　Countess Nesselrode
纳什　Nash
尼古拉·庞塞　Nicolas Ponce
尼古拉·皮萨诺　Nicola Pisano
尼古拉斯一世　Nicolas I
诺瓦利斯　Novalis

P. F.于格　P. F. Hugues
P. L.盖齐　P. L. Ghezzi
帕雷特·阿尔卡扎　Paret Alcazar
帕特尔　Pater
佩里格里尼　G. Pelligrini
蓬佩奥·巴托尼　Pompeo Batoni
皮埃尔·格罗斯雷　Pierre Grosley
皮埃尔·卢梭　Pierre Rousseau
皮埃尔和约瑟夫·弗兰克　Pierre and Joseph Franque
皮埃尔–亨利·德 ·瓦朗谢讷　Pierre-Henri De Valenciennes
皮埃尔–纳西斯·盖兰　Pierre-Narcisse Guérin
皮尔斯·伊根　Pierce Egan
皮罗利　Piroli
皮耶芒　Pillement

乔纳森·理查德森　Jonathan Richardson
乔赛亚·韦奇伍德　Josiah Wedgwood
乔舒亚·雷诺兹爵士　Joshua Reynolds
乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西　Giovanni Battista Piranesi

乔万尼·巴蒂斯塔与多米尼克·提埃坡罗父子　G. B.and D. Tiepolo

乔万尼·皮萨诺　Giovanni Pisano

乔治·贝克尔　George Becker

乔治·比金　George Biggin

乔治·加勒德　George Garrard

乔治·列维京　George Levitine

乔治·林恩　George Lynn

乔治·露西　George Lucy

乔治·罗姆尼　George Romney

乔治·莫兰德　George Morland

乔治·特恩布尔　George Turnbull

切萨雷·理帕　Caesare Ripa

让·拉乌　J ean Raoux

让–艾蒂安·利奥塔尔　Jean-Etienne Liotard

让–安托万·乌东　Jean-Antoine Houdon

让–巴蒂斯特·格勒兹　Jean-Baptiste Greuze

让–巴蒂斯特·勒·普林斯　Jean-Baptiste Le Prince

让–巴蒂斯特·皮加勒　Jean-Baptiste Pigalle

让–巴蒂斯特·夏尔丹　Jean-Baptiste Chardin

让–鲁道夫·佩罗内　Jean-Rodolphe Perronet

让–皮埃尔·乌埃尔　J. P. L. L. Houel

让–热尔曼·德鲁埃　Jean-Germain Drouais

儒勒·米什莱　Jules Michelet

萨尔瓦多·罗萨　Salvator Rosa

萨缪尔·普劳特　Samuel Prout

萨穆埃尔·阿姆斯勒　Samuel Amsler

萨帕特尔　Zapater

桑德斯·韦尔奇　Saunders Welch

桑顿博士　Dr. Thornton

莎拉·马萨　Sarah Maza

山姆·斯迈尔斯　Sam Smiles

史蒂芬·科扎凯维奇　Stephen Kozakiewicz

斯蒂芬·丹尼尔　Stephen Daniels

斯坦尼斯拉夫·奥古斯都·波尼亚托夫斯基　Stanislaus Augustus Poniatowski

斯图亚特·伍尔夫　Stuart Woolf

斯韦登鲍格　Swedenborg

T. F. 米切尔　T. F. Mitchell

泰奥多尔·席里柯　Théodore Géricault

特里·卡斯尔　Terry Castle

特尼尔斯　Teniers

托尔芬·克尔塞夫尼　Thorfinne Karsefne

托马斯·班克斯　Thomas Banks

托马斯·邓达斯　Thomas Dundas

托马斯·庚斯博罗　Thomas Gainsborough

托马斯·霍普　Thomas Hope

托马斯·科尔　Thomas Cole

托马斯·科克　Thomas Coke

托马斯·劳伦斯　Thomas Lawrence

托马斯·罗兰森　Thomas Rowlandson
托马斯·帕奇　Thomas Patch
托马斯·佩恩　Thomas Paine
托马斯·琼斯　Thomas Jones
托马斯·伊利亚特　Thomas Iriarte

瓦根博士　Dr. Waagen
瓦伦丁·格林　V alentine Green
瓦萨里　Vasari
威尔面里厄姆　Wilbraham
威廉·布莱克　William Blake
威廉·布洛克　William Bullock
威廉·达夫　William Duff
威廉·哈利特夫妇　Mr. and Mrs. William Hallett
威廉·海利　William Hayley
威廉·荷加斯　William Hogarth
威廉·黑兹利特　William Hazlitt
威廉·霍奇斯　William Hodges
威廉·吉尔平　William Gilpin
威廉·皮特　William Pitt
威廉·普莱费尔　William Playfair
威廉·瓦肯罗德　Wilhelm Wackenroder
威廉·沃恩　William Vaughan
威廉·伍利特　William Woollett
威灵顿公爵　Duke of Wellington

维凡·德农　Vivant Denon

维因　Vein

温克尔曼　Winckelmann

沃尔特·斯科特　Walter Scott

沃伦·黑斯廷斯　Warren Hastings

沃森　Watson

夏多布里昂　Chateaubriand

夏洛特皇后　Queen Charlotte

小让–米歇尔·莫罗　J. Moreau le Jeune

小托马斯·卡特　Thomas Carter the Younger

休·史密森　Hugh Smithson

雅各布·摩尔　Jacob More

雅克–路易·达维特　Jacques-Louis David

亚历克斯·波特　Alex Pott

亚历山大·杰勒德　Alexander Gerard

亚历山大·朗西曼　Alexander Runciman

亚历山大·内史密斯　Alexander Nasmyth

亚历山德罗·隆吉　Alessandro Longhi

亚瑟·扬　Author Young

叶卡捷琳娜女皇　Catherine the Great

伊恩·詹金斯　Ian Jenkins

伊丽莎白·维吉–勒布伦　Elizabeth Vigee-Lebrun

伊曼努尔·康德　Immanuel Kant

英根豪斯　Ingenhauss

尤里乌斯·施诺尔·冯·卡罗尔斯费尔德　Julius Schnorr Von Carolsfeld
尤利乌斯·凯撒　Julius Caesar
于贝尔　Huber
于贝尔·罗伯特　Hubert Robert
约翰·奥佩　John Opie
约翰·贝肯　John Bacon
约翰·博蒙特爵士　Sir John Beaumont
约翰·博伊德尔　John Boydell
约翰·布朗　John Brown
约翰·弗拉克斯曼　John Flaxman
约翰·弗里德里希·韦伯　Johann Friedrich Weber
约翰·盖伊　John Gay
约翰·高尔特　John Galt
约翰·汉密尔顿·莫蒂默　John Hamilton Mortimer
约翰·霍普纳　John Hoppner
约翰·吉布森　John Gibson
约翰·卡斯帕·施普尔茨海姆　Johann Gaspar Spurzheim
约翰·康斯太勃尔　John Constable
约翰·洛克　John Locke
约翰·马丁　John Martin
约翰·摩尔　John Moore
约翰·默里　John Murray
约翰·索恩　John Soane
约翰·托比亚斯·塞格尔　Johan Tobias Sergel
约翰·伍姆韦尔　John Wombwell

约翰·西奥菲勒斯·德札古利埃　John Theophilus Desaguliers
约翰·辛格尔顿·科普利　John Singleton Copley
约翰·佐法尼　Johann Zoffany
约瑟夫·安东·科赫　Joseph Anton Koch
约瑟夫·班克斯　Joseph Banks
约瑟夫·法林登　Joseph Farington
约瑟夫·海顿　Joseph Haydn
约瑟夫·海默尔　Joseph Highmore
约瑟夫·诺勒肯斯　Joseph Nollekens
约瑟夫·威尔顿　Joseph Wilton
约瑟夫·希普利　Joseph Shipley
约瑟夫–玛丽·泰雷　Joseph-Marie Terray

詹姆斯·巴里　James Barry
詹姆斯·布鲁斯　James Bruce
詹姆斯·克拉克爵士　Sir James Clerk
詹姆斯·库克　James Cook
詹姆斯·拉尔夫　James Ralph
詹姆斯·麦克弗森　James Macpherson
詹姆斯·内史密斯　James Nasmyth
詹姆斯·诺思科特　James Northcote
詹姆斯·沃德　James Ward
詹姆斯·沃尔夫　James Wolfe
詹妮·汤姆林森　Janis Tomlinson
朱利叶斯·西泽·伊比森　Julius Caesar Ibbetson

朱塞佩·巴尔德里吉　Giuseppe Baldrighi

朱塞佩·巴尔萨莫　Guiseppi Balsamo

朱塞佩·马志尼　Guiseppe Mazzini

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

古风与古典时期的希腊艺术

[英] 罗宾·奥斯本 / 著　胡晓岚 / 译

上海人民出版社

文景

Horizon

牛津艺术史 | 丛书中文版主编 · 易英

Archaic and Classical Greek Art

古风与古典时期的希腊艺术

[英] 罗宾 · 奥斯本 / 著

胡晓岚 / 译

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

古风与古典时期的希腊艺术 / （英）奥斯本（Osborne, R.）著；胡晓岚译．—上海：上海人民出版社，2015

书名原文：Archaic and Classical Greek Art

ISBN 978-7-208-13519-2

Ⅰ．①古… Ⅱ．①奥…②胡… Ⅲ．①艺术史-古希腊 Ⅳ．①J154.509.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第296082号

书　　名：古风与古典时期的希腊艺术

著　　者：［英］罗宾·奥斯本

译　　者：胡晓岚

责任编辑：苏　本

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-13519-2/J·430

文景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景

豆瓣小站：世纪文景

Email：info@wenjingbook.cn

目 录

罗宾·奥斯本　Robin Osborne

牛津大学古代史教授，牛津大学基督圣体学院会员及导师。其著作包括《居民点：对古典阿提卡的发现》《有形象的古典风景：古希腊城市及其乡村》《塑造中的希腊：公元前1200年至前479年》等，编著作品包括《古希腊文化中的艺术与文本》等。

中文版序

艺术史的写作方式各异。就西方传统而言，20世纪的艺术史倾向于将重点放在形式分析。艺术史的叙述从一位艺术家过渡到另一位，简述生平，并从形式方面解释为何每位艺术家之作都与之前的有所区别。此种写作不免暗示艺术家在承前启后，不断地向着某种艺术的理想迈进。

古希腊艺术史曾用同样的常规方式书写而成。由于无法辨认具体艺术家之作，学者运用同样的写作技巧，将艺术家的代代相传纳入一个整体叙述。在那些故事中，形式的转变被讲述为受到愿望的驱动，即一代又一代艺术家希望越来越达到"自然主义"，在绘画或雕塑中"自然地"再现人体。

细致考察之下，艺术总有诸多形式特征可以言说。正是由于我们对艺术家再现世界创造的形式提出问题，才敦促我们自身仔细观看。但若将关注点完全聚焦于形式转变则存在如下的危险，忽视这样的事实：艺术家是人。他们的生活与其他人、与周遭世界的联系不仅在于形式，而是与做事的人和事情发生的地点相关。

在我之前，研究古希腊艺术史的其他学者，强调利用艺术探查个人与周围不断变化的世界如何相互作用。我本人在学生时代受到波利特教授（J. J. Pollitt）所著《希腊古典时期的艺术与经验》（*Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge University Press, 1972）一书的启发，但波利特教授主要试图将古希腊绘画和雕塑置于与同时代古希腊文学的关系中，我则希望鼓励读者将古希腊绘画和雕塑植入更为广阔的历史时期，与其说将艺术品与其他同时代的文化产品或历史事件并置或联系，不如说是考察艺术自身向周围世界提出问题的方式。

每件艺术品都表达了一种对世界的独特反应。没有艺术家，或者说没有人，能对其周围世界的每个特征都逐一回应。观看艺术作品时会发现，一些作品较为肤浅，一些令人感动或振奋，一些则难以理解或使人不快。在所属时代受到赞美的艺术，在后人看来却常常显得颇

为片面或无趣。同样地，有些在当时未曾得到认可的艺术，之后却呈现出非同寻常的洞察力。

过去的艺术和今天的艺术不可避免地用不同的方式反映着在这个世界的生存体验。艺术史学家的任务则是帮助读者去理解并确实地看到，艺术家想做的是什么，他或她的创造属于一种什么样的干预。做到这一点，重要之处在于全面观察：当前辈艺术家借以探索世界的形式被后一代艺术家用另一套不同的形式取代后，有必要了解其中失去的是什么。在本书中，我一方面试图强调某一世纪的绘画和雕塑与之前或之后的艺术相比，反映出的世界观差异如此明显；另一方面，我也强调后出现的世界观与之前的相比未必见得更好。一件艺术品参与世界的方式与我们当代的艺术实践完全不同，我们却往往能够从该艺术中收获颇丰，过去的艺术能使我们的体验如此丰富。

古希腊艺术是西方艺术史的根本，最初在希腊化时期的中东和近东地区被接受、改变和传播，之后影响到整个罗马帝国。希腊古风和古典时期形成的艺术传统，此后不断地被欧洲和西方世界的艺术家以各种形式进行模仿和复制。研究希腊艺术因而成为研究西方人如何看世界的最重要的根源之一。由于艺术远不仅仅是形式，西方艺术如何看世界的历史同样也是西方如何理解人与人、人与自然之间关系的历史。

正是在此种语境下，我非常高兴《古风与古典时期的希腊艺术》能翻译为非西方语言的中文。虽然对于世界的理解和再现，东西方的传统截然不同，但希望中文版在东西方进一步的相互理解上能有所促进。

罗宾·奥斯本
剑桥
2015年12月

引言

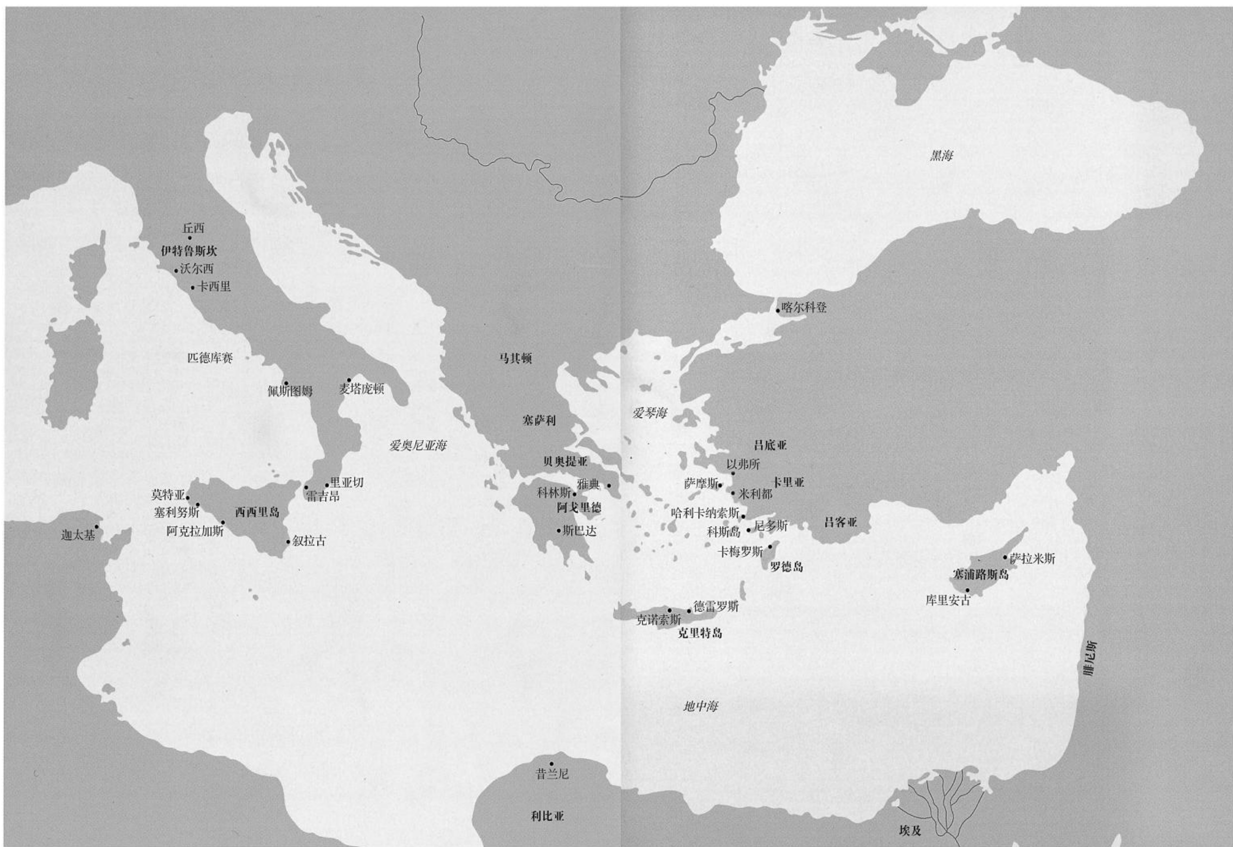
古希腊艺术在西方艺术史上所处的地位独一无二，既是西方造型艺术传统的源头，也构成艺术史写作的开端。古希腊雕塑尤其成为典范。究其原因，一方面在于古希腊雕塑家在形象和观察的世界之间率

先建立了一种新关系，另一方面，自从文艺复兴以来，古希腊与古罗马作家有关雕塑家行为的记述，已经成为理解艺术创新的框架。

古希腊艺术的故事常被反复讲述，并引发一些关于艺术本质最有影响力的现代讨论。本书再谈希腊艺术史话，虽然仍然关注相关古代文本及希腊雕塑与绘画本身，但将试图打破古代文本建构的模式。古希腊与古罗马作家有关艺术的著述开启了艺术拥有自身历史的传统。他们将艺术的历史独立于希腊人——同时身为艺术品生产者与消费者——的政治史、社会史、文化史或经济史之外。与"牛津艺术史"丛书的其他书目一样，本书将试图揭示此种观点的局限。我特别希望发现，艺术表达不断变化的本质，与使用和利用艺术品的方式之间存在怎样的联系，无论是那些出自神庙等地的廉价祭品、日用陶罐、昂贵的珠宝首饰还是大型城邦纪念碑。本书的论述虽然仅仅涉及古希腊漫长历史中五百年间的特定历史画卷，但我仍然试图呈现陶瓶画家或雕塑家与顾客之间的某些互动。

古希腊艺术的学术史引人入胜，目前的相关研究才刚刚起步。但本书并未侧重于这一学术史，未在行文中对曾给本书研究带来启示与影响的前人著述一一提及，亦没有试图对特定艺术作品的各种阐释进行汇编。我相信读者朋友在"参考文献"部分会找到相关学术研究的足够信息。"参考文献"按照各章节论及的问题顺序编排。

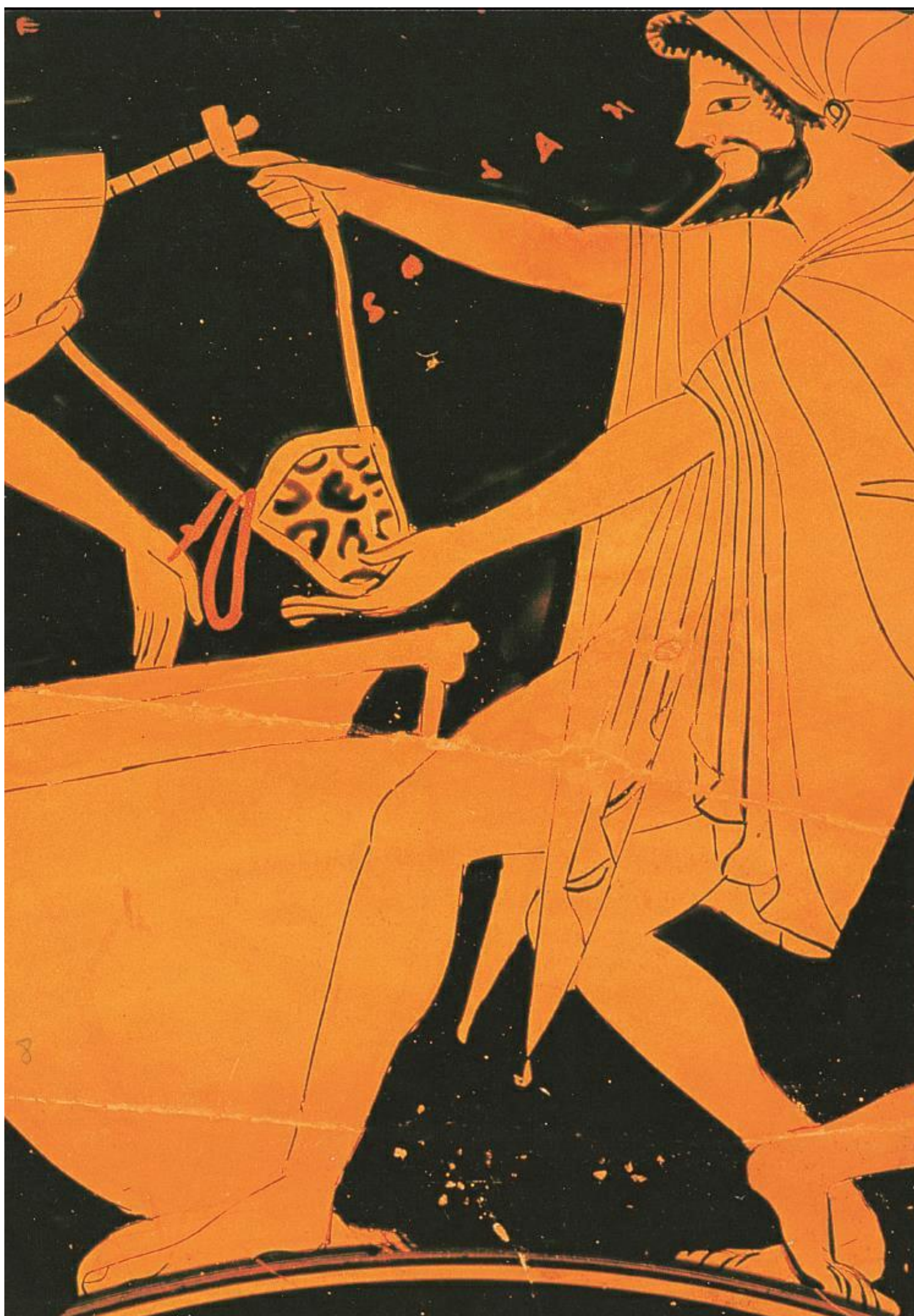
感谢凯瑟琳·克拉克（Catherine Clarke）。我既是受她之托亦是受她鼓励撰写此书。我还要向亚斯·埃尔斯纳（Jaś Elsner）和西蒙·梅森（Simon Mason）致谢，感谢他们阅读全文并加以评论。


黑海
丘西
伊特鲁斯坎
沃尔西
卡西里
喀尔科登
马其顿
西德库赛
佩斯图姆
麦塔庞顿
爱琴海
塞萨利
爱奥尼亚海
吕底亚
贝奥提亚
以弗所
卡里亚
莫特亚
里亚切
雷吉昂
科林斯
雅典
萨摩斯
米利都
塞利努斯
西西里岛
阿戈里德
哈利卡纳索斯
吕客亚
迦太基
阿克拉加斯
叙拉古
斯巴达
科斯岛
尼多斯
卡梅罗斯
罗德岛
萨拉米斯
塞浦路斯岛
库里安古
德雷罗斯
克诺索斯
克里特岛
腓尼基
地中海
昔兰尼
利比亚
埃及

德尔文尼
维尔吉纳
科孚岛
莱斯博斯岛
帕加蒙
爱琴海
尤卑亚岛
埃托利亚
色蒙
德尔斐
哈尔基斯
勒夫坎迪
埃雷特里亚
贝奥提亚
底比斯
奥罗波斯
拉姆诺斯
普拉塔亚
马拉松
爱奥尼亚海
波拉考拉
伊斯米亚
雅典
阿提卡
科林斯
萨拉米斯
米林努斯
以弗所
厄利斯
卢索瓦
奥林匹亚
奥科美诺
艾伊娜岛
阿纳维索斯
基克拉泽斯群岛
萨摩斯岛
萨摩斯
麦兹
阿卡迪亚
阿尔戈斯
厄庇道洛斯
米科诺斯岛
米利都
腓伽雷亚
巴赛
忒格亚
提洛岛
麦西尼亚
斯巴达
帕罗斯岛
那克索斯岛
哈利卡纳索斯
拉柯尼亚
希弗诺斯岛
科斯岛
尼多斯
米洛斯岛
卡梅罗斯
罗德岛
安梯基齐拉
地中海
克里特岛
克诺索斯
德雷罗斯
普林尼阿斯

第一章　没有艺术家的艺术史

史著作的开篇。



古风时期与古典时期的希腊艺术毫无争议地位居一系列西方艺术史著作的开篇。正是公元前800年至公元前300年，古希腊艺术开启了主宰西方艺术的传统并延续至今。希腊艺术在古风时期之前被认为是

近东艺术的一部分，但在古风时期和古典时期的五百年间发生了转变，其间古希腊艺术家开创性地实验了一种再现人体的方法，不仅使古希腊艺术脱离了东方艺术，而且使它从此成为西方自然主义造型艺术的基本参照。古希腊视觉再现方式的转变与西方艺术基础的奠定是本书的主题。

西方世界延续至今的艺术传统起源于古希腊艺术，尤其是古希腊雕塑。这一定位，以及多少倾向于用古希腊范例作为再现男人体与女人体标准的做法**［图1］**，都遮蔽了古希腊艺术史写作的困难，并经常使古希腊艺术从所处的历史语境中孤立出来。长久以来，在传统考古学研究中，学者们试图通过寻找艺术家不同的手艺痕迹，或者推测作坊风格差异的方法来建构陶罐的历史，对常常显得较为粗陋的研究对象作出判断。此外，古典时期的希腊艺术是文艺复兴时期艺术家追求的终极目标。无论研究古典时期的专家，还是古典时期之后艺术史的研究学者，都将文艺复兴及其对中世纪艺术的转变，作为理解古典时期与之前古风时期艺术差异的标准。本书则试图不再从文艺复兴，不再从文艺复兴艺术研究的视角来理解古风时期与古典时期的希腊艺术。在导读性的本章中，我将探索研究古希腊艺术的不同方式，这些视角必然不同于对文艺复兴及其之后西方艺术的研究。通过研究处在私人与公共语境中的古希腊艺术，我还将进一步表明，在理解艺术所处的社会位置方面存在着丰富的可能性。

图1　1994年牛津大学阿什莫林博物馆（Ashm olean Museum）石膏馆的人体写生课

18世纪以来，这类石膏馆在欧洲的艺术教育中发挥着重要作用，鼓励学生临摹古代作品。在石膏馆里进行人体写生课，表明艺术与生活的相似性。而古希腊雕塑家的创作与现代艺术家完全可以相互比较。

遗失的古希腊艺术史

古希腊各地的富人订购绘画作品，挂在城镇或乡村的别墅。画家们竞相引起公众的关注，他们的画室吸引着慕名而来的人们。关于艺术家的流言传播甚广，如他们的野心、竞争、私生活、与主顾的争吵、对模特的激情，等等。但对于我们来说，古希腊绘画史却只是一部毫无艺术家生气的历史，对私人主顾所起的作用也无从知晓。古风

时期或古典时期的希腊木板绘画没有一张保存下来，也没有一幅现存壁画可以确凿无疑地归为古代作家曾经提及的某位艺术家的作品。我们唯一能够书写的是瓶画的历史，然而大部分瓶画家的姓名已不可考。即便可以说出某位艺术家的名字，名字本身也无法提供更多信息。

帕拉西奥斯（Parrhasios）和对自然的模仿

一日，苏格拉底登门造访，与画家帕拉西奥斯进行了一场讨论。

苏格拉底问：“帕拉西奥斯，绘画是要创造所见事物的相似物吗？想必你是用色彩来表现隆起与凹陷、黑暗与光亮、坚硬与柔软、粗糙与平滑、年轻与老迈的身体的？”

“我的确是这样做的。”他回答。

“那么当你再现美丽形式的时候，很难找到一个所有特征都完美无瑕的人，你是否因此集合许多模特身上的最美丽之处来使人体变美？”“正如你所言。”

“那么这个问题该怎么处理呢？你是否可以再现一个灵魂中最吸引人、使人愉悦、最可爱和最诱人的特征呢？还是说这些特征其实并不可模仿？”“既无尺寸又无色彩，也没有你刚谈到的那些可见的特征，又如何能被模仿呢？”“那么一个人可以以一种友善或者敌意的方式去看另一个人吗？”“我想是的。”“你能在眼部再现出这种情绪吗？”“的确可以。”

“那些关心朋友的安危与那些对朋友毫不在意的人有相似的表情吗？”“不，当然不会相似。关心的人会因朋友之成功而微笑，为朋友之不幸而忧愁。”“你能在绘画中再现吗？”“当然。”

色诺芬，《回忆苏格拉底》（*Memorabilia*，3.10.1-4）。公元前399年，哲学家苏格拉底被处死后不久，色诺芬写下了他对苏格拉底的回忆录。以上是回忆录所记轶事中的一则，其中讨论的问题涉及美与模仿。

对雕塑的情况我们亦所知甚少。虽然有时能把流传至今的古希腊雕塑与雕塑家的故事与古罗马时代的复制品对应起来（见 **[图88]** 、 **[图140]** 、 **[图141]** ），但这些写于公元前3世纪有关古代雕塑史的论述集中于独立式青铜雕塑。青铜雕像总是不易保存，相对来说容易搬运，也可被轻易熔化。希腊化时期和古罗马时期的学者对艺术家及作品准则的创造性研究，只是进一步鼓励了富裕的罗马人去收购希腊艺术，古代文献记载的青铜雕塑没有一件保存下来，目前幸存的青铜雕塑大都是从海底打捞上来之后被重新发现。这一切并非完全出于偶然。大理石复制品虽然使我们对于遗失的青铜雕塑名作多少获得了些感性认识（见 **[图88]** ），但在相对于原作的质量及可信度上却存在相当大的差异。而我们关于古希腊雕塑史的任何书写，占据主要篇幅的必然是保存至今的纪念性原作。这些纪念性雕塑大都从属于建筑和墓葬，鲜有古代作家关注，评论文字也很少见。

老普利尼（Pliny the Elder）有关现已遗失的毕达哥拉斯所制雕塑的叙述

来自意大利雷吉昂（Rhegion）的毕达哥拉斯（Pythagoras）制作了一尊跑步运动员阿斯蒂罗斯（Astylos）的雕像并在奥林匹亚展出，同时展出的还有一尊利比亚人与手拿鞭子的小男孩像，以及一尊手执苹果的裸体人像；此外，在叙拉古展出了毕达哥拉斯创作的一尊跛脚男人像，看到该雕像的人会切身感受到他的痛苦；还有一尊阿波罗像，展示了阿波罗用剑刺穿一条蛇；毕达哥拉斯的作品还包括弹奏里拉琴的男人像和一件被称为“应得之人”（the just）的雕像作品——亚历山大占领底比斯的时候，曾有一个逃难的人将金子藏在衣服皱褶里未被发现。毕达哥拉斯是第一个在雕塑中再现肌肉和静脉的艺术家，而且他能更加精确地再现头发。

老普利尼，《自然史》（*Natural History*，第34卷的第59章）。老普利尼在《自然史》的第33至36卷里对金属、泥土（包括颜料）和石头进行了论述。普利尼广泛阅读了现已失传的古希腊和古罗马时期有关艺术的写作，正是由于他的编纂，古代相关写作的情况才广为人知。雷吉昂的毕达哥拉斯活动于公元前5世纪前半叶。

古希腊和古罗马学者关于古风时期和古典时期希腊艺术的叙述，对于我们来说是已经遗失的艺术的故事。不过，若是对古代作家自罗马时期开启并延续至今的艺术史写作传统进行分析，研究的空间会更大。从古代作家自身评判艺术的角度探索，或是围绕他们对艺术的目的、本质及影响展开的、多少过于哲学性的辩论进行研究，亦将成果颇丰。但是，探索后来的古希腊人和罗马人如何看待之前的艺术，探索当时的人如何分析艺术，并非是去发现古希腊艺术史。古代对于艺术创作目的展开的讨论，使人们关注到其中的自我意识。这一点对我们理解一件现存古代艺术品的创作可能涉及哪些因素确实非常重要。但仅凭哲学探讨保存至今，并不意味着古希腊艺术家所需解决的只有哲学问题。古代作家告诉我们的只是故事的一小部分：他们讲述了现已遗失的艺术的一个故事。尽管过去的学者往往很想这么做，我们仍旧不能将古代作家所述转变为现存古希腊艺术史的确切版本。

承担现实功能的艺术史

如果既无法写出一部私人赞助的历史，也无法将艺术与个体艺术家的生活建立关联，那么我们能写出什么样的古希腊艺术史呢？不过，失去了古希腊艺术作品生产的个人语境，其实也有积极的一面。古风时期和古典时期的希腊艺术很少为了艺术藏家的崇拜目光而创作。艺术承担现实的功能：在公共的一面，艺术传达逝者的信息，有助于建立人与神的联系，彰显体育或者政治的成功；在私人的一面，艺术进入到了话题广泛的私人聚会的对话之中。那些古希腊宴会后的交际酒会是机智、智慧、自我控制、歌唱与性征服的竞争。对大多数现存古希腊艺术品展示的整体语境，我们已相当了解。

这部古希腊艺术史是承担现实功能的艺术的历史，是一些联系紧密的小范围社团图像交流方式的历史，是与口头和文字交流相关的视觉交流方式的历史，也是艺术与社会和政治生活联系的历史。我们要书写的是数以万计的瓶画而非区区数百幅木板油画的历史。这一点既产生束缚亦带来自由：我们得以从并非仅仅个体的层面观察到不同的趋势——从场景选择、构图本质、素描风格，到色彩运用以及技巧；可以确信的是我们所观察的是购买者群体趣味的改变，而非某个特定主顾的古怪需求，或是具有前卫思想的个体艺术家反对落后市场进行

的斗争。我们要书写的是神庙与墓葬雕塑的历史。这一点使我们不得不去探究雕塑与其文化背景之间的关联，这些关联既是普遍意义上的（如死亡、神灵），也是具体环境下的（与同一建筑或者墓地的其他雕塑在规划上的关联）。艺术的社会史与艺术形式的历史并非隔离：对于古风时期与古典时期的希腊艺术所处语境掌握的丰富信息，将使我们看到，当社群成员在同辈人之中、在众神面前为自己赢得一席之地时，艺术的形式与内容是如何相互作用的。接下来的论述将涉及两个个案研究。案例一是在公共语境竖立的一组纪念碑，案例二则是处在私人语境中的艺术。两个案例研究将表明，一旦我们把古希腊艺术置入所在语境进行考察，艺术再现内容与再现方式所具有的社会与政治重要性将被凸显出来。

古典时期艺术在雅典的地位

公元前394年至公元前393年，雅典人为纪念当时为雅典作战而牺牲的士兵竖立起一座公共纪念碑**［图2］**。列满死者姓名的碑文上方刻有浮雕，浮雕左侧的三分之一已不知去向，其余部分展示了一位骑兵正将手中的矛枪对准一个近乎崩溃的裸体步兵，战马后腿直立，步兵身后的另一位重甲步兵正在前进。该浮雕很好地反映出自然主义与现实主义艺术之间的差异。它并未再现真实的战争场面：没有一个人物披挂盔甲，战马只是头小马驹，骑兵与步兵并未真正交战。事实上，光荣的骑兵与冲锋步兵组合在一起，为与之对应的雅典军队中的骑兵师与步兵师同时增添了荣光。而那位裸体的战争牺牲者，显得笨拙又脆弱，为这座战争死难者纪念碑笼罩了不可缺少的悲哀气氛。

图2　雅典战争死难者纪念碑，公元前394年至公元前393年

大约从公元前600年开始，带有雕塑的个人死难者纪念碑上开始出现艺术与文本的结合。公元前475年至公元前450年，当雅典人开始在纪念碑上镌刻战争死难者的公共名单的时候，纪念碑上还没有出现雕塑；但在公元前420年以后，普通城邦法令纪念碑的上方便出现了带有象征性场景的浮雕。与这座纪念碑类似的城邦战争纪念碑上也开始增加雕塑。

然而，这样的纪念在一些亲友眼中显然不够。我们还有另外两座战争死难者纪念碑的例子。它们同样建于公元前394年至公元前393年。其中一座是为了纪念当年牺牲的十二位骑兵战士，碑上同样列出了他们的姓名；碑上亦有浮雕，但浮雕现已遗失。另一座纪念碑是为某个名叫狄克斯里奥斯（Dexileos）的骑兵而立，碑上记录了他父亲和村庄的名字，还有他出生及去世的年份，我们可以根据年份判断出他去世的时候是十九岁或者二十岁。除了以上信息，对于这位狄克斯里奥斯，我们所知甚少。碑上的浮雕**［图3］**比铭文更引人注目。浮雕上的战马后腿直立，马背上的战士展示出胜利者的姿态。地上裸体的步兵举起右臂，手持长矛，不为进攻，只为自卫。狄克斯里奥斯的遗体应该已经和其他战争死难者一起埋葬在了公共墓地，但是他的纪念碑主导了整个墓园环境，令人印象深刻。墓园里还有两尊海妖像和没有雕塑的两块墓碑。

图3　狄克斯里奥斯墓碑，公元前394年至公元前393年

这座大型纪念碑的每个部分——雕塑、石碑上的建筑细节和字母的雕刻——都精雕细作。狄克斯里奥斯的家族似乎不计成本，要给当时参观雅典主要墓地凯拉米库斯（Kerameikos）的人们留下深刻印象，铭记家族的牺牲和儿子年纪轻轻所取得的成就。

狄克斯里奥斯纪念碑是古典时期雅典遗留下来的唯一一座标明死者出生日期的墓碑，这么做一定有充分的理由。出生日期以非常正式

的方式标注，以说明这位骑兵去世的时候多大，或者多么年轻。这有可能会被简化地认为是想要怜惜牺牲的年轻生命，但在这个案例上却不太可能，因为它存在着更加确切的政治目的。当雅典经过长期战争败给了斯巴达后，公元前5世纪的最后十几年间曾两次爆发政变，企图推翻民主政权，以期建立一个权力更加集中的政权，仅仅是为了让富裕的人拥有政治上的发言权。两次政变都很快失败，且血腥暴力——不同的古代文献指出，大约1500或2500人在第二次政变中死去。而骑兵多少与两次政变都联系紧密。当民主重新恢复，当时的历史学家色诺芬（Xenophon）告诉我们，斯巴达人要求获得雅典的支持，雅典人抓住这一机会，趁机派三百骑兵去国外探险，"考虑到这些人如果去了且死在国外会对他们有利"。通过明确狄克斯里奥斯死去的时候只有大约二十岁，而在第二次政变的时候他才十岁，这一纪念碑使他与上述事件脱离了干系。通过在家族墓园里竖立狄克斯里奥斯纪念碑，整个家族得以承他的荣耀并因他而显示清白。

如果说依照民主主义者的标准，狄克斯里奥斯纪念碑上的文本试图彰显他政治上的清白，浮雕传递的信息则更加直白。在古风时期，富裕的雅典人为了纪念死去的年轻人，会将他们塑造成运动员或者战士的形象，但在公元前5世纪这样的形象消失了。公元前5世纪晚期的墓葬浮雕展示的主要是家庭生活，如果出现战士的形象，大都是出征前与家人离别的场面。狄克斯里奥斯的墓碑浮雕则大为不同，它采用城邦纪念碑的传统形式并加以改造。城邦纪念碑上的战士形象不加区别地再现了重甲步兵与骑兵、官员与士兵，既传达战争的荣耀也包含战争的痛苦。而狄克斯里奥斯纪念碑上的骑兵只代表他自己。该浮雕构图紧密且优美均衡，狄克斯里奥斯所骑的是一匹雄种马，高高在上，构成了蜷缩步兵的边框。那位裸体步兵仍然充满生气，却完全受到狄克斯里奥斯的支配。狄克斯里奥斯飞扬的斗篷平添了奢华的色彩，他显得非常放松，与马的兴奋（从跳动的脉搏和充满活力的肋腹部可见）和步兵的紧张形成了鲜明对比。他散发出一种自然而然的优越，困难仅仅在于在战争中杀死年轻人的道德痛苦——这种道德上的痛苦会被现实进一步强化，因为这是一座墓碑，狄克斯里奥斯自己就是死难者。

该纪念碑明显遵从了公元前5世纪晚期浮雕的造型传统。狄克斯里奥斯的头部造型可与帕特农神庙浮雕饰带**［图108］**上年轻骑兵的头部进行类比，构图上则可见来自神庙柱间壁浮雕**［图105—图107］**的造型传统，衣纹的处理与巴赛（Bassai）的阿波罗神庙横向

饰带上的人物衣纹近似**［图125、图126］**。但是，如果纯粹只从风格的角度来定位此件浮雕的坐标，会错过它所承担的现实功能。这座纪念碑运用的艺术语言，曾在彰显英雄光辉成就的神庙雕塑中运用过。这座纪念碑亦运用了自我再现，帕特农神庙横向饰带的浮雕曾将这种自我再现赋予民主的雅典人。狄克斯里奥斯纪念碑将上述的艺术语言和自我再现相结合，创造出一种新的形象。这一形象既可延续以往建筑中楣横向饰带浮雕中理想化而非写实肖像的造型传统，又将英雄伟绩的荣光一揽子归于特定个人。狄克斯里奥斯墓碑浮雕与同年竖立的所有战争死难者纪念碑浮雕之间的明显差异清楚地表明，在同样的风格传统内，不同构图与更加精心的制作相结合，如何造就出大不相同的政治之作与社会之作。

艺术与私人生活

公元前6世纪末，一位画家用当时还相对新颖的红绘技巧画了一个酒杯**［图5—图7］**。对于该画家的名字和地位我们都不甚了解。虽然该酒杯最终是在伊特鲁斯坎（Etruria）瓦尔奇（Vulci）的一座墓葬中发掘出土，但杯上文字却表明它原本极有可能是主要面向雅典市场而生产的。该陶杯上的题写文字昵称其中一个男孩为“美丽”，而其他四个应当出于同一画家之手的陶杯也是如此，现代学者因而将该画家称为“美人画家”（Epeleios Painter）。

类似这样浅口、杯足呈喇叭形、杯柄很短的双耳杯，是此类交际酒会配备用具的一部分。交际酒会几乎全是排外的小圈子聚会，酒会上男人们斜倚卧榻，在小房间里围坐。房间中央是搅拌钵，提供服务的年轻男子或女子从那里把酒杯加满**［图4］**（比较**［图69］［图72］**与**［图92］**）。男人们自己弹奏里拉琴，或是有其他年轻男人或女人吹奏笛子。参加酒会的人唱歌、比赛讲故事或是讨论某个特定议题（正如柏拉图和色诺芬以“会饮”为题所写的文字），而酒会司仪负责调配饮酒量和酒与水的混合比例。

图4　红绘风格陶杯，归为画家杜利斯的早期作品，约公元前500年

杯上所绘展现了古希腊交际酒会的典型活动：三个蓄须男子斜倚着，正在聚会喝酒。一人手执杯脚；一人用他的酒杯玩游戏，酒杯绕着手指旋转，杯中酒溅洒到另一个人身上；还有一人一边唱歌，一边弹着里拉琴伴奏（ **[图69]** ）。

正如许多同一时期绘制的酒杯，该陶杯反映出了它的使用程序。杯子内壁 **[图5]** 描绘了一个萨梯[(1)]奋力将酒囊中的酒挤进有花环装饰的搅拌钵里。萨梯在希腊神话中几乎无足轻重，但是自从在希腊艺术中出现之后，他们的形象就常常伴随着与酒联系最密切的狄俄尼索斯（Dionysos）。他们半人半兽的形象（长着尾巴和马的耳朵）和半人半兽的行为，使其无论在陶器绘画还是在戏剧里，都成为一种最为人们钟爱的方式，用来反映人类的社会行为与性行为可被接受的底线。准确地说，正是在这一时期逐渐形成了一个惯例，即在一位作者的悲剧三部曲[(3)]表演之后，上演由同一剧作家所写的萨梯滑稽剧。滑稽剧会讲述一个类似的神话故事，并将这一神话故事的背景幽默地置于萨梯的世界之中。画家以醉酒萨梯的背部支撑住杯底的圆形区域，酒从皮囊里喷射出来，萨梯扬起的头突出了其中的快感。这些都强化了整个场合的性气氛，正如萨梯惯有的性兴奋与同性恋问候语“Epeleios”（美人）所表明的。

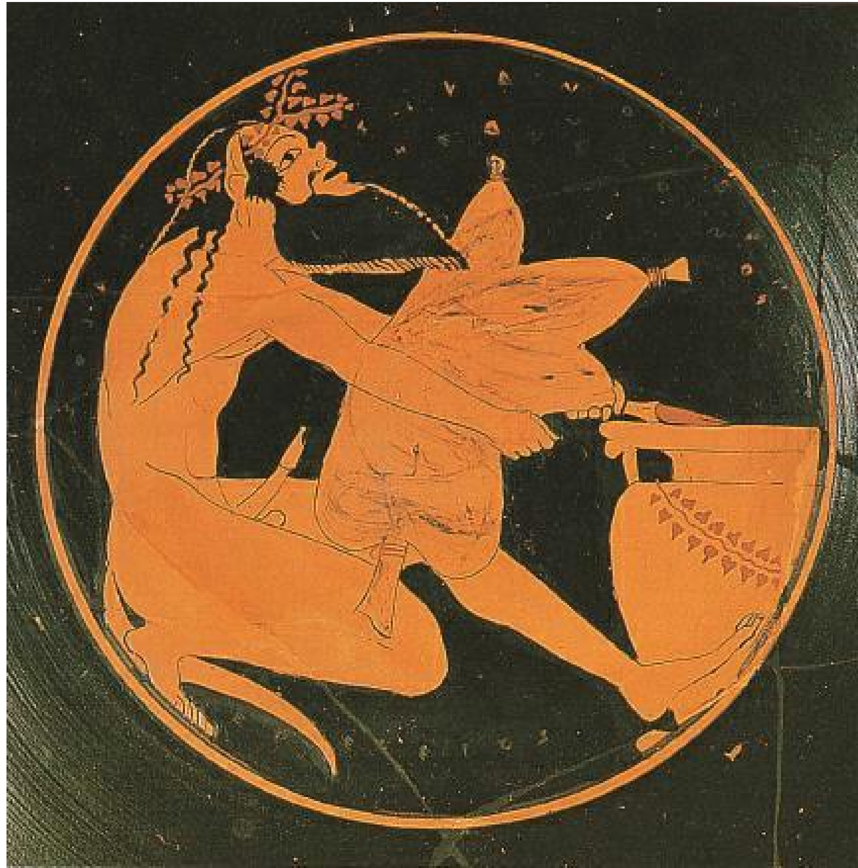


图5　美人画家所绘陶杯内壁，约公元前510年

杯子内壁画面中的萨梯用语言赞叹“甜美的酒”，这些字从他的嘴里冒出来，并且被贴上了“享乐的萨梯”（Terpon the Silen）或是“一个萨梯快活得很”的标签。他的背后和双腿间标有“同性恋美男”（Kalos Epeleios）的字样（Epeleios意指美人）。(2)

一种相对而言更加柔和的色情弥漫在杯子外壁的画面中。从杯子的一面 **[图6]** ，我们看到位于中心的搅拌钵四周持续的狂欢。搅拌钵旁，一个蓄须男人手执里拉琴，戴无檐帽，带着些异国情调，或许包含了女性化的暗示（与 **[图69]** 比较）。一位更年轻的男子手拿双耳大饮杯，使人想起交际酒会中有序的文雅活动。但是更靠边上的人物已进入了会饮活动的另一阶段：右边，一位手拿角状杯的蓄须男人与一个手持酒囊、更加年轻的男人属于酒神狄俄尼索斯的世界，在那里，欢庆的美酒将不被掺水而直接饮下(4)；左边，人们已经不喝酒了，身体的展示与诱惑的姿势使同性恋的倾向具体化。更多“X（非常）美丽”的文字也传达出同性恋的信息。而在杯子的另一面 **[图7]** ，则没有明显的酒的痕迹，那儿的诱惑属于异性恋：一个蓄须男子在与女人角力。女人的同伴有的挥舞着鱼，有的做出警示的姿势。

这样的神话场面在公元前6世纪晚期与公元前5世纪早期非常流行：珀琉斯（Peleus）通过搏斗赢得了海洋女神忒提斯（Thetis）。忒提斯能变成动物（因此此处珀琉斯的肩膀上有一头狮子），甚至可以变成火焰，珀琉斯得是个有决心的求婚者才行。忒提斯注定要生一个比父亲更强大的儿子，一些希腊神心存顾虑而躲避她，但他们都来参加了忒提斯与珀琉斯的婚礼，他们的婚礼常被作为理想婚礼而加以表现**［图41—图43］**。珀琉斯与忒提斯后来成为英雄阿喀琉斯（Achilles）的父母。

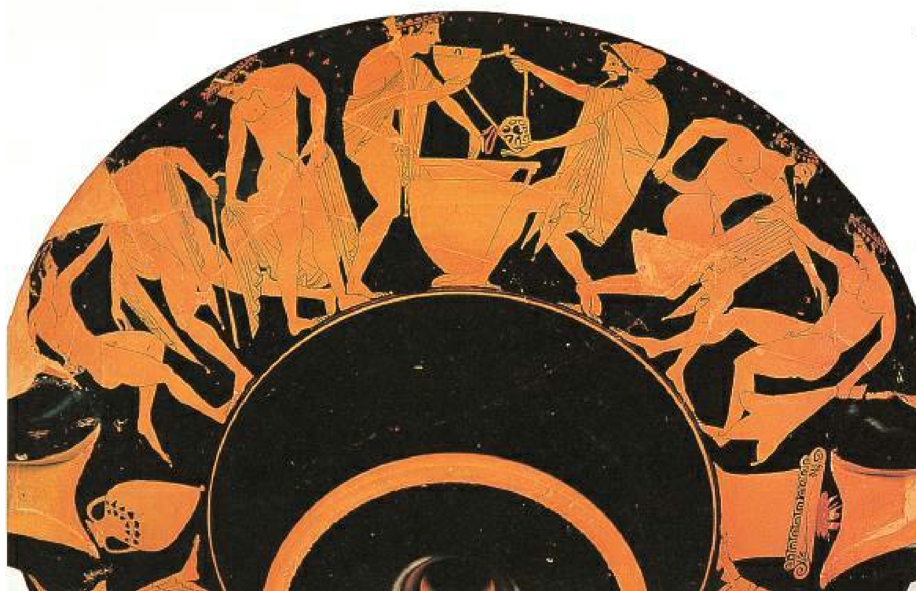


图6　美人画家所绘同一酒杯外壁一个面的图像

搅拌钵在此图中占据了中央位置，与交际酒会中的情形一样。但是那些参与酒会的人已经从卧榻上起来了，开始同性恋的诱惑与不加节制的狂欢。

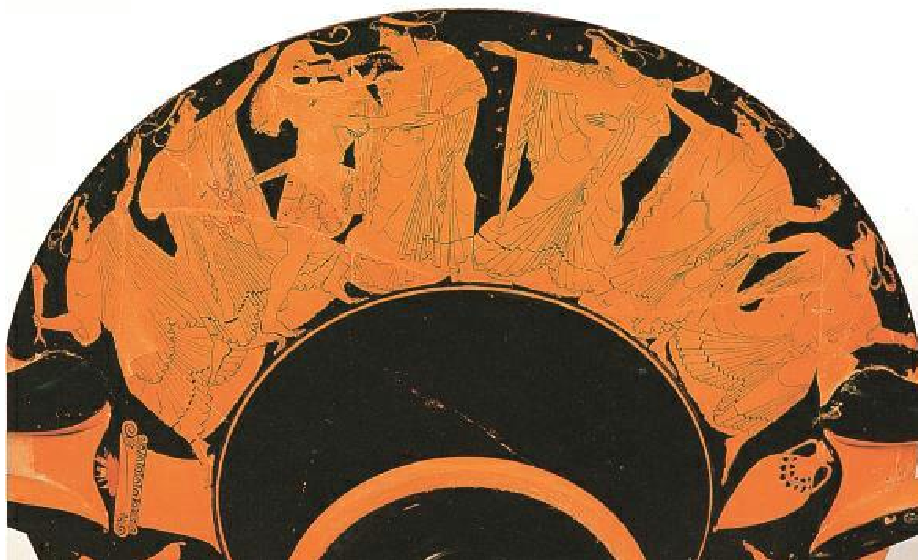


图7　美人画家所绘同一酒杯外壁另一面的图像

陶杯外壁的这一个面上描绘了珀琉斯向忒提斯求爱，使她的海洋女神同伴们惊恐不安，与杯子另一面所绘同性恋的求爱并置。希腊文本常常将婚姻归为“驯服”，忒提斯能变为动物的本领突出了女性潜在的狂野。

这个陶器与绝大多数其他陶器一样，所绘画面本身并非原创：每个场景都或多或少与其他器皿的图案类似。该陶杯图像涉及的关于酒与性的内容也出现在大量酒器上。从社会仪式到宗教行为，从神话到当时雅典人生活的轻松过渡，是当时陶器绘画的一个特点。但是，没有其他酒杯以同样方式再现同样场景，也没有其他酒杯上的图像试图将上述场景结合起来。这些场景的结合表明，雅典人生活的不同方面通常相互区隔：萨梯的不加节制与民众的狂欢；聚会的宴饮与对狄俄尼索斯的崇拜；交际酒会上的同性恋与婚礼。画家将酒囊转换为性享乐的对象，不过仍需全力以赴才能获得。他借此幽默地将萨梯比作珀琉斯，将忒提斯比作酒囊，画家运用多处铭文将他再现的场景植入到当时雅典精英阶层的现实生活之中。红绘风格的新技巧带来更大的探索领域，画家得以描绘扭转的身体，既强调了身体的展示，也使人物之间有了更加微妙的相互关系。

此类个别陶器即便对陶瓷艺术史而言产生的影响也极小。如果说狄克斯里奥斯纪念碑浮雕确立了一种骑兵纪念碑的古典形式——该形式在古希腊和罗马各地及其疆域之外不断被重新发现——却没有证据表明“美人画家”的陶器绘画曾经产生过何等影响。该陶器图像的重要

性在于，我们因而得以了解古典时期希腊艺术的使用情况，了解艺术在私人社交中所处的位置，以及社交的内容。通过观察画家运用不断提高的造型能力描绘身体的形状、展现特征与姿态，我们可以发现传统绘画史特别关注的技术发展问题如何与图像的发展紧密联系，使我们关注到艺术家在雅典人如何看待自己的社会行为与建构自身身份方面作出的贡献。

考古学提供的关于古风时期和古典时期希腊艺术所处语境的信息，永远无法使我们重新进入艺术家作坊或重新编织私人赞助的网络。但是，相关考古信息的确使我们有机会得以了解艺术如何被消费，发现艺术与社会如何相互作用。我们因而有可能揭开某些复杂的关系，如雕刻或描绘的方式，描绘对象或场景的选择，政治、社会、道德及神学价值，以及产生造型艺术同时也是造型艺术再现对象的社会活动。接下来的章节将试图对上述种种复杂性进行系统剖析。

---

(1) 萨梯（satyr）：希腊神话中的森林之神，具有部分人身和部分马身及羊身，好女色。——编者注

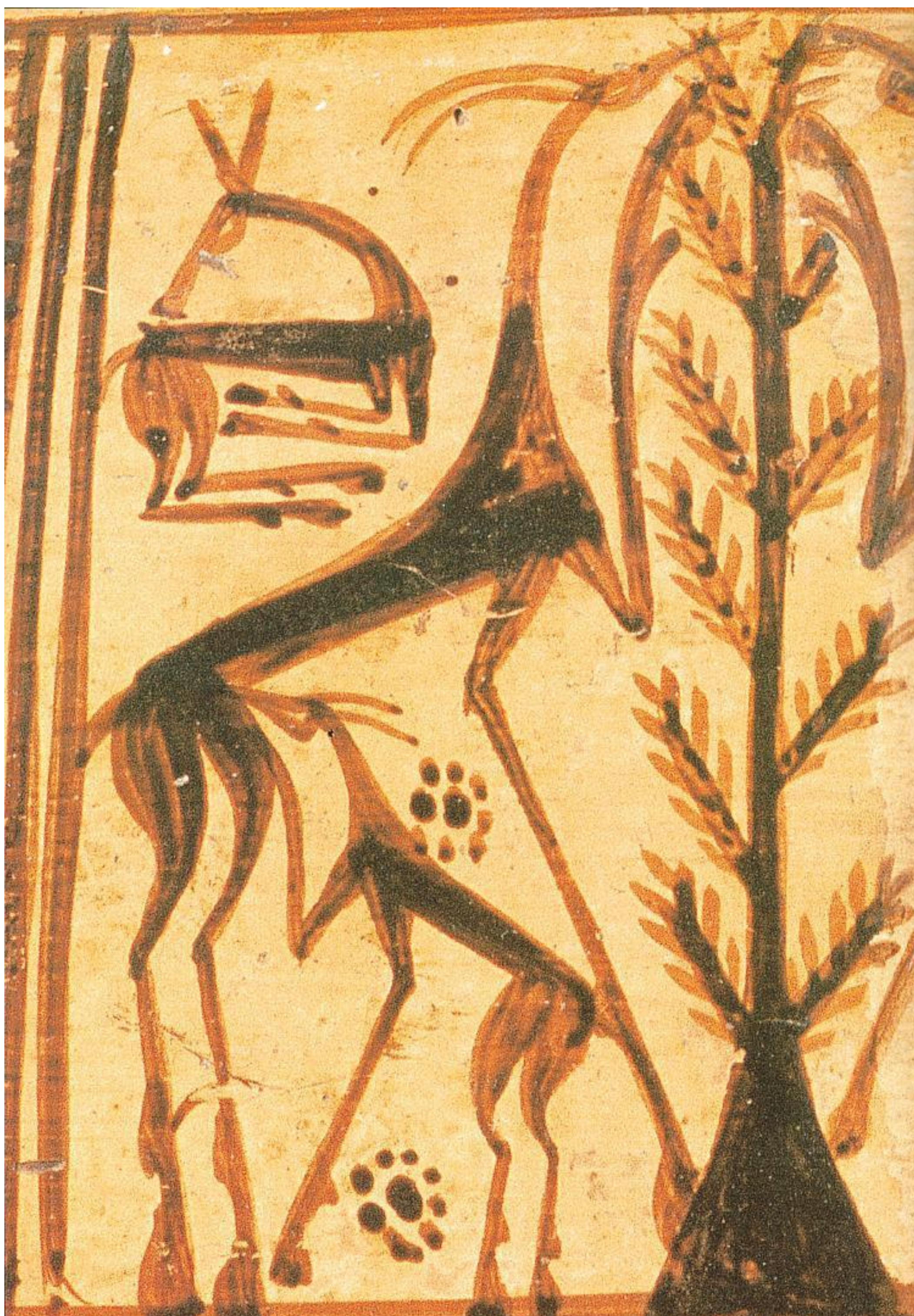
(2) 译者曾就“Terpon the Silen”与“Kalos Epeleios”的翻译向作者求证。奥斯本教授指出“Terpon”是一个人名，意指“享乐”；而“Silen”是英文“Silenos”的缩写，既可指一种特殊的萨梯（可与第238页的图注相比较），也可用来仅仅指“萨梯”。因而此处译成“享乐的萨梯（Terpon the Silen）。而“Kalos”一词指“美丽”，也有“高贵”之意。类似“kalos Epeleios”的铭文被称为“kalos inscriptions”，总是指具有（同性）性吸引的美。此处是指美人“Epeleios”（对于其他男人）有性的吸引。——译者注（本书所有页下注如无特别注明，皆为译者注）

(3) 希腊悲剧由酒神节祭祷仪式中的酒神颂歌演变而来。剧本用诗体写成，有的用一个故事写成一部悲剧，有的写成三部相联的悲剧，称“三联剧”。悲剧演出后常加演一出羊人剧。完整的希腊悲剧形成于公元前5世纪初，先后出现过埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯三大悲剧作家。

(4) 交际酒会中的搅拌钵是将酒与水按照一定比例调和，而从酒囊里直接喝酒就是喝不掺水的纯酒。

第二章　从祈祷到玩乐：公元前8世纪的艺术

文字书写[1]、纪念性建筑、壁画、任何一种具象艺术，以及特殊金属加工工艺，所有这一切都随着公元前12世纪迈锡尼文明宏伟系统的崩溃而消失了。在人们称为青铜时代与早期铁器时代之间的黑暗时



代，只有在轮盘制作的高品质陶器的传统中，才能找到令人信服的例子，以说明古希腊大陆艺术创造的连续性。在雕塑方面，或许除了克里特岛之外，一种艺术传统从根本上说不得不从零开始发展。不过，在绘画方面，陶器绘画而不是木板画或者壁画，首先吸引了艺术家的关注与努力，因而形成了一种明显不同的状况。虽然与克里特岛的程度不同，但瓶画技巧得以保存意味着在希腊大陆，具象艺术必须在一个明显非具象的传统中重新创造。艺术家可能有时偶尔会遇到迈锡尼时期留下的物品，也必然会接触到一些从近东进口的名贵物品。他们不得不在一种抽象传统内部为具象绘画寻求一席之地。

本章讨论的一切物品都有具体的用途，并非仅仅用来观赏。大部分雕塑是为了献给圣坛而作，雕塑的造型与价值表明了捐赠人对神的虔诚与感谢。许多留存至今的陶器都来自墓葬，在墓葬中，陶罐最初主要用来盛装死者焚化后的骨灰，后来又作为坟墓顶部的标志。无论在神庙还是墓地，这些物品都向当时的人们以及看不见的力量发出诉求，但声明的类型由于需要符合两种不同的环境而产生了差异，对于艺术发展的影响而言，创作的语境与时间都发挥了重要作用。出于以上原因，早期铁器时代的雕塑与陶器最好先分开讨论。

塑造马之形象

早期铁器时代，古希腊大陆发展起来的雕塑传统以小型作品为主，大都为青铜器，马的造型居多。迈锡尼世界同样很少有大型雕塑，但是其小雕像传统主要是赤土陶器，分为两种类型：一类是女神小雕像，手臂合抱或半举起；另一类是牛的造型。尽管神庙雕塑仍然是古希腊大陆雕塑活动的重心，但公元前9世纪到公元前8世纪的小雕像却更多以马的造型而非其他造型为主。可到了公元前8世纪末，马的造型突然不再流行，也不再成为青铜或者陶土小雕像造型传统的重要组成部分了。

大多数马形小雕塑高约6至12厘米，有些更小，另一些则高达18厘米。公元前8世纪，马形青铜小雕塑在希腊大陆各地都有生产，有些地区风格独特。一种风格延续很长时间，变化缓慢。大多数青铜马用做独立祭品，虽然也有些作为大型青铜制品，尤其是三足大锅（tripod cauldron）的附件而生产。追溯总体的发展趋势，或从不同

地区、不同“派别”的角度去探索艺术家的选择与考虑侧重点的差异，均是可能的。各个地区并没有彼此隔离，艺术家能够在类似奥林匹克运动会——举办奥林匹克运动会的传统始于公元前776年——的公共场合经常会面，制作并销售各种物件。不同地区的传统相互联系和影响，彼此吸收精华，学习制作工艺。

最早的马形青铜小雕塑在一定程度上受到陶器生产的启发。陶马小雕塑有时单独出现，从公元前9世纪开始，陶马还作为器皿盖子上的把手，单独出现或者成批制作。陶马的造型，部分出于实用的考虑，常常表现为腿部直且结实，侧腹部稍丰满，脖子长且直，头部很小，圆口鼻。而最早的马形青铜雕塑，马腿常较短，口鼻圆，腿与身体的过渡圆滑流畅，没有明显的关节连接。这些早期雕塑很少突出青铜的材料特性，而且只有在脖子部分才显示出马的特征。后来的雕塑则逐步从不同方面展现出马的特点，如果将两个地区的马形雕塑进行对比则能很好地说明这一点。

公元前8世纪中期，位于伯罗奔尼撒半岛上奥林匹亚的宙斯神庙和位于阿卡迪亚北部卢索瓦（Lousoi）的阿耳忒弥斯神庙曾经出产大量阿尔戈斯人（Argive）的马造型小雕塑，其雕塑特征或许可以被称为是一种“骑手对马的理解” **[图8]** 。在这尊雕塑中，马的后腿部分经过了精心塑造，突出了马特有的线条。线条的运用使整个造型带有一种独特的微妙平衡。连续的弧线使后腿的上半部分无论从侧面还是横截面观察，都与整个身体连为一体，马的肋骨和臀部之间的肋腹部显得光滑有力。比较而言，马的肩骨间隆起部分的尺寸大大缩减，形成优美的过渡，与马身体的前四分之一部分相连。马体的前部造型圆润，简化为宽厚的颈部显得相当扁平。马嘴呈圆形，仅在鼻子部分稍稍加厚，两耳后缩。而那只正在擦鼻子的小马驹，小小的腿更短，过渡更显平滑，给作品增添了母性的温情。母马的造型有力，膘肥体壮，给人骄傲且庄严的印象。

图8　阿尔戈斯母马和马驹青铜雕塑，公元前8世纪中期

古希腊虽然许多地区的动物形态青铜小雕塑都以马的形象为主，但不同地区对马的特征的塑造方式存在很大区别。比较图8与图9可以看出，阿尔戈斯地区的作坊生产的雕像造型更显圆润饱满，强调力量与稳定。

此组雕塑完成大约20年之后，一位科林斯艺术家运用不同的组合技法，创作了一件在观念上大为不同的作品**［图9］**。这件特别的作品高16厘米，是一组制作精良的大公马雕塑中最为精美的一件。它不是一匹“骑手的马”，而是艺术家创造的马。马体前后的轮廓干净利落，几乎具有数学般的精确，强调了中空的特点。身体的处理细致微妙，具有典型的科林斯造型特征，与同一地区的其他作品相比显得更加完整。脖子部分更加挺直，以致耳朵的曲线直接贯通至后腿及臀部。隆起的尾巴带有优雅的双曲线，生殖器突起的线条吸引着观众的注意力，并进一步强化了均衡。脖子与前腿上部同宽，结合成为一个整体。马体前部连续的轮廓线被肢关节处的线条果断打破。长长的口鼻部分，直径小、截面圆，向上扬起，使整个作品显得机敏活泼，而

嵌入的铁眼在耳朵部分流畅曲线的衬托下更突出了这一点。脖子底部被处理为优美的几何表面，补足了造型，显得浑然一体。

图9　科林斯青铜公马雕塑，公元前750年至公元前725年

该雕塑高16厘米，在此类小型雕塑中属于较为罕见的大体量。作品较少表现马的特征，马的特征成为塑造线条与轮廓的材料。雕刻技艺的运用与真实的马匹特征无关，只为产生视觉的愉悦和吸引力。

阿尔戈斯母马与马驹组雕邀请观众去触摸与转动：该雕塑属于完全的三维作品。而科林斯公马雕塑即使不是剪影，也当属浮雕的范畴，原本就应当从某一侧面进行观赏。如果说阿尔戈斯组雕再现了母马与幼崽在草地上相互偎依的视觉印象，那么科林斯公马雕塑则较少诉诸视觉经验，而是利用一些马的明显特征来创作艺术品，既将生活中的不规则与柔软转化为规则形式，又进而将这些规则形式结合为一个整体。这样做与其说是因为马就是长成那个样子，还不如说至少对

于某一文化而言，那样更加符合审美。马的特征被选取、纯化并重新组合。

这两件雕塑很可能都是为了献给伯罗奔尼撒半岛上的神庙而制作的。虽然在公元前8世纪有相当多的神庙并不接受这类马形祭品，许多信徒仍然向城镇或乡村的神庙敬献马形小雕像，借此与许多不同的神祇发生联系。不过，他们敬献这样的祭品究竟是在做什么呢？此外，青铜祭品的形式与献祭的行为之间有何联系？到了公元前8世纪末，艺术家不再采用马的几何风格造型，所有马形小雕塑的献祭事实上也完全终止了。这一点明确表明，公元前8世纪，以马形小雕像敬神存在一种社会的或者说社会—宗教的维度。

要理解马匹为何如此重要，为何特别适合此类再现，我们就有必要了解马在当时的社会地位。古代，马在经济上的用途很少，人们主要用牛、驴和骡子来牵引货物。马适合竞赛。不过，无论是载着骑手还是拉着战车，马通常只服务于个人快速运输。马在战争中可能也发挥些作用，虽然鲜有证明。但几乎毫无疑问的是，拥有马匹在公元前8世纪以及后来，成为地位、大手笔开销和权力的象征。将马的形象敬献给神，献祭的人不仅表明自身权力，也彰显了神的力量。通过献上在现实中表明权力并被赋予权力的对应物的微缩版，送上祭品的人认为自己应当获得成功——拥有马匹并获得相应的权力。很多动物的形象可能凭借它们的野性或是在人类生存中不可或缺的重要性而成为权力的象征，但是马的力量就本质而言是一种社会建构。通过不同方式，阿尔戈斯母马与马驹或者科林斯公马都直接反映出这种社会建构，前者抓住了瞬间动态和母子亲情，后者则选取马的特征，分析加工并重构了马的形象。

马形小雕像既负载社会内涵又包含神学意义。正如它们表现的因而也证明了既有社会等级系统的正当性，它们也同样假定了一个神的世界。那个神的世界不仅分享了人类社会的结构原理和特殊价值，而且确保了原理与价值的实现。正如马形小雕像所反映的，神圣的力量同样意味着等级与获得的利益，而不是蛮力之类的问题。献祭的行为本身预先假定了以人的身份与神进行沟通的可能性，因此将社会已建构的身份象征物敬献给神，也预先假定了神会让渡他们的权力。

马形小雕像大约于公元前700年在古希腊南部的神庙中几乎完全消失，其戏剧性的发展过程因而不仅是一个艺术史的问题。如果希望

进一步理解其中的社会和神学内涵，那么有必要放宽眼界，对公元前8世纪的艺术有更深入的了解。

塑造人之形象

马的姿态形式多样，但是很少能说它们在做些什么：它们只是站在那儿。相较而言，人的形象总是在行动。他们或哭泣、拥抱、舞蹈，或制造、搬运、使用武器或佩带盔甲，他们侧身骑马、驾驭战车、弹奏音乐、搬运动物或进行战斗。人形小雕像同样主要出现在神庙中，但是它们远不像马形小雕像那样形态规整。尽管战士形象的雕塑人物身份明确，但其他的许多造型似乎只是在更加纯粹地展现人类活动。

公元前8世纪的艺术家确实有能力运用塑造马的形式分析法来塑造人的形象，这一点在奥林匹亚的一个神庙里发现的一组雕塑上表现得最为明显。雕塑展现了一个男人在与半人马怪格斗**［图10］**。此处，对于怪物身上马的特征的处理，完全追随了公元前8世纪中期拉柯尼亚的造型传统[(2)]。的确，如果两件存世的青铜雕塑在马蹄部位带有同样的独特标志，它们很可能出自同一艺术家之手。在这件雕塑中，马以及两个人体的下半部分主要从侧面观看，艺术家强调了小腿和臀部的曲线，以及男性生殖器的突起。但是从腰部至头部，属于人体部分的曲线不再适合从侧面观看，两者平面化的躯干只能从前面或后面欣赏，呈现为明显的三角形。而且，只有人体的腰部以上参与到了行动——激烈的行动——之中，似乎那个人正用剑刺向怪物。这里，我们看到的这位艺术家曾塑造过马的形象，并用塑造马的方法处理人体，产生个性化的细节。但是，在引入人的形象的同时，人物动作也得以展现。

图10　人与半人马怪搏斗，青铜组雕，出自拉柯尼亚，公元前750年至公元前725年

艺术家利用马的雕塑创作对自然形式进行了分析和探索，但此件雕塑中半人马怪的形象似乎并非为了自身塑造，而是为了探索相遇与行动。

在另一件同样源自拉柯尼亚的出色作品中，可以见到对于人的形象相当不同的处理手法。该作品是在斯巴达的阿耳忒弥斯·奥尔提亚神庙（Artemis Orthia）里发现的，创作于公元前8世纪晚期**［图11］**。这件小小的雕塑（7厘米高）完全不是近二维的形式分析，它将人体处理成可以随意弯曲和伸展的对象，忽视了所有衣着之类的人体局部细节。人像坐在圆形物上，整个作品适合立体观看。瘦长又优雅的人体以非常简洁的手法雕塑而成，仅仅通过姿势和平衡来表现放松、稍显茫然又愉悦的动作。那人似乎在喝着什么或者正在作曲。人体不（仅仅）具有象征含义，人总在做事情，所做之事或益于心智，或带来肉体愉悦。公元前700年之后，人的造型，而不是马的造型，不断地在古希腊社会的艺术评论中占有一席之地，这一点丝毫不会令人感到惊讶。

图11　小型青铜人物坐像，人物姿态为将某物送至唇边，公元前8世纪末

此件青铜小雕像同样产自拉柯尼亚，却与上件作品中的人物形象形成鲜明对比。这件坐着的人像遵循线的造型，而非体量造型。作品强调了人物的姿态，而非任何确定的属性。这一点与动物小雕像截然不同。

作为装饰元素的具体形象

从迈锡尼文明的结束到公元前8世纪末，古希腊陶器造型的发展是几何装饰日益繁复精巧的时期。尽管这一“黑暗时代”陶器造型中的某些因素来自迈锡尼文明的传统，但在装饰惯例上却出现了重要突破。在青铜时代，陶器的许多装饰因素可以看做对自然世界形式的效仿；而在早期铁器时代，古希腊陶器的装饰因素呈现出纯粹的几何形，以致可以据此进行陶罐的分类。的确，这一时期的陶器有时被分为原几何风格（大致在公元前10世纪）、早期几何风格（大多在公元前9世纪）、中期几何风格（公元前9世纪末至公元前8世纪初）和晚期几何风格（公元前8世纪下半叶）几个时期。螺旋形向外，同心圆向内，而雅典的陶器画家似乎在黑暗时代始终领风气之先，放弃了均衡的同心圆，以直角波形装饰取代波浪纹，他们青睐那种仅在把手处中断的连续装饰带的形式。

陶器在雅典的使用情境清楚地表明，不仅陶器的形状，有时连陶器装饰都构成了一种语言。这一时期的陶器大都发现自墓葬，用来盛放骨灰（从公元前10世纪到公元前8世纪，火葬是古希腊处理尸体的常见方式），或作为墓碑的标记，或仅仅作为随葬品放在墓中。双耳喷口罐（krater）——在生活中是根据宴会主人的要求用来混合酒与水的器皿——竖立在男性墓穴上，颈部带把手的双耳细颈罐（amphorae，在生活中用来贮存酒或油的器皿）用来盛放男人的遗骨；而肩部或腹部带把手的双耳细颈罐（在生活中肩部带把手的双耳瓶至少似乎曾作为盛水的器皿）用于女性墓穴，并盛放女性遗骨。公元前9世纪，作为骨灰瓮的腹部带把手的双耳细颈罐和作为墓碑标记的双耳喷口罐，在装饰纹样主题的选择上与其他器皿有明显区别，表明那些具有特殊装饰组合的陶罐是专门订制的。

具体形象在几何装饰系统中的出现是一个非常缓慢的过程。在克里特岛，带有严格几何形式纹样的陶器很晚才出现，并且持续时间较短。公元前9世纪初，克里特岛的陶瓶上出现了人体和船只的形象，甚至还出现过动物形象占主体的情况。而在希腊大陆，最早出现的具体形象是孤立的马，直到公元前9世纪后半叶，人的形象才出现。与此同时，各种动物形象在雅典的陶器纹样中较为常见，陶马出现在盖子的把手部位。直至公元前8世纪中期，具象图案作为陶瓶装饰的重要组成部分才在希腊大陆各地普遍出现。在大多数地区的作坊里，具象图案仅少量出现，而在雅典具象装饰纹样曾突然涌现，在某些大型陶器上就曾出现过一百多个具象装饰纹样。

具象与陶器的关系可以从雅典和尤卑亚岛（Euboian）出产的两个陶器上反映出来。这两件作品都出自公元前8世纪中期，属于人们所称晚期几何风格的初期阶段。尤卑亚岛陶器 **[图12]** 因为曾被塞斯诺拉收藏而称为“塞斯诺拉双耳喷口罐”（Cesnola krater）。它实际发现于塞浦路斯岛的库里安古（Kourion）。该双耳喷口罐呈卵形，盖子把手是一个小小的水罐（hydria）形状。该陶罐上装饰性母题的形状和选择，尤其是连接起来呈螺旋形的一圈圈同心圆，将它与雅典陶器区别开来。在具象纹样的设想和使用上，该器皿是雅典以外地区几何风格时期的陶器中精工细作的典型。马、鹿和鸟成为进一步装饰的母题，并非再现生活中的野外场景，而是以一种均衡并且经常是对称的方式填满器皿上的特定区域。这些装饰纹样既以连续的带状出现——其间正在吃草的四足动物以下的空间，被明显不相关联的啄食小鸟或是添加了十字形的菱形图案填满——也在不相连接的板块中出现，中心有块区域的构图类似纹章。无论是形式还是布局，具象图案对器皿表面的构图节奏产生的干扰都极其微小。整个布局中，这些新颖装饰和连续带状区域强调了器皿最宽的部分，将观众的注意力从水平转移到了两个把手之间的板块所构成的垂直维度上来，由此将陶瓶把手带来的干扰降到最低。在中心板块中，小树将两头小鹿分隔开，小鹿各自伸长脖子去吃树顶的枝条，由此将观者的目光向上吸引，关注到精美的瓶盖形把手的垂直特点。

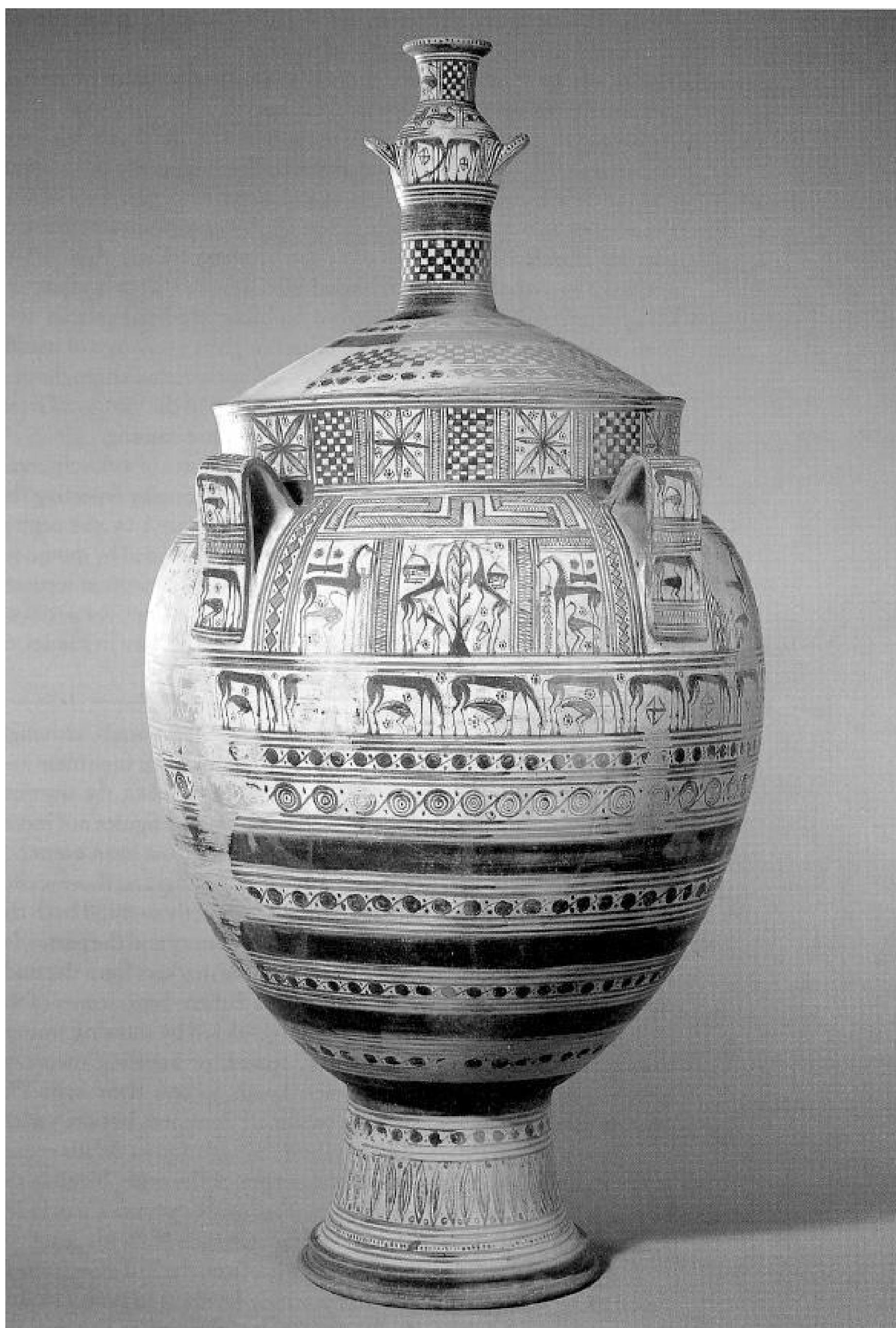


图12　尤卑亚岛卵形双耳喷口罐（酒的搅拌钵），晚期几何风格，发现于塞浦路斯，公元前750年至公元前725年

具象纹样最初出现在陶器外部的连续性带状装饰受到干扰的部位，比如把手等处。在此件陶器中，围绕陶罐最宽处的带状装饰由吃草小鹿和小鸟组成，将下半部分的曲线装饰带与上半部分的块状具象图案与直线装饰图案分隔开。

具象图案比纯粹的几何形更受青睐，其不规则形状能打破沉闷，带来更多变化。不过，这件陶罐上的具象纹样是否不仅仅是另外一种装饰元素呢？马的形象在这一时期的具象纹样中发挥着独特作用，提醒我们意识到它们或许并非随意出现，这件陶器上马与双刃斧的紧密联系进一步证实了这一点。该陶器出现的两百多年以前，有位当权者在黑暗时代占据重要位置的尤卑亚岛上的勒夫坎迪（Lefkandi）曾用两匹马殉葬。马明显是在墓里被杀的。他的坟墓之上修建起一座宏伟建筑。虽然没有任何人类形象出现，但这件陶器却传达出财富和权力的信息，整个希腊世界的观众都能轻易领会到这些信息。在史诗传统中，古希腊和特洛伊都用“使马驯服的伟力”这类表达来称颂英雄的美德。

在某些方面，出自雅典的双耳喷口罐**[图13]**对具象图案的运用与塞斯诺拉陶罐非常接近。相同的战士和战车元素重复出现，构成器皿中部的横向区域。中心场景着重展示了哀悼者环绕在尸体旁的景象，抵消了横向装饰带的前冲力，形成平衡。虽然装饰带中的场景相互连续，图像却仍可分作三个板块进行观察。再现性的具象图案与填充性的基本图案各得其所，偶尔出现的小鸟似乎只是圆形中的点或者方形中的三角形之类图案的变体。

图13　雅典双耳喷口罐（酒的搅拌钵），晚期几何风格，约公元前750年

此件陶罐是一个男人的墓碑。在上部装饰带的中心场景中，即将下葬的尸体横陈，环绕四周的哀悼者撕扯着头发。艺术家创造出大小不一的人物形象，表现出当时存在而非眼睛所见的景象，如尸体上方呈方格图案的裹尸布。

但在其他方面，该雅典陶罐与塞斯诺拉陶罐却截然不同。两者的差异不仅在于前者将人类形象而非动物形象作为装饰纹样的主导——虽然这一点非常重要，但我们将着重讨论的是图像再现的场景。哀悼者与停尸架上的死者彼此间存在直接联系，战士与驾驶战车的人构成了一个行进的行列：我们应当将这一系列形象不仅作为快照，而且作为电影的组成部分；参与者不仅身处一个事件，更是参与到一个过程之中。该陶罐置于墓碑顶部，器皿上的图像象征了死者的地位，更直

接唤起观众的记忆，回忆起社群中男性成员的典型活动和为死者离世举行的特殊仪式。公元前8世纪中后期，雅典出产的各类墓碑陶器上的图像都展现出男性或女性尸体（死者性别的区分在于女性穿裙子）。尸体周围伴随着哀悼的人，他们或站，或坐，或跪着（常常并不反映性别），并且举起双手撕扯头发。组成场景的都是些常见元素，不过不同元素组合的形式以及细节的变化如此丰富——比如该陶罐图像中死者脚下的小人像或是停尸架下的山羊——以致使我们倾向于认为，陶器展现的每个场景对当时的人们而言并非属于类型化而是具有独特性。

从尤卑亚岛陶罐到雅典陶罐实现了艺术上的巨大跨越。这一跨越不在于绘画技巧的提高，也不在于陶器与装饰图案关系的改变。发生变化的是绘画与观者之间的关系。尤卑亚岛陶罐上的具象图案参与到装饰之中：正如复杂的装饰可以使人联想起繁复的编织和精致的珠宝，食草动物与纹章符号使人联想起财富的世界，而观众并未参与其中。但是，出现在雅典陶罐上的丧葬场面和行进队伍，无论与真实世界有何种确切联系，都在邀请观众参与观看的世界，并由此进入陶器所现场景之前及之后的幻想生活。举行葬礼仪式在前，安放陶器墓碑在后。通过关注丧葬仪式，这件雅典陶罐开启了艺术与生活的对话。如果考虑到这件晚期几何风格时期的雅典陶罐具有的社会指向性，它未被出口也就不足为奇了。

我们既要了解陶器上展现场景的局限，也应探索其中蕴含的新的潜能。陶器上的具象图案仍然是几何装饰的变体，基本相同的形式在构图中不断重复，叠加成为构图的主要方式[(3)]。通过这种方式，雅典陶罐上部的带状区域非常成功地唤起人们的记忆，记起哀悼者重复且形式化的姿态，以及他们在葬礼上的悲歌。而在下部的带状区域，由于缺少由停尸架构成的注目焦点，每个重复的具象形式的确定，似乎都依据其在图案中的位置。该陶罐的下部带状区域中的具象图案，与其他任何一件现存的双耳喷口罐都不完全一致，我们因而不能否定存在以下的可能性，即该区域的某些特征会使当时的人们想起与死者或死者丧葬仪式有关的特殊情况。不过，该陶罐上的具体形象所承担的功能在于象征，而不是讲述故事的一部分。陶罐画家并未试图赋予某一形象以优先地位，形象之间也不存在任何相互制约，那么也就不存在任何叙述的线索。无论战士与战车驾驭者的场面是否使观者联想到在雅典的所见所闻，或是唤起对史诗故事的回忆，陶器上的图像都只展现了事物存在的状态，而非事情如何演变。这才是问题的关键。

故事与陈述

公元前8世纪中期的雅典陶器绘画属于所谓晚期几何风格的第I阶段（Late Geometric I），那些绘画中并非所有带具象图案的场景都与事件无关，只是事件从未演变为故事。一些双耳喷口罐展现了大规模的战斗场面，手持各式武器的士兵正在决战，尸体成堆。画家有时明显希望对遭遇战中的双方军队加以区别，因此给他们描绘出不同形状的盾牌——一边盾牌呈方形，而另一边呈现为迪普隆（Dipylon）盾牌的形状，该盾牌曾在我们刚刚讨论过的雅典陶罐的下部装饰带上出现过。迪普隆盾牌的名称来自同名的雅典墓穴，其中出土的许多陶器都带有该盾牌形状的纹样。围绕迪普隆盾牌已展开过许多讨论，由于并不清楚其形状与同时代其他武器是否类似，也有学者认为该盾牌的设计灵感来自对青铜时代武器的记忆。但是，方形和圆形盾牌都曾有考古发掘的实证，迪普隆盾牌看上去又很像圆形盾牌的一种纹章，这两点都提示我们不必提供多种意义，以防止过度阐释。类似的，通常一个个单独出现的战士偶然会呈现为相连的图像，很可能不必将其解释为暗指传统史诗曾经提及的阿克托尔（Aktor）的两个连体儿子，尤其当这种连体图像在同一场景中不止一次出现。那一史诗传统以及／或者战功记录在册的杰出先祖也鲜有相关考古记录支持。

几何风格时期雅典陶器后来的变化与其说是艺术的发展，不如说是故事的讲述，在更为广泛的社会背景中对具象场景与观者处境的关系进行更多探索。大约到了公元前730年，陶器基本上不再用做墓碑，放入墓室的陶器似乎都是为了日常生活而不是专门为了墓葬而生产。

晚期几何风格的第II阶段（Late Geometric II）中，最流行的带有具象装饰图案的陶器器型之一是酒樽（oinochoe）。我们偶然获得直接证据，表明该器皿的使用者与器皿的图像之间存在着积极的互动关系。书写[(4)]似乎是公元前8世纪的一项发明，一个常去参加聚会的人利用机会在一件陶器酒樽的肩部作了潦草的书写，该铭文是最早的雅典字母铭文之一：“凡是跳舞的人都玩得最快活”（后面还有内容，但笔迹无法识别）。酒樽在参与聚会的人中间传递，舞者会受到鼓励积极参与，争取将酒壶带回家，作为他们活跃之舞的一个永久纪念。

该酒樽上至少有某些形象似乎类似于自我指认。如［**图14**］所示，陶器的主体装饰有极为公式化的鸟，器皿肩部绘有赛跑的猎犬，但器皿颈部的图像却绝不是公式化的。画中描绘了一艘翻了的船，四周的大海里满是鱼和人。就在图像正中间，在酒樽喷口的下方，画了一个与船重叠的、挺直的人。尽管上身和手的姿势与其他人物类似，但中心位置和笔直的身姿却明确表明该人物应被解读为在翻倒船只的龙骨上保持平衡。这一场景传达了什么意思？船只本身作为图像元素，无论在几何风格时期的希腊还是希腊之外其他地区的艺术中都很常见，船难场面也可在别处发现，但该场景是否就能表明画家所想所绘的是海上生活的危险呢？

图14　雅典酒樽，晚期几何风格，公元前725年至公元前700年

酒樽颈部复杂的船难场面与器皿主体部分简化的几何图案和鸟形饰带对比鲜明。船难导致的混乱场面实际经过了精心布局：人物围绕图像中心呈放射状分布。船的骨架产生视觉的稳定

感，同时构成幸存者的支撑。

一旦认定酒樽上的图像指向海上的特定情境，那么就存在三种可能的解读方式：这一情境或来自生活，或来自故事，或包含某种寓意。如果将该人物看成是对船难中唯一的幸存者，鲁宾逊·克鲁索之类人物的纪念，那么该图像就实现了一种转换，从之前双耳喷口罐或双耳细颈罐上展现并承载死者的图像转换成这个不同的酒樽，从纪念死者到纪念生者；如果将其看成是再现了经历过船难的奥德修斯（Odysseus），失去同伴、独自生还、讲述经历，那么就是将这一场景看成是当时有关奥德修斯的伟大史诗传统已微露端倪，在此处几何风格时期的图像表面展现出了冰山一角；如果将这一酒樽看成是聚会中使用的器皿，庆祝喝了其中的美酒却能免于酒醉的能力，那么就是将这一陶器与其使用功能联系在一起，正如陶器墓碑上的图像使器皿与使用功能相联系一样；该图像还预示了将在以后文学中出现的委婉类比，这种类比的形象伴随着交际酒会上喝过调配的美酒后，关于自制与失控的复杂游戏[(5)]。

的确，该图像可能既暗指史诗，又包含寓意。匹德库赛（Pithekoussai，古希腊人在那不勒斯海湾伊斯基亚岛［Ischia］的定居点）的墓葬里曾出土一个大约公元前720年的罗德岛酒杯，杯上铭文将咒骂的惯用语诙谐地改写为嬉笑玩闹的诗句，并以我们所知的史诗《伊利亚特》中的场景为依据。铭文称该酒杯是涅斯托耳（Nestor）之杯，希望无论谁饮此杯都充满欲望，陷入爱河[(6)]。这些铭文明显是为了聚会而写，暗示出对史诗传统的机智运用是类似聚会的一个亮点。我们刚才讨论的酒樽也许可以纳入同样的语境——以玩笑的方式表现狂饮之后却不致头重脚轻的能力，就像奥德修斯能够经历船难活下来的能力一样。

可以确定，在公元前8世纪的古希腊，故事以及生活的危险在陶器工匠与顾客的世界里占据了一席之地。**［图15］**展示了一个雅典双耳细颈罐，属于晚期几何风格时期的第IIb阶段，现收藏在哥本哈根。该陶器明显属于同一画家（人称“雅典894画家”［the Painter of Athens 894］）所绘少量器皿中的一件，上面画了些半人马怪。我们已见过几何风格时期半人马怪青铜像。的确，尤卑亚岛勒夫坎迪出土的半人马怪陶土雕像是黑暗时代的古希腊大陆出产的所有小雕像里年代最为古老的一个。半人马怪还将在此书中不时出现，它们是被驯化的动物与人类的结合体，因而也有了一种便捷的视觉方式，得以探索

人类的行为边界。但是在古希腊神话当中，它们的地位相当边缘：除了喀戎（Kheiron），阿喀琉斯的半人马怪老师之外，它们只在故事中出现。出于对酒或者性的渴望，半人马怪表现得具有破坏性和好斗性。和那件怪兽与人的青铜组雕一样，观众同样无法从这件双耳细颈罐上识别故事或者有趣的事件。画家似乎对选取场景并不在意，而是希望吸引观众进入怪物生活的神话世界。其他画家画出鸟类或鹿的装饰带，或在装饰带上画出士兵的行进队伍，以此将观众吸引到田园的或政治的世界中去，而这位画家选择了半人马怪，引导观众进入一个故事讲述者的世界。

图15　雅典双耳细颈罐，晚期几何风格，把手位于器皿颈部，公元前725年至公元前700年

整个器型显得颀长又苗条。肩部、把手和口沿处均以模具添加锯齿形装饰。绘画装饰母题有限，同样以锯齿形为基础。以上特征都表明该陶罐属于晚期几何风格的第II阶段（可与晚期几何风格第I阶段器皿比较，如**[图13]**所示）。器皿表面所绘人首马身怪使其成为几何风格时期明确指向神话世界的极少数陶罐之一。

紧张状态

几何风格时期的青铜器对形式进行了分析与探索，有时能清晰捕捉人体的结构。它们关注独立形象的创造，关注少量具体形象间的简单关系。这类考量似乎完全适用于敬神的祭品，通过祭拜，信众与神进行交换，祭品属于交换的组成部分。几何风格时期的陶器将所观察世界中重复的行为、吃草的动物、人的行进或者男男女女的哀悼，看成形状与图案的游戏，与菱形、之字形、钥匙形或方格形的图形游戏近似。将生活的多样性归纳为变化较少的图案会使再现的场景变得程序化，死亡——包括战争——成为放牧一般的生活中的一个环节。正如荷马史诗运用重复的修饰语建立起一种均衡，反倒突出了叙述的行为一样，放置在墓葬中或作为墓碑的几何风格时期的陶器对图案的重复运用建立起一种常规，与特定生活形成对比。

不过，艺术家关注的对象并非全部指向神庙或墓地的环境。如我们所见，雅典及其他地区都有迹象表明，在公元前8世纪下半叶，即使作为随葬品的陶器也并非全部为了墓地而生产。为不同的语境制作物品会相应产生不同需求，由此导致的紧张状态反映在公元前8世纪以后的艺术品上。压力基本来自两方面：一是在人类与动物程序化生活之外需要调动更多想象，二是将简单呈现转变为讲述故事的压力。

希望突破较为机械的方式去反映生活的需求，清楚地体现在公元前8世纪中期雅典出产的某些黄金饰品的浮雕装饰上。虽然有些黄金饰带仍然采用类似瓶画的方式处理人物和动物形象，但还是有些制品率先尝试了非常不同的风格。同是出自墓葬，黄金饰品却反映出与陶器图案截然不同的再现动物的观念。类似**[图16]**所示的黄金饰带，几乎可以确定受到近东艺术的影响，逼真地再现了猫与鹿的柔软。和某些青铜小像，特别是那些小型人像一样，黄金饰带上的小动物一连串舒缓地展开，很有美感。显然，这种饰带是用来穿戴，而不仅仅用于陪葬。它们能美化装饰——给佩戴的人增添荣光与吸引力：在荷马

颂歌[7]中，当阿佛洛狄忒（Aphrodite）决定引诱安喀塞斯（Ankhises）的时候，就是用黄金饰品来打扮自己。如果出现在几何风格时期的陶器上，这些形象是作为象征来呈现，那么在此件黄金制品中，重要的与其说是再现的形象是什么，不如说是形象如何变得生动起来，是在于形象的风格。佩戴金饰的人因而进行了大胆表现。陶器是公共的、正式的，金饰却是私人又私密的；陶器向所有前往墓地的人呈现，而饰带则向富有的精英阶层成员诉说。

图16　雅典黄金带状头饰，晚期几何风格，公元前750年至公元前725年

黄金带状头饰和家具黄金饰面的制作都需要运用模具。此件饰带中动物的造型风格，以及一些黄金珠宝的制作工艺，似乎在很大程度上都得益于近东手工艺品的影响。有证据表明，来自近东的工匠曾在雅典和克里特岛的克诺索斯定居。

[图14]所示的慕尼黑酒樽，在一定程度上已经反映出从简单呈现向讲述故事转变的创新推动力，而其他晚期几何风格第II阶段的宴会用器皿，如酒樽、双耳喷口罐和饮酒器等，则表现得更为明显。以**[图17]**展示的哥本哈根酒樽为例，该器皿颈部，恰恰就在口沿下正中的位置，出现了“驯马者”的形象，那是个佩剑男人，手拉两匹马的缰绳。与出自雅典之外其他地区几何风格时期的陶器类似，这一形象使人直接联想起史诗中的修饰语“使马驯服的伟力”：体现出财富、权力和技巧。但是，该酒樽主体部分展现的场景却表现出不同的构思。男人们站在带桨的船上，正与从两边陆地上进攻的人战斗。图中最有意义之处在于，单个战士的特征被展现了出来：站在船上的人，手持迪普隆盾牌；身在陆地的人，大概打算围攻，却只能表现为从一边进攻。一人持剑与盾，另外两个使剑与矛，还有一个用弓与箭。该酒樽主体部分的绘画手法，与作为墓碑的大型陶器上将有限形象大量重复的手法形成了鲜明对比，也构成此类小型陶器的一个突出特点。然而，很难判断这种形象多样化的意义：构图缺少单一焦点，形象彼此间缺乏联系，很难根据图像展开故事的叙述。酒樽主体部分的画面，而非颈部图像，给人一种感觉，似乎艺术家不满足于仅仅宣称因勇武有力而赢得战争，却又并没有足够能力使已经确立的艺术语言更加多

样化来实现自己的目标。如果该场景能提供合适的线索重构交际酒会上的活跃讨论，我们就不必再为寻找故事线索颇费思量了。

图17　雅典酒樽，晚期几何风格，公元前725年至公元前700年

该酒樽在尺寸和形状上与［**图14**］所示器皿类似。不同之处在于该陶器将场景之间的几何图案简化为平行线，并在所绘场景中添加了锯齿形曲线和圆花饰；器物肩部的动物形象被简化为由线条组成的图案。酒樽颈部程式化的驯马者形象与器皿主体船板上的战斗场景，都位于酒樽口沿曲线中心点的下方，并以其为基准将战斗场面向左右两个方向展开。

另一些陶器上的艺术创新表明了类似的渴望，希望在具体形象间建立关系，将呈现转变为故事。有个双耳喷口罐上描绘了一艘满载四十多个桨手的船，船旁是两个大得多的人物形象，一男一女，男人似乎正要离开女性，打算登船。人物的大尺寸和女人头戴的花环或皇冠，都使我们倾向于认为人物形象虽然被挤到了一边，却应当是关注的焦点。他们甚至可能是某段特定历史或神话中的人物，但是形象的姿态过于普通，无法明确无误地将其归入我们已知的任何事件或故事。

要理解公元前8世纪晚期几何风格的艺术中存在的紧张状态，途径之一是从社会的角度观察。公元前8世纪，希腊世界的许多地方，尤其在公元前8世纪下半叶的雅典，丧葬传统从能够在实体墓穴下葬的人口比例、对尸体的处理方式（土葬代替了火葬）、丧葬的地点（从城内到城外）、随葬品与坟墓的关系（在墓中或者单独挖出放置祭祀品的地沟），到随葬品的价值和种类，都经历了一系列全方位的改变。解释上述转变的原因并非易事，但可以确定，当时的社会明显存在着的紧张状态至少导致了其中的某些变化。富有的精英阶层在公元前9世纪可以轻松拥有优越感，而到了公元前8世纪已今非昔比。除了丧葬记录之外，在希腊大陆及其周边，特别是西西里岛和意大利南部，新的定居点不断出现，体现出当时希腊人的扩张野心和人口的高度流动。从地中海东部到西部，希腊的商品贸易频繁，规模相当大。商贸创造出新的个人财富，同时使人们对来自东方的艺术制品日益熟悉，利用东方艺术品作为个人地位的标志很可能越来越多地被人们所接受。

理解紧张状态的另外一个途径，是带有装饰图案陶器的使用语境不断发生改变。用于墓地还是聚会，将引发对陶器的不同需求。我们有幸获得陶器上的题词，清楚表明陶器本身与多少有些形式化的酒会流程的紧密联系。匹德库赛出土的“涅斯托耳陶杯”反映出唤起史诗传统的愿望，以及对惯常诅咒语的诙谐利用。这些元素只能在一种语境下，也就是将原本广为人知的故事以新的方式或隐喻加以包装、重新讲述的环境下，才行得通。这种语境鼓励艺术家在创作中以传统故事为原料进行类比、讽喻或玩笑——随之产生的表现形式并不适用于严肃的纪念，如礼仪陶器或反映个人与群体地位、带有具象场景的墓碑陶器。

此外，我们不应否认视觉艺术自身相互交流的重要性。青铜小雕像和几何风格时期陶器上的装饰在不同的环境中产生，满足不同需求，但某一领域创作的艺术家不会因此无视其他领域艺术家的创造。斯巴达人物坐像**[图11]**反映出雕塑创作中对特定人体姿态的探索和运动中人体美的欣赏，类似雕塑创作成果与东方艺术品或许都曾影响到雅典黄金饰带上动物造型新风格的形成。但是，无论公元前8世纪的情况如何，绘画与雕塑在公元前7世纪平行发展、非常接近，但却属于各自独立的视觉世界。

---

(1) 迈锡尼文明的文字书写以B类线形文字（Linear B）著名，古代的书写体系，为A类线形文字的改良。文字在泥板及罐子上出现，最早发掘的实例来自克里特岛的克诺索斯，但后来的发掘出现在希腊大陆的皮洛斯和迈锡尼。B类线形文字被广泛接受作为迈锡尼文明的代表。B类线形文字是一种音节表（syllabary），即每一个线形符号代表了一个音节（syllable），不是字母（letter），用作标记与记录。

(2) 作者指出，所谓拉柯尼亚传统盛行于斯巴达及周边地区，与上文论及的阿尔戈斯传统和科林斯传统都有关联。如图所示，马体显瘦接近科林斯传统，而浑圆的肋腹部则可见阿尔戈斯传统。

(3) 作者指出，学者们通常认为几何风格艺术的构图方式主要是并列式（paratactic），而非语法式（syntactic），构图的元素之间不存在从属关系。而此处的叠加方式（addition）即单纯指在一个元素完成之后添加另外一个。

(4) 此处希腊的语言文字是用字母书写，与迈锡尼文明的文字书写不同。作者指出，希腊字母表可能是公元前8世纪在腓尼基（Phoenicia）字母表基础上的发明。

(5) 作者指出，公元前6世纪之后，诗歌中用“晕船的感觉”指“醉酒”。这里“委婉类比”是指这么说可以免于责备那些醉酒的人，将醉酒与晕船作形象化类比就可以将责任推给风大浪急的大海。因此船难是醉酒的视觉隐喻。而“自制与失控的复杂游戏”是指享受在交际酒会上既饮佳酿又不致醉酒失控的状态。

(6) 作者指出，希腊人不会在涅斯托耳之杯与阿弗洛狄特引发的欲望之间建立关联，但写在陶杯上的语句构成了玩笑。该玩笑语由两部分组成，一方面据荷马所言，涅斯托耳之杯既大且重，而该陶杯事实上却既简单又轻巧。另一方面，日常套用语“会……”经常引出下流语，此处却说出了善良的愿望。因而这一玩笑语的两个组成部分都和人们的预期相反。

(7) 荷马史诗（Homeric Epics）指的是《伊利亚特》和《奥德赛》。荷马颂歌（Homeric Hymn）是一系列诗歌，如《荷马的阿波罗颂歌》、《荷马的阿弗洛狄特颂歌》等等，

都是同样长度的六部格（hexameter），内容分别与各位众神的行为和神力有关。据推断，《伊利亚特》和《奥德赛》在公元前700年之后形成了我们今天所见的面貌，而荷马的众神颂歌分别形成的时间从公元前7世纪至公元前6世纪不一。

第三章　东方之镜中的映像

常常，公元前7世纪的古希腊艺术就在眼前直视着你，它的凝视来自令人费解的东方之眼。经历过公元前8世纪下半叶在艺术以及更广泛的考古记录中明显反映出的紧张状态，通过与东方的联系交往，

一种新的世界观形成了。如果说富有的雅典人在公元前8世纪中期开始采用的东方装饰母题与表达形式只是披上了一层东方文化的假象，那么公元前7世纪的古希腊就的的确确是在用东方之眼看世界了。男人和女人看待彼此、他们的过去、环绕他们的自然世界，以及众神的眼光，都改变了，绘画、珠宝、雕塑这些艺术形式都推动了这种改变，同时亦受到改变的影响。在本章及下一个章节，我将追寻公元前700年之后古希腊人眼光改变的不同方面。

想象的入侵

公元前8世纪的艺术以驯化的动物形象为主，而公元前7世纪的动物形象则来自幻想，想象的动物造型主宰了陶器和其他祭品，它们不仅出现在讲述故事的图像中，而且无论陶器、金银器，还是木质和石质器皿的各类组件都转变成了动物体。公元前8世纪末，晚期几何风格的雅典双耳细颈罐**［图15］**的肩部已经出现了用模具塑成的蜿蜒爬行的蛇，作为主要神庙重要祭品的三足大锅的造型中，也很快出现了鹰首狮身有翼兽格里芬的头。而到了公元前7世纪，越来越多的物品——祭祀用的饮水钵、家具组件、带弦乐器——的底足支撑物演变为了动物或者人的造型。

毫无疑问，这种想象的入侵来自东方。许多青铜钵的附件以带翼女人头（海妖塞壬［siren］）的形象出现，海妖塞壬以及格里芬都源自东方。格里芬的头竖立在青铜钵的边缘，当时有两种制作方法：捶打与铸造，有时工匠也将两种方法结合运用。捶打而成的往往呈圆弧造型，铸造而成的轮廓尖锐，细节更显精致；尽管在塞浦路斯岛以东尚未发现相同器皿，但有些青铜器仍然很可能是直接从东方进口而来。最早出现的动物造型青铜铸造件晚于捶打件，似乎铸造工艺是后来在希腊发展出的工艺。

罗德岛的卡梅罗斯（Kameiros）出土的鹰首狮身兽格里芬**［图18］**展现出铸造件的典型特征：格里芬颈部的S形曲线强有力地延伸出来，与耳朵和头顶钮状物明显的垂直特征相均衡，造型精致的耳朵紧张地竖立着，厚重的钮状物明显非自然形态；上眼睑的曲线在突出的眉毛下展开，加倍强调了造型，使造型更具侵略性，眼部短弧线一方面延续到尖锐喙部，同时有尖尖翘起的舌头形成呼应；长有鳞片的

脖颈和嘴巴锯齿状的边缘，都进一步加强了野兽的阴险狠毒之感，正面像**[图19]**更突出了它优雅的丑陋。尽管格里芬的基本造型程式大致相同，但古希腊艺术家对局部的处理仍存在相当大的差异：眼睛有时更向两边分开或更向前面集中，有时眼睛上面是拱形的眉毛，下面是卷起的眼睑；下颚可能更弯曲几分，舌头如果全部露出，向上卷曲的程度也各有不同；钮状物和耳朵的长度变化不定，耳朵有时更向前倾；鹰喙的长度和弯曲度各异，头部的衔接有时过渡平顺，有时更显突然。但是，即使细节差异甚大，恐怖与令人憎恶的感觉却始终如一：蛇与猛禽的不确定结合，在这些凶猛动物带来的恐怖之上更增添了无视自然历史的分类所伴随而来的威胁。马、牛和羊的驯化世界属于公元前8世纪，公元前7世纪的艺术家则通过狡猾与危险得多的动物来看世界。

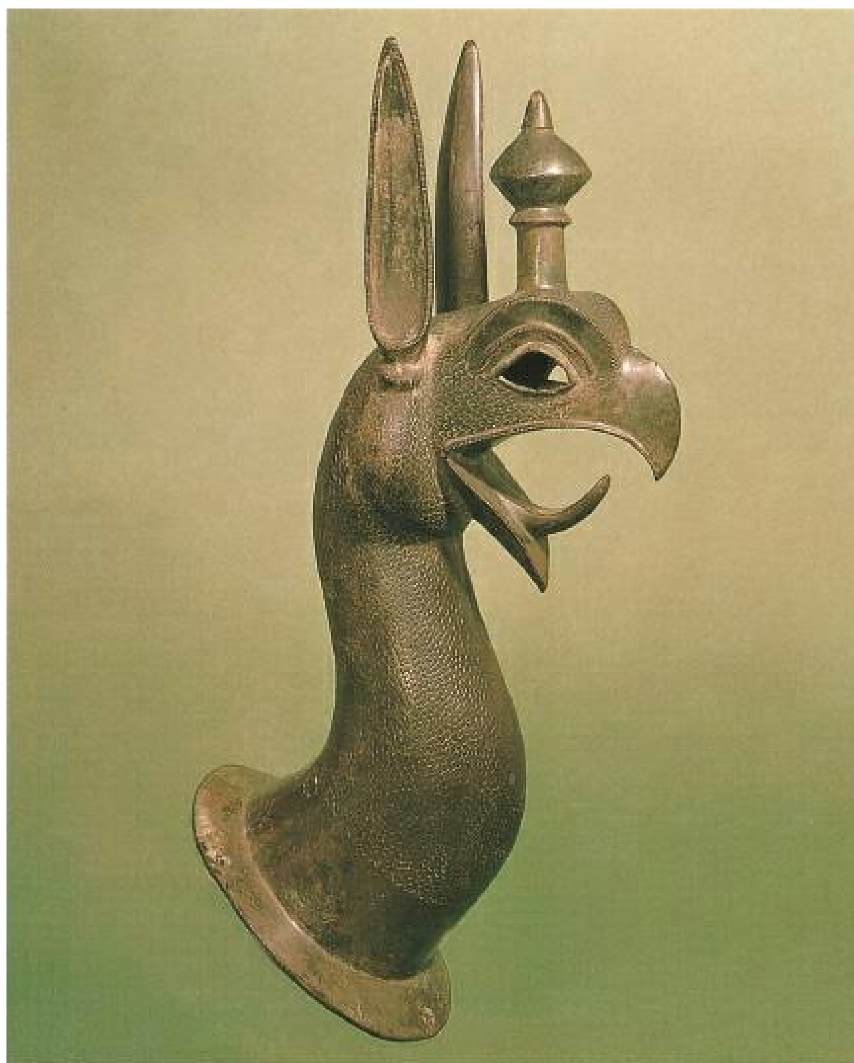


图18　格里芬头部铸件，青铜三足大锅组件，出自罗德岛的卡梅罗斯，公元前700年至公元前675年

三足大锅是所有青铜祭品中体量最大的，在公元前8世纪下半叶数量大增，当时的希腊人选择以此种方式处置财富，展示他们对神永远的虔诚。

即使与几何风格时期艺术中最狂野的动物形象相比，如此这般的格里芬形象也显得极为凶恶。目睹图像从以马主导的世界向想象的动物世界转变引人入胜。这种转变与希腊人向外迁居意大利、西西里、北非及黑海地区不断扩张的脚步一致。

图19　同一格里芬头部组件正面像

即使与几何风格时期艺术中最狂野的动物形象相比，如此这般的格里芬形象也显得极为凶恶。目睹图像从以马主导的世界向想象的动物世界转变引人入胜。这种转变与希腊人向外迁居意大利、西西里、北非及黑海地区不断扩张的脚步一致。

格里芬是大型三足大锅的组件，似乎用三足大锅来展示财富是当时的一种通行做法。此类三足大锅曾有一件出土于塞浦路斯岛萨拉米斯（Salamis）的墓葬，但在希腊世界的其他地区，此类物品仅仅是作为祭品，而且只在最重要的神庙里出现。不过，如果说公元前8世纪中期，异国工艺和形象只在私密场合给雅典的精英增光添彩，那么格里芬则表明精英阶层公开展示的东西也转变为东方面貌了。的确，在公元前7世纪，东方主义自上而下地向不同的社会阶层蔓延，成为当时献祭的特色之一，有些祭品只显示有限财力，有些则属于无特殊资源的廉价祭品。但是，随着我们接触到的社会阶层日益广泛，或是私人物品日益增多，就会发现直接从东方进口的物品越来越少，东方的装饰母题逐渐被希腊的本土特色完全吸收，正如格里芬自身已融入希腊东部和科林斯的陶器，或者卡梅罗斯的黄金饰品的动物系列造型之中（见第56页）。

公元前725年至公元前700年间，科林斯陶工特别擅长制作的小型陶器作为神庙祭品和随葬品，开始在希腊世界广泛传播。科林斯陶工没有采用繁复和程式化的几何图案，而是擅长运用简单线条描绘花卉与植物的装饰纹样。尽管人类形象是此类陶器早期具象装饰中再现的主题之一，但动物形象仍然越来越位居主导地位。**［图20］**是公元前675年至公元前650年的一个极小的短颈单柄球形瓶（aryballos），或称香水瓶，其造型的形式与内容都源自东方。香水瓶上的图像非常清晰地表明动物如何占据了主导，豹子、附加人头的狮子和一个带翼男人，使原本就微不足道的战士几乎可以从图像中忽略不计。科林斯后来出产的小型甚至大型密闭容器上的图像，则完全被动物、植物和超自然物的横向饰带包围，以玫瑰花饰点缀，或用其他可以快速完成的装饰物填充空白部分。有时，面对面的身体共享同一个正面呈现的豹子头，类似特征与动物造型都直接源自东方。不过，这些特征彻底融入了科林斯陶器的造型之中，乃至无法为希腊买家长久保持东方风味。在此件香水瓶上，很吸引人的一点是，战士与豹子分别代表了人类和野兽的危险，狮子和带翼男人则代表了传说中的危险，这些元素与器皿肩部丰富的装饰图案组合在一起，或许是在向潜在的顾客暗示，繁茂植物的精华适合在面对各种危险的时候使用。

图20　原科林斯风格香水瓶，归为波士顿画家所绘，公元前675年至公元前650年

公元前8世纪，古希腊人似乎从东方了解到了芳香精油并已习惯使用。古希腊人最初模仿腓尼基和塞浦路斯香水瓶的形式，后来发展出具有希腊本土特色的更加精致的陶瓶造型，不过仍然采用东方化的植物和动物形式作为装饰，来标明瓶内香水是来自东方的诱惑。

此处出现了两大变革。主题方面的变革在于，对比公元前7世纪的科林斯陶器与几何风格时期陶器，所显示的差异反映出一种新的商业策略。几何风格时期陶器上的具象图案似乎主要使观者回想起某些生活情境，而科林斯陶器上异国情调的装饰常常只为突出来自异国的内容，与实际生活甚至幻想世界毫无关联，力量与漂亮是卖点。力量与漂亮需仰赖另一项变革：技术革命。在原科林斯风格[(1)]陶器的早期阶段，人物形象从之前的几何形式发展而来，缓慢演变，逐渐充实具体，以轮廓线的描绘为主；但在原科林斯陶器的后期阶段，虽然从狮

子背后伸出的人头仍然沿用轮廓线描绘法，图像的其他部分却可见新技术，即雕刻（incision）手法的运用。

雕刻工艺几乎可以确定是从观察东方金属制品习得，虽然木质和象牙制品也可见类似工艺。在陶器上用锐利的工具去除表面黑釉，显露浅色胎体，在黑色衬托下，白色线条塑造出的形象如剪影一般跃然而出，骨骼、头发等细节从而得以展现。刻刀和画笔相比，不仅能刻划出更细的线条，进行更加精致入微的塑造，而且避免了突兀的轮廓线，回归剪影，使绘画主体的再现更加流畅，与背景区分明显。科林斯工匠很快又将并无必然联系的雕刻技法与色彩装饰相结合，进一步增强了造型的精美程度。虽然希腊其他地区并未立刻接受科林斯工匠的技术创新，但雕刻技法却成为其后近两百年来着色陶器制作的基本工艺，并很快从形式创新发展出在东方金属制品中从未出现的对材料质感的表达。正如青铜铸造技艺和陶器器型的发展一样，在装饰技巧方面，狂野形象的引入伴随着准确性与艺术控制力的提高。

头、身体和众神

公元前8世纪，绘画与雕塑等艺术形象与众神之间只存在间接联系：神庙祭品通过人与非人世界的关系来处理人与众神的关系。公元前8世纪神庙的建造，使人联想到受人崇拜的众神形象的建构问题，流传至今的神的形象[(2)]大约可追溯至公元前700年**［图32］**。前文已大致介绍过古希腊艺术中的异国情调。东方以更直接的方式接近神。古希腊艺术对东方形式与图像的吸收融合，在神的形象的形成过程中发挥过根本性的推动作用，众神虽然遥远却并非遥不可及。

萨摩斯岛（Samos）的赫拉神庙遗址出土了大量来自近东的物品，其中包括各种小型东方神像，有些是形象丰满的女性裸体，还有些造型奇特，它们为古希腊艺术家塑造通常的人类形象与特定的众神形象提供了丰富多样的范本。古希腊工匠面对东方制品究竟作何反应，可以通过两件艺术品的对比观察得知：一是埃及女神像**［图21］**，另一个是公元前7世纪中期的赫拉小像**［图22］**。赫拉像是古风时期保存至今极为罕见的木雕之一。

图21　埃及穆特女神青铜小像，出自萨摩斯岛的赫拉神庙，约公元前700年

赫拉神庙位于临近萨摩斯城（即现代城市毕达哥里奥［Pythagorio］）沿海平原的西端。在众多的古希腊神庙中，赫拉神庙以大量且多样的东方祭品闻名。这些祭品反映出当地与非希腊世界的密切联系，对后来古希腊艺术在爱奥尼亚的发展产生过深远影响。

的工艺传统，既与石头和青铜制品的制作工艺相对应，也对其有所推进。这尊赫拉小像或许还反映出古希腊社会不太富裕阶层的兴趣所在。

图22　赫拉木雕小像，出自萨摩斯岛的赫拉神庙，约公元前640年

萨摩斯岛赫拉神庙浸水的条件使木制品得以保存，而其他地方的木制品都已被毁。木雕反映的工艺传统，既与石头和青铜制品的制作工艺相对应，也对其有所推进。这尊赫拉小像或许还反映出古希腊社会不太富裕阶层的兴趣所在。

埃及女神像生硬地直立着，但人像身体的部分被处理为一系列曲线：小腿曲线在膝盖处变窄，大腿和臀部曲线在腰部变细，腰部以上乳房下的肋骨部分有横向衣褶，强调了胸部曲线。服装上垂线和斜线相交织，进一步补充了人体变化。垂线和斜线由分段的短曲线构成，既测量又反映了衣料下身体的起伏。头发部分明显的曲线轮廓，与衣服上的短曲线形成呼应，在头顶冠饰强有力的垂直线条的对比下，显得最为醒目。

赫拉木雕受到埃及造像的影响几乎是毋庸置疑的，雕像的整体比例和头饰形状都吸收了埃及的传统。但希腊雕像的侧重点明显不同。身体没有表现为连续的波浪形轮廓，而是由紧束的腰带将身体区分为两个部分。雕像没有展现跟随身体轮廓变化的衣褶，却在衣料上装饰了大量十字形花纹，与纺织物下的躯体并无任何关系。尽管这尊赫拉木雕也运用了类似埃及女神像的手法，将面部处理成浮雕形式，但在头发的处理上差异却很大。一绺绺发辫分散在脸颊两旁，明显比埃及女神像复杂得多，呈现出垂直而非凸面的轮廓线，与下方身体部分的直线保持一致。与埃及女神像相比，古希腊的赫拉木雕较少突出女性特征，也不那么僵硬：埃及女神像将点缀装饰降到最低，赫拉木雕却可以说是过分注重细节；埃及女神像强调形式，只限于少量的质地变化，而赫拉木雕引人注目之处在于外观，敏感地表达出织物的不同质感，添加各种繁复装饰。埃及女神像与赫拉木雕的主要区别还在于身体与头部的关系：希腊女神像的身体不再是血肉之躯，转变为高度装饰性的头部支撑物。对头部的强调在格里芬、科林斯香水瓶上的豹子和附带人头的狮子等造型上表现得同样明显，是公元前7世纪古希腊人像雕塑的主要特征。

古希腊艺术家从东方艺术中学习再现人类形象的传统，又加以改造并转变了造型的侧重点。这一点同样反映在首饰制作上。爱琴海的东南部与东方的交流最为频繁，那里再次出现了古希腊与近东文化交流的最有力的证明。19世纪从罗德岛卡梅罗斯的墓葬出土了一整套工艺水平极高的首饰。**［图23］**展示的是其中一件精美之作。其用途尚不可知，可能是佩戴在衣服的正面，材质是小亚细亚出产的一种天然金银合金。这件首饰中包含两块焊接在一起的饰板，饰板上方有一大朵圆花饰，饰板两边各有一垂饰，垂饰上也装饰有圆花饰，还有以程式化的石榴形出现的小球和铃铛，作为沉甸甸的果实。两个头像以浮雕形式出现在上部饰板，头发呈碎粒状。下方饰板上是女人体浮雕，人体之上是一个豹子头，女人的头发也呈碎粒状，女人脖子上的项

链、豹子的脸同样由碎粒装饰。豹子、人的头像与女性裸体在东方制品中都能找到根源，而这一首饰的加工工艺也是古希腊工匠在公元前9世纪从东方工匠那里重新习得的。

图23　天然金银合金垂饰，出自罗德岛的卡梅罗斯，公元前7世纪下半叶

有迹象表明，罗德岛与腓尼基人有过早期接触，并与萨摩斯岛一样乐于与东方不断进行广泛交流。大量贵重金属首饰的加工工艺与形象都来自东方艺术品，但正如此件首饰所用的材料是小亚细亚当地出产的一样，上方饰板两个头像的造型都属于希腊本土发展出的风格。

即使单单从这一件首饰上，都能看出古希腊工匠对东方母题进行调整和改造的某些方面。下方饰板上的女性形象与上方饰板两个头像的区别不仅在于裸体，而且在于下方人物身体的外形更加丰满，脸庞

更为饱满，还有未加区分的头发。上方两个头像的脸更近似三角形，嘴巴不那么突出，头发梳成特定样式，这两个头像的造型模式接近于上文提及的萨摩斯岛的赫拉木雕。事实上，这种造型模式在公元前7世纪中期的各种艺术媒介中普遍存在，现代学者称其为“代达罗斯式”（Daedalic），因为该模式在克里特岛得到了最好的体现，而神话中的工匠代达罗斯（Daedalus）与克里特岛关系密切。位于科林斯城（Corinth）境内的波拉考拉（Perachora）的赫拉女神庙出土的斯芬克斯（sphinx）象牙小雕像**[图24]**，更为明显地反映出代达罗斯式的造型模式。斯芬克斯起源于埃及，在青铜时代晚期为古希腊人所知，曾在晚期几何风格陶器中出现。大约公元前700年，诗人赫西俄德（Hesiod）的著作使斯芬克斯在古希腊神话的神谱中占有了一席之地，是俄狄浦斯神话中的一个核心元素。但是，除了象牙材料之外，波拉考拉斯芬克斯像中的外来元素很少。该雕像用一块很小的象牙雕刻而成，横截面几乎呈三角形。人像为平顶，前额低，头戴一个装饰编带，假发一般的头发形成面部边框，用横向束带绑住。这完全是一个古希腊的斯芬克斯，但正是其希腊特征改变了它的意义，他不再是个怪兽，不再是具有神秘莫测力量的带翼来访者，这个斯芬克斯长着一张沉思的人类面孔：我们已经从奇异神兽的世界进入另一个世界，在那里，无论神送来什么，男人和女人都以智慧应对。

图24　斯芬克斯象牙雕像，出自科林斯城波拉考拉的赫拉神庙，公元前7世纪中期

带翼斯芬克斯与格里芬一道进入古希腊世界，并在古希腊人的死亡观念中占据重要的地位。这尊献给赫拉的斯芬克斯小像对象牙纹理运用巧妙，出色地利用了几何图案传达不同材料的质感。

古希腊艺术家对东方文化资源的同化始于公元前7世纪之前，到公元前7世纪末仍未结束。从希罗多德到柏拉图，众多人物的著作都

表明了古希腊人如何继续寻找可以提供思维素材的东方母题与思想。在视觉艺术中，以东方模本为辅助，将男人女人敬献给神或将神展现给男男女女的故事，将在第五章中继续讲述。第五章还将涉及纪念碑性雕塑的发展。可以说，公元前7世纪最重要的艺术发展并不在于工艺的提高或者单个母题的扩展，而在于展现不同造型元素相互关联的方式。在进一步讨论人神相遇的艺术探索之前，我们有必要首先考察一个重大发展：对神话的描绘。

---

(1) 作者指出，原科林斯风格陶器是指早期、中期与晚期科林斯陶器之前的阶段。原科林斯陶器又可以进一步细分为早期、中期和晚期，大约从公元前710年延续至公元前650年。

(2) 作者指出，神庙建筑意味着神像的发展，因为后来几乎所有神庙的建造目的都是为了敬神，为了容纳神的形象。但我们并不了解是否直到大约公元前700年才出现了神的形象，虽然保留至今的形象很可能就是神像。我们也无法排除这一可能性，即公元前8世纪神庙中的神的形象采用了人形之外的其他形式。此处的要点在于，公元前8世纪，人们通过思考动物以及人类与动物的关系来思考神。有间接证据表明在公元前8世纪同样存在着在某种意义上代表神本身的形象，自从大约公元前700年，类似形象保留了下来，并且以人的形象展现神。

第四章　以神话为尺度

无论艺术向观众讲述的是一种生活经历还是神话，在故事的准确叙述方面都存在相当大的局限。在第三章，我逐步展现了古希腊艺术家如

在第二章，我们对公元前8世纪几何风格时期的艺术有所探索，
无论艺术向观众讲述的是一种生活经历还是神话，在故事的准确叙述
方面都存在相当大的局限。在第三章，我逐步展现了古希腊艺术家如

何吸收并且利用东方母题来体现与众神世界的交会。但是，第三章论及的小雕像、首饰和陶器仅仅是在尝试展现人神相遇的情况，并未涉及相遇之后如何发展。在本章中，我将考察艺术家如何开始利用传统的故事系统使艺术变得更加生动，不仅表现与神相遇时的战栗，而且反映出友好或者敌对关系的发展。在这一章节，我们将了解在上一章节论及的、在艺术中得到小规模拓展的创作资源，是如何运用到希腊世界最早的大型艺术品创作中的。

神话与同情：米科诺斯岛广口陶坛

公元前8世纪晚期，在古希腊各地，尤其是克里特岛、基克拉泽斯群岛（Cyclades）与贝奥提亚（Boiotia），工匠们在生产制作不上釉大型存储陶罐的时候，开始在陶器上通过按压的手法添加浮雕形象，并使用刀片和尖头工具进一步装饰。到了公元前7世纪，陶器上的具象装饰变得异常繁复，展现了众神和人们熟知的神话场景，其中在众神场景中经常出现受到东方造像影响的外来形式。

所有这些陶器中令人印象最为深刻的是发现于米科诺斯岛（Mykonos）的一件广口陶坛（pithos）**[图25]**，内装人的尸骨。陶坛颈部的大面积浮雕再现了特洛伊木马，木马四周环绕着（希腊）士兵，更多士兵的头出现在木马身体侧面和颈部“舷窗”的方块中。木马下方有三条带状区域，划分为一个个方形和长方形，每个方框中都出现了一个、两个或三个人物形象。三条装饰带，一条位于陶坛颈部，另两条环绕着陶坛主体部分的最宽处，带状区域下方没有装饰。装饰带中展现了士兵攻击女人的场景，有的女人还带着孩子。木马周围环绕的士兵形象多以程式化手法塑造，突起的圆形盾牌后面露出他们的头和腿，他们手执倾斜的矛枪。位于陶器肩部的装饰带上的战士形象运用了类似的造型手法，但陶器主体部分的造型手法则有所区别：士兵没有持盾牌，被攻击的女人，或是女人与孩子面对士兵的姿态也各不相同。士兵的长胳膊清楚表明了所做的动作。女人们同样长着大眼睛，头发长且密，手势很有表现力，衣裙带有边角并装饰了由不同工具塑造而成的各类线条。在方块7中，有个女人面对着一位蓄须男子，男子在她面前竖起了剑。女人的衣着繁复精美，袍子连头部一起盖住。

图25　大型广口陶坛，米科诺斯岛墓葬出土，约公元前675年

公元前8世纪晚期到公元前7世纪早期，战士、动物与众神形象出现在广口陶坛的浮雕装饰中。尽管对横向饰带形式的运用显示出该陶坛与几何风格时期着色陶器的某些联系，但通过按压形成的圆花饰和其他装饰，以及偶尔出现的异国形象却都表明了来自东方的影响。在该陶坛上，大量按压而成的装饰图案展现出一则古希腊神话：巧施木马计占领特洛伊。

我们如何能够确信图像再现的正是劫掠特洛伊的场景呢？图中显示了两个重要因素：一是奇特物品木马的存在；二是屠杀个人的场面从属于木马所在的场景。一些带有浮雕的广口陶坛上，所有的图像都呈带状横向排列，甚至连陶器颈部也有条状饰带。另一些带浮雕的广口陶坛在器皿颈部展现出主导性图像，陶器主体部分则用横向饰带展示连续动作（如果一条动物形饰带也可被称作“动作展示”的话）。此件陶坛颈部的主导性图像中，士兵出现在特洛伊木马舷窗的方框里；器皿肩部及主体继续展现行动中的战士，同样纳入方框之中。我们在带状区域所见的图像可视为木马图像的延续，或者反过来说，可以追溯至木马，因为木马已蕴含了在下方展开的图像内容。通过将观看的注意力引向方框里的图像，陶坛主体延续了器皿颈部的场景。

将所绘场景纳入方框之中对于我们阅读陶器肩部及主体的图像非常重要。木马这个战争计谋使战场转移到城内，艺术家选取士兵屠杀妇孺的场面，来表现发生在城内的战争，并没有特洛伊战士现身保卫。无论我们是把陶坛肩部及坛体图像作为木马场景的延续，作为即将从木马下来的战士需要执行的任务，抑或把该图像作为回到木马后，希腊人对洗劫特洛伊城（将产生）的记忆，无论将屠杀场景与狡猾的木马计加以区别，还是将两者紧密联系，这些不同的抉择都会使人关注血腥屠杀，以及城镇与沙场战斗方式的差异。征战沙场的场面是横向展开的，战线延伸出去跨越平原，所有的战斗构成整体战争策略的一部分，战争的成功取决于全体战士的表现；但是，发生在城镇的战争场面注定是分散的：没有什么来决定单个士兵对特定妇孺的冷血杀戮，导致死亡与流血的结果属于每个战士的单独决定，战斗的发生完全取决于他，归功于他，责任局限于方框之内。

有三个方框中的图像与其他的不同，从而凸显出来。在中间一排最右边（方块12），有个单独的士兵正在行进，他的剑正要出鞘；最下面一排顶左边（方块13），有个单独的女人，双手在胸前紧握；三个方框中最重要的图像位于木马的正下方，陶坛颈部一排的中央，有个士兵，颈部被刺伤，倒在盾牌上，右手紧握剑鞘，剑尚未拔出。在暴力行动之中，我们看到了这三个单独的人物形象，其中两位并未参与战斗，因而得以思考下一步该如何行动，未来又会发生什么；而另一位孤独死去的士兵属于个案，命运之手指向了不同的方向。塑造出不同身份的单独人物这一考虑意义深长，因为它明确了图像的重点不仅在于杀戮行为，而是至少部分在于参与者、潜在的牺牲者，以及观

众对于即将发生事件作出的评价。不过，死去士兵的形象塑造相对而言更加耐人寻味。

这个战士是谁？为何要表现他？洗劫特洛伊城之后会有垂死的特洛伊士兵以及妇孺，那么他是特洛伊人吗？或者，考虑到在其他所有的图像中特洛伊男人都是缺席的，能否将其视为希腊人呢？倒也曾有传说叙述希腊人在袭击中的伤亡情况。这一牺牲的战士是希腊人还是特洛伊人，将影响我们对陶坛整体的反应及阅读。类似的，阅读陶坛其他部分的方式也将影响身份确认的问题。

有关特洛伊城陷落的各种文学版本出现的时间都晚于米科诺斯陶坛，叙述内容集中于某些关键人物和事件，如波吕克赛娜（Polyxena）的牺牲、杀死阿斯蒂阿纳克斯（Astyanax）、谋杀普里阿摩斯（Priam）、被杀的卡珊德拉（Kassandra）与被盗的神剑帕拉迪昂（the Palladion）[(1)]，以及墨涅拉俄斯（Menelaos）夺回海伦（Helen）。后来出现的大多数图像版本同样聚焦于关键人物与事件，虽然图像的繁复程度各有不同（比较**［图75］**与**［图76］**）。米科诺斯广口陶坛却缺少类似的聚焦，陶坛的图像中不止一个孩子被杀，并未突出单个的杀戮行为。士兵拎着孩子在腿边抛甩的图像（方块17），一定与后来有关阿斯蒂阿纳克斯之死的文学及图像系统对应。方块7中的盛装女人苦苦央求逼近她的蓄须男子却无济于事，她可以作为海伦形象的最佳人选。不过，尽管没有完全相同的两个场景，所有图像却都无法清楚识别为文字记载或口头流传的某一事件。

如果我们将米科诺斯广口陶坛上的图像作为特定口述或文学史诗的一系列图解，那么也就假定了那位牺牲战士的形象在艺术家的头脑中是有明确定位的，而且还可以推断，至少最初有些观众是能够辨认其身份的。那么，那位因脖子负伤而牺牲的战士应当是个有名有姓的人物，但苦于缺少相关文本，我们无法得知他究竟是特洛伊人还是希腊人。关于特洛伊城陷落的最早的文学记载，可见史诗《小伊利亚特》（*Little Iliad*）和《伊利帕尔息斯》（*Iliupersis*）。不过，米科诺斯陶坛上并未出现类似的文字说明。况且一般而言，也没有理由发明一部史诗，另有侧重地讲述特洛伊城的陷落，仅仅在该陶器上得到图解。考虑到以上因素，我们应当承认存在以下可能：一个个方框中不同图像之间的合理性，由当时的观众自己建构，他们同样无法借助某一“娓娓道来”的史诗解读图像。牺牲的战士到底是特洛伊人还是希腊人的问题，对最初的观众而言或许同样是一个谜。该形象所处的醒目

位置似乎是艺术家有意为之并坚持向观众提问的一种方式：牺牲的到底是特洛伊人还是希腊人，是侵略者还是防守者，是为战争的胜利光荣献身还是“如女人一般”被彻底打败，究竟会有什么区别？

米科诺斯广口陶坛用于墓葬。通过将木马场景与方框中的杀戮场面建立联系，艺术家引导了观众。该陶坛的图像指向故事以及一系列的故事情节，却使人很难将情节轻易串联。更为重要的一点在于，陶坛上的图像操纵了观看的视角，既鼓励观众通过木马的“舷窗”观察，仿佛他们也成为希腊攻击者中的一员，又将洗劫特洛伊城再现为对毫无防御能力之人的屠杀，从而唤起观众对战争死难者的同情。横向饰带的呈现方式制造出观者与行动之间的距离，行动中的人物与事件只在观者的眼前逐一闪现；分块展示则会拉近距离，将观者吸引到事件中去。无论坛内尸骨属于何人，又在何种情况下死去，哀悼者都不得不意识到光荣与残酷常紧密相连，需要勇敢面对。米科诺斯广口陶坛与其说讲述了一段特别的故事，不如说将注意力引向了讲述故事的方式，引向任何故事的叙述都必须基于特定的视角；对观众来说，除了参与描绘的事件之外无处可逃。

目睹神话与死亡：波吕斐摩斯双耳细颈罐

可以说，米科诺斯广口陶坛以早期带有浮雕装饰的广口陶坛的发展为基础，用激进的新方式结合了旧元素；波吕斐摩斯（Polyphemos）双耳细颈罐**［图26］**则清晰地反映出陶器绘画对传统的突破达到了何种程度。该陶罐于公元前675至公元前650年间生产于雅典或艾伊娜岛（Aigina）。由直线及相同母题的不断重复构成的几何形装饰已经成为过去，陶罐表面有装饰覆盖的部分大为简化，并以曲线装饰为主。人物变得非常大（该陶罐主体部分展现的人体是希腊陶罐绘画人物中最大的），画家运用了轮廓线的描绘及剪影手法。尽管相同姿势的人物重复出现仍在发挥作用，但行动却位居主导，甚至横向饰带中的动物形象也是如此——如果该陶罐肩部的装饰也可称为横向饰带的话——观众能准确无误地判断图像中的人物在如何行动。

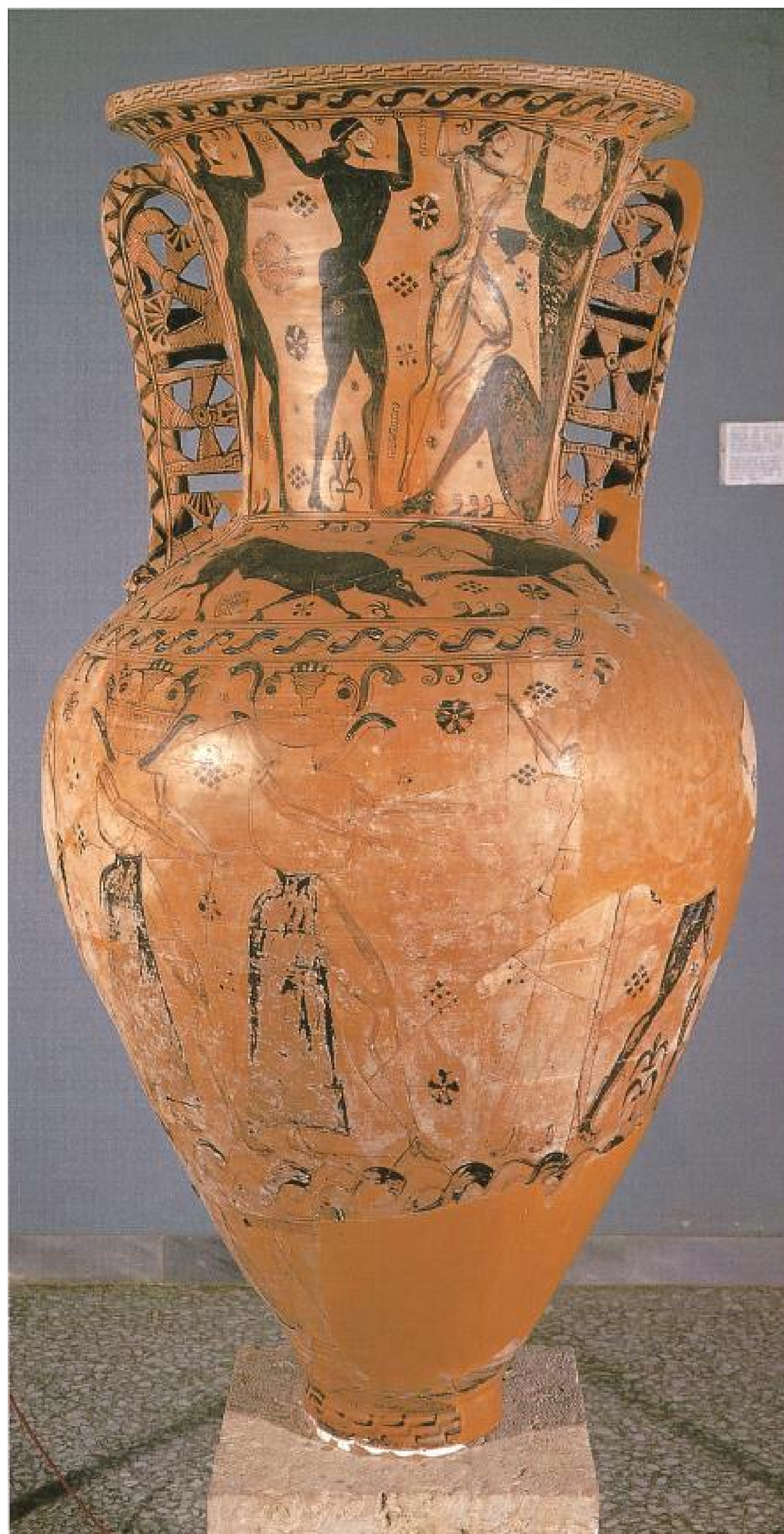


图26　阿提卡双耳细颈罐，依洛西斯墓葬出土，归为画家波吕斐摩斯所绘，公元前675年至公元前650年

剪影与轮廓线画法在此件原阿提卡风格中期陶罐上的结合运用使动作清楚明确，并且刻画出人物的特征。对狮子面部及爪子部分准确的素描与雕刻产生的生动效果，甚至在25年前的陶器上都还尚未出现，不过却与公元前7世纪的其他绘画类似。

该陶罐颈部的图像中出现了三个男人，领头一人在轮廓上与其他两人有所区分。他把棍子插向另外一个身形巨大、坐在地上、手拿酒杯的人的眼睛：独眼巨人波吕斐摩斯是被奥德修斯及其随从弄瞎的。这一情节与史诗《奥德赛》有关，不过艺术家和他同时代的人可能是从其他口述史诗中了解到这个故事的。在波吕斐摩斯陶罐的主体部分，一个男人匆匆忙忙从右侧逃离，两个长着奇特前额的丑陋巨人追逐着他。一个女人身着装饰精美的衣裙，手持棍棒，站在被追者与追逐者之间。追逐者身后，在陶罐的侧面，一个身上长有鳞片的无头巨人横躺在开了花的草地上。追逐者的大头及其身后的无头人像，都使我们确定那位英雄是珀尔修斯（Perseus），他得到了雅典娜的支持，砍下了蛇发女怪美杜莎的头，并成功逃脱美杜莎姐妹的追逐。

陶罐颈部和主体部分的场景都将观众引入了神话与怪物的世界。特洛伊木马——尽管很不寻常——对公元前7世纪的希腊城邦而言却并非无法想象。但是，类似波吕斐摩斯的巨人，或者长着蛇发的女人以及能将任何看见她们的人石化的神力，都超出了正常合理的遭遇，甚至去地中海最遥远的地方旅行也不会有如此奇遇。如果说米科诺斯广口陶坛和史诗《伊利亚特》一样，引导观众在并非完全陌生的战争环境和由欺骗造成的城池陷落中反思人类行为，那么波吕斐摩斯双耳细颈罐则如史诗《奥德赛》一般，通过更加遥远的类比反省人类的生活。

但是，波吕斐摩斯陶罐究竟能否反映人类的生活呢？或者，它只是帮助人们回想起在妈妈膝下曾经听过的故事？这里有两个事实，其一外在于图像，而另一个构成了图像的特征，它们都表明此处我们所见并非出于对神话故事某一情节的随机选择，并非由于该故事情节的构图与陶罐表面可供绘画区域的形状恰巧吻合，而是深思熟虑的结果。就外部事实而言，这件陶罐出土于依洛西斯（Eleusis）的一个墓地：陶器底部曾被打破，用以装入一个大约十岁男孩的骸骨；该墓地中仅有这件陶罐带有图绘，其他青少年的尸骨都埋在未经装饰的器皿

里。当时用未经装饰的陶罐埋葬属于常见做法，这件绘图装饰的陶罐则是特地选来作为丧葬之用。这是偶然发生的吗？抑或，图像中有些元素特别适合这一用途？表明图绘场景并非随机选择的另外一个事实，就蕴藏在图像的内部特征之中：图像间存在着主题上的关联，陶罐颈部和主体部分的两个场景都涉及视觉这一感官的剥夺：波吕斐摩斯失去视觉，美杜莎本人失去所有感觉，还有因美杜莎之瞥而造成各种感官的石化。

进一步观察陶罐上的图像将获得更深的体会。一方面，画家对相对集中的主题进行了系统探索；另一方面，艺术家的创作并非口述或文学史诗的图解，而是利用了可能只有通过视觉图像才能实现的方式，对神话主题进一步拓展。以美杜莎所在场景中选取的瞬间为例。观众或许期待见到砍头本身或是珀尔修斯夺去头颅逃走的场面，如同之后的绘画再现的那样。与此相反，美杜莎与珀尔修斯被分别安排到中心区域的两旁，主导图像的是美杜莎的姐妹和雅典娜。展现美杜莎姐妹的形象使得艺术家在表现美杜莎已经被珀尔修斯征服的同时，实现了美杜莎自身形象的视觉化。美杜莎姐妹的头不可能与其他希腊艺术中的头颅相同，它们与上一章节讨论过的代达罗斯式头像毫无相似之处，相反却与东方化的三足大锅的造型有很多相似之处；鼻子类似（三足大锅）的带翼附件；从蛇发女怪的头部冒出来，竖起脖子、长着蛇头和狮头的生物看上去好似耳朵；而探出去的脖子部分好似格里芬，嘴巴则由雕刻出的几何形饰带构成。因此，波吕斐摩斯陶罐画家成功地传达出这样的信息：看一眼蛇发女怪美杜莎，便好似看一眼当时作为敬神祭品的三足大锅，并因而将神话事件同化为观众的体验，将与蛇发女怪的相遇同化为前往神庙面对神灵——以后的神庙雕塑家将围绕面对神灵的主题继续探索。即便对美杜莎的容貌有再多的文字描述也无法传达类似的视觉体验。

波吕斐摩斯陶罐仍在逗引观众。珀尔修斯健步走向右侧，留下黑色的剪影；雅典娜直立，腿部垂白裙；美杜莎姐妹一条腿裸露着，大步迈出，腿部并未上色，另一条腿却直立着，有垂下的黑裙覆盖。观众因而既无法确定美杜莎姐妹的行动——特别是她们的脸以正面呈现，又无法确定其性别。奥德修斯的身体几乎透明，而所有其他男性的身体却呈黑色：这样处理是为了使奥德修斯与众人的形象拉开差距，还是象征了独眼巨人对当时奥德修斯的威胁视而不见？波吕斐摩斯背靠着陶罐颈部图像的边框休息，脚落在另一条边框上。但在画幅上方，奥德修斯及其随从插入巨人眼中的棍棒，也构成了图像上部的

边框，以致棍棒插入眼中毁灭波吕斐摩斯视力的威胁同样构成了将陶器上的图像扯掉，终止观看一切场景的威胁。三个人物形象中间的区域，在人物的背景处，填满了各种圆花饰以及其他抽象的花卉装饰，但是还有一朵圆花饰出现在奥德修斯一个随从的大腿根部，说明人像区域同样适合加以装饰。

对波吕斐摩斯陶罐的阅读需要观众了解神话故事，但是神话知识的运用仅仅构成了调查研究看与被看问题的起点：观众不断接收图像信息，意识到自己观看的是一个陶罐，而正是被观看的陶罐在与观众的关系中起到了积极的作用。神话故事里，波吕斐摩斯手执的酒杯带给他醉酒后感官的麻痹；而蛇发女怪的头给所有看见它的人带来失去感觉的威胁。看见与看不见都可能是危险的；波吕斐摩斯陶罐使观众在观看陶器上的图像时认识到某些岌岌可危的问题。如果我们乐于仅用幽默诙谐的态度看待此件陶罐，选择用陶罐埋葬男孩的人们则会看到严肃的另一面。

神话与仪式：极北乐土之少女

米科诺斯广口陶坛与波吕斐摩斯双耳细颈罐都选取了古希腊世界广为人知的神话故事作为描绘的核心，在丧葬环境下借助神话以不同的方式思考死亡。我选择探讨的第三个重要的陶罐，采用了富于表现力的新颖造型手法，创作出大尺幅的人像绘画，与图像有关的故事相对而言很可能只算是一个地方传说。虽然最初的使用环境不得而知，但该陶器应当属于宗教而非丧葬用品。

这件双耳细颈罐 **[图27]** 的制作时间，比米科诺斯广口陶坛晚30至50年，同样出自基克拉泽斯群岛，据说发现于米洛斯岛（Melos），但是生产地无法确定。与波吕斐摩斯双耳细颈罐相比，此件器皿在秩序、平衡及色彩装饰方面更为突出：器皿表面平涂赭石色，不像同时期的科林斯陶器那样利用雕刻的白色线条区分画面，产生的视觉效果与剪影形式差异甚大，图画构图以体量而非线条为基础。

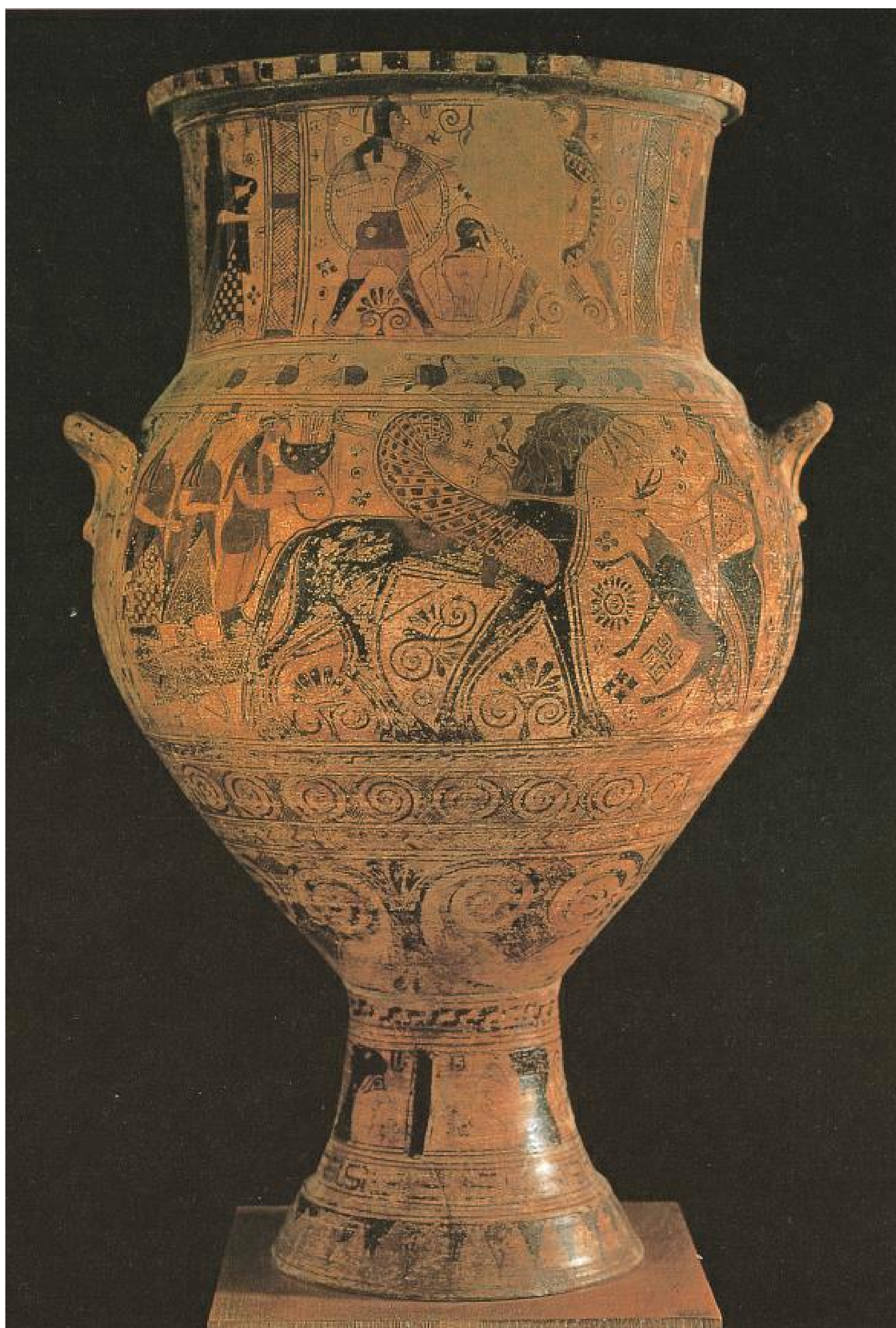


图27　广口器皿，可能用做搅拌钵，基克拉泽斯群岛出产，公元前625年至公元前600年

相对于原阿提卡风格陶器画家的作品，此件陶器更多地保留了几何风格时期陶器绘画的规则和对称性。此外，这件大型陶器的确反映出公元前7世纪绘画技法的新发展，尤其是色彩、精致轮廓线和雕刻技法的融合运用，塑造出形式各异的形象。

该陶罐器口阔大，最好归为双耳喷口罐，上面有两条主要的具象装饰带。器皿颈部的图像中央，两个重装备步兵站在一堆盔甲两侧正在战斗，他们身旁各有一个女性形象。陶罐主体部分是四匹带翼骏马拉着一辆战车，车上站着手执里拉琴的阿波罗和两位少女，要去见正在等候他们的阿耳忒弥斯。阿耳忒弥斯一手持剑，一手抓着牡鹿。在器皿主体部分的背面出现了一个女人头像，头像两侧有马匹相对。此外，陶罐肩部有一条大雁饰带，每个把手下方都有一只眼睛，器皿足部出现了两两相对的女人头像。

陶罐颈部图像中的战士形象非常均衡，没有迹象表明交战中的哪一方会取得胜利。但是，就视觉而言，他们的形象形成了对比。对比不仅在于其中一个战士身体的大部分被盾牌遮挡，盾牌上绘有蛇发女怪装饰，另一位战士的身体和盔甲则显露在外，盾牌的内部构成人物的背景；一个戴黑色头盔，另配独立头冠，另一个戴浅色头盔，另配深色头冠；而且战士身后的女人在服装上也同样形成对比。然而，没有一处对比可以使我们辨识出任何神话中的决斗情节：尽管描绘得非常仔细，两个士兵仍然是无名人士。此处问题在于战斗和战斗所获财富：两个士兵为了阵亡战士的一堆盔甲而战；战士之一将阵亡并褪去盔甲，他的戎装将增加胜利者的战利品。观战的女人对于结果无能为力，不过她们一个将团圆，一个将寡丧。

如果说陶罐颈部的图像深深植根于真实世界的悲剧，那么在器皿主体部分的图像中真实世界就与全能的众神世界相遇了。阿耳忒弥斯以“动物女神”的形象出现。位居图像主体的马匹不仅长有翅膀，而且鬃毛处还长出了另外的头。但是，伴随着弹奏里拉琴的阿波罗的两位少女似乎只是普通女性，与陶罐颈部观战的女性形象非常类似。两位少女究竟是谁？认为她们是极北乐土之少女（Hyperborean maidens）的看法很值得关注。极北乐土之少女来自“北方之北”，为基克拉泽斯群岛中提洛岛（Delos）上的阿波罗神庙送来敬神的祭品。希罗多德指出，谈论极北乐土之少女最多的是提洛岛人，那么该图像可能特指一个当地的典故。

无论构图还是主题，陶罐颈部与主体部分的图像都没有显示任何关联。那么，我们还应当假设两个图像间存在某种联系吗？极北乐土的故事可能是局限于提洛岛的当地传说，但女性在祭礼活动中发挥重要作用的模式却普遍存在。陶罐上的图像将女性的祭礼仪式与男性的军事行为并置在一起，相当引人注目。阿耳忒弥斯的剑与被射杀的牡

鹿提醒观众认识到，神的力量是多么强大。正是对神的宗教崇拜使人类成为神的合作者，而不是神力的牺牲品。拜女性参与宗教祭祀所赐，男人在战场上面对的只有敌人而不是神。极北乐土之民历经漫长旅程的故事表明，女性参与祭礼活动或许和战场上男人间的兵戎相见同样会经历严酷的考验。然而，人们相信宗教祭祀会结出善果，图中阿波罗的里拉琴似乎就是祭祀结果的象征。宗教活动产生的积极效应，与作为战争胜利品的那堆空荡荡的盔甲形成对比。

实现的革命

本章写作至此已经详细论及三件陶器，它们代表了保存至今的公元前7世纪的陶器中艺术创造的精华。这三件陶器都特别大，装饰也尤为繁复，在公元前7世纪并不多见。事实上，公元前7世纪最显著的现象之一是小型陶器的发展，特别是香水瓶和微型装饰（以 **[图20]** 为例）。尽管这三件陶器会使人对公元前7世纪希腊文化艺术的总体趋势产生些许误解，但是它们非常明确地表明，一些具有开创精神的艺术家的创作已经与第二章论述的几何风格时期的装饰世界拉开了距离。

从形式方面很容易发现，上述陶器的装饰较多地受到了近东艺术的影响和启发，比如在近东艺术中得到充分利用和发展的动植物装饰纹样，以及某些近东制品展示出的叙述技巧。但是，若要解释古希腊艺术家为何深受影响就是另外一个问题了。在之前的章节中，我曾经指出，古希腊艺术之所以受到近东艺术的影响，并非只由于公元前8世纪末接触到的近东物品的数量超过以往任何时候；古希腊人生活中随处可见的手工艺品的图像本质与图像运用所发生的根本变化，实际上源于对人类在更广阔的世界中所处位置的理解发生了改变。

几何风格时期的艺术属于一个相当舒适的驯化世界。祭品以典型的被驯化动物——马、羊、牛、鹿和鸟——的形态为主。与死者世界相关的艺术制品主要展示了常规事件，如送葬队伍和战斗——战斗出自选择，技巧决定胜负。这些图像，与周围规整的几何图案一样，属于受到控制的类型。艺术中即使偶尔出现人类经验之外的存在，比如 **[图15]** 所示的人首马身怪，也同样受到严格控制。但无论几何风格时期的古希腊社会流传什么样的故事，毫无疑问的是，公元前8世纪

的确流传着史诗《伊利亚特》、《奥德赛》，以及其他代代相传的口述史诗。那些史诗故事显露出人类激情或外部力量有可能挣脱束缚与控制，只是这一点尚未在视觉艺术中出现而已。

无论我们检视的是精英阶层和他们的珠宝**[图23]**、用鹰首狮身有翼兽格里芬装饰的三足大锅**[图18、图19]**，还是较低的社会阶层和他们的香水瓶**[图20]**，我们都会发现，在公元前7世纪，人们生活中环绕的图像，从充满活力的风格到选择描绘的对象，都超越了人类控制的范围。上一章研讨的东方化个人物品探索了源自东方艺术的思想和模式，引发震惊、强化印象，将常规、熟稔与一个陌生、未知且不可控的世界相联系。本章讨论的陶器则结合类似的外来母题，以更加系统的方式探索人类以及人神之间不确定的关系特征的问题。被公元前8世纪大多数艺术家所忽视的传统故事，在公元前7世纪被发掘利用。凭借这些故事，人们得以进入另外一个人类用智慧与困难抗衡的世界，困难有时来自他人，有时来自与人类在本质与局限上都大不相同的其他神灵。

本章谈及的最后一件公元前7世纪的陶罐，与公元前8世纪的陶器在图像上形成了尤为鲜明的对比。该大型双耳细颈陶罐**[图28]**作为墓碑竖立于公元前625至公元前600年间，与**[图13]**所示的双耳喷口罐出自同一个雅典墓地，该墓地在公元前8世纪中期曾竖立过一系列双耳细颈罐和双耳喷口罐作为墓碑。虽然用途相同，但是两个陶罐在形状、技巧、装饰以及图像方面差异明显。该陶罐的主体部分比颈部宽不了多少，从颈部到主体过渡自然。陶罐把手对于如此大体量的陶器而言没有什么实际用途，无法靠把手将器皿抬起。把手成为静态摆设，上面画满了装饰图案。颈部口沿处有一条宽边，提供了额外的具象装饰区域。虽然陶器画家用几何形曲折边线装饰陶罐颈部和把手，但该双耳细颈罐的主体和颈部仍以具象装饰为主。其他的主要装饰还包括肩部精心描绘的花卉图案和口沿，以及把手处的动物图案。所有具象图案都以黑绘技法画成。黑绘技法最早出现于科林斯，此件陶器将黑绘技法运用于尺寸各异的各种形象：剪影一般的形象再现了诸多细节，如四肢、垂饰和面部特征等，运用了雕刻的造型手法，并未使用轮廓线，图像中的紫色和白色仅仅起到辅助的作用。陶罐主体部分出现由海豚组成的横向饰带，一条条海豚从右向左跃出水面。海豚饰带之上，两个蛇发女怪从左向右跑去，那个被砍了头的美杜莎在大鸟的俯冲进攻下崩溃了。陶罐颈部则展示了一个人首马身怪，标注了“涅索斯”（Nessos）的字样；另一个人手里持剑，正用脚从身后踢

那怪物，人物旁标注了“赫拉克勒斯”（Herakles）的字样。人首马身怪转身用手碰触赫拉克勒斯的下巴以求饶。赫拉克勒斯的右腿伸出了把手边界，头也顶出了上方的边界，从而凸显了英雄的力量。陶罐主体与颈部的图像都没有试图展示故事的“全部”：珀尔修斯并未在陶罐主体部分出现，器皿颈部也未描绘遭到涅索斯强暴的得阿涅拉（Deianeira），涅索斯后来因强暴受到惩罚。与其说形象在讲述故事，不如说形象在利用故事。人类与怪物格斗并战胜怪物的能力，将陶罐主体与颈部图像联系起来，但在墓地的环境下，危险并未消除，正如美杜莎的姐妹继续追逐珀尔修斯的图像所清楚展现的那样。该陶罐上的人首马身怪与那尊包含怪物的青铜小雕像以及第二章曾讨论的怪物行列（见**［图10］**与**［图15］**）不同，它处在一个非常独特的语境中。如果与几何风格时期墓碑陶器上的葬礼、丧葬行列及战斗场面进行对照，该陶罐并未将死亡置于曾经的生活，而是纳入人类与不可见力量的持久战斗中。和本章讨论的其他陶器一样，该陶罐上的图像同样吸引人们近距离观察，并提出最终无法回答的问题。

图28　雅典黑绘双耳细颈罐，画家涅索斯因其得名，公元前625年至公元前600年

雕刻法代替了轮廓线画法。相互交织的莲花花蕾图案是从科林斯画家那里习得，取代了几何形及缆绳状图案。但是，将莲花花蕾图案施于大型陶器，以及有关蛇发女怪、赫拉克勒斯和涅索斯的故事描绘，都使该陶罐变得非常独特。

神话在此件陶器以及许多公元前7世纪的其他陶器上都非常引人注目，但在保存至今的公元前7世纪陶器中却又并非最重要的元素。即使神话故事在艺术与文学中都曾经出现，比如刺瞎波吕斐摩斯的眼睛，却也没有理由认定是那些我们所熟知的故事带给了艺术家创作的灵感。但是，我们应当将艺术中对神话的敏锐探索与口述史诗传统的两大不朽之作《伊利亚特》和《奥德赛》的创造与保存，看做属于同一个世界的产物。在公元前8世纪晚期，数以千计的希腊人去地中海旅行，与东西方进行商贸活动，并在意大利和西西里岛的许多地方定居。这不仅大为增强了希腊人对希腊之外更广大世界的了解，而且削弱并破坏了与故乡社群的紧密联系：一船船的希腊人不得不单枪匹马，靠自己的智慧和各种手段生存下去，这一努力生存的新世界有时敌对，有时友好，可能在暴力冲突中死亡，也有机会获得大量的物质财富。

目睹以下两种现象的并存将引发进一步研究的欲望：一方面，晚期几何风格艺术的创作变得日益狭窄，成为对新世界作出的地区性反应的一部分；与此同时，现存最早的两首希腊诗歌影响深远：赫西俄德的《劳作与时日》（*Works and Days*）和《神谱》（*Theogony*）。《劳作与时日》坚持留守家庭、努力耕作的必要性，而《神谱》则试图使有关诸神诞生与相互关系的各种传说更加系统化。但是，公元前700年之后不久，人们再也无法无视，而是必须面对那个新的世界。本章讨论的四件陶器的创作者面对新世界的方式，将使古希腊艺术踏上新的发展道路。

---

(1) 作者指出，帕拉迪昂是特洛伊城的一尊雅典娜女神像，也是特洛伊城主要神庙的主要神像。

第五章　扩展的生活

古希腊早期的宗教活动存在不同的形式。小型青铜器、三足大锅及前几个章节讨论过的小雕像都是许愿祭品，是作为庆祝愿望成真或是为了许愿提前敬献给神的礼物。宗教仪式的戏剧性集中体现在作为牺牲的动物上，将一头驯顺的动物（牛或羊）屠杀、切碎，点燃脂肪和骨头敬献诸神，烹调余下的肉给参加祭祀的众人享用。但是，自从公元前8世纪开始，宗教活动的形式对神庙的建筑外观产生了最为深刻的影响。宗教活动演变为对神的化身，也就是神像的崇拜。神像需得妥善安置，因而对精心设计的神庙建筑也就产生了相应的要求。

公元前8世纪的神庙建筑已经明显比家居住宅更雄伟，高度达到过100英尺（30.48米）。作为神庙祭品的陶土神庙模型表明了此类建筑的重要性。但是，只有到了公元前7世纪的科林斯，神庙的建造才开始运用私人建筑不使用的材料，用石头砌墙，用陶瓦覆顶。科林西亚（Corinthia）伊斯米亚（Isthmia）的波塞冬神庙还添加了着色的中楣横饰带（frieze），以此与住宅类建筑作进一步区分。

公元前7世纪晚期，由木头柱廊环绕、瓦片覆顶的石头房屋的建筑模式进一步发展出细部特征。这些特征共同构成了我们所知的多利安柱式建筑**［图29］**。在该建筑样式中，台基分三层，柱顶边缘外扩且制出凹槽，以支撑上面的方形石块（又称圆柱顶板［abacus］），还有当时尚无装饰的额枋横梁（architrave beam）。屋顶的山形墙（gable）当时位于带有垂直槽饰的三陇板（triglyph）石块之上。三陇板之间有方形孔（柱间壁［metope］）间隔。柱间壁处有时是经装饰的嵌板或带雕塑的石块。整个建筑上部的柱上楣构（the entablature）的各组成部分，包括局部细节如圆钉、突出的隔板和带状区域都结合成为有机整体，结合装饰线条的运用，将弧线元素引入平面。甚至在最早的木质建筑中，上述建筑特征也并不承担任何实际功能，但会产生视觉上的结构感。

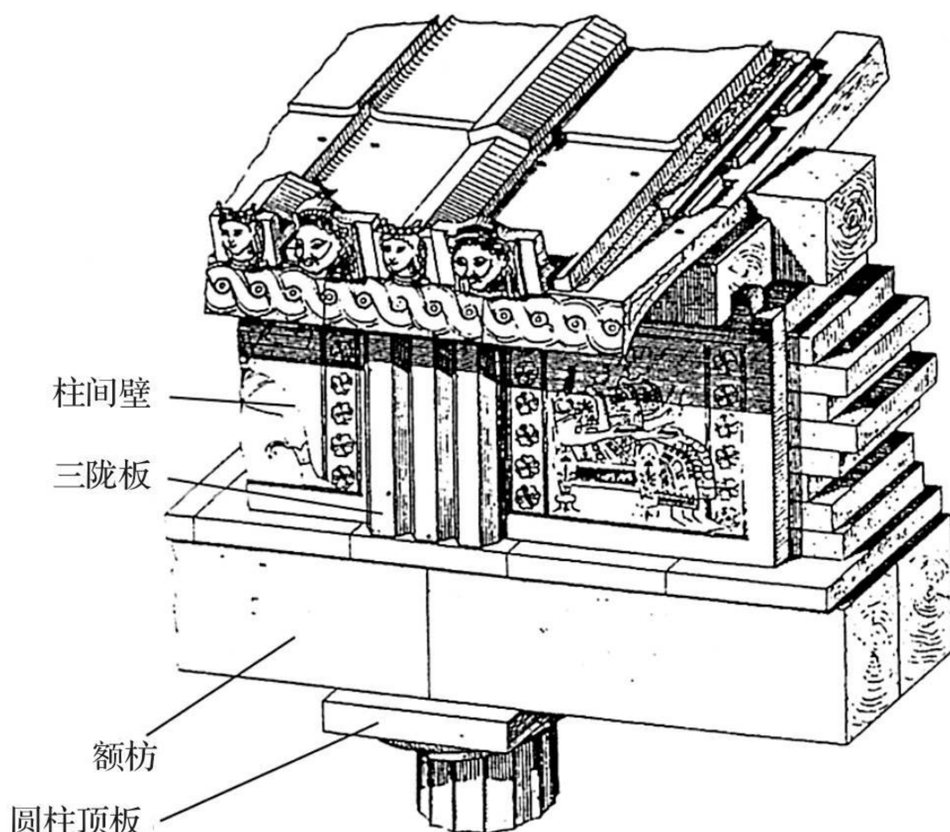


图29　色蒙阿波罗神庙的柱上楣构复原图

在横梁式建筑中，水平排列的柱间壁和三陇板形成对柱顶横梁的辅助和补充。横梁式建筑在西方建筑史中影响极为深远，这或许是因为带纵向凹槽的三陇板与一连串横向排列元素结合，有助于平衡支撑着三角型山形墙的柱子产生的推力。

多利安式神庙的准确起源并不十分清楚。基于普遍的影响力，埃及建筑似乎有可能是其源头。公元前7世纪晚期，希腊人对埃及建筑的了解确实日益增加。但无论是平面图还是建筑细节，多利安式建筑都与埃及的有所不同。在建筑中，视觉感受可以成为独立于实际结构技术性之外的考量因素。这样的理念和想法，我们应归功于某些个别的古希腊建筑师。不论起源何处，多利安式建筑的材料迅速转变为石头，并被确立为古希腊大陆神庙建筑的特有方式。该建筑样式为绘画和雕塑装饰提供了空间。位于山形墙顶端的柱间壁和三角楣成为安放城邦订制雕塑的最重要的位置。

在多利安式神庙实现建筑创新的数年间，另一种创新也在神庙建筑中浮现。这一创新的源头与埃及的渊源更加明确。希腊人开始供奉

与真人等大或者大于真人的裸体男人石雕立像。雕像比例遵循当时埃及造像中运用的比例原则。此类雕像被称为库罗斯像（Kouros），与之对应，带有垂饰的女性雕像则被称为科莱像（Kore）。库罗斯像与科莱像一起成为古希腊神庙的主要供奉，并时常在雅典大型墓葬活动中出现。类似现象延续了一个多世纪。

在本章中，我将追溯上述古希腊艺术史中的重要发展，首先考察多利安式神庙建筑所创造的空间的利用情况，之后考察库罗斯像与科莱像。

启示的艺术

多利安式神庙建筑从之前的建筑样式中吸收了两个用于装饰的空间设计，之后可装饰的空间又增加了不止两处。现存建筑遗存中的装饰空间可见于墙壁（如伊斯米亚的壁画）和供奉雕像的内部空间。伊斯米亚壁画之后，神庙墙壁装饰似乎就很少出现了。尽管在本章后半部分，我将对库罗斯的早期形象进行讨论，其间会简要谈及可能属于早期阶段的一件供奉雕像**［图32］**，但总体而言，保存至今的古风时期的神庙如此之少，对于其建筑内部空间的利用情况，我们几乎无话可说。然而，两处新增空间——柱间壁和三角楣的情况却大不相同：它们从一开始就发挥了适合装饰的潜在功能，而且其独特的空间需求推动了新的雕塑表现形式的出现。

希腊西北部埃托利亚（Aitolia）色蒙（Thermon）的阿波罗神庙是已知多利安式建筑的最早遗存。柱间壁上保存有多幅陶土壁画，小于一米见方，宽比高略长。虽然完整保存的很少，但从壁画碎片仍然可见创作过程经历过相当多的实验，比如将一个神话故事在两面柱间壁上分别表现，以及改变所绘人物的大小。柱间壁自身包含绘有圆花饰的边框，艺术家曾利用边框突出视觉效果，特别是用来强调携带蛇发女怪的头逃走的珀尔修斯奔跑的速度。艺术家为增强速度感使人物形象越过了边框。

由于无法近距离观看柱间壁上的装饰，因而有必要大胆突出图像的轮廓线，但画家在壁画中仍然画得相当精美，细致程度甚至超过同时代的陶器绘画，哪怕陶器画幅要比墙面小得多。从这一视角观察一幅柱间壁画作**［图30］**特别有趣。画中的两个女人面对面坐着。此

处，柱间壁边框的作用不是提供越界，而是传达热情与私密感。两个女人身体前倾，正无声且专注地交流着。看看右侧女人轮廓分明的侧面，她的瞳孔黑且大，眼睛有神，眉毛陡然向下连向鼻子，面部的微妙细节用红色画出（注意耳朵部分），胳膊紧张地放在大腿上，抚弄着现已辨识不清的什么东西。

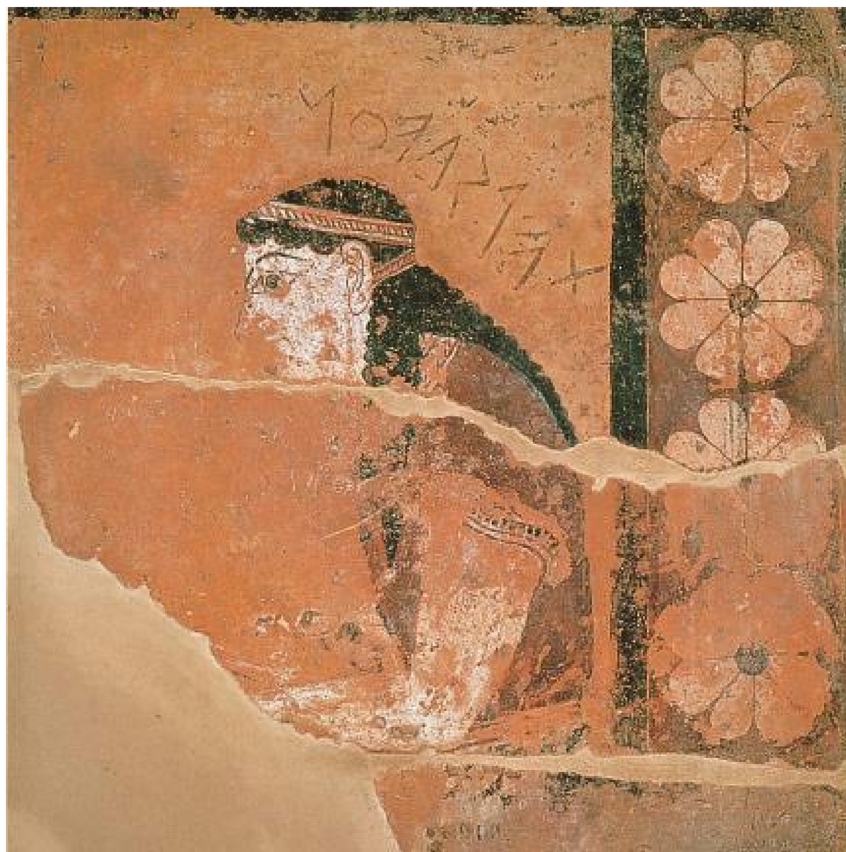


图30　柱间壁陶土壁画，色蒙的阿波罗神庙，公元前7世纪下半叶

希腊古风时期与古典时期的壁画遗存与陶器绘画的遗存相比，非常稀少。此幅壁画尤为珍贵。它不仅表明作为建筑创新的柱间壁本身就适合添加具象装饰，而且反映了远在希腊西北部的埃托利亚，虽然缺乏陶器制作传统，但在绘画的赞助方面却可能遥遥领先。

如果画幅右上角没有人物姓名标注的话，我们可能会对画面内容茫然无所知：这个女人是珂丽顿（Khelidon）。女人的名字揭开了希腊神话中的恐怖篇章：珂丽顿被姐妹的丈夫强暴，他扯掉了她的舌头，使她无法言说暴行。但珂丽顿还是通过编织暴露了罪恶。她和姐妹埃顿（Aedon）一起杀掉了姐妹丈夫的儿子，烹煮了他，再将尸骨带到作为父亲的人面前。发现真相后，为父的男人试图报复，但是那两个现

在称为菲洛墨拉（Philomela）与普洛克涅（Procne）的女人，变成了鸟（珂丽顿一词意指燕子，埃顿一词意指夜莺）。此处的标注使另一个女人可以确认为埃顿，而珂丽顿手中抚弄的东西应当是男孩的头颅。

神庙里为何会出现这样恐怖的画面？该神庙其他柱间壁的图像展示的是砍掉蛇发女怪的头，另外一幅可能是普罗托斯（Proitos）女儿的发疯。珀尔修斯的冒险可以轻易辨识为善恶之战，正义取胜。普罗托斯女儿的遭遇可以解读为劝诫故事：她们曾是希腊最美的女人，却受到厌恶她们的神的惩罚（因对赫拉言辞不敬）而发疯，她们暴露并失去了美貌，在山林间像动物般地游荡。而珂丽顿的故事又起到了什么作用?

如果我们从这些故事的视觉属性上思考，这座色蒙神庙对神话故事的选取则会展现出某些一致性。在表现蛇发女怪的神话时，艺术家使人们目睹蛇发女怪活着时令人石化的脸；的确，美杜莎本人被艺术家固化了，她的邪恶力量既被目睹，亦受到控制。至于普罗托斯的女儿，当她们的美被恰当地掩藏，美就成为追求者的诱饵；但随着她们四处游荡，美貌暴露在外之后遭到了摧毁。画家将普罗托斯女儿的美展现得既色情又野蛮：观众目睹她们曾经的美，同时也见到不该显露的美。就珂丽顿的故事而言，我们重新体验了埃顿的经历。埃顿解读织在衣服上的信息，发现珂丽顿被强暴；我们则读到柱间壁画面中珂丽顿的姓名标注，并意识到标注的重要性，接着实现自身对图像理解的转换。通过这种方式观看，这些壁画以不同形式展现了艺术的启示功能，类似图像环绕着朝拜者进入神庙的入口，朝拜者将在神庙中与显现的神的形象面对面。

我们并未发现还有其他神庙将珂丽顿的故事用做装饰，但是蛇发女怪是神庙雕塑中非常普遍的主题。三角楣雕塑中已知年代最早的一件 **[图31]** 发现于科孚岛（Corfu）的阿耳忒弥斯神庙。该雕塑在公元前600年之后不久雕刻而成。三角楣中央展现了一个正在奔跑的蛇发女怪。雕塑工匠将年代错置，在美杜莎身旁添加了在她被砍头之后才出生的孩子吉萨尔（Khrysaor）和带翼飞马佩加索斯（Pegasos）。两个大型猫科动物构成了这组雕塑的边框，动物的头以正面呈现。边角处的雕塑在尺寸上小得多，再现了神与巨人作战的场景。蛇发女怪雕塑的高度超过三米，高悬空中，造型简洁大胆。雕塑局部，比如美杜莎身穿的吉同亚麻裙（khiton）的裙边、她的头发、作为腰带的蛇，以及从她颈部跃出的蛇都经过了精雕细刻。她丰满的圆脸与传统的代达罗

斯式头部造型并不十分相像，而三角楣右侧边角处的一组雕塑则仍然可见代达罗斯传统的影响。美杜莎丰满脸部的圆形在头发、眉毛、脸颊及牙齿等处不断重现。类似的圆形特征也出现在吉萨尔的正面像上。吉萨尔的外貌特征展现出他是美杜莎的孩子。美杜莎的丰满造型与狮子身体特有的扁平造型形成对比，给蛇发女怪的形象带来新的生气。在此处的三角楣上，雕塑并未讲述珀尔修斯和蛇发女怪的故事，但却展现出蛇发女怪的力量：再一次地，建筑雕塑为朝拜者揭示了令人敬畏的神的显现。这一方式显然非常有效，因而值得效仿：公元前575年至公元前550年，雅典卫城雅典娜神庙三角楣上的中心图像很可能就是狮子中间的蛇发女怪；同一时期，雅典以西叙拉古的雅典娜神庙三角楣上的特色装饰也是尺寸小得多、陶土质地的美杜莎像。

图31　蛇发女怪美杜莎和她的孩子，科孚岛阿耳忒弥斯神庙三角楣，公元前600年至公元前575年

在涅索斯画家所绘双耳细颈罐上**［图28］**，蛇发女怪与她的姐妹不仅姿态相似，而且经过微妙线条的准确塑造，同样都呈现出可怖的痛苦表情；几何风格造型的自然化已使**［图26］**和

[图28] 有所区别，在此件雕塑中则进一步发展。

展现神、审视男人、奉献女人

公元前8世纪出现的任何一尊大型雕像都是神像。各种文学文本表明曾有木雕神像的存在，但是没有一件保存下来。现存最早的大型人物雕像发现于克里特岛德雷罗斯（Dreros）的阿波罗神庙，是三尊锤制而成的青铜像 **[图32]** ，似乎代表的是阿波罗、阿耳忒弥斯，还有他们的母亲勒托（Leto）。两尊女性人像呈圆柱状，而阿波罗神像，高度是女神像的两倍，达到80厘米，身体的结构更加清晰：腿部的形状被塑造了出来，大腿肌与三角形腹部连接的方式突出了臀部，胸廓部位稍稍显露，胳膊在身体两侧自由伸展出来。眼睛是面部的视觉中心，睁得大大的。这位长着粗壮脖子的阿波罗从视觉上逗引着观众。

图32　锤制而成的阿波罗、阿耳忒弥斯和勒托青铜像，克利特岛德雷罗斯的阿波罗神庙，约公元前700年

这几尊青铜像的制作技法被称为捶打法[(2)]，似乎从东方习得。这一时期克里特岛的很多青铜制品受到东方的影响，但阿波罗不同肢体部位的清晰塑造与表达，以及另外两位女神像腰身部分的塑造都表明三尊神像均属于希腊制品（比较 **[图21]** 与 **[图22]** ）。

从公元前7世纪中期，石灰石和大理石开始被广泛应用于雕塑，有时在石头神庙中出现，比如科孚岛神庙，还有克里特岛普林尼阿斯（Prinias）更早期的一根独特过梁。那根过梁本身刻有女人和豹子浮

雕，支撑着上方的女人坐像；有时雕塑也独立出现。很可能在公元前7世纪中期之后不久，提洛岛上竖立起一尊真人大小的大理石女人像**［图33］**。人像上刻了如下题词："妮康德尔（Nikandre）将我奉献给远距离弓箭射手（指的是阿耳忒弥斯）。妮康德尔是纳克索斯岛的狄诺墨涅斯（Naxian Deinomenes）的女儿（科莱），尤其重要的，是狄诺墨涅斯的姐妹，弗拉克罗斯（Phraxos）现在的妻子。"[(1)] 人像磨损严重，但是身体姿势仍清楚可辨：她直立着，目视前方，胳膊在身体两旁垂下；身穿一件简洁的束腰披肩式长袍，衣服将身体几乎简化为带圆角的大块石料，衣服下方露出她的脚趾和便鞋的鞋底；女人的面孔符合代达罗斯式造像传统，头发各分四缕散落在脸颊两旁。

图33　与真人等大女人立像，由提洛岛的妮康德尔敬献给阿耳忒弥斯，公元前650年至公元前625年

该科莱像是古希腊与真人等大石雕人像的最早遗存。雕像的平直造型表明来自木雕的影响。雕像腰部急剧变化的曲线与 **[图21]** 形成鲜明对比，同样值得关注。

萨摩斯岛曾发现与提洛岛人像类似、尺寸稍大、出自同一时期的头像残部，表明妮康德尔的科莱像并非大型石雕的孤立试验品。在不

到一二十年的时间内，与科莱像对应的男性库罗斯像就会出现。正如在妮康德尔的科莱像之前，萨摩斯岛曾出现类似的木雕小像**［图22］**，在正面朝前的裸体男性库罗斯立像出现之前，也曾有段时间出现类似的青铜小像；一个很好的例证是来自德尔斐（Delphi）的青铜小像，高不足20厘米，腰部束带，制作于公元前7世纪中期。与真人等大的同类库罗斯石像出现的最早标志，是出自锡拉岛（Thera）和提洛岛的两个磨损头像和上部躯干像，明显从墓葬出土。一尊显然来自阿提卡的大理石像**［图34］**制作于公元前7世纪末，或者是公元前6世纪初，至今保存完好。这尊库罗斯像之所以尤为重要，不仅在于精雕细刻，而且由于其比例关系。根据狄奥多罗斯（Diodoros）的记载，古希腊人接受了埃及第二比例原则。虽然妮康德尔科莱像的人体比例关系也与该比例近似，但这尊库罗斯像却是唯一完全符合埃及第二比例原则的雕像。也就是说，如果从脚趾到眼睛的距离等分为21个小方格，膝盖则位于第7格，肚脐在第13格，胸部到达第16格。

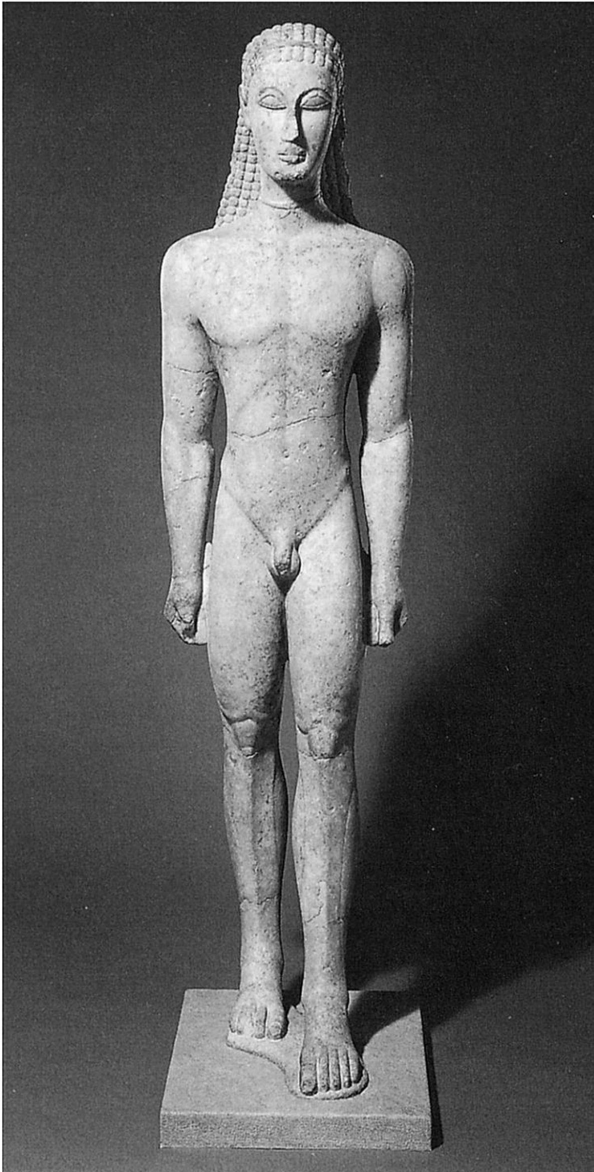
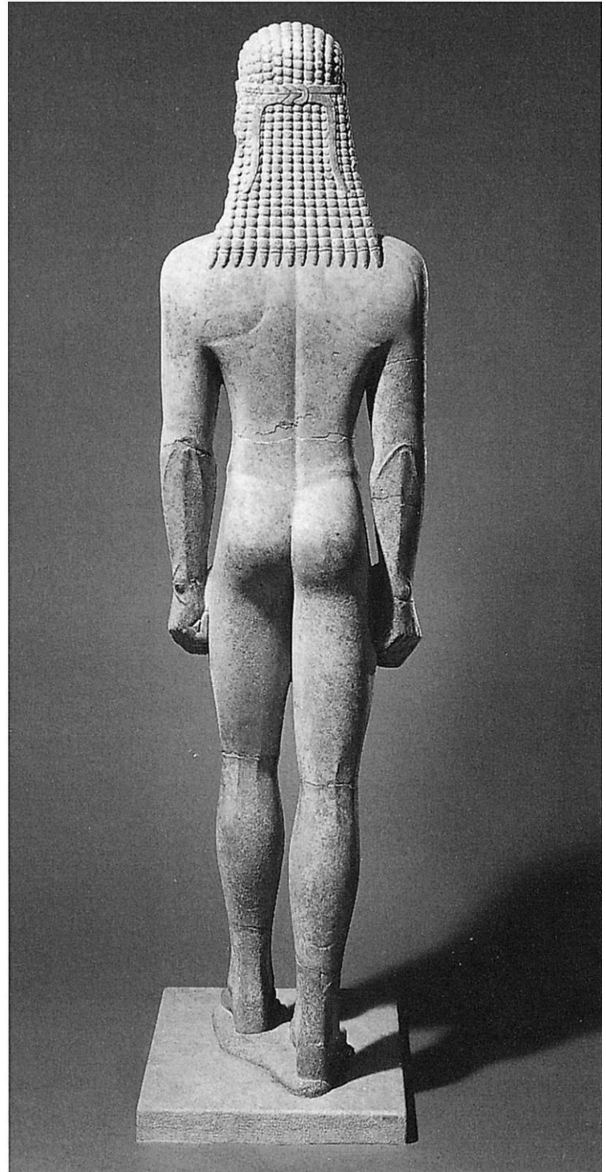



图34　与真人等大裸体男人立像（“纽约库罗斯像”），公元前600年至公元前575年

这尊库罗斯像不仅严格遵循埃及的比例原则，而且从整个身体的曲线（在腰部没有明显转折）到头发等某些局部的塑造，都与埃及造像类似。埃及雕塑似乎启发了希腊雕塑的新发展，实现了对早期雕塑实践的突破。

即便古希腊雕塑家受到埃及雕塑实践**［图35］**的启发并从中获益，但他们展现所学的雕塑制品仍然相当独特。古希腊雕塑家去除了埃及人像腰部的围布，减少了肌肉的表现，并将腿和胳膊处用做支撑的石头部分一并减免了。埃及雕像所用石材是更加坚硬的花岗岩。古希腊雕塑家还对人像面部进行了简化，从平面上看，以阿提卡库罗斯

像为例，从嘴巴到眼睛通过两个面连接，当然有时也直接纳入一个平面表现；从线条上看，眉毛既延续了鼻子侧面的曲线，又重复了眼睛的曲线，因此既没有突兀的连接点，也没有对比线条。如果将阿提卡库罗斯像与埃及像和代达罗斯式头像分别进行对照，阿提卡库罗斯像的头发虽然编成了类似的发辫，却几乎无法框住头部。对比之下差异鲜明，不光形式不同，从整体而言，古希腊雕像缺乏任何个性或者特征的塑造。虽然不蓄胡须是古希腊年轻人的标志，但面部毛发的缺失似乎仅仅属于消除个性的一部分。

图35　曼图姆特花岗岩雕像，埃及底比斯王子，公元前6世纪早期

埃及雕像对库罗斯像的发展起到了示范性影响。埃及雕像富于个性的传达，而希腊男性立像却试图回避个性。

我们应当如何解读造成埃及雕像与希腊雕像差异的原因呢？这一新的大型石像的造型传统在一些方面明显与原有青铜小像的造型传统保持了一致：小雕像与库罗斯像有非常类似的铭文。铭文内容有时是向神表示感谢而敬上供奉，有时是希望未来得到神恩眷顾。小雕像与库罗斯像都为裸体正面像，没有动感的姿态。但是，库罗斯像无论在体量，还是与观众的关系上都有自身的特点：考虑到希腊雕塑家很快准备就绪，放弃了代达罗斯式雕塑的头部和腿部比例，我们有必要从更贴近这些雕像所处语境及承担功能的某些方面，对雕像裸体形式的保留和身体形式的简化作出解释。

埃及雕像是权势之人的形象，是雕像所代表的个人拥有权力的象征。而古希腊库罗斯像无疑是昂贵且大体量的献祭品，需要引起那些竖立雕塑的人们的崇拜和尊敬。但是古希腊库罗斯像不是权力的象征，库罗斯像拒绝被识别，无论对人或是神。他们展现了男性裸体，却并不代表任何特定的身体；他们有能力行动却不作为：他们的脚分开站立，身体并非根深蒂固，可是双脚平放，事实上他们并未移动。既无属性亦无行动，他们没有提供任何故事叙述的线索。埃及雕像体格健壮，肌肉组织柔和圆润，充满特征的面孔向观众展示出统治者的特质，但是纽约库罗斯像对人体的分析解剖和朴实特征并未发出任何关于个人的明确声明。纽约库罗斯除了颈部唯一的短项链之外，身体部分都保持裸露，将观众的注意力引向身体其他裸露的部分，或许在表明：裸体本身就构成一种积极的陈述。

那么如此朴实无华的雕像会产生哪些积极影响呢？考察了应用情况之后，库罗斯像明显具有一个优势，就是它并未局限于单一功能。库罗斯像主要用做神庙祭品，不仅在阿波罗、波塞冬和其他一些男性诸神神庙中出现，也曾在赫拉和雅典娜等女神神庙中出现。而且，库罗斯像还承担了神庙之外的功能，至少在阿提卡地区是如此，当地曾将库罗斯像用做男性墓碑。库罗斯像的适应性还体现在人像尺寸上。虽然现存库罗斯像大都与真人等大或尺寸稍小，但自早期起就有一系列大于真人的库罗斯像制作完成，其中，萨摩斯岛上的一尊几乎高达五米，而提洛岛上的另一尊则大约九米高，不过都未能完整保存。

遵循埃及比例原则的希腊雕塑工匠

最著名的古代雕塑工匠特里克勒斯（Telekles）与提奥朵罗斯（Theodoros）是罗伊柯斯（Rhoikos）的儿子，曾为萨摩斯岛人创作了德尔斐的阿波罗神像（Pythian Apollo）。据说，他们曾和埃及人交往。神像的一半由特里克勒斯在萨摩斯完成，另一半由他的兄弟提奥朵罗斯在以弗所（Ephesos）完成。两个部分后来组合在一起却显得那样和谐，仿佛是一个人的创作。古希腊人不采用这种制作方式，而埃及人却特别偏爱。对于埃及人而言，雕塑的比例不是如希腊人那般由人眼所见来决定。他们将石块设计之后分成数份，并在那一阶段制作出从最小到最大的模型。埃及人对整个人体比例进行分析，将身体分为21¼个部分。因此，一旦工匠们彼此间统一了绝对尺寸，便分头工作，并确保各自运用的尺寸相同。他们对尺寸的控制如此精确，常使人惊讶于这种独特的合作方式。萨摩斯的雕像运用埃及技法创作而成，身体从头部到生殖器之间分两个部分完成，但两部分无论从哪个角度观察都完全保持一致。据说该雕像与埃及雕像最为相似，手在身体两侧垂下，两腿分开，仿佛在走路。

狄奥多罗斯，《丛书》（*Library*，I.98.5-9）。他所著的《丛书》撰写于公元前1世纪，试图讲述世界各地的历史。人们认为狄奥多罗斯曾走访埃及，而他对于埃及第二比例原则的描述基本是正确的。不过很难判断特里克勒斯和提奥朵罗斯故事的真实度：提奥朵罗斯生活于公元前6世纪，青铜铸造技术的发展应归功于他，而且是他创作出了第一尊自塑像。

科孚岛的蛇发女怪浮雕和埃及的曼图姆特王子像都给观众留下了深刻印象，但正因为库罗斯像未带任何明确诉求，观众反倒获得了阐释的自由。库罗斯石像，不论高矮，回应观众的目光都不带任何情绪，也不诉说故事；的确，与从镜中观看自己的目光不同，库罗斯像的目光并未复制观众的情绪或体验。看着库罗斯像的人会感到一位男性目光的冷漠注视：他站得稳定、笔直，而且始终如一。这种形象既适合作为神的忠实奴仆、城邦的忠诚公民，也可代表诸神本人恒久不变的形象。

当库罗斯像的形式与墓碑铭文发生联系时，它的潜在效能就在一定程度上浮现出来。稍稍早于公元前525年，在阿提卡乡村公墓立起过一尊大理石库罗斯像，用做一位雅典年轻人的墓碑**［图36］**。他的贵族父母以吕底亚王克罗伊索斯（Kroisos）的名字称呼他。这尊出自阿纳维索斯（Anavyssos）的库罗斯像基座（也可能并非该雕像的基座）按照传统，标注了以下铭文：“站在死去的克罗伊索斯墓碑旁，深感遗憾，他征战沙场，被狂暴的战神阿瑞斯（Ares）杀害”。铭文邀请墓碑旁经过的路人驻足、阅读并哀悼。站在雕像前，人们会遭遇面带微笑的库罗斯石雕的目光，意识到库罗斯的形象正是自身无法获得永恒的写照。这是一个年轻男人的形象，生活的画卷原本将在他的面前徐徐展开，却被死亡凝固。此处的哀痛由沉默的库罗斯像产生：是铭文，而非雕塑本身的任何一个特征，诉说了死亡的情况；是战神代表的战争，而非任何特定敌人，带来了死亡。库罗斯像树立在观众面前，仿佛它也会如此面对克罗伊索斯。那些应当为城邦而战的雅典观众会在死者身上看到自身的影子。

图36　与真人等大男性裸体立像（“阿纳维索斯库罗斯像”），出自阿提卡，公元前550年至公元前525年

将阿纳维索斯库罗斯像与纽约库罗斯像进行对比，可以发现雕像的人体比例关系出现了怎样的改变（尤其是大腿的长度）。阿纳维索斯库罗斯像通过塑造，而不是简单雕刻，使男性人体解剖特征的表现更加丰富。

这尊较晚出现的库罗斯像在基本形式上与纽约库罗斯像很相似，但是在细节的处理上却颇为独特。纽约库罗斯像的解剖关系是勾勒出

的，而这尊阿纳维索斯库罗斯像的解剖关系却是塑造出的。纽约库罗斯像由平面构成，而阿纳维索斯库罗斯像尽管也塑造得非常结实，却很少保留雕塑前的大石块的痕迹——对于臀部处理的差异尤为明显。纽约库罗斯像简化了脸部，椭圆形面部仅添加眼睛、鼻子和嘴，而阿纳维索斯库罗斯像的雕塑工匠却专门塑造出脸颊和下巴。这些特征并未使阿纳维索斯库罗斯像变成某一个人，也并未代表某一类人，但却使男性人体的表现更加丰富，并且强化了这一雕塑形象与观众同属一个世界的潜在感受。这些特征展现出雕塑工匠塑造的裸体男性形象可能达到何等的丰富程度。公元前6世纪，数以百计的库罗斯像被制作出来，雕塑工匠用不同的方式探索了男人究竟应该是什么模样。

对女性形象的探索朝着与库罗斯像不同的方向发展，追随了妮康德尔科莱像**［图33］**的造像传统。发展方向的差异在一定程度上反映出女性与男性社会地位的差别，以及雕塑工匠面临的不同创作条件。单独的女性雕像既作为祭品，由男人竖立在神庙中，也用做女性墓碑。科莱像与库罗斯像的相同之处在于都是正面像，胳膊有的也垂在身体两侧。但通常，科莱的双脚并在一起，一只手里可能还拿着祭品，而且无一例外地穿着衣服。雕塑工匠因此不仅得以探索各种面部特征的差异，而且有机会尝试表现不同服装，以及呈现下垂衣料和衣服下的身体之间的关系。

一系列精彩纷呈的大理石科莱像发现于雅典，制作于公元前6世纪晚期，其中两尊与阿纳维索斯库罗斯像大致属于同一时代。一尊**［图37］**造型非常简洁，厚重长袍将身体轮廓简化为直线，仅在腰带处有所变化。另一尊**［图38］**衣服垂饰的复杂层次造就了繁复多样的形式，展示出线条、质地，以及衣饰与所覆身体的复杂关系。长袍科莱像曾经着色，衣服上仍遗留颜色的痕迹和装饰纹样，给人优美、苗条、年轻的印象。生动的脸部特征与简洁发型都加强了这一印象。**［图38］**所示的卫城594科莱像上的丰富图案与衣服垂饰生动的层次变化，使观众的眼睛有了更多探索的空间，对盛装女性的观看转变为触觉体验。两尊科莱像伸出的手部都已缺失。她们手持奉献的祭品，由此构成与观众交流的一部分。她们的形象并非妇孺皆知，太多因素已使形象变得非常独特（尽管仍然几乎无法辨识为特定的人）。确切地说，这些适婚女性形象，无论作为个人还是祭司向众神的献祭，都象征了女人作为中间人的社会角色，而女性本人也将自己奉献给婚姻，构成父系家族的联系。

图37　小于真人女性立像（身着披肩式长袍的科莱像），出自雅典卫城，公元前550年至公元前525年

公元前6世纪晚期敬献给雅典卫城的大量科莱像很少如这尊立像一般衣着简洁。身着披肩式长袍的科莱像与［**图33**］妮康德尔科莱像一样，将身体轮廓的起伏降到最低，大胆而生动的脸部特征吸引着观众。

图38　小于真人女性立像（卫城594科莱像），出自雅典卫城，公元前6世纪30年代至20年代

建议将此尊卫城594科莱像服装的质地、皱褶及形式的多样，与身穿披肩式长袍科莱像的简洁进行对比。向神敬献礼物的科莱像成为探索服饰表现的习作。这一时期的雕塑家在塑造敬献祭品的着衣男性雕像方面也进行了类似实验。

一段丧葬铭文再次清楚地表明了雕像取代妇女作为交换物的功能。铭文明确指向一件特殊雕像［**图39**］。该科莱像同样出自阿提卡

的乡村公墓，位于阿提卡东部，与古老的村庄米林努斯（Myrrhinous）临近。铭文这样写道："弗拉斯蕾雅（Phrasikleia）的标记。我将永是科莱，我的姓名来自众神而非婚姻。"使用科莱像作为墓碑似乎不如库罗斯像那样常见。但是，或许正是因为弗拉斯蕾雅死于结婚前夕，因此才特别适合使用科莱像。这尊科莱像比我们之前考察过的两尊年代稍早，弗拉斯蕾雅系有腰带，身穿披肩长袍，上面精心雕刻出了几何装饰。她的脖子上佩戴着珠宝项链，头顶王冠。与妮康德尔科莱像上的铭文一样，此处铭文所称的科莱也用来指代女儿。铭文说明弗拉斯蕾雅的身份永远不会从女儿过渡到妻子。科莱也是珀尔塞福涅（Persephone）的名字，珀尔塞福涅是女神得墨忒耳（Demeter）的女儿，被冥王哈德斯劫走。此处，科莱一词也向我们暗示，弗拉斯蕾雅被阴曹地府劫掠而去。从男人到男人，并由男人给予不同的名字，比如某某妻子或者某某女儿，是雅典女性的命运。伸出的手是献祭科莱像的典型特征，在弗拉斯蕾雅身上传达出一种哀悼，因为这个女人再不能成为交换之物：她仅与死亡作了交换。

图39　比真人稍大女性立像，出自阿提卡梅伦达墓葬，公元前6世纪中期

这尊弗拉斯蕾雅科莱像在墓葬中和另一尊库罗斯像一同埋在一个浅坑里。弗拉斯蕾雅佩戴珠宝，服装虽简洁却经过精心修饰。根据铭文，这尊科莱像被归为来自帕罗斯岛的雕塑家阿里斯提昂（Aristion）之作，目前仍有他的其他雕塑留存于世。

雕塑家从未试图超越社会交换语境，单纯从女性角度探索女性形象。其原因与其不恰当地说是避免展现女性裸体，倒不如说由于女性在社会中没有独立地位：女人总是以某人女儿或妻子的身份出现。具有独立身份的男性当然也生活在与他人的关系之中，这一点同样反映在雕像上，除了裸体库罗斯像之外还出现了其他的男性形象。公元前6世纪上半叶，神庙里出现过背负牛犊或羊羔的男人形象（牛和羊都是作为牺牲的动物）；到公元前6世纪下半叶，在科莱像影响下，这些荷犊者以科莱的样式出现，身着简单衣服。与科莱像一样，对于这些形象，观众不能从自身生活经验出发进行随意阐释，他们只提供了一种角色类型。裸体库罗斯像与着衣荷犊者像的区别之一，在于后者要么非常年轻要么非常成熟：雅典卫城出土的精美的莫斯弗罗斯像（Moskhophoros）就留着修剪齐整的胡子**［图40］**。

图40　荷犊者（莫斯弗罗斯像），雅典卫城敬神祭品，公元前575年至公元前550年

现存的敬神铭文如下：“帕洛斯之子罗昂博斯（［Rh］onbos）将我敬献。”作为牺牲的动物的出现使该雕像与裸体库罗斯像产生了本质区别，提问人类农业活动与众神有怎样的联系。

库罗斯像不带任何叙事，科莱像与着衣库罗斯像的不同变体只是展现出有关交换的常见现象。正是由于人像沉默无言，缺少任何具体故事的指向，但因此却产生亲切感，由于没有任何特殊的故事可以诉说，雕像反倒激发了观众的兴趣并提出挑战。正是形式的约束使雕塑家得以通过丰富人体形式的表达和多样化的细节表现，来激发观众的共鸣，使观众兴奋，探索产生共鸣的纽带。共鸣之外也引发反思。观众反思的与其说和周边世界的运转有关，不如说是反思世界的内在本质、观者自身的生活，及其与众神、与其他男人女人的关系。

(1) 作者指出，此处表明的是妮康德尔与父亲、兄弟和丈夫的关系。在古希腊，儿子和父亲使用同一个名字是常见现象，妮康德尔的父亲和兄弟都名为狄诺墨涅斯。

(2) 捶打法（sphyrelata），将薄薄的青铜围绕事先雕刻好的木雕捶打而成。该技术似乎来自东方，很可能是在约公元前7世纪由叙利亚北部工人传入希腊。重点在于此处运用的是捶打法，而非铸造法。

第六章　图像的销售

如我们在第四章所见，陶器绘画的艺术可能性在大型陶器上大为拓展，但大型陶器不便运输，销售地总离产地不远。而科林斯作坊生产的以动物饰带为主要装饰的小型陶器，其商业可能性则大为改观。

有理由推测，带有某种区别化的出口市场的形成是公元前8世纪晚期的特征之一；到公元前6世纪初，希腊大陆各地的陶工生产陶器并争夺特定市场已是确凿无疑的事实，其市场范围涵盖整个希腊世界，甚至扩展到国外，延伸至北非、黑海、法国南部和西班牙东北部。一旦科林斯陶工率先设计出一种吸引人并且非常独特的陶瓶装饰——特别是芳香精油的容器，由于该陶器绘画既是内容的保证又是形象的推广，因此其他地区的希腊陶工即使只是为某个当地市场生产，也会努力制作出更具说服力的容器与更加吸引人的图像。

程式的转变

在雅典和希腊东部，一些陶器画家通过模仿来尝试与科林斯产品竞争；因而，在希腊东部，陶器绘画已有的具象装饰风格发生调整，无论在图像还是功能上都效仿科林斯样式。但是，雅典及其他地区的艺术家采用的陶器形制，往往又并非是科林斯地区最流行的，由此在其他方面产生了相当大的差异。

我们已经了解，公元前7世纪晚期，雅典曾将黑绘技巧及某些装饰传统运用于大型陶器，有的陶器体量比任何科林斯制品都要大**［图28］**。不过，用科林斯风格装饰科林斯地区并不流行的陶器器型的突出例证，是公元前600年至公元前590年大约十年间出现的大型搅拌钵。人们称之为迪诺罐（dinoi），加上支架立起来几乎达到一米高。无论是科林斯小陶器上常见的微型动物饰带，还是复杂的花卉饰带的图案都被放大，与迪诺罐的大体量相匹配。陶器上部描绘神话主题的具象装饰带，高度与斜倚的宴饮客人的身高差不多，从上方也能看见饰带上的图像。有件保存完好的搅拌钵与其后生产的许多雅典陶器都出自伊特鲁斯坎（Etruria）的墓葬，上面描绘了珀尔修斯与蛇发女怪的故事。不过，饰带上还描绘了战士在即将出发的战车中间战斗，战车可以想象为特洛伊战争的背景。其后稍晚出现的陶器制品中，装饰图像的明显变化之一是与阿喀琉斯有关的场景在雅典艺术中大量出现。

大英博物馆收藏的一件公元前6世纪早期的雅典“迪诺罐”及其支架**［图41］**有三个相互关联的方面值得关注：它是第一位在陶器上签名的雅典画家索菲罗斯（Sophilos）现存体量最大的作品；它标志了在

雅典艺术中大规模利用画出的标注来确认人物身份与物品的开始；它标志了雅典图像新发展的开端。

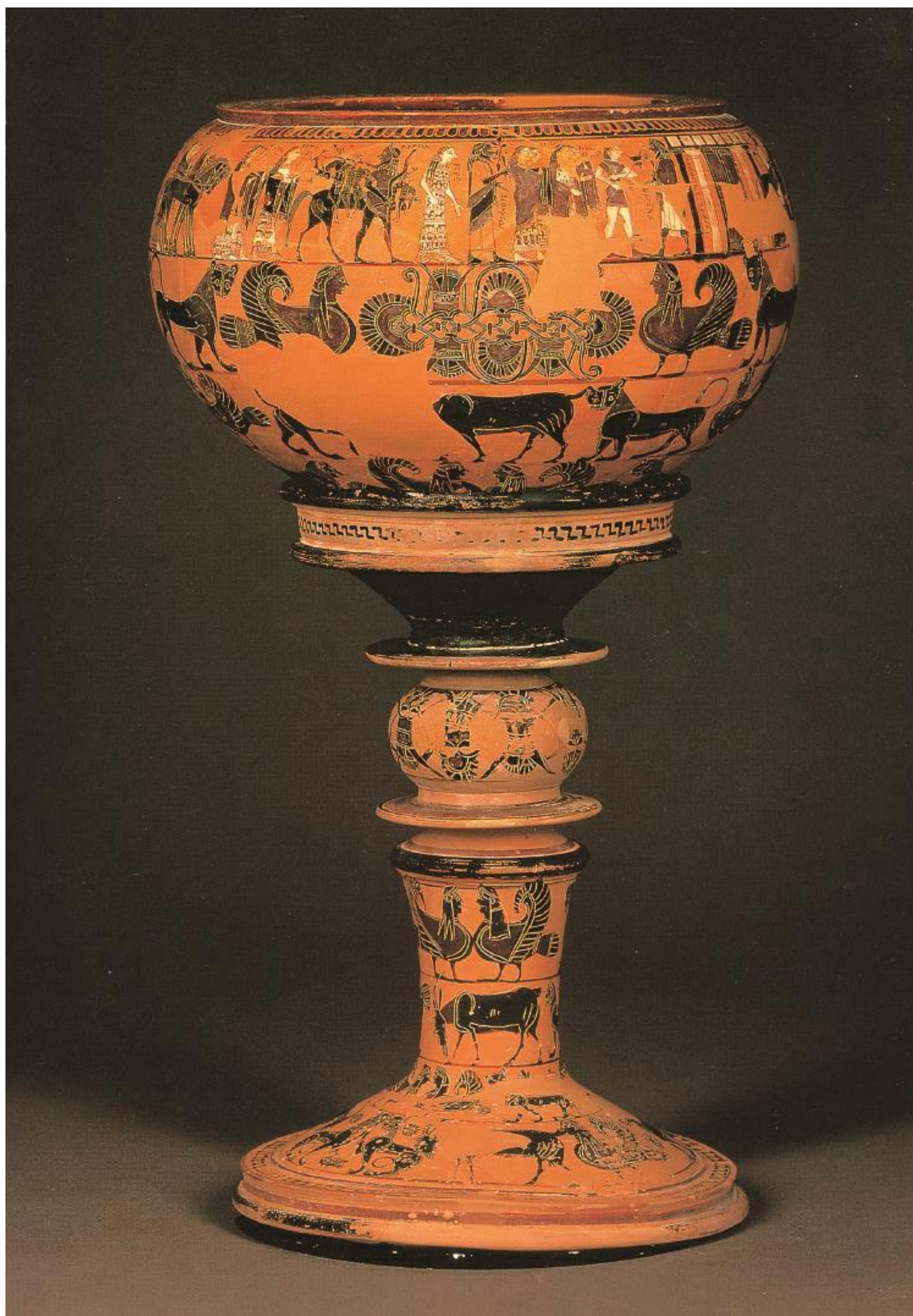


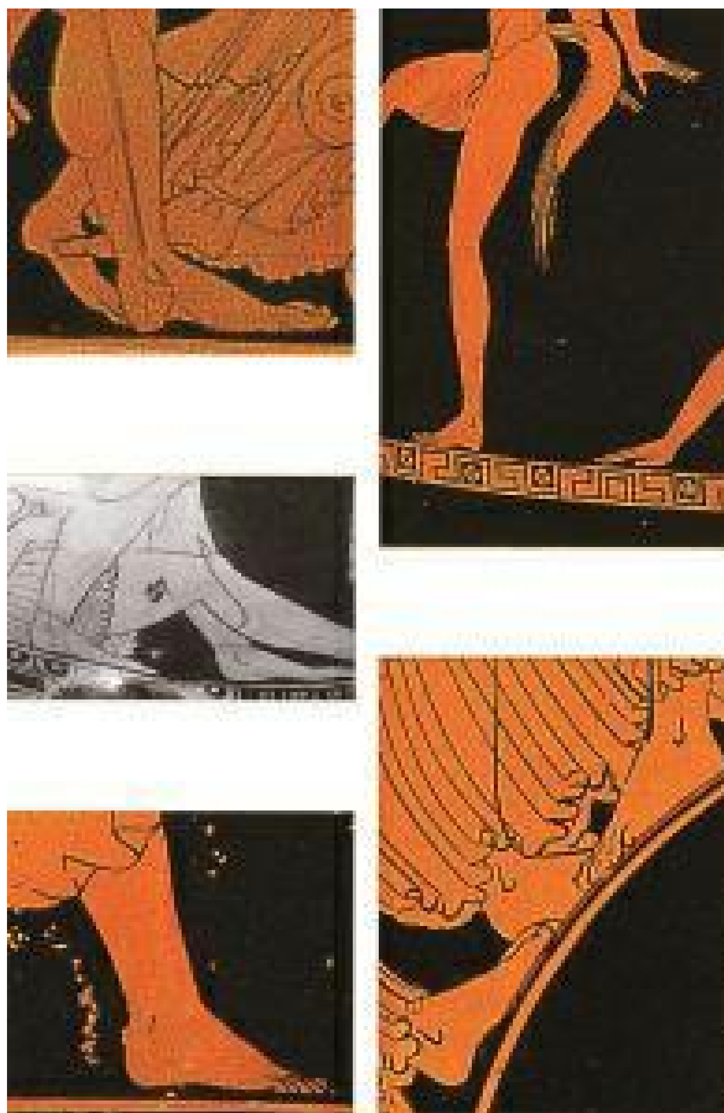
图41　球状搅拌钵（迪诺罐）及其支架，索菲罗斯签名，公元前600年至公元前575年

这件迪诺罐上标注了行进队伍中赶赴婚宴的各位神祇宾客的姓名。他们前去参加珀琉斯迎娶海之女神忒提斯的婚礼。行进的队伍邀请观众环绕这个酒的搅拌钵边走边欣赏，享受不断辨认出具有明显个人特征的各位男女众神的过程。

鉴赏

辨别不同陶器画家绘画手法的独特差异是一项复杂练习，因为似乎很少有画家会持续地在成品上签名。对于画家作品的辨识，一方面取决于他所选择的陶器（一些画家偏好选择大型陶器，另一些则喜欢杯子或细颈有柄长油瓶，等等），部分取决于场景或者构图，还有些则取决于绘画细节，特别是那些有理由认定属于画家匆匆画成的绘画特征。匆匆画成的绘画特征或多或少带有无意识的个人风格。

图中的脚踝部分均绘于同一个25年，正是部分地以这些局部图像为基础，我们辨识出了欧弗洛尼奥斯（Euphronios）、克莱奥弗拉德斯画家（the Kleophrades Painter）、画家柏林（the Berlin Painter）、马克隆（Makron）和杜利斯（Douris）等人创作的一系列陶器绘画。



现代学者能够将最早生产于几何风格时期的陶器划归为不同艺术家及生产作坊的作品。每个艺术家有个人的绘画习惯、对特定装饰母题的偏好和喜爱的图像程式。图像程式使其创作与其他艺术家相区别，并多少使其作品带有明显的个人特征。

正如我们之前所见，通过顾客在陶器上的涂鸦，我们得以了解希腊人在公元前8世纪已经开始使用希腊字母；公元前7世纪，画家本人开始书写标注（参见 **[图28]** ），或者与陶器使用相关的信息。在尤卑亚岛地区，这种做法使公元前7世纪的少数画家得以表明自己的身份，但在雅典和科林斯，类似情况直到公元前6世纪才出现，画家索菲罗斯是第一个签名的雅典艺术家。这一现象并非仅仅有助于古迹研

究，因为签名不仅表现出对产品的自豪感，还透露出对吸引更多订单的渴望。这件“迪诺罐”的大尺寸和精美程度直接展示了画家自我推销的实力。

由于我们无法获得有关索菲罗斯，甚至其他任何一位陶瓶画家的独立信息，因此题写标注的重要性，首先在于它证明了的确可以用风格特征来鉴别特定艺术家的作品，其次在于它赋予了人物姓名和识别图像的顺序。我们所见的用于公元前7世纪艺术中的神话情节既独特又充满戏剧性：人们不可能将巨人库克罗普斯（Cyclops）的失明和砍掉蛇发女怪的头误认为其他神话。公元前7世纪中期，所有原科林斯风格艺术家中最伟大的一位，人们称为“画家齐格”的艺术家，已经为“帕里斯的审判”一幕题写了标注。在随后的几年中，各个地区作坊中都有艺术家会时不时地标注人物姓名。有时，这些标注只是进一步确认了人们有可能猜得出的形象，比如一个雅典画家将一个半人马怪标注为“涅托斯”（Netos），而留着胡须袭击它的形象标注为赫拉克勒斯 **［图28］** 。不过，通常是在形象的细节无法传递信息的情况下进行标注：比如一位罗德岛画家将一场冲突与史诗《伊利亚特》的事件联系起来，将冲突里的死人标为厄福尔博斯（Euphorbos），为他的尸体打斗的人物标为墨涅拉俄斯（Menela［o］s）和赫克托耳（Hektor）；而早期科林斯搅拌钵的陶器画家则赋予交际酒会以神话背景，将其中人物标注为赫拉克勒斯和伊菲图斯（Iphitos）等。

在索菲罗斯的“迪诺罐”个案中，画家题写的标签将婚礼行进队伍转换为珀琉斯与忒提斯的婚礼。队伍中的人物形象多少有些古怪。该陶器非常重要，因为这是第一次在雅典艺术中出现了本身并不具备戏剧性的神话场面，类似于科林斯陶器再现的交际酒会场景。原阿提卡风格（protoattic）陶器上怪物间的戏剧冲突会使图像与观众保持一定的距离；事实上，我在前文已经指出，类似场景的部分意义在于，它们指示并从属于另一个世界，使观众与陌生世界建立联系可以发挥重要作用，帮助观众建构与众神、与死亡面对面的体验，甚至通过香水而得以接近近东的异国世界。但是，在本土或是城邦内部的环境中，其他神话更适于作为沉思的载体。

索菲罗斯利用环绕“迪诺罐”上部不间断的横向饰带展现了行进队伍中的众神，每一位都有适当的标签。珀琉斯在前面迎接他们的到来，庆祝已经举行的婚礼（可以想象忒提斯的人已经在大门紧闭的婚房里了）。行进队伍最前面的是众神信使彩虹女神艾丽斯（Iris）和另

外四人一组的盛装女神，包括司炉灶的女神赫斯提（Hestia）和掌管农业的丰饶女神得墨忒耳。酒神狄俄尼索斯走在四位女神身后。这是希腊艺术中最早出现的酒神形象之一：他在四位女神和引人注目的青春女神赫柏之间。中心位置以及突出的形象都表明了狄俄尼索斯的特殊重要性。赫柏身后接着是向后看、身上背着弓箭的人首马身怪物喀戎（Kheiron），他满载着狩猎的战利品。后面是西弥斯（Themis）和三个仙女。其后跟着数辆战车，第一辆载着主要的奥林匹亚众神而来：先是宙斯与赫拉，接着是波塞冬、阿佛洛狄特、阿波罗、阿耳忒弥斯和雅典娜。队伍后面是长着鱼身的俄刻阿诺斯（Okeanos）和他的妻子泰提斯（Tethys）、生育女神厄勒图亚（Eileithuia），还有骑骡子前往的铁匠之神、跛足的赫菲斯托斯（Hephaistos）。

画家描绘出整个场面应当不仅仅是为了有机会同时展现众神及其侍从吧？这件独特的“迪诺罐”从墓葬出土；但是索菲罗斯在其他的“迪诺罐”上也描绘了同样场景。那些“迪诺罐”是献给雅典卫城的祭品，只有残片保存下来。献祭似乎进一步表明了该场景的吸引力在于其中所展示的众神数量。但是，队伍中有些人物在神圣的万神殿中并不具有特殊地位，比如人首马身的怪物喀戎。喀戎后来成了珀琉斯和忒提斯的孩子阿喀琉斯的家庭教师，这一点又说明故事本身是重要的。珀琉斯和忒提斯的婚礼代表人神相遇及结合的一个节点。这一结合既为人类带来荣光——看看阿喀琉斯的英勇功绩，另一方面却也给人类带来了大麻烦。正是在那场婚礼上，赫拉、雅典娜和阿佛洛狄特为了究竟谁更美的问题而陷入争吵。纷争的解决是帕里斯的审判，后来导致了海伦被抢和特洛伊战争的发生。如果说喀戎的存在指向了阿喀琉斯和诸女神为他的功业所唱的赞歌，那么命运女神摩伊拉（Moirai）似乎就指向了未来更加灰暗的一面。无论作为结婚礼物还是神庙祭品，这一图像的描绘都采用了一种非常现实的眼光看待问题及其可能性。

珀琉斯与忒提斯的婚礼同样成为另一件雅典陶器“弗朗索瓦陶瓶”（François vase）**[图42、图43]**上的核心图像。该陶瓶是画家克利提亚斯（Kleitias）与陶工厄尔戈提摩斯（Ergotimos）的作品，制作时间比索菲罗斯的迪诺罐晚大约十年。在这件陶器上，覆盖器皿表面的六条横向饰带中只有一条是动物图案，风格与科林斯制品相差甚远。其他五条饰带全都展现了神话场景，并题写了大量标签，甚至连没有生命之物如喷泉、椅子都写了标注。无论与相关故事的结合还是绘画风格，该陶器都反映出雅典绘画的一些新特征。

图42　雅典涡形双耳喷口罐，画家克利提亚斯和陶工厄尔戈提摩斯签名（该陶器又名弗朗索瓦陶瓶，因弗朗索瓦将其从伊特鲁斯坎墓穴中挖掘出土得名），约公元前575年

弗朗索瓦陶瓶两个侧面有四条横向饰带出现了人物形象，其中三条饰带主要以从左向右的方式展开，另一条却明显方向相反。此图中，四条饰带中最下面一条与其他饰带方向相反，从视觉上强调了火神赫菲斯托斯的回归。

图43　弗朗索瓦陶瓶的另一个侧面

此件搅拌钵的形状，特别是它螺旋形的把手，都表明陶器生产受到金属加工工艺的影响。

弗朗索瓦陶瓶所绘图像既展现了故事中的紧要关头，比如珀琉斯与梅利埃格（Meleager）（**[图43]**上部）正要用矛枪去刺卡吕东野猪；也展现了关键时刻之后的情景，比如雅典的少男少女翩翩起舞，庆祝免除了牛头人身怪物米诺陶（Minotaur）的危险（**[图42]**上部），珀琉斯和忒提斯的婚礼，或是阿喀琉斯追逐特洛伊罗斯（Troilos）（**[图43]**，上面的第二条饰带）。对神话故事的过去或未来的暗示在这些饰带中很常见。安泰（Antaios）的身体在野猪下面，似乎暗示这位曾经嘲笑阿塔兰特（Atalanta）的男人之死。画中，安泰跟随着梅利埃格（Meleager），但并非在男子气十足地捕猎；阿塔兰特的身边是米兰尼翁（Melanion），米兰尼翁凭借出色的捕猎技能，在竞赛中用巧计击败了阿塔兰特并如愿娶了她。泉水屋、掉落的水罐，还有奔跑的波吕克赛娜，都展现了阿喀琉斯埋伏并突袭特洛伊罗斯的情节，但是泉水屋周围的众神似乎又在暗示阿喀琉斯后

来是在一个神庙里杀死了特洛伊罗斯。对于这种种暗示而言，图像写作非常关键：这是一个需要阅读的陶罐。

讲述细节索菲罗斯与克利提亚斯

画家索菲罗斯与克利提亚斯在珀琉斯和忒提斯婚礼的描绘上运用的艺术技巧，值得进行细致比较。两位画家都非常关注装饰细节和女性服装，都鼓励观众对重合人物进行对照和对比。画家索菲罗斯似乎有意突出画中的一位女性形象，她全身的服装以横向图案堆叠而成，令人联想起陶罐本身的装饰；此外，他还将人物画在浅色背景中，而不是用黑绘技巧雕刻而成。对比之下，画家克利提亚斯在描绘女性服装时充分探索了运用雕刻手法来展现经纱、纬纱和纺织图案的可能性。在猎捕野猪的场景中，克利提亚斯通过将阿特兰塔与一个男人的形象重合，使画面产生了重叠的剪影效果。

但是，如果说弗朗索瓦陶瓶的图像元素需要逐一识别，那么它本身也具有文学性吗？陶器绘画是代代相传的故事的图解，作为娱乐与教育的常见方式，还是展现了某一特定文本？弗朗索瓦陶瓶上所绘场景之间似乎存在两种关联。一方面，一系列场景追溯了珀琉斯一家的故事，从他参与猎捕卡吕东野猪，到他与忒提斯的婚礼，到他的儿子阿喀琉斯在特洛伊战争中发挥作用。阿喀琉斯为纪念他的伴侣帕特洛克罗斯（Patroklos）之死，举办葬礼活动（ **[图43]** ，下面第二条饰带），伏击特洛伊罗斯，最终，在陶罐把手处，他自己的尸体却被埃阿斯（Aias）从战场上抬了回来。另一方面，其他一些场景展示了与以上情节平行的故事内容：火神赫菲斯托斯（Hephaistos）回到奥林匹斯山的过程（ **[图42]** ，上面第二条饰带）与珀琉斯与忒提斯的婚庆对应；拉庇泰族人（lapiths）与半人马怪之战、从米诺陶洛斯的压迫下解放雅典人的图像，与解除卡吕东野猪之困对应，并且将珀琉斯的业绩与雅典英雄忒修斯（Theseus）的事迹联系起来。这种类型化的对应也是荷马及后来的诗人们借以丰富文学叙事的方式之一。

我们恰好对与画家克利提亚斯同时代的诗人斯泰希柯罗斯（Stesichoros）有所了解。诗人借助火神赫菲斯托斯制作的黄金双耳细颈罐追溯了珀琉斯和阿喀琉斯的悲剧。火神将双耳细颈罐赠予忒提斯，以此感谢她的款待，最后忒提斯用罐子盛装了阿喀琉斯的骨灰。位于陶器一个侧面的中心，画家不仅描绘出狄俄尼索斯的正面像，而且画出了他携带一个双耳细颈罐参加婚礼，此外，其中一位女神不同寻常地被标上了诗人斯泰希柯莱（Stesichore）的名字。尽管这个名字对女神来说并不合适，但它的独特性以及与诗人同名，都使某位学者认为图像与特定诗歌之间存在特殊联系。陶罐上丰富的文字书写，明确了每个人物的身份和每件物品的名称，或许是希望人们不仅联想到神话故事，而且想到故事的特定版本。但是，图像中双耳细颈罐出现在狄俄尼索斯手中，而在斯泰希柯罗斯的诗歌中却变成了火神赫菲斯托斯直接把罐子交给忒提斯。两者的不符使我们无法将陶器看做文本的图解：事实上，我们所见的是画家将所有场景联系起来，汇集已知神话后，赋予画面以独特特征；绘画独立于诗人的作品，又与诗歌对应。

弗朗索瓦陶瓶与同时代的科林斯制品有相当大的差距。尽管对雕刻的运用和陶罐饰带的组织方式都受到科林斯陶器装饰发展的影响，但画家克利提亚斯在再现神话、利用不同故事的对应关系，以及对书写的利用方面却比任何一位科林斯艺术家都走得更远。在图画与构图

方面，他同样作出贡献，比以往任何一位艺术家更加注重细节，这不仅反映在人体和动物的解剖关系上，而且也反映在纺织品的质地表现上。他不断在细节上更新，观众得以在每个人物身上发现新的因素。他率先利用了成双成对的人物形象：特别在陶器最顶部的饰带上，无论是猎捕野猪还是驾着小舟自克里特岛归来，画家都将人物形象作了成对描绘，两两并排，动作类似，形象重叠，以致观众只能看见后面人物的一部分，后者因而成为前者的某种影子。人物的平行对应关系再次鼓励观众观察姿态方面的细微差别。其中一个成对人物的例子是身为女人、被画成白色的阿塔兰特和米兰尼翁，两者的对比尤为醒目。科林斯陶器上发展出的微型装饰在此被应用于体量大得多的陶器画面结构之中，阿提卡和科林斯的传统有效地结合在一起。

面向市场

虽然弗朗索瓦陶瓶是从伊特鲁斯坎的秋西（Chiusi）的墓葬中被挖掘出土，但仍然有理由认为该陶器的显著特征并非画家克利提亚斯为了取悦国外市场而有意为之。然而的确有其他一些雅典画家专门为国外市场绘制陶器，尤其是面向伊特鲁斯坎的市场。尽管这些陶器就艺术品质而言并非特别高，但从艺术史研究的角度来看仍能激发研究兴趣，因为它们反映出面向大众市场的绘画类型。

有一类陶器几乎专门出口意大利，因而被称为伊特鲁斯坎双耳细颈罐，公元前575年至550年由雅典的少数画家绘制。无论在器型，陶器肩部把手区域将动物饰带与反映神话或人类生活饰带相结合，对饰带主题的选择，还是对文字书写的利用方面，此类陶罐都特征明显。尽管之前已有画家在陶器上画过同样的神话主题，但伊特鲁斯坎陶器画家却喜欢强调暴力。此外，他们还将生活场景而非神话场景引入画面，特别是狂欢或性爱场面。文字书写广泛用于陶器上，以说明神话人物的身份，虽然通常而言图像已经表现明确，很少有希腊人需要借助文字来辨识人物。事实上，双耳细颈罐上题写的许多标注都是令人费解的杂乱字母，根本无法拼读。显然，类似标注并不是为了具有可读性。

弗朗索瓦陶瓶上伏击特洛伊罗斯与伊特鲁斯坎双耳细颈罐上特洛伊罗斯之死的画面**[图44]**之间的区别，清楚地表明了后者以恐怖时

刻为乐。特洛伊罗斯的尸体躺在阿喀琉斯的脚下，阿喀琉斯与赫克托耳正在祭坛上方交战，长矛之间是特洛伊罗斯被砍掉的小头。祭坛表明了阿喀琉斯杀死了那个寻求神明庇护的人，小小的头颅强调了牺牲者的年轻，身首异处则表明阿喀琉斯的暴行。然而，阿喀琉斯实际上是得到了女神雅典娜的支持，她手持胜利者的花环，等待阿喀琉斯的凯旋；阿喀琉斯的支持者还有赫尔墨斯，我们知道赫克托耳身后的两名特洛伊士兵并不能帮他。姓名标注用来加强可怜可悲的效果。在另一件伊特鲁斯坎双耳细颈罐上，阿喀琉斯被描绘成用特洛伊罗斯的头作为武器，阿喀琉斯的名字在他的身体前面显现出来，预示了他将头颅甩向赫克托耳；此处赫克托耳的名字在他的头部前面标注出来，又在特洛伊罗斯被砍掉的头颅前面弯曲下去，将观众的注意力引回阿喀琉斯。阿喀琉斯自己的姓名标注出现在他的身后。特洛伊罗斯的姓名标注遇到阿喀琉斯的腿，不得不形成向右的角度，反映出这位年轻的特洛伊人无力抵挡希腊勇士的进攻（在刚才提到的另一幅画面中，阿喀琉斯的长矛恰恰将特洛伊罗斯的名字一分为二）。

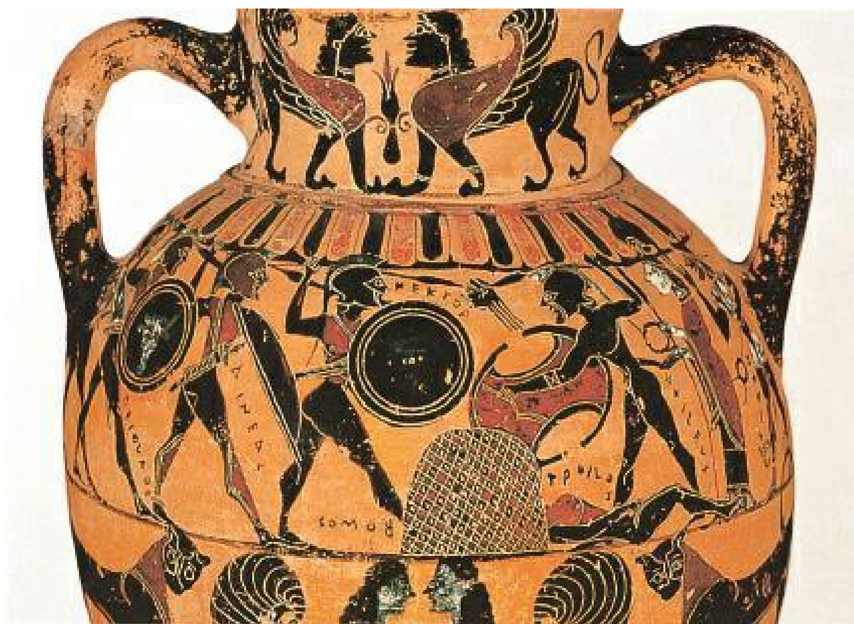


图44 “伊特鲁斯坎”双耳细颈罐，雅典专为意大利市场生产，归为画家提米阿德斯（Timiades Painter）之作，公元前575年至公元前550年

简率质朴的画风加强了场面的暴力感。神的在场和画面中心明确可辨的祭坛使观众无法忽视这一事实，即画面展现的并非普通的战斗场面。

公元前600年之后，陶杯产量在雅典陶器中所占比例较之前大幅增加，而且出口到很多地方。和伊特鲁斯坎双耳细颈罐一样，很多陶杯上书写了大量的文字标注，图像也有大量重合，虽然陶杯图像很少如双耳细颈罐上的图像那般强调暴力。陶杯外壁空间多少需要进行类似横向饰带的处理。公元前6世纪中期，陶杯外壁装饰通常限于在把手之间，或者杯子口沿部分用带状装饰。陶杯内部可能处理为同心圆的带状装饰，但并不多见，在圆形区域中再现单幅场景的做法倒更为常见。一些画家利用陶杯内部的图画会浸入酒里的因素，就在杯里画鱼或是赫拉克勒斯与海怪搏斗。还有些画家选择再现酒神狄俄尼索斯，或是将杯内的圆形区域转换为蛇发女怪的头。此类利用观众观看的条件，用绘画装饰陶杯的传统在公元前8世纪已经出现，可见于涅斯托耳陶杯和慕尼黑酒樽（即**［图14］**所示的晚期几何风格雅典酒樽；利用观看条件装饰绘画的做法，对于专门用于酒会的器皿再合适不过，男人们会在酒会上展开智慧、歌唱、性能力和酒量的较量。

雅典带状装饰酒杯**［图45］**产生于公元前6世纪中期，很好地反映出与伊特鲁斯坎双耳细颈罐的相似性，以及陶杯装饰的独特发展。陶杯一侧的图像和弗朗索瓦陶瓶一样，展现了火神赫菲斯托斯的回归，另外一侧则描绘了狄俄尼索斯和阿里阿德涅（Ariadne）。但是，两段故事情节都被杯子周围环绕的行进队伍淹没了。行进队伍由萨梯和酒神狂女（maenads）组成，他们跳舞、雀跃，带着葡萄酒囊，明显表现出性兴奋。这些微型人物形象经过了精心协调，展示的姿态是那样微妙。萨梯的各种古怪身姿融汇在行进队伍中，既相互区别，又保持了舞蹈的稳定节奏。丰富的颜色运用不仅给萨梯的兴奋状态抹上幽默的色彩，而且使主要形象从剪影效果转变为带有颜色的、坚实的体积感。特别值得一提的是赫菲斯托斯驴子身后的萨梯，他正处在图像的中央，像画家克利提亚斯在珀琉斯和忒提斯婚礼场面中塑造的狄俄尼索斯一样；这个萨梯的目光直接投向画外，吸引着观众的目光，不仅将注意力引向自身，而且引向他前面的人物。对萨梯正面形象的塑造，在黑绘风格的陶器中不断出现，使观众参与到场景之中。观众与图像共谋，不仅作为旁观者，更成为参与者；事实上他们已不仅是观众，还是偷窥者；陶杯上的绘画不仅仅是神话的图解，更让使用杯子的人参与欢庆令人兴奋的事件。图像中跳舞的酒神狂女与酒会中跳舞的女孩并无分别，由此向饮酒者提问，为何他并未加入萨梯的活动，为何没有将狄俄尼索斯俘获阿里阿德涅，以及赫菲斯托斯在众神的簇拥下光荣凯旋，看做是自身在酒会场合中抛弃世俗限制的榜样。

图45　雅典带状装饰酒杯，归为画家欧克肖特（Oakeshott Painter）之作，公元前6世纪中期

在横向饰带的微型画中，吸引观众注意的是人物姿态。图中带着性兴奋的那些萨梯姿态差别并不大，然而画家却通过塑造姿态的微妙差异而传达出人物的各自特征。

并非只有雅典陶工对国外市场有所回应并开发拓展。有必要在此简要地对另外一种截然不同的陶器绘画传统一探究竟。在斯巴达人的故乡伯罗奔尼撒，拉柯尼亚（Lakonia）的陶器生产直到公元前625年至公元前600年才变得重要起来。其后一百多年间，拉柯尼亚陶器，特别是陶杯和搅拌钵，大量出口，不过出口地有特殊侧重，其中萨摩斯岛和希腊人在利比亚的聚居区是主要外销地。拉柯尼亚陶器上很多图像都与交际酒会的使用环境有关，出现了饮酒、狂欢等场面。陶器外壁是许多雅典陶杯唯一或最重要的具象绘画装饰区域，但拉柯尼亚艺术家却将陶器内部也画满了装饰图像，其中一些图像的主题在雅典陶器中从未曾出现过。

在公元前6世纪中期的一个拉柯尼亚陶杯内壁，有位标注为“阿科斯拉”（Arkesilas）的人物正在监督称量活动**[图46]**。该图像是拉柯尼亚陶器绘画具有独特风格和内容的突出例证。圆形区域下方，地平线将空间划分为两部分。在地平线以下，两个奔跑的人扛着袋子，把袋子码成堆，另一个更小的人蜷起腿坐着，文字标注为“守卫”（Phylakos）。在地平线以上，较大的人物形象是阿科斯拉（Arkesilas），他的服装经过了复杂装饰。阿科斯拉坐在一个遮篷里，一只蜥蜴从他身边向上爬。他参与称量，把蓬松的白色物质打

包；白色物质出现在两个秤盘里。该陶杯在内壁中利用文字书写给人物和物质命名的做法，与雅典艺术家类似，但在绘画风格、对画面空间的组织，以及主题方面，却与雅典陶器毫无共同之处。白色、各种黄色、棕色和紫色被广泛运用，只在人物和动物身体部位运用了雕刻手法。解剖关系以非常个人化的手法通过雕刻而表达出来，看看人物的膝盖部位就很清楚。雅典画家，事实上还有许多拉柯尼亚画家，往往会在陶杯内部画出为数不多的较大人像，不过在这一陶杯内壁上，我们所见的都是小型人像，结果使所画区域的圆形变得不太明显。地平线、遮篷的顶、天平的横杆和支撑物，以及左侧人物阿科斯拉和右侧手向上指的人物"斯弗马考”（Sliphomakhos），都具有明显的垂直特征。以上因素构成了一个大致的四边形。阿科斯拉是统治利比亚的昔兰尼（Cyrene）的巴提亚兹（Battiads）皇室的名字。昔兰尼以羊群和串叶松香草（silphium）知名，串叶松香草是现在已经灭绝的伞状花科植物。不过，阿科斯拉也是公元前5世纪斯巴达本地一个很有名的名字。内壁图像展现的是异国情调的利比亚，还是拉柯尼亚人的国内场面并不清楚；究竟应将地平线看成真正的地平线，还是想象为称过袋子之后堆装在船上的甲板也不是很清楚。可以明确的是，我们所见的是对商业活动的自主控制，这一内容对于最终出土于伊特鲁斯坎瓦尔奇（Vluci）墓葬的陶瓶来说或许并不十分合适。

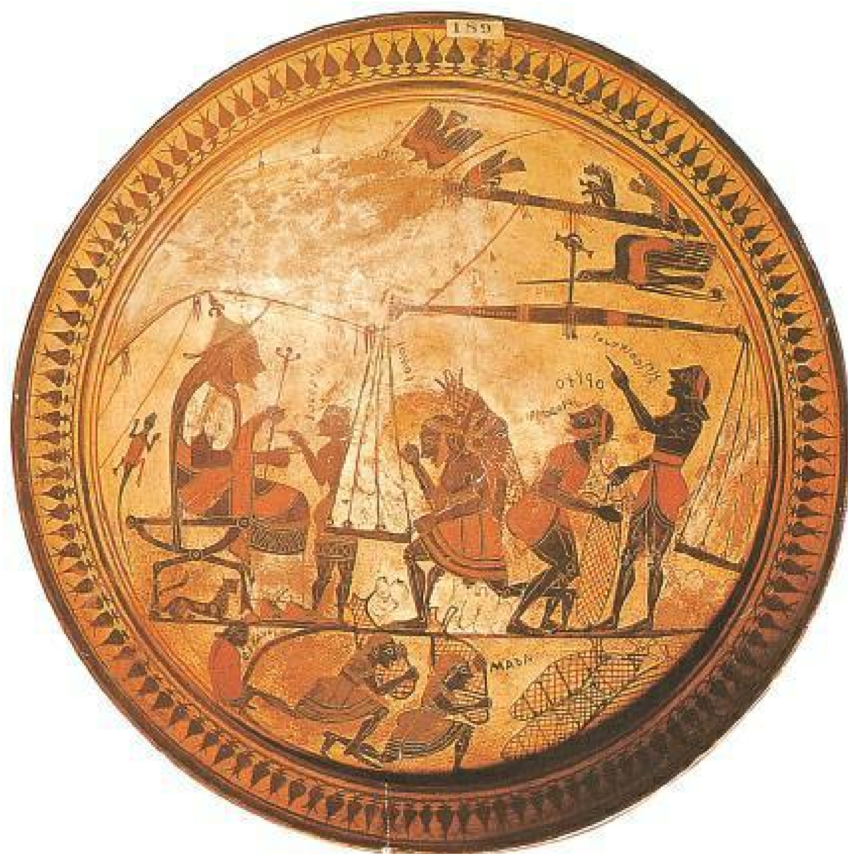


图46　拉柯尼亚陶杯内壁，阿科斯拉画家得名器皿，公元前6世纪中期

公元前8世纪至公元前6世纪，以苦行著称的斯巴达在艺术创造上富有活力，象牙、金属和陶器制品都风格独特（**[图10]**、**[图11]**），色调丰富，并且经过细致刻画的图像似乎反映出斯巴达人对于在利比亚的昔兰尼定居的兴趣。昔兰尼的国王名为阿科斯拉，当地以农产品贸易著称。

沉思的观众的创造

伊特鲁斯坎双耳细颈罐和陶杯，很好地展现出雅典画家如何使作品在竞争中脱颖而出，对资源的控制也随之越来越自信。雅典陶器的特点在于对神话情节精心挑选，以此吸引希望故事充满有趣事件的顾客、对书写文字的炫耀展示（即使书写的字母本身事实上并没有实际用途），还有与使用器皿的人之间多多少少有些机智的交流。但是，双耳细颈罐与陶杯虽然在技术和图像上有很多共同之处，在使用环境上却差异甚大，并因此导致不同的发展类型。双耳细颈罐、水罐，还

有搅拌钵都是立在聚会房间里，人们从远处观察它们：的确可能会有人有机会仔细观察弗朗索瓦陶瓶上的多条横向饰带。陶杯的使用相比之下更加直接：传递、举起、一饮而尽，在酒会的柯塔波（kottabos）游戏[(1)]中，饮酒者还会旋转酒杯并向心仪的男孩抛洒余下的酒，杯子总在移动中：它们与饮酒者的关系更密切，不过饮酒者对酒杯图像只是一瞥而过。

从公元前6世纪中期开始，对陶杯和大型陶器的不同需求，尤其是意识到不同器型为不同类型图像带来不同的创作机会和条件，有的场景会被凝视，而有的只是一瞥带过，这导致艺术家开始更加专门化的生产。陶器绘画传统向不同方向发展，尽管仍有些艺术家既在陶杯也在较大陶器上画画。下文即将谈到的两位画家活跃于公元前6世纪中期。虽然通过不同的方式，但他们的绘画都清楚地反映出各自探索的不同方向。

画家阿玛希斯（Amasis Painter）的名字源自他所绘制的陶器都是由名叫阿玛希斯的陶工制作的（另一位画家也以画阿玛希斯的陶器知名）。并非所有由画家阿玛希斯所绘陶器都带有陶工阿玛希斯的签名，但签有陶工姓名的只有阿玛希斯一人，再无别人。画家阿玛希斯主要绘制大型陶器，其中包括各种形状的双耳细颈罐、酒壶，还有细颈单柄长油瓶；不过，他也绘制短颈球形瓶（aryballoi）和各种形状的杯子。

画家阿玛希斯是位艺术大师，他绘制在陶器上的画面栩栩如生，展现出生活的方方面面：男人们奔跑、喝酒、打猎、骑马、驾车、陪伴着狄俄尼索斯、摔跤、拳击、吹奏管乐奥罗斯（allos）、弹奏里拉琴、与女人和男孩调情、手淫、结婚、披挂战袍、出征、卷入战斗；女人纺织、吹奏管乐奥罗斯、与男人性爱、结婚、和出征的战士话别；狗拉屎。相对而言，他只画少量的神话题材，其中有珀尔修斯砍掉蛇发女怪的头；赫拉克勒斯的小部分功绩，包括他进入奥林巴斯的几种传说；牛棚里的波塞冬；准备战斗的阿喀琉斯；墨涅拉俄斯重新找到海伦；还曾有一次描绘亚马孙之战。画家阿玛希斯曾将雅典娜和波塞冬面对面画在两个双耳细颈罐上，也有时将他们分别画在其他神祇或人的两侧；他曾在一个双耳细颈罐上描绘了狄俄尼索斯面对着两个跳舞的女信徒**［图49］**，而在其他陶器上则是被年轻男人或男男女女围绕；阿耳忒弥斯与阿波罗和一棵棕榈树，出现在画家阿玛希斯描

绘的细颈有柄长油瓶上，而在另一处则作为狩猎女神出现。以上图画中并未涉及故事情节。有几个陶瓶上还曾出现踩葡萄的萨梯的形象。

在大型陶器上，画家阿玛希斯发展出一种列队行进的构图。类似构图已出现在画家索菲罗斯与克利提亚斯的作品中。大多数他所绘制的双耳细颈罐都会在一边描绘出四个、五个或六个站着的人，通常与中心人物或物体保持一段距离。整个画面围绕着中心人物或物体展开，对中心人物或物体的辨识因而非常关键。画中人物极少有身体的接触，除非是表现正在进行的战斗。除了狄俄尼索斯的女信徒之外，甚至连重叠人物的形象也很少描绘。要解释发生了什么以及人物之间的关系取决于姿态：阿玛希斯所绘人物通过手臂动作，偶尔也将头部后转180度来表情达意。极为简单的构图，以及对于非事件性时刻的再现，都使画家阿玛希斯与之前的艺术家有所区别。这一点同样改变了陶器图像与观众的关系。

选择展现戏剧性时刻的陶器与覆盖了文字书写的陶器都鼓励观众去思考：观看图像类似于阅读文本。有书写就有名词，而具象绘画提供了动词：两者结合编成故事。没有书写，则由独特的个体，或怪物或人类，或独特的物品来指示名词，而形象的组合再次提供了动词。画家阿玛希斯却很少书写文字，常常选择描绘那些无法确定人物身份，甚至无法判断是人还是神的场景；即使他描绘出了可识别的形象，也将人物行为描绘得毫无戏剧性可言，以致难以辨认为人们所熟知的某一事件，或者根本无法辨识。他描绘的图像使得观看陶器与阅读文本相去甚远。

画家阿玛希斯有件作品很好地反映出上述特征。该陶器现藏卢浮宫**［图47、图48］**，是画家偏爱的一次成型的双耳细颈罐器型，称为“B类”（B type）陶罐。陶罐一面画着一个戴帽男子，身穿红色短款吉同，手持矛与盾。他一边向另外两个持矛男子走去，一边回望一个同样身着短款吉同的带翼年轻人。陶罐的另一面画着一个手拎死兔子的裸体男子，与一位手持长矛、身着吉同和希玛申（himatio）的老年男人相遇。老年男子的身后有一条狗和另一个戴帽蓄须的男子，那男子胳膊上搭着布。从以上两幅画面无法识别出任何特定的故事，尽管带翼人像明显属于非正常视觉经验。

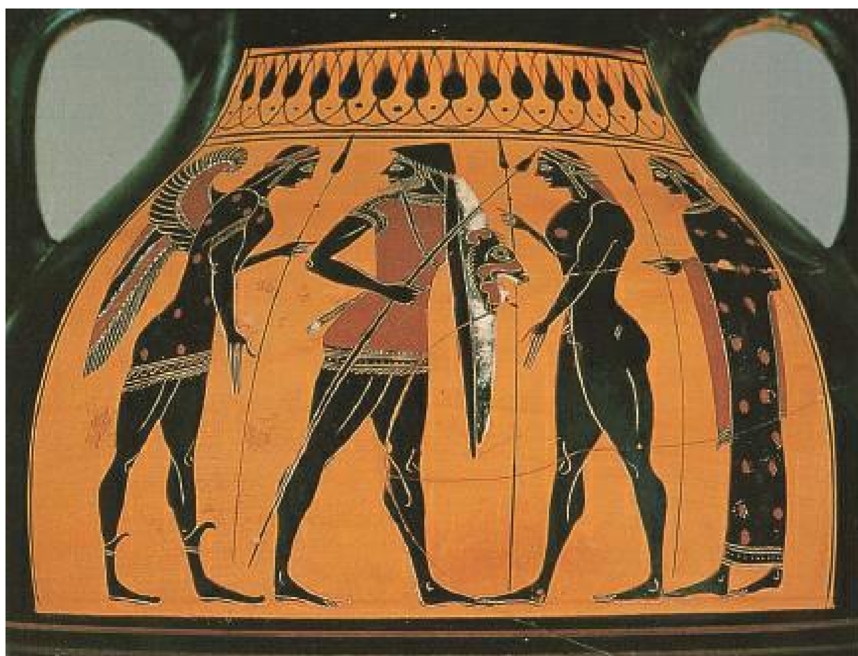


图47　雅典双耳细颈罐，归为画家阿玛希斯所绘，公元前6世纪中期

画家阿玛希斯是描绘人物姿态、大胆运用色块和捕捉生动细节的大师。他的画大都非常简洁。在需要引起观众注意的地方便会突然表现出对细节刻画的重视，如图中所示阿玛希斯对人物肘关节以及姿态，如带翼人像的着意描绘。

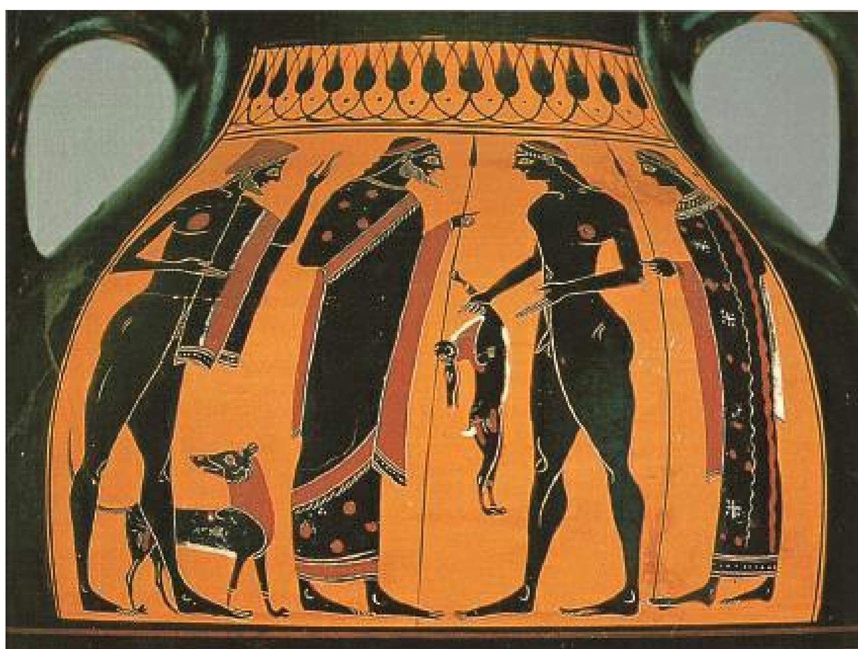


图48　同一双耳细颈罐外壁另一个面

画家阿玛希斯很多作品探索了男人女人或者不同年龄人物的相遇。这件陶器就清晰简明地表明了人物的年龄和性别：年轻男子裸体、无须；成年男子蓄须，可能也是裸体；女性和老年男子都着装。

所绘图像无法明确指示任何文本，观众只能根据有限的视觉线索推测人物间可能的关系。以上两个画面中，人物形象的组合至关重要。在**［图47］**中，狮头盾牌位于图像中心，使视觉上最突出人物的身份可确定为战士。该人物向右前进的态势一方面反映在头的方向，一方面反映在斜撑的长矛上，其他人物手持的矛都竖立着（斜撑的长矛使得画家能在每个人物间放入一根垂直长矛，却不必在一个空间内置入两根）。战士的回眸表明他的注意力被引向了身后那个刚刚到来的人物，该人物身上彩色的翅膀将他转变为某个超自然的信使。带翼人像与战士前面的裸体年轻男子有着基本相同的手势，而回转的头部表明那个战士正在面对来自不同渠道的不同信息。是否认定带翼信使带来了即将来临的死亡消息，将是观众的决定。[(2)]

［图48］的图像中心是那只野兔，留给观众的谜题是野兔和人物的关系。猎捕野兔是证明才智的一种方式，尤其作为老年男性显示自身依然值得年轻男性情人爱恋的一种明证。在卢浮宫所藏的陶杯上，画家阿玛希斯亲自描绘了一对对情人和一位较为年长男子交给年轻男性伴侣，另外两个是交给女性伴侣品种繁多的爱情礼物，包括公鸡、鹿、野兔，甚至还有豹子。用杯子饮酒的人得以选择自己的角色模式。**［图48］**所示双耳细颈罐展现的是年轻男人亲手拎着野兔，但兔子是他自己捕猎所得还是他接受的礼物？如果是接受的赠与，那么又是谁送给他的？年轻人面对着一位着装优雅的年长男子，年长男子是猎人吗？还是那位戴帽子、与狗相伴、打着手势的男子才是猎人？戴帽男子与大英博物馆收藏的画家阿玛希斯绘制的另一件陶罐上的戴帽猎人形象上非常相似。我们对场景内容的推测取决于对猎人身份的确认，每个观众都不得不在信息有限的条件下解读出最恰当的人物关系。

如果这件陶罐两个面的图像都无法对应“正确的”故事，那么也就无法将两面的图像简单联系在一起了。两幅图像在空间组织方面的对应结构鼓励观众思考二者的关系，裸体年轻男子和戴帽人物之间的相似性引发观众的联想：他们是否可以被看做是同一个人物？我们是否可以将这两面解读为对“打断”的叙事——一面是战士被带翼人像打断，另一面是猎人被身穿希玛申的男人打断？我们是否应当将战争与

捕猎都看做男人展现男子气概的方式？无论战争或捕猎都要面对不同的危险，而最终的结果在两幅画面里同样模糊不清。

另一个陶罐上描绘野兔的例子进一步突出了画家阿玛希斯提出问题的方式，画家以此希望观众陷入思考，而不是一瞥而过。这一颈柄双耳细颈罐 **[图49]** 上的图像展示了两个年轻女子，其衣饰极其繁复精美，胳膊互相环绕。她们在狄俄尼索斯面前跳舞，还手持一只野兔，伸到他的眼前。某些酒神仪式反映出支配狂野自然的情感，后来有些陶器 **[图81]** 则展现了捕捉野生动物又将其撕碎的情景。在 **[图49]** 的画面里，一位崇拜者手中所持的小兔和身披的豹皮都传达出驾驭自然的力量，尤其当小兔和豹皮已完全成为使服装变得更加繁复的装饰性元素时；而两个女人的身体结合成一个整体或许是用来暗示在酒神崇拜过程中产生的与神合一、与其他崇拜者合一的感受。野兔也可从上述角度观察，不过野兔同时还将两种关系进行了类比，一种关系是狄俄尼索斯与他的女性崇拜者之间的宗教关系，另一种关系则是看上去与狄俄尼索斯相貌相近、头戴常春藤花冠的蓄须饮酒者，与接受爱的礼物的年轻女性之间的关系。此件双耳细颈罐肩部围绕着一圈横向饰带，上面画着冲突中的战士。而在陶器的另一面画着雅典娜面对海神波塞冬的场面。陶罐肩部的图像邀请观众将陶器两面的图像都看成富有意义的对峙，但观众对于对峙本质的追问却永远得不到解答。

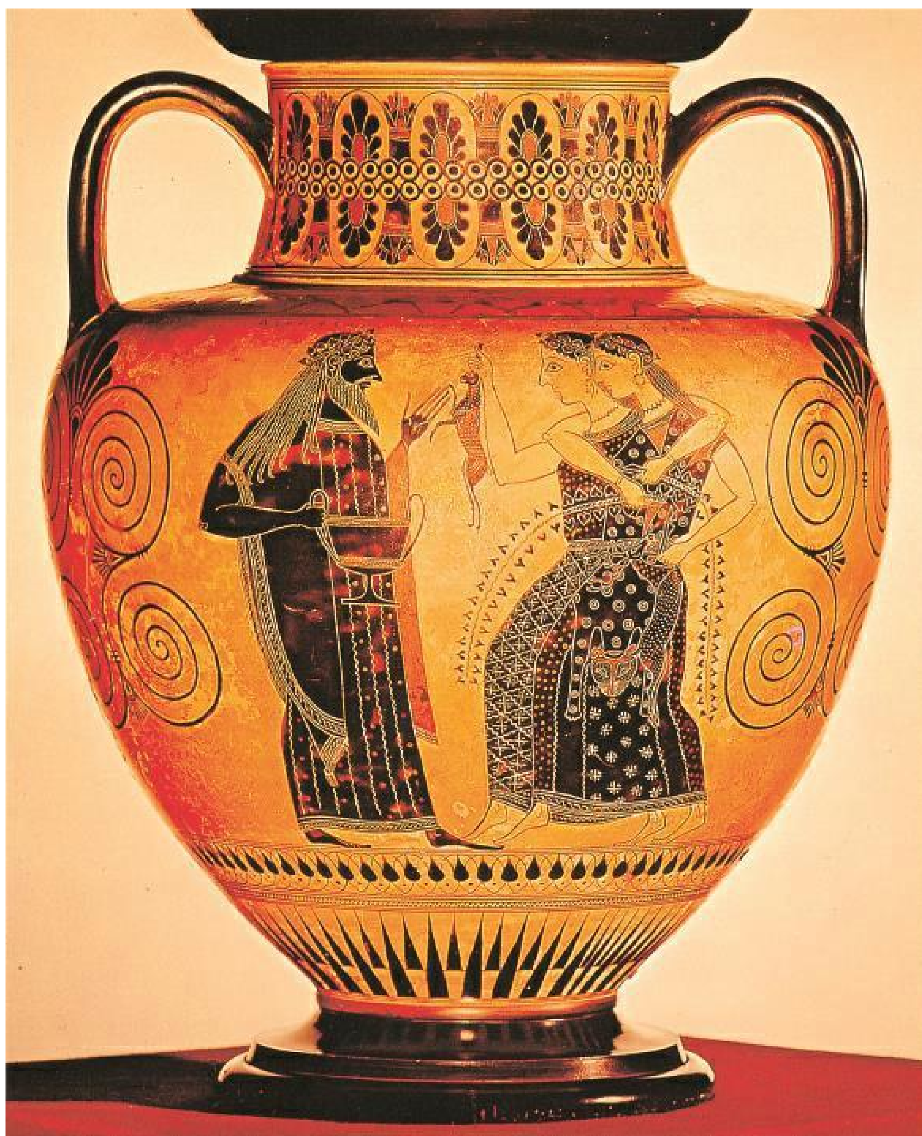


图49　雅典双耳细颈罐，陶工阿玛希斯签名，归为画家阿玛希斯所绘，公元前6世纪中期

画家阿玛希斯在此件陶器上展示出绘画的轻盈笔触。崇拜者双脚的舞动与狄俄尼索斯的根深蒂固之间形成的反差特别值得关注。画家运用外轮廓线，除了陶器口沿、把手和底足部分是黑色以外，其他区域都避免采用黑色，这些都加强了绘画的轻盈之感。

画家阿玛希斯很少在陶器侧面实际仅画出两个人物形象，也很少将人物不画在边框之内。此类构图在与阿玛希斯同时代的最伟大画家埃克基亚斯（Exekias）的作品中更为常见。从画家阿玛希斯绘制的这件特殊陶罐去发现埃克基亚斯的影响，将很有意思。同时身为陶工和画家的埃克基亚斯会在陶器上签名，他的创作活跃期比阿玛希斯要短得多，作品数量也少得多，而且所绘器型几乎是清一色的双耳细颈

罐，描绘的大多为众神和神话英雄的形象。虽然埃克基亚斯偶尔也创作一些缺乏戏剧性的场景，以及画家阿玛希斯偏爱的那种人物相互对应的"直上直下式"简单构图，但最具埃克基亚斯个人绘画特色之处仍然在于选取伟大的、真正具有悲剧性的戏剧时刻，尝试人物形象交叠并且人物间有大量身体接触的复杂构图。

故事是埃克基亚斯作品的要素。面对埃克基亚斯的画，观众会陷入沉思，与其说是由于对故事结局的不确定，倒不如说是由于他或她对结局早已熟稔于心。在一件双耳细颈罐**[图50]**上，埃克基亚斯描绘了阿喀琉斯与亚马孙女王彭忒西勒亚（Penthesileia）在战场上的致命相遇。该陶罐与画家阿玛希斯描绘狄俄尼索斯和跳舞的女性崇拜者的陶罐，在形制和辅助装饰上很相似。画家埃克基亚斯选择了阿喀琉斯的长矛刺入彭忒西勒亚咽喉的那一刻。不过与伊特鲁斯坎陶器着重表现死亡时刻的血腥恐怖不同，埃克基亚斯画出了其中的悲剧性。是什么使图像富有悲剧性？两个构图上的特征构成了悲剧的根源。图像的构图，以及那个亚马孙女王，都濒临崩溃。构成两个战士身体的主体线条都从左下角向右上角延伸。阿喀琉斯所持的长矛则从左上角至右下角形成了反向的对角线，不过矛头进入彭忒西勒亚的身体，并且停在那里永不会到达地面。彭忒西勒亚的名字基本连续但事实上并未连成一线，突出了名字被长矛中断，以及崩溃即将出现。同时，画家描绘的又是一个抵抗的时刻：彭忒西勒亚盾牌的线条向上延伸，在她的头盔顶端向内回转，朝向阿喀琉斯。一瞬间力量平衡。就在那一刻，两位战士的目光相遇。杀人不仅是体力的对抗，而且是一种带有道德维度的行为；后来一些文学作品坚持认为阿喀琉斯在杀死彭忒西勒亚的那一刻爱上了她。无论埃克基亚斯是否熟悉这种说法，确定无疑的是，他在这幅图像上描绘出阿喀琉斯陷入沉思，但那时去思考他正在杀死这个女人的所作所为到底意味着什么已经太晚了。

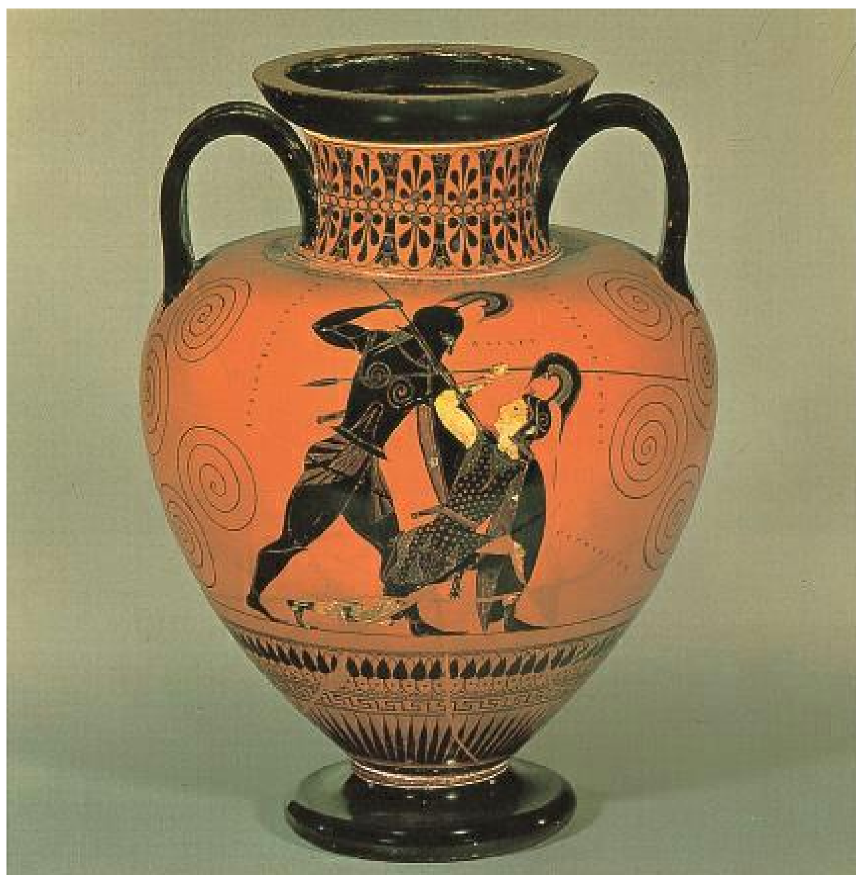


图50　雅典双耳细颈罐，陶工埃克基亚斯签名，公元前550年至公元前525年

埃克基亚斯通过少量颜色的使用而非块面来突出人物形象。画家在彭忒西勒亚的手臂部位添加白色来表现肌肉，使观众立刻辨识出这个战士是个女人，同时突出了她的脆弱无助。彭忒西勒亚身穿的豹皮增加了狂野和异族情调，也与出现在陶罐外壁另一面的狄俄尼索斯建立一种联系。

该幅绘画的效果很大程度上取决于两个战士的身份是阿喀琉斯和彭忒西勒亚，而不在于观众是否了解两人相遇的独特情节。重要之处在于两个人物，特别是阿喀琉斯身处的种种联系和限定。阿喀琉斯不仅是史诗《伊利亚特》，也是另外一部我们仅能间接了解的口述史诗的主要人物。在两部史诗中，阿喀琉斯一方面是非常出色的战士，另一方面无法逃脱死亡的命运。他狂暴易怒、冷酷无情，却恪守崇高的原则。怀着亲密感情与忠诚，正如他和帕特罗克勒斯（Patroklos）的关系，他并非了无牵挂却最终孑然一身。正是由于阿喀琉斯并非仅仅是最令人畏惧的杀人机器，同时是个非常感性的人物，而且他本人也是牺牲品，观众因此可以回应画家的邀请，在阿喀琉斯杀死彭忒西勒亚意味深长的那一刻沉默中感受他的所思所想。

埃克基亚斯不依赖他人讲述的任何特定故事，而是利用英雄所处的各种联系创造出戏剧性场面。这一点在他最著名的作品《阿喀琉斯与埃阿斯玩骰子》**［图51］**上反映得最为彻底。阿喀琉斯与彭忒西勒亚的相遇自公元前7世纪晚期以来在艺术上已有所反映。但在埃克基亚斯之前，极有可能不曾有艺术家再现过阿喀琉斯和埃阿斯玩骰子的主题。而在埃克基亚斯之后，陶器绘画对这一场景的反映变得非常普遍，甚至在雕塑中也能找到类似主题。埃克基亚斯所创图像的影响力无法否认。为何这样微不足道的主题会变得如此重要？事实上，重点并不在于两个男人在玩游戏，而是在于玩游戏的两个人物。埃克基亚斯虚构出一个帐篷内部的简洁布景（两个盾牌斜靠在帐篷两侧）。那是从更加严肃的战斗空闲偷得的小小游戏时光（阿喀琉斯仍戴着头盔，两人都佩戴着护胫盔甲，手持长矛，正随时待命）。埃阿斯面对着失败（他宣称他掷出了“三”，而阿喀琉斯宣称了“四”；头戴盔甲的阿喀琉斯在体量上也更显优势）；整个画面突出了一种不可抗拒的命运之感（体现在盾牌表面的图像上）。

图51　雅典双耳细颈罐，陶工埃克基亚斯签名，公元前550年至公元前525年

画面构图相当简洁却隐藏了丰富细节，使两个战士有所区分。阿喀琉斯的前脚平放在地上，埃阿斯紧张地抬起脚跟；阿喀琉斯的盾牌上绘有翘鼻子的萨梯，埃阿斯的盾牌画的是平面化的蛇发女怪；阿喀琉斯的眉毛是一条细细的线，埃阿斯的眉毛由两根线条绘成。

画面传达出的紧张感并非来自任何棋盘游戏的输赢带来的兴奋情绪，也不是来自两个战士身上所披，由身在远方的家人精细编织而成的战袍与严峻的战争形势之间的冲突传达出的不安。紧张焦虑来自观众对阿喀琉斯和埃阿斯未来命运的了解。阿喀琉斯或许现在处在上风，但是，在埃克基亚斯描绘得最多的场景中，正是埃阿斯从战场上抢到了阿喀琉斯的尸体，将那个虚弱无力、毫无生气的阿喀琉斯扛回希腊军营。埃阿斯也许这次可以从下棋的失败中恢复荣光，但是另一

场投票却判定别人而不是他获得了阿喀琉斯的盔甲。埃阿斯挥剑自刎，这一幕也是埃克基亚斯经常描绘的主题。背负阿喀琉斯尸体的埃阿斯和埃阿斯的自杀都成为长久流行的图像主题。弗朗索瓦陶瓶的把手部位就曾展现背负阿喀琉斯尸体的埃阿斯。几乎毋庸置疑，即便没有意识到埃克基亚斯的个人偏好，公元前6世纪的观众也能在两个图像主题间建立联系，感受到图像内部蕴含的悲剧气息。

阿喀琉斯与埃阿斯掷骰子这一主题成为一种普遍图像，使我们得以了解艺术家如何在其后多年继续利用这一素材进行创作。一些艺术家试图使画面中的人物更加均衡，去除任何视觉或言语上对哪一方处在上风的暗示；另一些艺术家则将雅典娜引入画面，通过雅典娜的立场更加明确地指示胜利方。还有些艺术家抓住了战争即将逼近这一线索，将棋盘和下棋的人都转移到了室外，甚至表现为下棋的同时战争正在如火如荼地进行，以这种方式表明下棋并非忙里偷闲，而是本应投身战斗的战士却不合时宜地在下棋，如此也和史诗《伊利亚特》关于阿喀琉斯在战斗中退缩的记载联系起来。由投票决定谁将接受阿喀琉斯的盔甲，当这一幕成为艺术创作的普遍主题，同时借用掷骰子的传统图像，与埃阿斯最终命运的相关性也被引入艺术之中。以上各种图像的主题变奏都明确无误地表明，埃克基亚斯创作的图像并非在图解特定的文学文本或口述传统，同时也释读了埃克基亚斯所绘图像在观者心中所引发的各种联想。

是谁在战争中被杀？战死之人又将导致谁的死亡？哪些失败微不足道，哪些却使人无法承受，我们该如何判断？埃克基亚斯的绘画提出了这些问题，强调人对自身环境的脆弱控制以及由战争与冲突所导致的脆弱心理。画家阿玛希斯鼓励观看，鼓励使用陶器的人思考自身与周边人物的复杂关系，以及他们相遇的本质；埃克基亚斯则将生死问题置入交际酒会的情境之中。如果考虑到交际酒会上吟咏的诗歌所涉及的范围，我们就不会感到惊讶：交际酒会在心智和情感上的诉求，并不仅仅在于精彩机智的巧妙应答和性欲望的激发。不过，对于后来的陶器画家更多地追随了埃克基亚斯的绘画风格而不是其作品深层的严肃性，我们同样不必惊讶。

在黑绘风格在雅典地区占有绝对优势的最后阶段，大型陶器画家大致可划分为阿玛希斯画派和埃克基亚斯画派两个派别。许多画家绘制的双耳细颈罐上的图像以行进的行列为主，行列中包括一些平行而立的人物形象，常常通过添加色块来增添生动的效果。而另外一类图

像则常以处在冲突中的单独一对人物为主。还有些绘画更加雄心勃勃，希望利用众多人物达到期待的效果，同时关注戏剧性事件。以下两个例子表明了当时的绘画水平。

整个公元前6世纪下半叶，赫拉克勒斯的形象都特别流行。十二项伟绩的标准配置，直至公元前475年至公元前450年奥林匹亚宙斯神庙的雕塑创作中得以确立。艺术家决不会将关注的目光局限于赫拉克勒斯与各种动物搏斗的场景。在一件鼓腹双耳细颈罐上**［图52］**，因其他绘画主题知名的画家秋千（Swing Painter）描绘了攻击布希利斯（Busiris）及其埃及随从的赫拉克勒斯。波塞冬之子、埃及的统治者布希利斯每年牺牲一个异乡人以免除自然灾害。赫拉克勒斯给了布希利斯应有的惩罚，这一故事主题最早于公元前6世纪早期已在艺术中出现。在画家秋千的作品中，赫拉克勒斯在祭坛那里直接用手把原本打算将他献祭的埃及人解决了，而布希利斯已经倒在祭坛上。画家运用大量色彩，同时强调了埃及人的异国元素，以及赫拉克勒斯身披的狮皮所反映出的凶猛。通过各种攻击动作的塑造，画家生动地捕捉到事件中将人作为动物的问题，同时又带有讽刺意味地表现出赫拉克勒斯身上具有的野性。

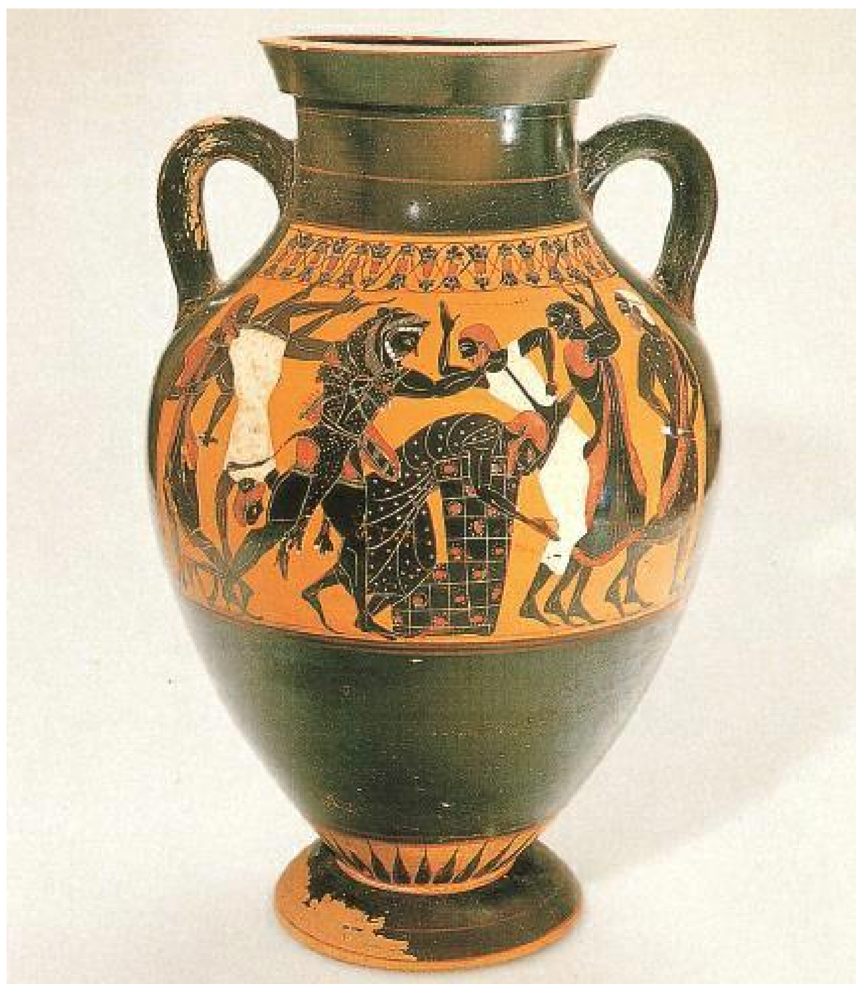


图52　雅典双耳细颈罐，归为画家秋千所绘，公元前550年至公元前525年

画面中色彩运用大胆，既使得复杂场面变得清晰可辨，也恰如其分地增添了异国情调。赫拉克勒斯与敌对的埃及国王布希利斯及其随从在祭坛处打斗。埃及人在那里将异乡人作为牺牲献祭。

如果说画家秋千之作明显反映出阿玛西斯的影响，那么埃克基亚斯则主导了人们称为李戈鲁斯团体（Leagros group）的创作。一个水罐上的绘画［**图53**］被归为该团体的创作。作为埃克基亚斯的创作主题之一，战士身负死难战友走下战场的场景再次出现。这次是一个男性战士身负一位死去的亚马孙女战士。画中人物没有标出姓名，与埃克基亚斯的作品相比，人物并不显得孤立。画面左边，战斗仍在继续；可以看见一个倒下的女战士和继续战斗的希腊士兵。画面右侧，一个全副武装的战士抬起了头盔，离开战场；他向后回顾，仿佛对图像中心的行动感到好奇。他前面是另一个头戴塞西亚帽子的持斧战

士。其他人物的出现，特别是撤退战士的回顾，提出了原本并不突出的问题：为何正巧是一个希腊士兵把敌军女战士背下战场？我们是否应当将希腊人看做阿喀琉斯，将亚马孙女战士看做彭忒西勒亚？我们可以选择将这幅图画看做埃克基亚斯所绘场景的延续，或者选择找到其中的普遍问题：战斗双方的关系是什么类型，敌对双方之间保持多少同情才最为恰当？用个人情感或者普遍化的人性去化解政治敌意何时才是适当的？是否只有当作战的敌人死去了，我们才能将他们看做是人？水罐是李戈鲁团体偏爱的器型。这种器型可以使两个并置的场景出现在器皿的同一侧面。画家阿玛希斯曾不断地在各种双耳细颈罐的同一个面上创作并置图像，而埃克基亚斯则通常回避这种做法。此件水罐肩部描绘了整装待发的场面，鼓励观众对器皿的主体图像从普遍化的视角进行阅读。

图53　雅典水罐，归为李戈鲁斯团体所绘，公元前525年至公元前500年

李戈鲁斯团体的得名缘于他们所绘陶器曾有铭文将某位李戈鲁斯称为“美丽的”。在此件水罐上，埃阿斯将阿喀琉斯的尸体背离战场的图式，转变为肩负死去的女战士离开战场。这一画面与整装待发的场面并置，并随之突出这样的问题：盔甲下的人是谁？或者说，那是谁的盔甲？

雅典以外的多彩戏剧

尽管雅典陶器是本章论述的主体，且雅典陶器直至公元前6世纪末逐渐主宰了整个地中海市场，但希腊世界的其他地区同样有非常高质量的陶器产出，而且并不局限于大多数现存陶器的发现地——意大利。对希腊艺术家在意大利的土壤上创建的两个陶器“画派”稍作了解，就可以发现雅典之外陶器绘画的某些特征。

发现于伊特鲁斯坎卡西里（Caere）的一组水罐对色彩装饰可能性的探索远远超过任何一个雅典陶器。尽管给卡西里陶器作坊带来创作灵感的许多神话故事，比如赫拉克勒斯的冒险、卡吕东野猪狩猎、赫菲斯托斯的回归，同样也激发了雅典画家的灵感，但是，处理同样题材的方式却常常有所区别，幽默更显直白。**［图54］**没有表现赫拉克勒斯捉到了三头狗刻尔珀洛斯（Kerberos），而是表现赫拉克勒斯把三头狗带到吓坏了的欧律斯透斯（Eurystheus）面前，正是欧律斯透斯下令赫拉克勒斯去捉住三头狗的。图像中，色彩至关重要。这幅图像的确可称之为绘画，其头部可以见到素描手法的运用，尤其是对刻尔珀洛斯眼睛的刻画，既大胆又敏感。通过展现刻尔珀洛斯与欧律斯透斯——而非赫拉克勒斯——相见，艺术家得以表现野兽的可怖，同时又不会在任何方面使赫拉克勒斯减少英雄气概。事实上，在强迫他去劳动的欧律斯透斯的胆怯的衬托下，赫拉克勒斯的伟岸得到了突出。

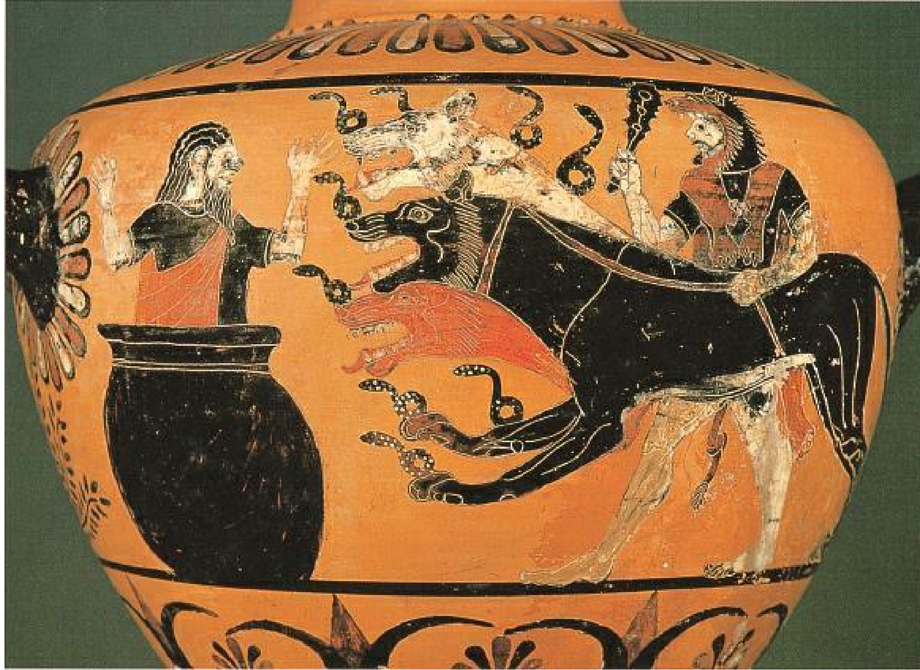


图54　伊特鲁斯坎卡西里的水罐，公元前550年至公元前525年

欧律斯透斯可能原本希望赫拉克勒斯被冥王之狗——多头的刻尔珀洛斯控制，便下令赫拉克勒斯去捉它。但是，当赫拉克勒斯真的带着怪兽归来的时候，局势反转了。图中刻尔珀洛斯的三个头准确地再现出拴着皮带、充满敌意的狗给人留下的许多张嘴的印象。

公元前6世纪下半叶，意大利南部出现了所谓的卡基迪安（Chalkidian）陶瓶，在器型的多样化方面大为拓展。那里陶器作坊的绘画风格似乎可以说是兼收并蓄、博采众长，将科林斯风格的动物装饰带，与无论器型、喜爱表现的主题，以及附属装饰均属典型雅典风格的陶器相融合。除总体感觉上的雅典化之外，陶瓶上也出现了图像的创新。一件收藏于大英博物馆的双耳细颈罐的一个侧面**[图55]**描绘了一行人物：三位装扮得非常华美的年轻女子排着队向一位佩剑年轻男子敬献三件礼物：一个包、一顶帽子和一双带翅膀的便鞋。年轻男子身后站着雅典娜。此处，珀尔修斯从冥河的宁芙（居于山林水泽的仙女）那里接受了面对蛇发女怪美杜莎的所需之物：使他能够到达目的地的带翼便鞋、戴了能隐形的仙帽，还有砍头之后装头的宝囊。这些礼物将观众引向故事的其他部分。要辨认那三个年轻姑娘，观众需要了解，珀尔修斯必须抓住蛇发女怪的姐妹，即三个灰女巫格里伊（Graeae）所共享的一只眼睛和一颗牙齿才能控制她们，如此他才有机会得到这些宝物。陶器这一面选择了展现计划的时刻，与陶器另一面的图像**[图56]**形成互补：再次得到了雅典娜的帮助后，珀尔修斯

与三体巨人吉里昂（Giant Geryon）交战。该图像中，吉里昂的三个身体围绕着一个盾牌旋转。这一表现手法似乎可以追溯到公元前7世纪末。但是，引人注目之处在于，画家将吉里昂的一个头描绘成了正面像，并使其位于整个图像的中心位置。顶饰和头盔构成了头像的精巧边框，头直视着观众，这是画家描绘垂死之人时常常采用的表现手法，既反映它已经“出局”，和图像中的行动不再有关系，同时也希望引发观众的怜悯之情。无论珀尔修斯是否取得了成功，战场中依然可见蛇发女怪的面具。

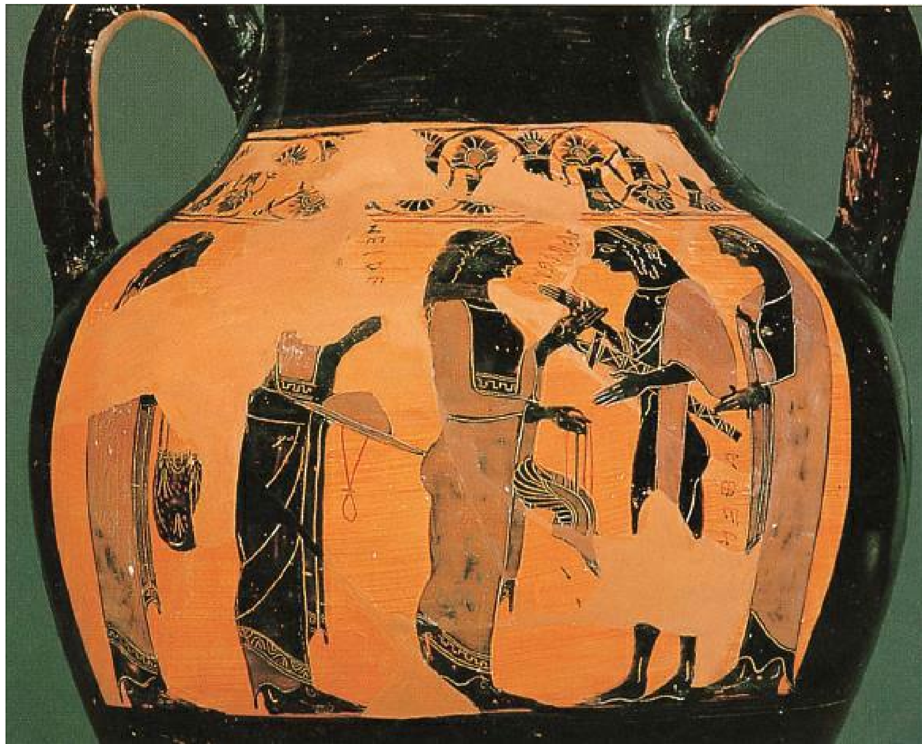


图55　卡基迪安双耳细颈罐，意大利南部制造，公元前525年至公元前500年

此幅图像或许可以作为展现为即将出征的战士准备行装的另一种尝试。珀尔修斯从冥河宁芙而不是自己的亲人那里得到了与蛇发女怪战斗所需的一些非常特殊的配备。

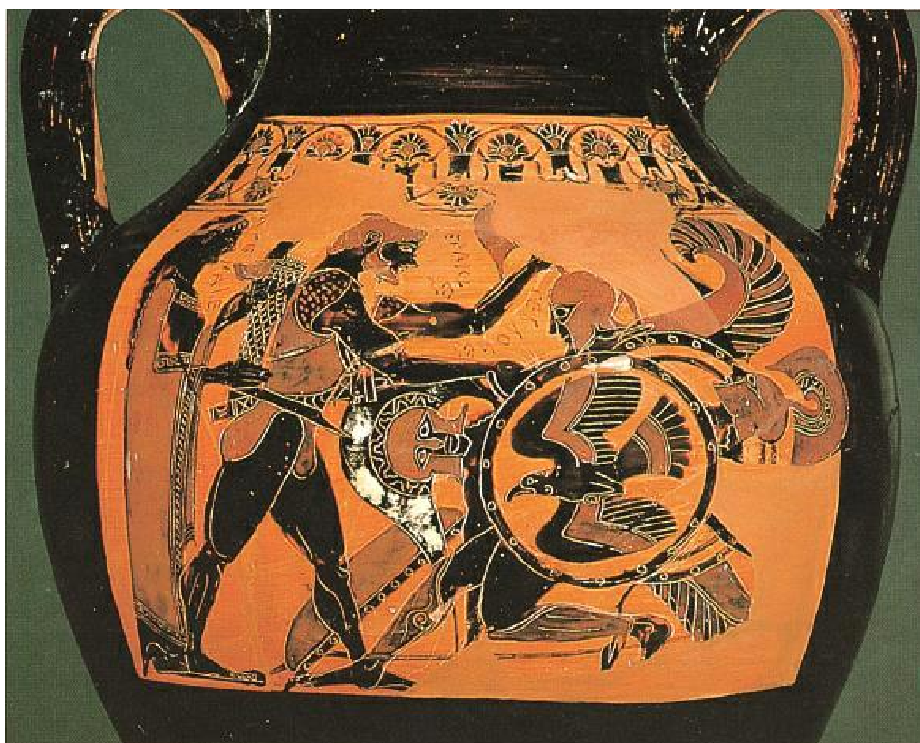


图56　同一双耳细颈罐外壁的另一面

赫拉克勒斯奉命捕捉吉里昂的牛。怪兽吉里昂长着三个身体还有翅膀，常被表现为仅由一人构成的古希腊方阵。画中，吉里昂只长着一双腿，旋转的头反映出吉里昂身体的三种状态——颓然倒下死去的、后仰崩溃的和仍在战斗的。

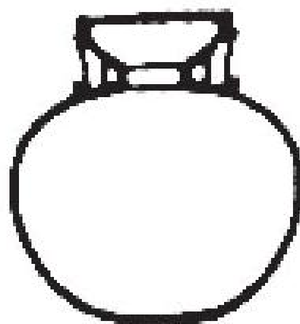
如果将图像平面和叙述的复杂结构，与本章开头论述的画家索菲罗斯与克利提亚斯所绘的带状装饰进行比较，公元前6世纪绘画目的和技巧的转变显而易见。由于受到广泛需求的刺激，为特殊用途生产的陶器带来了多重可能的影响，画家进行了各种实验以吸引观众。陶器的特殊用途使观看图像的方式和环境或多或少可以预测。墓葬不再是陶工最重要的赞助来源，而交际酒会却日益成为市场的主导，从精妙的色彩、生动甚至血淋淋的戏剧、详尽书写的标注，到沉思默想，所有这些在公元前6世纪都不断地得到尝试。由先前陶器制品产生的预期，与新的动人因素的创造之间存在着持续的紧张关系。这一点我们在雅典就能感受到。画家阿玛希斯正是吸收了埃克基亚斯的创新，而后来的画家则结合了两位大师的代表性风格，并不断尝试。此外，我们也目睹了城邦传统之间的竞争，了解到雅典的黑绘风格本身就建立在科林斯风格基础上，发现画家卡基迪安在公元前6世纪下半叶活学活用了当时雅典画家在构图与图式方面的创新。

陶器画家为市场工作，而市场由个人的经济实力和欣赏趣味决定。无论画家还是诗人，都为交际酒会创作，满足并培育出妆点个人生活的私人趣味和对神话的选择。同样是在公元前6世纪，希腊城邦还出现了对神话和公共生活两者关系的日益关注。这种城邦趣味迅速发展，不仅对城邦的公共形象，而且对陶器画家的创作都产生了深远的影响，而这正是我们即将展开讨论的内容。

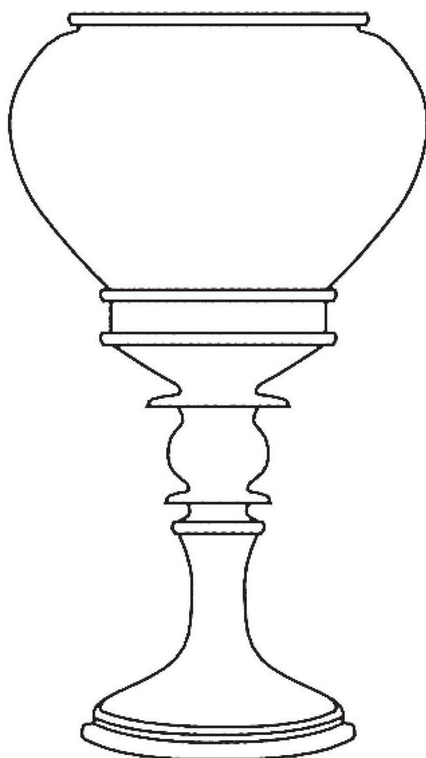
陶器器型：

双耳细颈罐（amphora）：双耳细颈罐是储存液体的陶器基本器型。未经装饰的双耳细颈罐大量存在，形状多种多样，不过以细长且底足外突的器型最具代表性。此处展示的两种双耳细颈罐的器型出自公元前6世纪的雅典陶器，一个属于A类（Type A）双耳细颈罐，另一个是颈柄双耳细颈罐（neck amphora）中的一个类型。参见**［图51］**和**［图49］**。

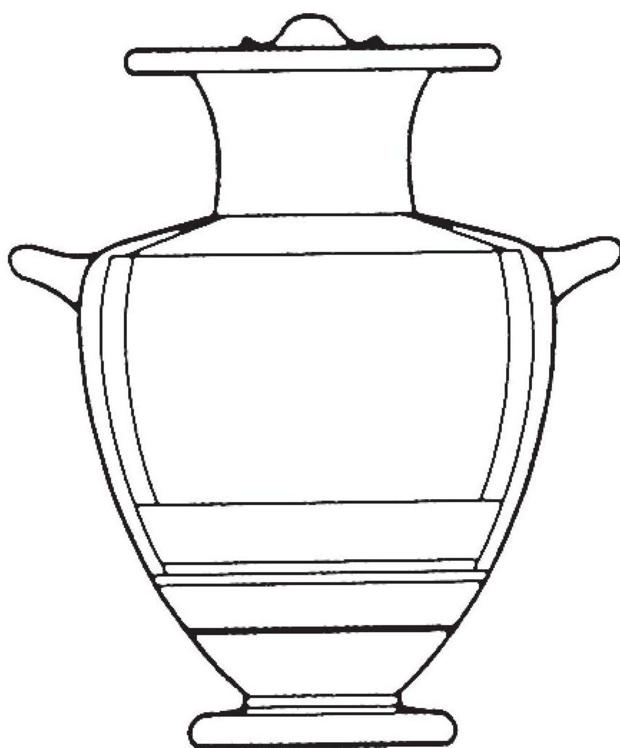
短颈球形瓶（aryballos）：一种用来盛油的器皿，去运动场运动的男人们会带着它。



迪诺罐（dinos）及支架：迪诺罐和双耳喷口罐都是用来混合酒与水的器皿。出现在图像上的迪诺罐多于实例，这或许表明相对于陶器而言，迪诺罐在金属制品中更为常见。[(3)]



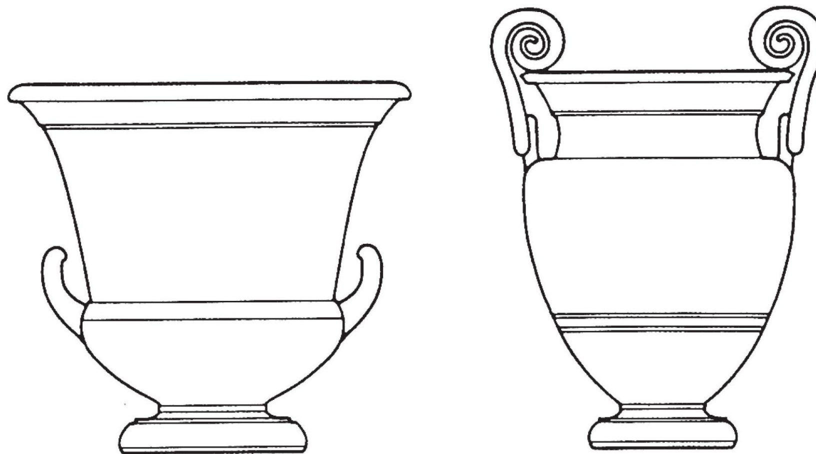
水罐（hydria）：盛水器，两边的把手便于搬运，另一个把手便于倒水。如图所示的水罐器型在肩部及主体处都提供了便于装饰的区域。可参见**［图53］**、**［图75］**及**［图76］**。



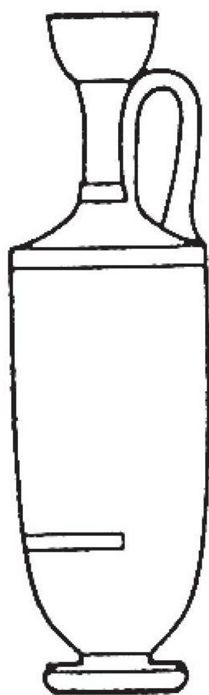
杯子，或基里克斯陶杯（Kylix）：高脚浅底器皿，是最为常见的宴会上的饮酒器，形态和尺寸多样。参见**［图4］**和**［图68］**。

康塔罗斯酒杯（Kantharos）：带有高手柄的饮酒器，常常为酒神狄俄尼索斯本人所持。参见**［图4］**和**［图49］**。

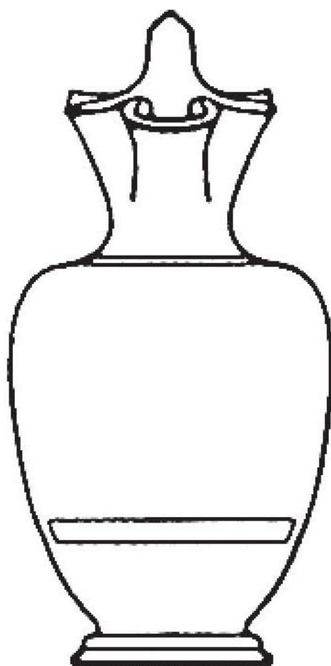
双耳喷口罐（Krater）：混合酒的陶罐，器型和尺寸多样，有些明显仿照金属器皿制作。盏状双耳喷口罐（calyx krater）是画家欧弗洛尼奥斯非常喜欢的器型（参见**［图73］**与**［图74］**）。涡形双耳喷口罐（volute krater）可参见**［图42］**与**［图43］**。



细颈有柄长油瓶（Lekythos）：盛油器皿，特别是用做在坟墓供奉油的器皿，或者作为古典时期的一种丧葬祭品（见**［图115］**）。

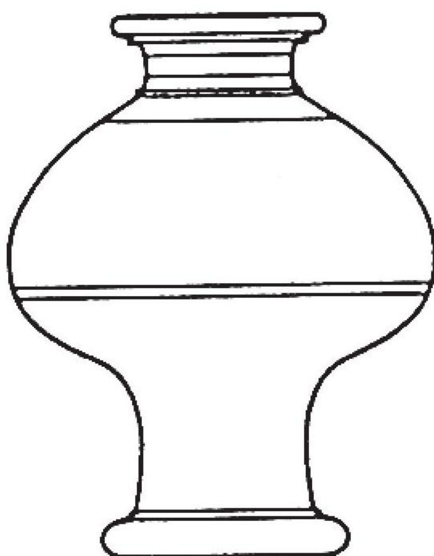


酒樽（oinokhoe）：盛酒的罐子。两个早期的实例可见**[图14]**和**[图17]**。



双耳细颈陶坛（pelike）：此种器型的陶坛（见 **[图93]** ）只在公元前5世纪流行了相对较短的时间，用途尚不确定。

凉酒罐（psykter）：这种造型奇特的器皿是用来盛冰，放置在双耳喷口罐的内部。它与交际酒会的密切联系明显体现在其装饰上。参见 **[图89]** 。



双耳大饮杯（skyphos）：在交际酒会上流行的另一种饮酒器，参见**［图4］**。

酒坛（stamnos）：该器皿与酒神节仪式有特别的联系，但该酒坛承担的功能仍不确定。

---

(1) 作者指出，柯塔波游戏指饮酒者旋转酒杯，把杯中所剩的最后几滴酒洒向其他饮酒者或别的目标。被酒洒到的人应当是洒酒的人心仪的对象。

(2) 作者指出，画面中持盾牌男子正要走向战场，带翼男子代表超自然信使，但我们无法得知他将带来什么样的消息，不过可以推测他所带来的消息有可能关于未来的胜利或失败。

(3) 作者指出，与之前形成反差，这一时期很少有迪诺陶罐保存下来。不过，在同一时期的很多陶器绘画中却能常常看到迪诺罐，这一现象表明这一时期迪诺罐以金属器的形态存在。

第七章　进入政治

到了公元前6世纪，艺术家不仅反映使人害怕的神力，还开始试图表

如我们在第五章所见，最早在石头神庙里出现的雕塑主要表现的是与神的相遇，对蛇发女怪令人惊恐的面容的塑造尤为突出。然而，到了公元前6世纪，艺术家不仅反映使人害怕的神力，还开始试图表

现人神相遇的其他方面。在尝试过程中，艺术家同样探索了直接产生于城邦公共生活的人与人关系的不同方面：艺术成为政治。

公元前7世纪以来，希腊的地区化现象日益突出。几何风格的陶器可划分出不同的地区风格。公元前7世纪，陶器生产与装饰的不同“流派”同样以各地区为基础。不过，尽管人们在相对小范围的自治社区即希腊城邦度过一生，但在公元前6世纪之前，希腊城邦却似乎很少试图通过文化差异来划定各自的边界。公元前7世纪，一些政治上各自独立的小岛对基克拉泽斯群岛陶器的使用，无论在方式还是数量上似乎都非常相近；归为原阿提卡（protoattic）风格的陶器可能在独立小岛艾伊娜岛（Aigina）以及雅典境内都有生产；科林斯陶器则远销各地，并被纷纷效仿。

公元前6世纪，个人身份与他们出生城邦的联系日益紧密。虽然为了同一个市场竞争，公元前6世纪的陶工和画家仍不断地向其他城邦学习；富人们仍不断地从其他城邦的精英阶层中为自己寻找妻子，给女儿物色丈夫；神庙建筑仍旧追随总体而言的地区样式；但是到公元前6世纪中期，铸币机构迅速在希腊世界各地建立，很少有城邦仅仅满足于使用其他城邦铸造的货币。特定城邦的铸币类型有时直接或间接地指向铸造城邦，比如雅典铸币出现了雅典娜头像和雅典娜的猫头鹰**[图57]**，弗卡亚城（Phokaia）则以希腊名弗卡（phoke）为象征。

图57　一枚猫头鹰雅典银币，公元前525至公元前500年

最早的希腊铸币在爱奥尼亚用金银矿铸造。银币最初于公元前6世纪中期出现。在公元前6世纪下半叶，许多城邦开始铸造各自的独特硬币。最早的雅典硬币种类繁多，但自从公元前6世纪20年代开始，雅典铸币固定为猫头鹰和雅典娜头像。

城邦使自己独树一帜的方式之一，是宣称自身与特定的神话英雄或传说有关。希腊城邦拥有共同的神话遗产，这一点在公元前7世纪流行的艺术图像中有所反映，比如奥德修斯刺瞎波吕斐摩斯的眼睛，珀尔修斯砍下蛇发女怪的头颅，还有赫拉克勒斯攻击半人马怪涅索斯。不过，如果说奥德修斯并非仅为伊萨卡岛（Ithaka）人民所独有，虽然奥德修斯曾在伊萨卡岛被俘，也曾做过那里的国王，那么其他故事则基本上的确会明确指向特定城邦。赫拉克勒斯一直是希腊各地的共同财富，他的故事在雅典、希腊中部以及他历险的伯罗奔尼撒都非常流行。忒修斯除掉怪兽强盗的英勇事迹和赫拉克勒斯的英雄伟业并无多大差别，不过虽然他也有普遍的吸引力，却似乎只与一个城市关系密切：那就是雅典。上一章曾论及的弗朗索瓦陶瓶就出现了忒修斯的形象，展现了忒修斯从米诺陶手中解救出少男少女。但与忒修斯有关的图像仅在公元前525年至公元前500年间才在雅典变得流行。

公元前6世纪的艺术是政治的，这一点并非某一城邦的特例。艺术的政治性反映在不同方面，不仅局限于城邦的自我宣传。人们会受到相应故事的启发来反思政治，无论是关于时事的政治事件还是长久的政治议题，即使表面上看，故事本身并不会激发爱国或党派情绪。上一章曾对陶器画家之作进行过详细考察，画家鼓励观众不仅将目光掠过图像表面，而且投入到陶器上的图像情境中去。观众的参与可能产生出对各种问题的思考，或关于道德和民族，或关于性关系与两性功能。但是，反思当代生活某个侧面这一特定行为必然是政治的，正如埃克基亚斯的绘画与伦理和战争的方式有关。

本章中，我将对半个世纪以来的艺术与政治的内在关系进行考察。在那半个世纪之中，也就是公元前525年至公元前475年，希腊城邦经历了几个关键的历史发展阶段。斯巴达在伯罗奔尼撒半岛形成了联盟系统的正式结构，并因此确立了在希腊大陆政治和军事方面的主导地位。而雅典在斯巴达军事力量的辅助下，摆脱了一个与其他地区类似制度关系密切的僭主政府，成为一个公民通过民主机制实现自我管理的城邦。该民主机制包括一个吸引了五六千男性居民组成的公民大会，和一个通过抽签方式选出的五百人议会。最为重要的是，波斯在安纳托利亚（Anatolia）的扩张将小亚细亚的希腊城邦纳入了波斯版图，并威胁到希腊大陆的安全。这样的背景促使希腊的思想凝聚起来，希腊各城邦的统治者既要相互权衡希腊整体性的重要意义，又要保持与其他希腊城邦的独立性。

政治进入圣殿

公元前600年至公元前525年，希腊大陆和希腊西部地区的神庙雕塑集中地展现了与神的相遇。蛇发女怪**［图31］**的形象在三角楣雕塑中仍然流行，观众惊讶于与众神和英雄人物的面对面。呈现此类人神相遇给艺术家提出了一系列问题，尤其在构图方面。当雕塑形象的轮廓直接从作品中凸显出来时，形象与观众间就建立起了一种直接联系，但这种直接联系的建立，是以失去雕塑内部各个形象间的联系为代价的。神庙雕塑中正面构图的选择是为了展示强烈的会面意愿，而叙述性场面更侧重于展示生动的画面。

位于西西里岛西南部塞利努斯（Salinous）的神庙里，一系列柱间壁上的丰富雕塑清楚地表明，雕塑是如何强调了神庙作为前来朝拜的人与众神和英雄人物相遇之所的功能。Y神庙（约公元前550年至公元前530年）与C神庙（约公元前530年至公元前510年）中现存的柱间壁雕塑以正面为主，两座神庙都有一个三角楣展示了蛇发女怪的形象。Y神庙向朝圣者呈现了马车队伍里的众神正面像，其中有阿波罗、勒托、阿耳忒弥斯，还有**[图58]**通过海豚暗示的驮欧罗巴过海的公牛宙斯。C神庙的柱间壁尝试展现砍掉蛇发女怪的头**[图59]**，以及解决刻尔克珀斯兄弟（Kerkopes）的赫拉克勒斯正面像，刻尔克珀斯两兄弟尽管上下颠倒却也都面朝观众，另外还有两列正面排列的马车队伍。

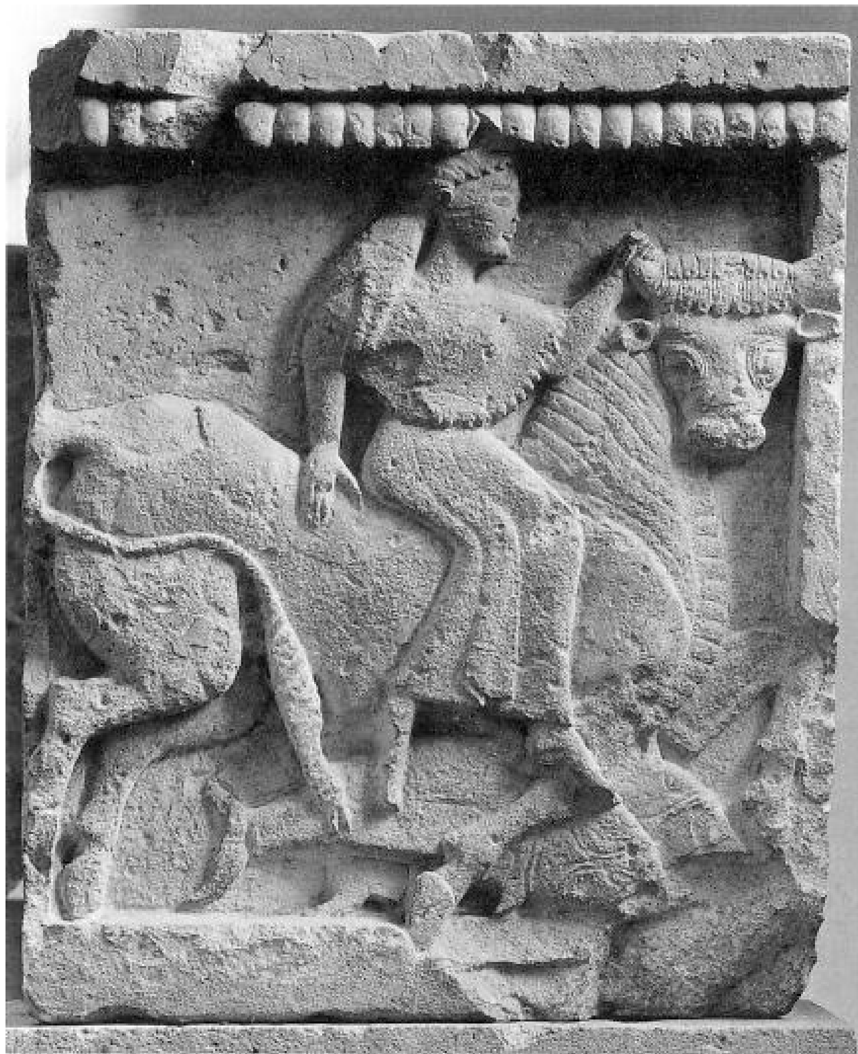


图58　塞利努斯Y神庙的柱间壁，公元前550年至公元前530年

浮雕塑造了正面朝向观众的宙斯的脸，即牛头，使观众直接面对为了引诱欧罗巴而化身为公牛的宙斯的诱惑。牛头和牛头上的卷毛都刻画得富有装饰性。牛身下跃出的海豚暗示了宙斯的海洋之旅。

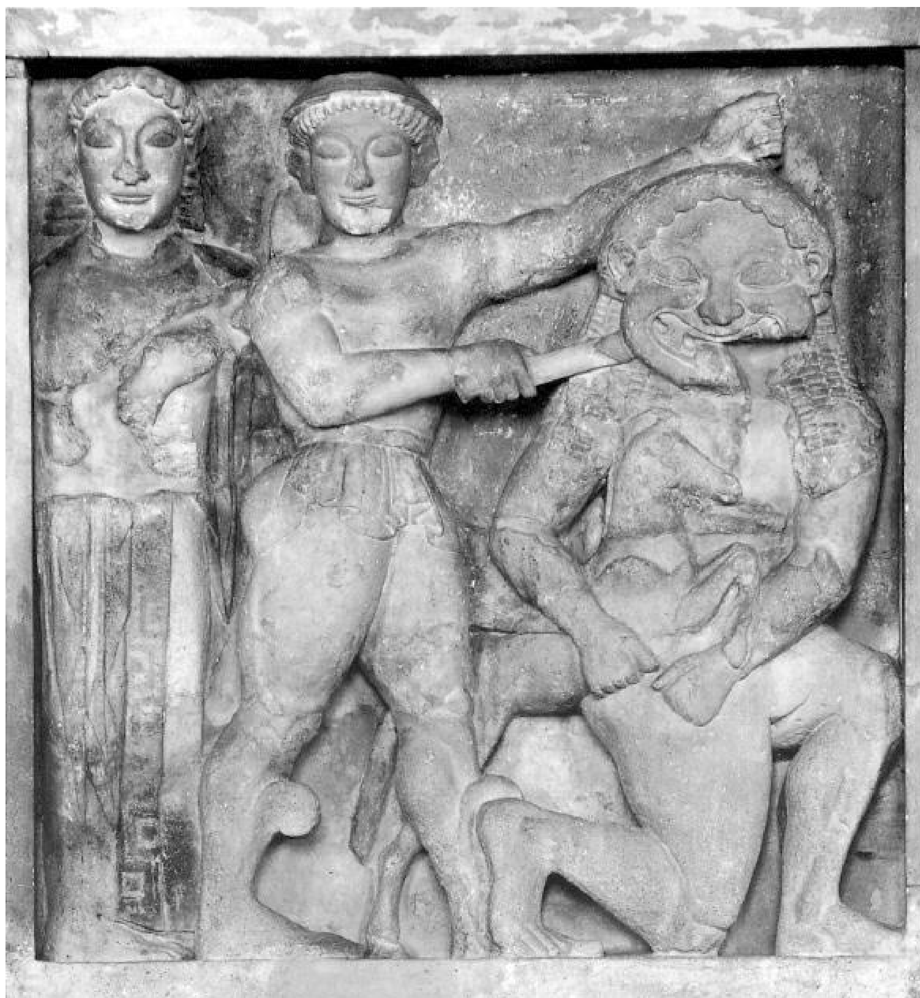


图59　塞利努斯C神庙柱间壁，公元前530年至公元前510年

通过展现人物的腿部侧面以及珀尔修斯的腿部肌肉，雕塑家成功传递出叙述的力量，同时将动作定格在特定一刻。图像中雅典娜支持珀尔修斯，在她的庇佑下，蛇发女怪的邪恶力量受到了永久抑制。

正面构图的力量在塑造了珀尔修斯形象的柱间壁浮雕上得以清楚地展现。美杜莎当然是正面像，而珀尔修斯和雅典娜通常是不直接面向观众的。由于珀尔修斯正面朝着观众，那么身为观众的他或她面对的就不仅仅是蛇发女怪，而且成为砍头行动的活跃参与者，因为观众所在的位置正是珀尔修斯目光注视的、已经擦得锃亮的盾牌。珀尔修

斯靠着盾牌的反射，不必直接注视美杜莎令人石化的脸，以此成功杀掉美杜莎。所有人物的正面呈现使砍头成为一种事件的状态，而不是持续传奇中的小插曲，仿佛朝圣者的行为恰恰反映出神与英雄对抗怪物的力量。这种"超越时间性"还反映在小马佩加索斯（Pegasos）的出现。小马本应从美杜莎断了头的脖子里蹦出来，而在柱间壁的图像中却早已紧紧依偎在它的妈妈身边了。

公元前6世纪下半叶，正面展现的马车行列似乎成为唯一流行的神庙雕塑主题。马车行列还出现在德尔斐的西弗尼安宝库（Siphnian Treasury）西面三角楣的中心位置，以及同一地区于公元前520年至510年间重建的阿波罗神庙的东西三角楣上。不过，如果说这些建筑中对正面形象的强调是对传统的继承，那么两座建筑雕塑在其他方面则均有新的突破。

公元前6世纪，许多城邦都在德尔斐和奥林匹亚建造宝库，但是用大理石建造的西弗尼安宝库不仅是保存最为完好的一座，也是装饰最为精美的一座**［图60］**。该建筑根据爱奥尼亚和爱琴海的建筑传统，而不是希腊大陆的建筑传统修建。雕塑装饰出现在建筑的许多地方，无论是东西三角楣，屋顶檐口和角落，柱上楣构横饰带，还是建筑正面的立柱（女像柱［caryatids］）。精雕细刻的建筑装饰线条构成雕塑和门口的边框。雕塑及装饰线条上的色彩运用丰富。这座小型建筑与25年前建造的多利安式西克欧尼安宝库（Sikyonian Treasury）形成了鲜明对比。两座建筑毗邻，后者的柱间壁上同样出现正面雕像。

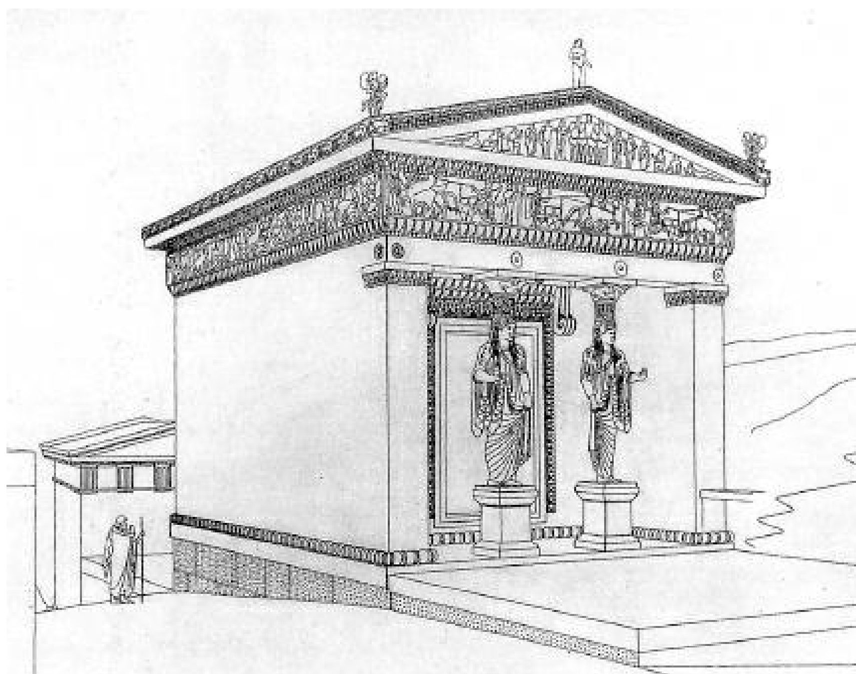


图60　德尔斐的西弗尼安宝库，约公元前525年建成

大理石的运用使建筑师可以最大限度地利用爱奥尼亚建筑的装饰可能性。多利安与爱奥尼亚柱式建筑在爱琴海岛屿中都很常见，但该建筑似乎是希腊大陆最早出现的爱奥尼亚柱式建筑之一。

西弗尼安宝藏的中楣横饰带就艺术性而言最为重要。每一边的中楣横饰带都有一个独立主题。东面和北面的中楣横饰带出自同一位雕塑家之手，有可辨识的签名，都展示了战争场面。南面和西面（正面）中楣横饰带的装饰风格迥异。一个表现的是诱拐，另一个可能是关于帕里斯的审判。对东面、北面横饰带上图像的辨识要比南面和西面更加明确，因为艺术家还在人物旁描绘出了所塑人物姓名，描绘姓名的方式与我们了解的陶器上标注人物姓名的方式一致。事实上，两个横饰带无论是构图还是对雕塑叙述性元素的强调，都与陶瓶绘画建立了关联。

东面的中楣横饰带位于该宝藏建筑的背面，前来朝圣的观众最先看到的就是它。该横饰带的左半部展现的是宙斯，其他的奥林匹亚众神环绕着他，正在权衡阿喀琉斯和门农（Memnon）的灵魂，看谁将在战斗中死去。横饰带右半部展示了战斗中的阿喀琉斯和门农，希腊和特洛伊战士及战车环绕着他们，他们的脚下躺着安提罗柯（Antilokhos）的尸体。阿喀琉斯盾牌上美杜莎的正面头像位于倒下

尸体正面像的上方 **[图61]** 。该横饰带的左右两侧显示了强健有力的对称和谐，与对英雄生死的微妙权衡及抉择正相匹配。

图61　德尔斐西弗尼安宝库东面的中楣横饰带，约公元前525年

雕塑家最大程度地利用了弧形盾牌以加强人物圆雕的感觉，突出了战斗中消耗的体力。同时，安提罗柯的尸体倒在地下，死亡的阴影笼罩着阿喀琉斯和门农。

该宝库建筑北面的中楣横饰带贯穿了通过神庙的圣道，因此也是观众最容易看到的图像。该横饰带展示了众神与巨人作战的场面。北面横饰带同样分成两部分，不过两部分并不十分均衡。最左边 **[图62]** 以狄俄尼索斯与忒弥斯（Themis）的马车队伍为中心，狮子拉车，众神从左向右行进。横饰带最右端的图像展示以巨人为主，巨人和神一般大小，武装得和希腊重装备步兵一般。构图上，人物形象相互重叠，联结在一起，观看的时候可以从这一头一直看到那一头不曾间断，更有书写标注和复杂细节等提供源源不断的信息，诱使观看的目光不断向前。东面和西面横饰带是为了便于观众站在相对固定的点静止观看而设计，而在北面横饰带上，艺术家则利用连续横向装饰带提供的不间断区域，使观众参与到充满活力的图像场景之中。艺术家还创新性地表现出受到忒弥斯狮子攻击的战士的四分之三头部，进一步将横饰带中展现的活动置入观众所在的空间。构图因主题的差别而有所区别，东面横饰带上——也许在西面横饰带上也是如此——展现的是决定的时刻：门农的命运被决定了；帕里斯宣判阿弗洛狄忒是最美的女神。但是，在北面横饰带上并没有决定性的事情发生：战斗是一种状态而不是一个事件。东面与西面展现的抉择场面鼓励观众作出判断；对北面的图像，观众参与行动之中却不必发表意见。

图62　德尔斐西弗尼安宝库北面的中楣横饰带，大约公元前525年

尸体和戴头盔的脸从横饰带里直接盯着观众，还有那些看上去如同普通希腊步兵的巨人，这些都使神与巨人的暴力冲突贴近了当时的观众。

尽管这座宝库建筑四面的中楣横饰带上的图像展示出各种相遇，但观众却并未以任何直接的方式遇到神或直接目睹神力的显现。在这些图像中，观众直接面对的只有死亡。这一点对于这座宝库建筑而言应当是适当的，因为该建筑是作为保存和展示宝藏之所，而不是一个朝拜之地，其中雕塑并未让观众直面众神。事实上，中楣横饰带的图像鼓励观众思考众神与人的关系：帕里斯判定阿弗洛狄忒最美，但正是阿弗洛狄忒鼓励帕里斯认为自己能因此拐走海伦；阿喀琉斯战胜了门农，不过是神决定了门农必死的命运；那些傲慢地挑战神的权威并因此受苦的巨人形象和人类战士的形象并无二致。动机、抉择，以及人类取得成果的能力，在此都成为分析的对象：我们目睹行动至判决的过程，最终的结果事实上是政治决定。一些学者试图从巨人的名字和一些出现在头盔上的古怪徽章中找到特定的政治暗示，这种研究有些过度阐释，但此类雕塑的确是高度政治性的作品。

公元前6世纪晚期，众神与巨人之战在神庙雕塑中非常流行，出现在德尔斐重新建造的阿波罗神庙，还有雅典卫城中被人们称为"雅典娜古神殿”（Old Temple of Athena）等的建筑中，为这些建筑的三角楣浮雕构图带来新的动感元素。从那时起，尽管位于图像中心的神祇造型还常常保留正面塑像的手法，但在三角楣的其他部分，叙述性构图已成为主导。一旦叙述取代相遇，无论是对群体还是个人，可供分析的因素便大为增加，图像变得更加开放。进行叙述，而不是将与神相遇作为主要诉求，对雕塑产生了深远影响。之前，观众面临双重选择，需要辨识形象，或者将其看做一种不可思议的力量；一旦形象与叙述相关，观众获得的可能立场就大为扩展了。观众的读图立场将或多或少地取决于他或她从自身经历获得的认知，对具体图像细节进行

解读。正面的面孔，无论是“库罗斯”青年雕像，还是蛇发女怪，都必然展现本质；而处在叙述中的形象则与语境对应，阅读语境中的形象又必然成为一种政治。

英雄政治

底比斯人想报复雅典人，把愿望告诉了德尔斐城的阿波罗。阿波罗神殿的女主祭司皮提亚（Pythia）说底比斯人绝无可能靠自己的力量惩罚雅典人，建议底比斯人展开广泛讨论，听从“众多的声音”，并从“最近的”地方寻求帮助。于是，当信使带回消息后，底比斯人便召开大会，讨论神谕。（在其他可能的解释都经过讨论之后）有人说：“我想，神是让我们这样做。阿索波斯（Asopos，神话人物，底比斯的主要河流就是以他的名字命名的）有两个女儿，她们是西比（Thebe）和艾伊娜（Aigina）。考虑到这两姐妹，我认为神是让我们找艾伊娜岛上的人帮助我们实现惩罚。”当时也没有比这个提议更好的法子了，底比斯人就根据神谕直接请求艾伊娜岛上的人提供帮助，艾阿娜岛人的回应是送来了埃亚戈斯的儿子（的雕塑？）来帮助他们。

希罗多德，5.79-80。这个故事表明神话在希腊城邦政治关系中的重要性。在上述情况中，艾伊娜岛上的人用神话来回应神话。但是，如果这种方式没有用，底比斯人会要求对方派遣真正的人力来提供帮助。

三角楣雕塑中的政治性因素在艾伊娜岛（Aigina）的阿法亚（Aphaia）神庙中非常突出。该建筑雕塑创作于公元前500年至公元前480年，当时艾伊娜小岛和毗邻的雅典关系紧张，导致军事冲突。该神庙的知名雕塑不是两套而是四套；最初竖立的雕塑不久就被移除，以不同主题的一套新雕塑取而代之。尽管考古学能够复原整个过程，却无法诉说发生的原因。最初的雕塑似乎展现的是诱拐，可能是仙女艾伊娜的诱拐，还有希腊人与亚马孙人之战。艾伊娜岛正是以仙女艾伊娜的名字命名的。取而代之的新雕塑反映的是两次洗劫特洛伊城。第一次是赫拉克勒斯和忒拉蒙（Telamon）的洗劫，第二次是特洛伊战争中希腊统帅阿伽门农（Agamemnon）的洗劫，其中有忒拉蒙的儿子埃阿斯（Aias）。忒拉蒙和埃阿斯是宙斯和艾伊娜的儿子埃

亚戈斯（Aiakos）的后代，但是雅典人和艾伊娜岛人都声称自己才是忒拉蒙和埃阿斯的后代。谁有权利呈现和支持这样的神话祖先是个相当重要的政治议题。希罗多德对当时雅典人和底比斯人之间争端的记录就清楚地表明了这一点。在这样的语境下，将政治上给人安抚的雕塑更换为更具政治倾向的雕塑，这种调整不可能是偶然的：如此费用高昂的计划改变，似乎从政治方面进行解释才最合情理。

新旧三角楣雕塑的差异不仅在于主题。在雕塑风格方面，新三角楣雕塑不仅与旧装饰有所区别，而且在新创作的雕塑内部也存在差异。将西面三角楣上的弓箭手**[图63]**与东面三角楣上的赫拉克勒斯**[图64]**进行对比可以看出，西面三角楣雕塑无论在体力还是意志上都更弱。西面三角楣上的弓箭手很优美地保持着均衡（请注意左脚抬起的脚尖），他的胳膊和眼睛非常有效地构成一种大胆构图，将观众的目光从中心向外扩展，而不是如同东面三角楣的图像那般，将观众目光引向中心。东面三角楣上的赫拉克勒斯保持着一种更加挺直的姿态。他拉着弓，左腿绷紧的肌肉反映出承受的压力。但同时，人物脸部的造型更加柔和，配合着狮头头盔，头盔上狮子的感觉器官（鼻子和眼睛）而非武器（牙齿）得到了突出（可以与前文的**[图52]**进行对比）。这种造型显示出战争中杀人的严肃性。如果将两个三角楣上塑造的垂死战士的形象进行对比，风格上的差异会进一步凸现：东面的垂死战士的身姿松弛且专注，西面战士的身姿更加僵硬、平淡。

图63　艾伊娜岛阿法亚神庙西面三角楣上的弓箭手，公元前5世纪初

虽然是叙述的一部分，但弓箭手的面部表情却并非特定情境中的表情，仅仅是一种男性表情。

图64　艾伊娜岛阿法亚神庙东面三角楣上的赫拉克勒斯，公元前5世纪初

此处，赫拉克勒斯表现出的冷静属于对自身所处环境深有把握的人，而不是对环境毫不在意的人。双臂和身体充满肌肉的紧张感。他拉满了弓，等待发射的适当时机。

传统上，对东西三角楣雕塑差异的解释在于推测东面第二个三角楣的雕塑出自不同的作坊，而且创作时间晚于西面第二个三角楣雕塑。这样的推测可能很有道理，不过值得关注之处在于风格差异产生了不同效果。在西面，希腊人兴致勃勃地为雅典娜的统治扫平道路；而在东面，雅典娜忧伤地站在令人遗憾的战场中央。希腊与特洛伊的战争对于埃亚戈斯的后代来说是特别惨痛的记忆，因为神话中是埃亚戈斯最先帮助阿波罗建造了特洛伊的城墙。希罗多德说雅典人与艾伊娜岛人的敌意由来已久，但是三角楣雕塑希望强调的似乎是不断变化中的政治上的权宜之计。如果说西面三角楣支持的是慷慨激昂的爱国

热情，那么东面三角楣表达的则是一种对当前敌方更为试探性的，甚至更加讽刺的态度。这一态度在希腊人必须为波斯以及希腊邻邦的敌对而担忧的时候或许是适宜的。雅典人在某一阶段似乎曾试图劝服斯巴达人相信艾伊娜岛正考虑与波斯结盟，最终却在斯巴达的干涉下，将艾伊娜岛人吸纳进希腊战团。后来，为了庆祝打败波斯人的入侵，艾伊娜岛人与希腊人一同将名字镌刻了在德尔斐城竖立的纪念碑上。

冲突斗争大致是这一时期神庙雕塑的常见主题。公元前510年至公元前500年，埃雷特利亚（Eretria）的阿波罗神庙西面三角楣上展现了忒修斯诱拐亚马孙的安提俄珀（Antiope）。来自雅典卫城的一组献祭雕塑在风格上非常接近艾伊娜岛神庙的西面三角楣，表现了忒修斯攻击一个男人，那人可能是普罗克鲁斯特斯（Procrustes）。忒修斯的“苦差”首次在雕塑中和赫拉克勒斯的苦差一道出现，是在建于德尔斐城的雅典宝库建筑雕塑中。那座雅典宝库据古代作家鲍桑尼亚（Pausanias）所言，是用雅典人在马拉松战役战胜波斯人所获的战利品在公元前490年建造的。不过，考古学家经常怀疑该建筑的建造年代应当更早。更早建立的神庙，如塞利努斯（Selinous）**［图58、图59］**或意大利弗德塞勒（Foce del Sele）的赫拉神庙等建筑的柱间壁，经常展示一个人物、三个人物，或更多人物的组合，而雅典宝库柱间壁却几乎总是采用两组冲突人物的构图方式。整整三十面柱间壁雕塑构成了某种“主题与变奏”，其中很多构图上的可贵创新改变了雕塑以相遇为诉求的本质**［图65］**。图像邀请观众比较年轻的忒修斯和年长的赫拉克勒斯，比较他们的手下败将，无论是人或兽。冲突的场面在马拉松战役的波斯战败之后，不可能不是政治性的，但是赫拉克勒斯的突出形象驳斥了将忒修斯作为雅典优越性的特殊象征的说法。此外，亚马孙人的形象是普通的重装备步兵，而不是充满异族色彩的东方人，观众因而不会将亚马孙人指认为波斯人。政治议题仍然是普遍化的：我们应当记得在公元前5世纪80年代，雅典人还无法判断究竟是波斯人还是艾伊娜岛人将对其构成更大的威胁。

图65　德尔斐城雅典宝库柱间壁上的赫拉克勒斯和刻律涅（Kerynian）山上的牝鹿，公元前5世纪早期

该柱间壁的构图不同寻常，非常大胆。形象突破边框的限制，强调了需要耗费巨大体力才能控制牝鹿。垂饰的柔软与赫拉克勒斯肌肉的紧张形成对比。

死亡、政治，以及运动场

众神天赋神力，不切实际，充满欲望而且可以永生。只有富人才会渴求类似希腊神祇般不负责任的生活。但神并未将自身定位于上层阶级。一个家庭为了纪念战死沙场的年轻人而竖立库罗斯像的确是立起了一座类似神像的纪念碑，但竖立雕像本身并不会使库罗斯成为精英人物。在公元前6世纪早期的雅典，无论神庙雕塑还是作为墓碑的

雕像和浮雕，都没有关注富人阶层特殊的生活方式：背负牛 **[图40]** 或羊供奉给神的人们可能来自各个社会阶层。

富人的生活方式在公元前6世纪中期开始侵入雅典的神庙和墓地。公元前575至公元前550年，墓碑上的人物着装开始有如军人或运动员，还伴随着马或马车。公元前6世纪中期，大型骑马像首次在雅典神庙里出现，随后出现了作为墓碑的骑马像。如我们所见 **[图37—图39]** ，雅典卫城的科莱像（年轻女性人像）变得日益精美。吕底亚王克罗伊索斯像 **[图36]** 只有通过铭文才能辨识为一个战士，但是，许多其他雕像会主动提供视觉线索，帮助观众判断其身份和阶层。到了公元前6世纪末，坟墓浮雕和库罗斯像出现了带多幅图像的雕塑底座。公元前6世纪下半叶，整个希腊世界，从西西里到吕客亚（Lycia），都能找到类似的发展过程。

要传递社会阶层的信息，这一点在日益充满竞争的展示的世界，给雕塑家提出了新的挑战。认真创作一尊程式化的形象不再能满足需求了；现在，雕塑既要提供语境也要传达本质，还需要捕捉如果不属于个人就属于群体的特性，在雕塑形象与对应人物的典型活动间建立联系。新需求的影响之一是人物雕塑开始具有明确的年龄特征。位于希腊中部奥尔科美诺（Orkhomenos）的一尊坟墓浮雕 **[图66]** 展现了重重倚靠在拐杖上的人物形象。一条忠诚的狗缠绕着主人，伸长身子要吃主人手中的蚂蚱。该浮雕或许创作于公元前500年后不久。这个姿态优美的人物按照透视法缩短的脚虽然可以归为任何年龄阶段，但人物身上裹着的羊毛衣服、前倾的头和肩部的处理，以及胡须都表明这是位老人。

图66　出自贝奥提亚奥尔科美诺的坟墓石碑，公元前500年至公元前475年

该人物形象与公元前6世纪出自雅典墓葬的年轻运动员、强健的战士，还有完美库罗斯像遥相呼应。这位年长男人勾着肩部、驼背、重重地依靠在拐棍上。以上细节以及狗的环境暗示都将伤感引入墓碑雕塑。

此浮雕在其他方面也展现出一个充满竞争、对社会地位具有明确意识的新世界的特征：浮雕上有签名。库罗斯像很少带签名，但自从公元前6世纪下半叶，雕塑家在作品上签名开始变得相对普遍，以致有可能将一位艺术家的作品相对集中（见**［图39］**）。这幅浮雕上的签名是那克索斯岛的阿克森诺（Alxenor the Naxian），此外还加上了一句：“看！”这一指令或许应当解读为“站在那里哀悼”。“站在那里哀

悼”是克罗伊索斯的库罗斯纪念碑铭文开头的一句话。不过，在这里，“看！”也可能是希望将观众注意力引向阿克森诺自己出众的雕塑技艺。阿克森诺来自那克索斯岛的基克拉泽斯群岛；他四处游历，服务于交易活跃、区域广大，或许还尚未有所区分的市场。公元前6世纪雅典最出色的雕塑似乎都在其他地区制作，主要产自基克拉泽斯群岛和希腊东部地区。和上一章讨论的陶工和瓶画家一样，雕塑家也需要确立自己的标志，有必要让观众能通过标志辨识出自己的作品。

如果说塑造一个浮雕人物形象，使之带有所处世界的某些特征，对雕塑家提出了一系列挑战，那么在库罗斯雕像和浮雕底座上呈现富人日常生活的场景，则向雕塑家提出了另外的挑战。展现体育运动需要具备揭示人物之间关系的能力。人物关系不仅仅是我们在神庙雕塑中所见的充满敌意、面对面的对抗。此外，人体的姿态更加多样，而且必须是裸体。来自雅典的库罗斯像底座正面**［图67］**再现了一场球类运动，在单一构图中呈现了相互联系的六个人物形象。球从一边越过中间两人的头，被扔向另一边。人物之间眼神的交流和丰富的身体语言生动地展现出运动场景。西弗尼安宝库的中楣横饰带浮雕主要表现了人物的侧面像和正面像，而雕塑家在此处的浮雕上却努力展现从不同角度观看的人体，并通过肌肉组织的变形制造躯体的扭转。人体的优美展示，如我们在下一章所见，是那些时常出入运动场的人主要的关注点。类似的，雕塑家通过石雕的创新展示了裸体人像的丰富和优美。

图67　库罗斯像底座，发现自雅典的德米斯托克利城墙（Them istoklean wall），约公元前500年

该底座上曾经竖立的库罗斯纪念碑是雅典主要城市墓地的一座墓碑。底座所示场景在某种程度上提供了逝去的年轻男子的相关信息，与克罗伊索斯像**［图36］**之类库罗斯像用铭文传递信息的方式并无二致。

在此类纪念碑从属的世界里，雕塑家的名字和作品是城邦的精英阶层激烈竞争的对象。公元前6世纪下半叶，墓地与神庙都成为个人或家族荣耀及其雇佣艺术家的艺术成就得以永久展示的重要场所。大约在公元前600年，作为祭品供奉在雅典卫城的陶瓶画家索菲罗斯所绘的迪诺罐或许已给人留下了深刻印象。到了公元前500年，雅典卫城已成为到处可见精美的科莱像、骑马像，以及直接与捐赠者生活有关的大型纪念性浮雕及其他雕塑的地方。公元前6世纪90年代，雅典政治家梭伦（Solon）创造并强化了正式的财产分类。亚里士多德告诉我们，雅典卫城的一尊骑马像纪念碑是一个以进入更高社会阶层而自豪的男人竖立的，正是这种上进心促使其进入了人们所谓的“骑士阶层”（雅典第二等级公民）。我们无法了解还有多少尊纪念碑的竖立是为了庆祝达到某种城邦所设标准的成功，但是，每一种标志身份与阶层的行为都是一种政治行动。墓碑和祭品方面的竞争显而易见是精英阶层成员之间的政治权力斗争所引发的艺术上的必然结果。公元前6世纪中期，这种政治权力斗争导致了庇西特拉图（Peisistratos）及其儿子们的僭主政体；到了公元前6世纪的最后十年，类似的政治斗争的结果是最终将权力归还人民。当时，雅典城最尊贵的人物之一，克里斯提尼（Kleisthenes）将扩大的权力赋予了民众的议会和公民大会，感谢公民在反对贵族竞争者方面给予的支持。

精英阶层的竞争给了雅典雕塑家新的刺激，但竞争所致的政治动荡并未使竞争在民众间流行。是否因为民众本身不赞成雕塑从而抑制了富人在墓地“用雕塑装饰”，还是因为，如西塞罗（Cicero）在文章中所言，法律禁止竖立坟墓纪念碑？很少有雅典陵墓雕塑的遗存可以追溯至公元前480年波斯入侵之前的20年。受到个人订单竞争的刺激，雕塑家获得了雕塑新表达形式的创新动力。但是，甚至在给创新带来刺激的市场消失之后，创新的驱动力仍然存在。不过，在转向刚才论及的雕塑发展所产生的长期影响之前，我们将继续讨论相关创新压力在陶瓶画家身上引发的后果。

第八章　同性恋的放纵

交际酒会上的角色扮演与身体

一个蛇发女怪在黑绘陶杯的正中注视着观众；那双眼睛在向举起酒杯的人致意。地中海很多地区参加聚会的人都曾使用过绘制于公元前6世纪下半叶的雅典陶杯，这种情景很常见。但是，捧起这个大酒杯**［图68］**（直径大约达到34厘米）的人会产生意想不到的惊讶。当他的手沿着杯身滑向底足，会发现手指最终环绕着阴茎和睾丸。当他捧起酒杯喝酒，会见到杯子内部**［图69］**不仅绘有蛇发女怪的脸，而且描绘了交际酒会的场景，其中所有饮酒的人都身穿长袍，他们中一半人用头巾包裹头发，其中一位饮酒者在向一个手持酒坛四处走动的裸体男孩挥动便鞋。

图68　雅典大型黑绘风格眼杯（邦福德陶杯［Bom ford Cup］），公元前525年至公元前500年

用该酒杯喝酒会使宴饮者非常难为情。那双陶杯之眼仿佛正注视着你，面对着萨梯，而且手握生殖器形状的杯底，不仅如此，杯子还如此之大（直径达到34厘米），要准确控制它，喝酒时不使杯中酒水泼洒出来，都需要持杯人头脑清醒，持杯的手稳定有力。

图69　同一陶杯内壁

交际酒会的标准配备在图像中的呈现——吹笛、里拉琴，还有唱歌（与【**图4**】比较）——反倒使人关注图像中并不属于标配的部分——酒会的外侧背景和几位饮酒者的包头巾。

这件陶杯不是放在玻璃盒子里供人欣赏，而是具有实际用途。正如我们提到的杯子底“足”，希腊人也这样用人体部位的名称命名陶器的不同部位——陶器把手被称为“耳”，杯子内壁被称为“面”。但是如果说此件陶杯的底足在以“足”命名的部位却用其他的人体部位取而代之，以此使人感到有趣，那么实际使用的乐趣一定会大得多。出自同一作坊的另外两件大的黑绘陶杯也同样以男性生殖器为底足，在陶器所绘双眼之间描绘了做爱的场景。另一件制作时间稍晚的红绘陶杯的图像上出现了同样底足的大杯子，画中一个裸体女人手拿着它，作为陶杯底足的阴茎正对着那位喝酒的女子。如果在陶器所绘双眼间将生殖器底足与萨梯而不是蛇发女怪或狄俄尼索斯的面具同时表现，那么用鞋子威胁服务男孩，杯子带有的性游戏成分就再明显不过了。

如果说底足是粗鲁的玩笑，那么杯子内壁显现的交际酒会的图像则十分复杂【**图69**】。架子上长着繁茂的葡萄藤。随意搭在葡萄藤上的衣服给画面平添了柔和的暖意。一个穿着略不讲究的男人吹奏着双排管，他前面一个参加酒会的人在唱着歌。唱歌的人裹着头巾，带有

东方风情。大致在此件陶杯绘制的时期，希腊流行一种奢华气氛和温柔情调，与抒情诗人阿那克里翁（Anakreon）有特殊联系。

陶杯内壁绘制的图像中有一处特别细节，表明陶工和画家是有意将陶杯内壁精细描绘的图像与带有明确性暗示的陶杯底足一起搭配的。内壁图像中的性活动是暗示性的，最明显的人物是威胁服务男孩的男人。另外，酒会中所有斜倚的男人都没有露出脚。在这么一件陶杯上，没有平常的底足，却以男性性器官代替，那么酒会里的男人不露出足部也绝非偶然或者被忽视：空缺本身会将观众的注意力引向他们的性征——如果那些男人同样没有露出足部，那么他们会有什么？

瓶画家添加的颜色现在只有些许痕迹留存下来。颜色的添加曾使长着獠牙的蛇发女怪的脸，还有宴饮男人那白点和红条装饰的衣服变得生动起来。不过，画面上真正可辨识的还是在浅色背景衬托下如剪影般呈现的形象。黑色如剪影一般的形象在表现人物动作时非常有效——歌者后倾的头和举起的手臂，饮酒者酒杯的传递，服务男孩劝告或安抚的姿态——另外，人物之间目光的交流也通过剪影般的形象传达出来：一个斜倚的人转过头观察，或许是在饶有兴味地看着男孩面对便鞋的情景。杯底立体的性器官和杯子上图绘的平面形象之间构成一种强烈对比。陶杯上的图绘形象的确展现出人物扭转的姿势，并用雕刻手法再现出手臂肌肉，但是参加交际酒会的人物形象本身却没有立体感，也没有给人留下实际存在着的身体的印象。陶杯中所绘人物的性征，如一切以黑绘技巧绘成的人物一样，只关乎动作与服装，并不具有实际的吸引力。陶杯底足明确而直接的性的表现，与交际酒会上间接传递的性暗示结合起来，产生一种性的诉求和兴奋情绪，单靠陶杯内壁所绘形象是达不到这种效果的。陶工与画家合力发挥他们的创造性，来达到绘画本身无法产生的效果。

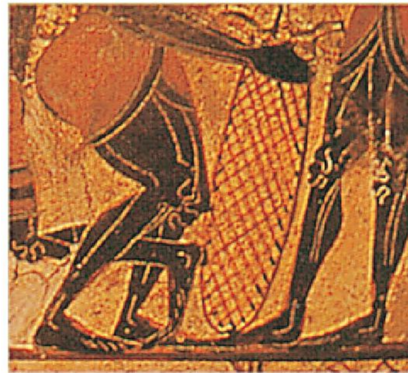
黑绘技巧在陶器上被广泛应用，从涅索斯画家所绘双耳瓶**［图28］**上的巨大形象，到陶杯口沿和带状装饰中的小型人物形象**［图45］**，从弗朗索瓦陶瓶连续不断的横向装饰（**［图42］**和**［图43］**），到埃克基亚斯双耳瓶上两个人物相遇的重要时刻，各类图像都由黑绘技巧画成。在浅色背景的衬托下，黑绘技巧能清晰呈现出人物姿态，擅长对活动的再现，无论是热闹喧嚣的聚会或仅仅是一种运动姿态的展示**［图51］**。不仅如此，黑绘技巧在背景的表现上也有优势，浅色背景给物体和人物的再现留下了更多空间。公元前6世纪的

雅典画家对黑绘技巧的某些优势进行了充分探索，而在其他可能性上却较少涉猎。

有些观点将运用黑绘技巧描绘的图像仅仅看成具有某种特殊的“自然”功能，也有观点认为艺术家在绘画上采用黑绘技巧仅仅是由技术因素决定。上述看法虽然都有局限，但是，黑绘技巧的确并不能满足所有需求。正如身穿黑衣会在视觉上收缩形体从而更好地显出身段，黑绘技巧所绘人物注定是平面的。雕刻出的线条在表现纺织物的图案方面效果很好**［图51］**，但在表现内在的轮廓方面却有所欠缺。由于姿势可以有效地表达动作，只要艺术家关注的重点在于表现行动及行动的结果，在于将行进的画面呈现在观众眼前，那么黑绘技巧在塑造立体三维形象方面的不足之处就显得无关紧要。然而，如果艺术家渴望的是在观众眼前再现出有实体感的人物形象，并且通过身体形象而非动作塑造出人物性格，展现人物间的联系，黑绘技巧的局限就显露无疑。

描绘陶器的技巧

雕刻是典型的黑绘技法，使用尖锐工具雕刻陶器的浅色表面，露出精美线条。黑绘技巧描绘的画面如此精美，可以再现复杂的纺织品图案，如**［图51］**埃克基亚斯作品所示。许多黑绘风格画家还将黑绘技巧与其他创作手法结合，其中最为常见的是添加色彩——色彩的添加一般而言更多是考虑到视觉效果，而不是对生活的模仿**［图56］**。轮廓线画法则永不过时，甚至在黑绘画法正时兴之际，画家阿科斯拉（Arkesilas）仍然在雕刻手法和画笔描绘之间自由转换**［图46］**。红绘技法的发明取决于强劲有力的黑色线条，人们称为“浮雕线条”的发展，在运用“浮雕线条”时颜色从背景中凸显出来。不过“浮雕线条”常常与更加透明的颜料一起结合运用，如**［图73］**所示，再现不太重要的解剖细节。画家在浅色背景中精心描绘，能赋予衣服垂饰以特别的生动流畅之感**［图118］**，线条的多种造型可能性在其中得到了最好的展现。



红绘技巧的发明

在上一章中，我试图说明雕塑家开始采用哪些不同的方式努力在石头雕刻的世界与观众所处的世界之间架起桥梁，并不断使其作品指涉社群关注的焦点问题。西弗尼安宝库的北面和东面横饰带浮雕着重突出了人物的姿势和姓名，黑绘技巧产生的效果可与之媲美；然而，对战士小腿部位隆起肌肉的塑造**［图61］**，加强了身体实实在在的体量感；使其中一位战士展露出脸部的四分之三**［图62］**，以便在中楣横饰带的造型空间与观众所处的空间建立连续性，这些创作手法产生的效果却是黑绘技巧无法提供的。类似的，那克索斯岛的阿克森诺的浮雕作品**［图66］**和表现打球活动的库罗斯像底座浮雕**［图67］**之所以能够激发观众与浮雕人像所处空间的亲密感，原因都在于塑造出了具有实实在在体量感的人物形象，拉近了与观众所在空间的距离。

雅典瓶画的装饰风格从黑绘技法过渡到红绘技法发生得非常自然。理解这一技术变革的要点在于理解变化发生的背景，理解艺术家渴望在观众与所观看的图绘世界之间形成一种更加亲密的关系，正如雕塑，以及前文分析的运用黑绘技法描绘而成的陶杯所示。公元前525年至公元前500年，雅典画家开始尝试放弃黑绘技法。黑绘技法是先在未经描绘的陶器表面描画出黑色形象，再雕刻出内部细节。红绘技法则是将背景涂黑，保留出人物空间，再描绘内部细节。与原阿提卡风格陶器**［图26］**，以及偶尔在黑绘人物形象**［图49］**中运用的轮廓线描绘技巧有明显区别，背景的运用在人物形象与背景之间形成鲜明对比，亦使人物姿态变得清晰易读。此外，与黑绘人物形象截然不同之处还在于，身体部位呈浅色也使三维空间的再现成为可能。

或许可以通过浮雕作品部分地解释在较为深色的背景中展现浅色人物形象的做法所创造出的可能性。浮雕背景通常显现出微暗的色调，这一点可能在银质背景中添加金箔人物的工艺手法上表现得更加明显。不过，红绘技巧的发明，与瓶画所绘场景更多地指向生活而非神话的现象同时出现，尤其是与表现富人阶层的体育运动与聚会宴饮的场面同时出现，都使我们不由得想到，新技法的出现并非由于技术更替，或仅仅为了在形式上效仿其他艺术作品，而是为了从图像上满足新的市场需求与社会需求。

身体与肌肉

红绘技巧使人物形象具体化，变得更有血有肉。下面将介绍最早运用红绘技巧绘制而成的陶器之一。该陶罐清楚地反映出黑绘与红绘技巧之间的连续性，以及新技巧的造型特点。陶罐上有陶工安多基德斯（Andokides）的签名，上文刚刚讨论过的黑绘陶杯（**[图68]**和**[图69]**）可能也出自他的作坊。该陶罐画家也就被称为“画家安多基德斯”，他很可能运用黑绘和红绘两种技巧画画。此件发现于伊特鲁斯坎瓦尔奇（Vulci）的双耳细颈罐（**[图70]**和**[图71]**）上，两个侧面图像的构图与画家阿玛西斯的传统一脉相承——中心场景两侧由竖直向上的元素形成边框。该陶罐一个侧面的图像展示了雅典娜与阿耳忒弥斯注视着阿波罗与赫拉克勒斯争夺德尔斐三脚祭坛（同样的场景也出现在西弗尼安宝库东面的三角楣上）；而在陶罐另一侧的图像中，教练正观看两个男人摔跤，位于图像右侧的一个年轻男人把年长男人抱了起来。两幅画的特点在于对生动姿态和人物目光交流的清楚展现——这两点运用黑绘技巧也可以实现。而在表现阿波罗与赫拉克勒斯的画面中，只有从细节处才能发现红绘技巧在身体造型的探索方面具有的独特优势：赫拉克勒斯左臂胳膊上的洞，雅典娜与阿耳忒弥斯的胸部曲线，阿耳忒弥斯的颈部线条，阿耳忒弥斯手臂和臀部的衣服皱褶。

图70　红绘风格双耳细颈罐，归为画家安多基德斯之作，公元前525年及其后数年

画家安多基德斯的名字源于在他所绘各式器皿上签注的陶工姓名。此件陶罐上同样有签名。有些“双语”器皿的两个侧面会分别呈现黑绘和红绘风格绘画，画家安多基德斯至少画过其中

的红绘风格。他的细致描绘非常精美——注意图中阿波罗试图从赫拉克勒斯那里夺回三脚祭坛的手部细节。

图71　同一双耳细颈罐的另一个面

该画的构图达到了极微妙的均衡（看那地面上八只脚的分布表现出的节奏与和谐）。人物的描绘简洁明快，与左侧人物所披衣饰及背景处悬挂衣服上的复杂装饰形成有效的对比。

在该陶罐另一面，生动造型的可能性蕴含在缺乏情节表现的运动场景中。画面中央两个摔跤人物形象的塑造呈现出三维效果（从右侧摔跤手腋下部位的描绘上得以清楚地体现）。而图画右边那个被抱起的男人转过脸直视观众。如之前论及的那样，正面像常常表示该人物借由音乐，或狂喜，或通过痛苦与死亡而"从中跳脱出来"，但此处，

那张对着观众的面孔似乎只是在试图吸引观众的注意，激发观众接近画面的情绪。正如另一面的图像中，阿耳忒弥斯表现出闻到花香的喜悦，并饶有兴味地观看她的兄弟阿波罗和赫拉克勒斯的争夺；在这一面的图像中，画面左侧的无须年轻男子所在的位置通常是为年长"教练"保留的，他也在闻一朵花。这个漂亮的年轻人外貌上与阿波罗很相似。的确正如陶醉于花香带来的感官享受的阿耳忒弥斯所示，观众对该图像的欣赏不应视作为斗争的场面，而应视作为一种展示的场面。这样的运动画面，如库罗斯像底座浮雕再现的青年男子打球的场面一样 **[图67]** ，是展现男人味的审美之地。

标注姓名的游戏

瓶画与纪念碑雕塑都表现出对运动场面的关注，不过瓶画对更加私密的主题，即交际酒会的再现方面进行了独特探索。交际酒会在黑绘风格的陶器上有所展示，而运用红绘技巧的陶瓶画家则为之增添更多新意。一件带有斯密克罗斯（Smikros）签名的贮酒罐 **[图72]** 可以作为很好的例证。与黑绘陶杯 **[图69]** 上的宴饮场面一样，该酒罐的图像中也有一个吹笛人和一位歌者。不过，酒罐的大幅空间使画家得以描绘更多细节，不仅如此，歌者与吹笛人的形象更加丰满，显得有血有肉。在歌者赤裸的身体和吹笛人的衣饰部分，画家将沉重的黑色与浅棕色相结合来塑造形式与质感，从而探索了新的可能性。随着画笔中饱蘸的颜色逐渐减少，所绘线条的疏密变化使人物的轮廓线变得生动起来。这一点在吹笛人的衣饰线条上反映得最为明显。黑绘陶杯随着它的传递会引发喝酒的人开怀大笑，陶杯底足可触摸的玩笑和饮酒者在酒杯上所见的图像相互印证；而酒罐图像自身则传递出身体的亲近感并鼓励亲密行为。

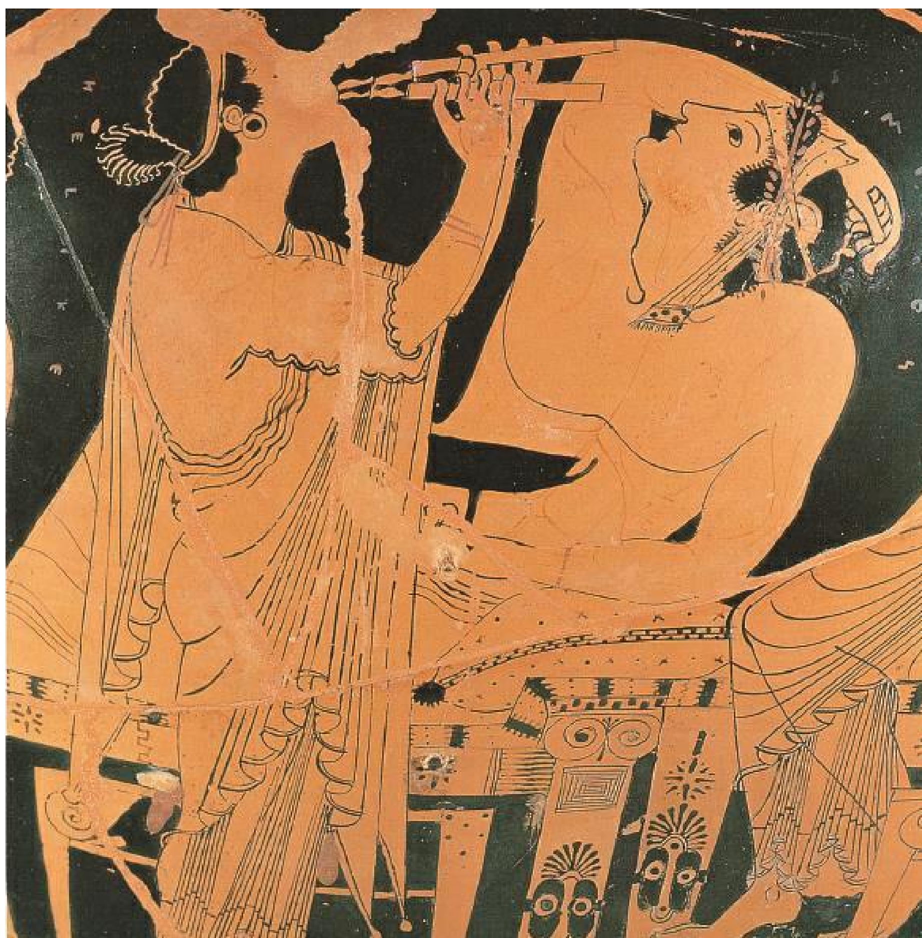


图72　雅典红绘风格贮酒罐局部，画家斯密克罗斯签名，公元前525年至公元前500年

画中的卧榻装饰精美，人物姓名标注为“斯密克罗斯”。他正仰头哼唱，头戴花冠和束发带：仪表在交际酒会上非常重要。他手持的酒杯呈现为黑色剪影，显得平面化，与身体造型具有的空间感构成对比。

此外，斯密克罗斯陶罐还有另外一个令人惊讶之处。黑绘风格瓶画在神话场景的描绘里常常出现给画中人物标注名字的做法，此件陶罐的图像也出现了同样的情况。画家将歌者的名字标为“斯密克罗斯”。尽管埃克基亚斯或许会在门农与阿喀琉斯的对决图像中给黑人随从加上“阿玛西斯”和“阿玛索斯”的名字，以此暗指同时代的陶工，但黑绘风格的画家却从未将自己标注为画面的参与者。但是，在红绘风格出现的早期阶段，特别是那些被称为“先锋”团体的画家作品中，我们的确可以发现此类声明，有时还伴随着善意的讥讽。至于该先锋团队的其他画家，欧弗洛尼奥斯曾展示过斯密克罗斯的名字；菲提亚斯（Phintias）曾将交际酒会上与妓女干杯的人标为欧西米德斯

（Euthymides），欧西米德斯称他画出了“欧弗洛尼奥斯从未能够画成的画”。

画家们互相标注姓名的做法，由于“还有谁也被标注了姓名”而变得特别有趣。赞叹年轻男性之美的习惯始于埃克基亚斯，他不断地赞叹“欧内特里德斯（Onetorides）是美的（kalos）”（kalos一词还隐含着高贵之意）（**[图50]**和**[图51]**）。这种做法在先锋画家团体以及与他们同时代的黑绘风格晚期画家的作品中非常普遍。有些被感叹的对象几乎可以确定与某些地位很高的历史人物画等号，比如三次在德尔斐运动会上成为胜利者的菲洛斯（Phaÿllos）和或许是克拉梅斯（Kerameis）最富裕家族成员之一的李戈鲁斯（Leagros）。克拉梅斯还是雅典城陶工区的所在地（见**[图53]**）。通过将自己以及工作上的竞争伙伴加入精英分子的交际酒会之中，斯密克罗斯和他的同辈艺术家调和了画面本身传递的亲密之感，并邀请所有看画的人想象自己同样加入了宴饮的活动之中。画面中也出现过赤裸上身或全裸的女性形象。她们独立举办交际酒会，向画家们祝酒，并把目光投向画面之外去迎接观众的凝视。画家以此进一步强化了交际酒会的色情气氛并邀请观众的参与，正如前文论及的黑绘风格画家用其他方式邀请观众参与一样。

许多带kalos一词的陶器被发现于伊特鲁斯坎。这些陶器不大可能是为了以下目的而生产，即使用该陶器时那些被标注姓名的人会相伴左右。给特定美人标注姓名或将画家姓名加入精英者活动行列，这种做法的乐趣只有在雅典的陶器作坊和展示的时候才能充分地体现。无论是谁最终使用了这些陶器，同辈艺术家和造访陶工区的常客才是受到邀请，来欣赏画作的人。

绘画名家之作的展示

引起同辈艺术家的欣赏与赞美是当时陶器画家面临的重要问题。欧弗洛尼奥斯对于显示绘画技艺的名家作品展示尤为热衷。他在大型陶器上画画，喇叭形双耳喷口罐是他喜爱的器型。该器型少见的大幅平面区域可供绘画。他在器皿上描画运动和宴饮场面，探索各种男性裸体的姿态**[图73]**，也画过赫拉克勒斯，描绘过荷马史诗中对“睡眠与死亡”的描写——从战场上抬回萨尔珀东（Sarpedon）的尸体（同

样的场景他也在酒杯上画过）。一块双耳喷口罐残片上的图像，描绘了赫拉克勒斯实际上是在雅典娜的帮助下，攻击强盗基克诺斯（Kyknos）**[图74]**。无论从姿态（看基克诺斯的腿），对细节的关注（看基克诺斯腿上的眼睛），对解剖的了解（看赫拉克勒斯的手背），各种材料的质感（赫拉克勒斯身披的狮皮、雅典娜的盔甲、基克诺斯的盔甲），还是线条的强弱与粗细变化，以及构图（注意赫拉克勒斯与雅典娜手持的矛，由赫拉克勒斯的眼睛、盾牌与基克诺斯的上臂形成竞争关系的线条），这都是一件展示之作。

图73　雅典红绘风格双耳喷口罐，归为欧弗洛尼奥斯之作，公元前6世纪末

各种竞技活动的展示探索了男性人体的表现方式。画中，名叫安梯丰（Antiphon）的掷铁饼者正在接受名为希普克罗斯（Hipp［ar］khos）教练的指导。一个奴隶陪伴着的无名运动员在包裹他的阴茎。另一个名为波利洛斯（Pollyllos）的人在给自己涂油之前把斗篷折叠起来，一个奴隶为他带来了香油瓶。

图74　雅典红绘风格双耳喷口罐残片局部，画家欧弗洛尼奥斯签名，公元前6世纪末

欧弗洛尼奥斯在红绘技巧的探索上前所未有地展现出对细节的深度刻画。复杂构图出自精心的设计布局。雅典娜盔甲上的蛇发女怪远不如之前图像中蛇发女怪那样可怕。蛇发女怪的正面像与强盗基克诺斯的可怕面孔形成对比。赫拉克勒斯和雅典娜在图中联手打败了他。

这幅画面对细节的关注，以及其他类似的例子，都使人不禁对其进行现实主义的描述。可欧弗洛尼奥斯是在试图“像真的一般”塑造具有三维立体感的人体吗？毫无疑问，这幅画将非常生动的人体形象呈现在了观众眼前，强化了令人激动的感受。观众仿佛可以闻得到血腥气息，听得见倒下人物盔甲的铿锵之声。但是，生动性并非来自对细节的现实主义描绘，而是来自高度选择性的再现：清晰可见的人体的解剖关系，与那些仅仅有助于画面本身的线条相结合。于是，肌肉的线条出现在基克诺斯的左大腿上。由于他身体后仰，因而不必描绘出整条腿。基克诺斯面朝观众。他脸上的鼻翼两侧出现了数条皱纹，与之相反，雅典娜的脸却完全地、不可思议地缺乏实际的轮廓线。作为赫拉克勒斯的可怕敌人，基克诺斯必须展现出肌肉，不论他以何种姿势出现。作为女神，雅典娜必须永远保持宁静。欧弗洛尼奥斯和其他早期红绘艺术家对模仿自然本身其实并不关心。他们关心的是不仅从动作上，还要从人物身体的存在感上与观众沟通，并使观众相信自己比同辈艺术家有更好的技艺。

如果我们将人称“画家克莱奥弗拉德斯”描绘的攻陷特洛伊城的场景（**[图75]**和**[图76]**），与弗朗索瓦陶瓶的横饰带（**[图42]**和**[图43]**），或西弗尼安宝库（**[图61]**和**[图62]**），或埃克基亚斯描绘的叙述性场景（**[图50]**和**[图51]**）进行对比，我们可以立刻发现画家在红绘技巧上取得的新突破。虽然克莱奥弗拉德斯画中的人物呈现出各种戏剧性姿态，但构图却没有单一焦点。画里没有观众，每个人物都投入在自己独特的活动之中。不同的活动相互交织，人物姿态各异。画家描绘了不同角度看到的身体和腿：正面、背面、侧面、弯曲腿部的下半部分被前腿遮住，尸体头部扭转后仰。画面绘制在器皿肩部，围绕瓶口连成一个圆圈，人物的足部因而比头部占有图像的比例要大得多。画家利用这一点去强化不同元素之间的互动，在树梢弯曲下垂的棕榈树上表现得最为明显，下垂的枝条清晰可辨，既在哀悼又在挑战。

图75　雅典红绘风格水罐，归为画家克莱奥弗拉德斯之作，公元前500年至公元前475年

希腊士兵从特洛伊木马里出来，处理了那些武装起来的特洛伊人之后，开始屠杀老弱妇孺（与**[图25]**比较）。装备精良的希腊人与身体被血溅污的特洛伊人形成对比。特洛伊人无力地用手遮挡着他们裸露在外的头颅。

图76　同一画面的延续

卡珊德拉赤裸的身体既显得脆弱，又带有性的吸引力。她处在祈求神的护佑和小埃阿斯的保护中间。小埃阿斯的武器传递出一种更加直接的威胁，但故事的结尾是雅典娜使小埃阿斯受到了最终的惩罚。

正如上述欧弗洛尼奥斯的作品所展示的，红绘技巧所能达到的造型程度给观众带来极大的视觉冲击。那些向欧弗洛尼奥斯学习的艺术家则继续了绘画的探索之路。由于红绘技巧擅长用线条表现各种色调与质地，特别是浓密、刚硬，带有浮雕感的线条运用，红绘技法与黑绘技法相比而言，就更适合塑造带有各自特征的交叠的人物形象。这一点使红绘风格画作得以展现复杂得多的人物关系，甚至能够表现同时发生的不同事件。描绘同时发生动作的最好例证就是对攻陷特洛伊城的再现。公元前500年至公元前475年，许多画家都描绘过这一主题。在杯子上和提水罐的肩部，该主题呈现在连续的带状画面中。

图像中部展现了阿喀琉斯的儿子涅俄普托勒摩斯（Neoptolemos）进攻毫无反抗之力的特洛伊末代国王普里阿摩（Priam）。国王坐在祭坛上，腿上躺着特洛伊王子赫克托耳的儿子阿斯蒂阿纳克斯（Astyanax）的尸体。阿斯蒂阿纳克斯身上的数个伤口在流着血，脸朝向观众。在谋杀场面的一边，一个特洛伊妇女正以进攻来抵抗。另一边场景的意义不明。特洛伊公主，女祭司卡珊德拉（Kassandra）赤裸着身体，坐在绝望的女人们中间，手扶雅典娜女神

像。小埃阿斯（the lesser Aias，称为小埃阿斯是为了与第六章出现的埃阿斯相区别）出鞘的剑在手，正接近卡珊德拉。接下来发生了什么？一些记载说他强奸了她，而这也是为何雅典娜神像转过脸，不去看处女的身体和圣洁的神庙被亵渎。但是，根据希腊历史学家、地理学家鲍桑尼亚的记载，一幅绘于公元前475年至公元前450年的德尔斐壁画上，画家波利格诺特斯（Polygnotos）画的是小埃阿斯在发誓赌咒，说他并未实施强奸的"暴行"。在此幅画面中，小埃阿斯显得很犹豫，但卡珊德拉的性魅力表现得也非常明显。雅典娜的盾牌阻隔在两者之间，至于这样是否就能阻挡小埃阿斯呢，答案留给了观众去寻找。画家在横向展开的画面末端描绘了更加充满希望的画面：特洛伊战争中的英雄埃涅阿斯（Aeneas）背负父亲逃离了被大火包围的特洛伊，两个希腊人营救了忒修斯的母亲，海伦的侍女埃特拉（Aithra），人物身体明显可见的凸起拥挤在一处，给人怀孕的印象。这并非是一个完全毁灭性的沉重结局。

赫拉克勒斯对基克诺斯的攻击（**[图74]**，比较**[图56]**）无疑属于消除人类面临的威胁，恢复世界良好秩序的文化英雄建功立业的所作所为。画家精湛的技巧加强了这一信念，即在这个世界上，邪恶将受到惩罚，正义则受到神的庇佑。而希腊人劫掠特洛伊城并不能传递出此类令人宽慰的信息。即使卡珊德拉没有遭到强奸，被俘女性的命运也不容乐观。小埃阿斯在回家的途中遭遇海难身亡；阿喀琉斯的儿子涅俄普托勒摩斯去洗劫德尔斐城，却被杀死在那里。这类劫掠之难无论对谁都不会有好的结局。洗劫城池在公元前500年至公元前475年是一个热门主题。因此，在早期红绘风格的雅典瓶画中，劫掠特洛伊城是有关特洛伊的画面中最为常见的一个题材也就不足为奇了。但是，雅典人并不满足于观看城市毁灭的景象：剧作家弗律尼科斯（Phrynikhos）曾因上演一出剧目而缴纳罚金，该剧讲述了公元前494年波斯人洗劫米利都（Miletos）的爱奥尼亚城的故事。如果说欧弗洛尼奥斯的作品展现出讲述动人故事的戏剧场面，那么画家克莱奥弗拉德斯描绘的洗劫特洛伊城的画面所传递出的危机感，正好对应并强化了政治上的紧急事件。

单独的形象

绘画中的红绘技巧既能使作品达到从未有过的复杂程度和精湛程度，也能描绘极为简洁的作品。造型简洁的红绘风格绘画最早出现在杯子或碟子内壁的圆形装饰区域中，后来也出现在双耳细颈罐、双耳喷口罐等体量更大的器皿之上。正是在这些较为大型的陶器上，画家利用红绘技巧不断创新，探索出一整套新的叙述方式，在观众与器皿之间建立起一种全新的关系。

出现在单色背景中的单独人物形象从未成为黑绘风格瓶画的特征，尽管大约在公元前6世纪晚期，受到红绘风格的影响，曾有黑绘风格画家在陶杯装饰上进行过类似尝试。在创作单独的人物形象方面，画家埃皮克提图斯（Epiktetos）是早期探索成就上最伟大的一位。他大约在公元前525年至公元前475年长达50年的时间中，不断地在陶杯和其他杯状陶器上绘画。画家埃皮克提图斯通常在作品上签名。一件由陶工安多基德斯制作的双耳喷口罐及其他一些陶杯属于他的最早期作品，这些陶器上同时运用了黑绘技巧和红绘技巧。他的最晚期作品展现在陶工皮同（Python）制作的陶器上。与皮同制作的陶器相联系的另一位绘画大师是公元前5世纪早期的画家杜利斯（Douris）。

现收藏于大英博物馆的一件陶盘**［图77］**带有埃皮克提图斯的签名。该陶盘发现于瓦尔奇。在陶盘的圆形装饰区域中央描绘了令人印象最为深刻的、造型简洁的艺术形象。两个头戴花冠、饮酒狂欢的人在聚会结束之后走在回家的路上。年轻男子边走路边吹笛，年长男人表现出宴饮后的疲惫。画家的签名很有技巧地沿着中央区域的弧线呈顺时针排开，从年长男人的右手，顺着他弯曲的背部延伸到他的左脚，突出了年长男人滚动陶器的过程。年轻男性的清醒冷静通过他直立的姿态反映出来。从他的肩部垂下的装笛皮囊，还有他扬起笛子吹奏的方式都突出了竖直的线条。人物的侧面形象非常清晰，达到了微妙的均衡。画家仅用寥寥数笔就描绘出身体的形态。尽管画家埃皮克提图斯创作的其他作品表现出对扭曲的人体姿态和倾斜视角的兴趣，但这一图像中的重要之处却在于画家用最简单的方式呈现出人物体态的许多方面，如一条胳膊或大腿被另一条遮挡，阴茎出现在腿部线条的后面，还有对衣褶的描绘。

图77 雅典红绘风格陶盘，画家埃皮克提图斯签名，约公元前500年

尽管从宴饮者酒后的醉态可以看到生活本身，但雅典饮酒作乐的人即使只穿斗篷、着靴子，也不会出现图中一弯腰就从屁股后面暴露性器官的情况。陶器上性感男孩和过度暴露的男人的诙谐形象相对于生活的关系，就好比出现在时尚杂志封面、过度暴露的女性形象与日常生活中的女孩之间的关系。

如图所示，将一个人物置于另一人物之上的绘画方式邀请观众对两者进行比较和对照。画家埃皮克提图斯不止一次将类似方法运用在同类陶器的多幅绘画中。现收藏于大英博物馆的另一件陶杯上也有他的作品。他将多种画面结合起来，其中包含描绘唱歌男人和垂笛女子的会饮场面，赫拉克勒斯攻击将他作为牺牲和供品的埃及国王布希利斯（Busiris），以及一个年轻女子和着年轻男子的笛声跳舞的狂欢场面。

无论对单独、孤立的人物形象的塑造，还是对“比较与对照”技巧的摸索，与画家埃皮克提图斯同时代但较为年轻的画家柏林都取得了

进一步的成就。现藏在柏林的一件双耳细颈罐是画家柏林名字的来源。画家在该器皿上不是将两个，而是将萨梯、小鹿和赫尔墨斯三个形象叠加在一起。观众得仔细观察才能辨别是赫尔墨斯而不是狄俄尼索斯的萨梯拿着酒杯和酒罐，是萨梯而不是赫尔墨斯手持着赫尔墨斯发明的里拉琴和琴拨。带有讽刺意味的是，考虑到画家柏林的名字正来源于这一双耳细颈罐，这种叠加形象的画法在他的创作中却几乎独此一件；而他的"比较与对照"手法却几乎运用在他画过的每个陶器上。

在一件钟形双耳喷口罐 **[图78]** 的外侧面上，一位蓄须男子正生气勃勃地大步向前，右臂前伸。这种形象从未在黑绘风格瓶画中出现，但在公元前5世纪早期成为表现"性追求"的标准图示。不过，这位头戴花冠的蓄须男子不仅有性的需求，还与通常的年轻男性追求者形象有所区别。他的左手持有权杖。这位性追求者不是别人，正是宙斯本人。不过，他要追求的是谁呢？考虑到宙斯好色的性格，观众无法得知该陶杯转过去的背面会出现谁的形象。

图78　雅典红绘风格钟形双耳喷口罐，归为画家柏林之作，约公元前500年至公元前475年

从现实的角度会很难理解，宙斯衣服上的皱褶为他追求爱人的动作平添了强烈的紧迫之感。正如小埃阿斯的剑指向对卡珊德拉的进攻**［图76］**，此图中宙斯的权杖既反映了他的性需求，又表明了他的帝王身份。

喷口罐的另一面上，一个年轻男人赤裸身体，同样头戴花冠，右手转动圆环，伸展出去的左手握有一只小公鸡**［图79］**。小公鸡是受人喜爱的礼物，也是成功追求的象征之物，明确表示这个年轻人是年长男人的情人。画面构图均衡、完整，男孩向前的动势与他向后扭转身体带动圆环前行的姿态相平衡。人物右腿的小腿部分几乎以正面呈现；圆环的弧度与器皿本身的弧线呼应，顺着转动的手臂延续到另一边小公鸡安坐的左手和小公鸡的胸部弧线。

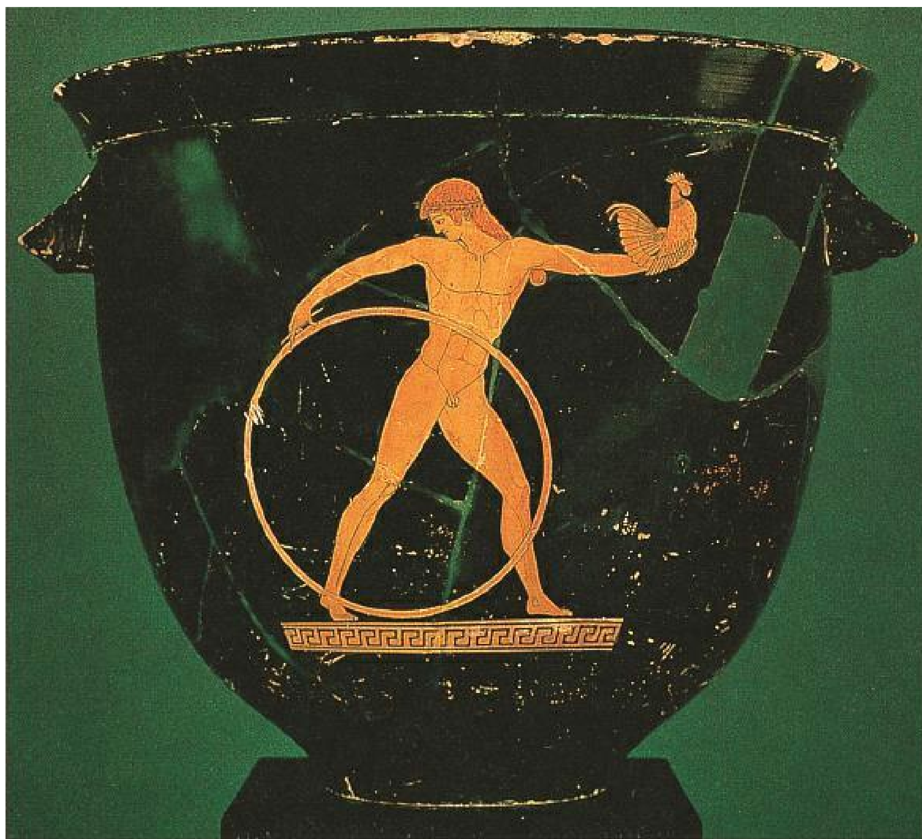


图79　同一陶器的另一面

当伽倪墨德斯扭转身体以给予圆环向前的动力时，他不仅把身体暴露给宙斯和其他爱慕者，而且展现出按照解剖学原理描绘的细节。除了整体结构和对颜色的处理，耳朵、鼻孔、脖颈、胸骨、膝盖，还有肌肉组织和性器官，都有助于判断作品出自哪位艺术家之手，即使陶器上并未出现画家签名。

只有看过陶器另一面图像的观众才能知道，这个年轻人是宙斯爱慕的伽倪墨德斯（Ganymede），光看这一面的图像无法了解故事的全部。不过，已经看过宙斯图像的观众会发现这个关于性追求的结局并非如想象的那般简单。寻找"谁是宙斯追求的人？"这一问题答案的观众会看到这位特殊的爱人。但这个被爱之人的形象提出了新问题：是谁给了伽倪墨德斯那个小公鸡？伽倪墨德斯又在谁的宴会上获得了花冠？我们应当怎样理解叙述的次序？是否有一位已经向伽倪墨德斯表达了爱意的宙斯的情敌？争取获得年轻男性的爱是否隐藏在每个搅拌钵的另一面？此处，孤立形象的出现打开了故事的缺口，鼓励观众补充完整。于是，神话世界和饮酒人的世界相遇了。

性、酒与众神

如本章所论，我们已目睹红绘风格如何以新的视觉冲击力与观众的世界相遇。艺术家造型能力的提升，使所绘形象占有空间与艺术家所处的空间联系起来。技能的提高鼓励艺术家将自己置于所绘的聚会画面之中。人体造型能力的提升使不同姿态、姿势的人体形象得以展现。对观众的体验而言，则从目睹行进行列的远观状态转变为从特定角度进行个人化的近观。将人物和物品重叠，同时使每个形象清晰可读的创作手法的运用，产生了一种在战争或者人群聚集的社会事件中，参与者随意一瞥都可见到的混杂之感。裸体人物同时暴露出的脆弱无助与性感，也使画面所能激发的情感反应更加丰富。

本章论述至此，红绘技巧的运用，对多少带有想象成分的精英阶层闲适生活和神话故事的描绘所产生的视觉新体验，我们已有所了解。但是，正如图像中，神话故事与人类关系相混合，日常生活的常见行为以新的方式被重新审视，与众神的关系也得到了重新考察。

众神之中，主管宴饮与狂欢的狄俄尼索斯的面孔在瓶画中最为常见。早在弗朗索瓦陶瓶（ **[图42]** 和 **[图43]** ）上，艺术家已经表现出对狄俄尼索斯的特殊兴趣，即使狄俄尼索斯在神话故事中的作用微不足道（比如珀琉斯的故事）也是如此。虽然萨梯在希腊神话传说中几乎没什么作用，但画家们却越来越热衷于描绘他们。有时萨梯的形象单独出现，有时陪伴在狄俄尼索斯左右。萨梯的形象成为人类活动的镜子，也是探索社会所能接受的人类行为边界的一种方式。类似

的，狄俄尼索斯的女信徒形象也吸引着画家们的关注。她们既和狄俄尼索斯本人或在萨梯的陪伴下出现，也越来越多地独立出现。之前讨论的画家阿玛西斯所绘双耳细颈罐**［图49］**就是一个很好的例证。该作品表明大约在公元前6世纪中期，艺术家如何开始深入探索女性信众与被崇拜的神祇之间关系的本质。

萨梯也是早期红绘画法艺术家喜爱描绘的主题。随着红绘技巧给姿势和形体的塑造带来更大自由，萨梯的玩闹形象益发显得肆无忌惮。萨梯可能单独出现。不过，更为常见的情况是狄俄尼索斯的女性信众被动地作为萨梯的关注对象出现（这一时期，萨梯接近睡梦中女人的画面变得流行起来）。女性信众自觉或不自觉地成为狂欢的参与者（作为进攻武器的、顶端呈松果形的酒神杖得以确认她们酒神信众的身份），有时也会在没有萨梯的干扰下沉浸在自身对狄俄尼索斯的崇拜之中。

萨梯和人们称为“酒神狂女”（maenads）的狄俄尼索斯的女性崇拜者并未形成一种对称组合。男人们有时在戏剧表演中装扮成萨梯，以诙谐的方式将神话故事置于非现实的萨梯的世界来表现。不过，男性形象并不会与长有马的耳朵和尾巴，同时具有人兽混合特征的萨梯的形象相混淆，但酒神狂女却是女人。要分辨出酒神狂女的身份只能通过她们所持之物（特别是顶端呈松果形的酒神杖）和她们的行为（特别是对待动物的方式）加以判断。单纯从身体形态无法判断酒神狂女与一般女性的差别。艺术家有时会开玩笑地模仿萨梯的形象画出一个男人谢顶的头，或者将人物服饰以特定方式描绘，使之看上去仿佛长着一条萨梯的尾巴（如画家特里普托勒莫斯［Triptolemos］在塔尔奎尼亚［Tarquinia］所绘陶杯所示）。通过增加或减少一条看上去毛茸茸而且带有尾巴和男性生殖器的短裤，艺术家的确享有将萨梯变为演员，或将演员变为萨梯的自由。而对酒神狂女的塑造，画面中总会有“真实”女性的形象出现。

公元前5世纪初，一位多产的红绘风格画家特别热衷于通过描绘萨梯和酒神狂女的形象来探索性关系，以及神与崇拜者之间的关系。虽然画家很少留下自己的名字——通常，他只留下与其合作的陶工希伦（Hieron）的名字，但仍有超过四百件以杯子为主的陶器可归属于他，画家马克隆（Makron）的创作。其中，大约百分之八的陶器都绘有酒神狂女的形象。和马克隆同时代的艺术家还包括和他相比甚至更显沉默的“画家布里格斯”（Brygos Painter，他常将与其合作的陶工称

为“布里格斯”，却从不留下自己的姓名），以及喜爱自我宣传的画家杜利斯**[图89]**（很明显热衷于签上自己的名字）。他们三人主导了雅典的陶杯生产，当时是雅典陶杯生产的全盛期。尽管在某些方面，马克隆是三位艺术家中最没有创新精神的一位，在画面的选择方面属于最传统的一位，也是最不关注在单个陶杯的图像上将不同场景结合的一位，但是，他所描绘的有关狄俄尼索斯的画面却最有趣。

发现于瓦尔奇的一件陶杯内壁描绘了狄俄尼索斯拄着酒神杖，倾听一个萨梯吹奏双排管**[图80]**。同一陶杯外壁的图像**[图81]**显示了姿态各异的酒神狂女：她们吹笛，挥动酒神杖，手持搅拌钵，炫耀她的小鹿，绕着溅满鲜血的祭坛兴奋地舞蹈。祭坛边是狄俄尼索斯的面具，面具安放在布帘覆盖的柱子上，布帘上装饰有繁复的海豚图案。出现在陶器内壁的酒神与萨梯的形象无疑属于远离人类的世界，而陶器外壁的神的面具则带有定期举行的宗教仪式的特征。那么，这些女性崇拜者意味着什么呢？狂热信徒的世界与神话人物所处的世界在这件陶杯上相遇了——陶杯的使用则属于另一个酒神的世界。在那个世界里，人们在交际酒会的宴饮中与酒神狄俄尼索斯相遇。用该陶杯喝酒的人很可能会发觉自己对萨梯世界的活动，对经常在他周围发生的宴饮活动，比对那个完全由女性参加的典礼，那个酒神狂女的世界更加熟悉了解。那么，存在如此多重的不同世界，狄俄尼索斯是身处何地？狂喜、野生动物与交际酒会有什么关系？酒神狂女吹奏的曲调与萨梯吹奏的双排管之声——还有宴会上的年轻男人、女人的歌声应当作何比较？搅拌钵在女性参与的典礼仪式上发挥什么作用？（为何是搅拌钵，而非水罐、长柄勺或杯子？）是否那个仪式其实是由女性参加的交际酒会？

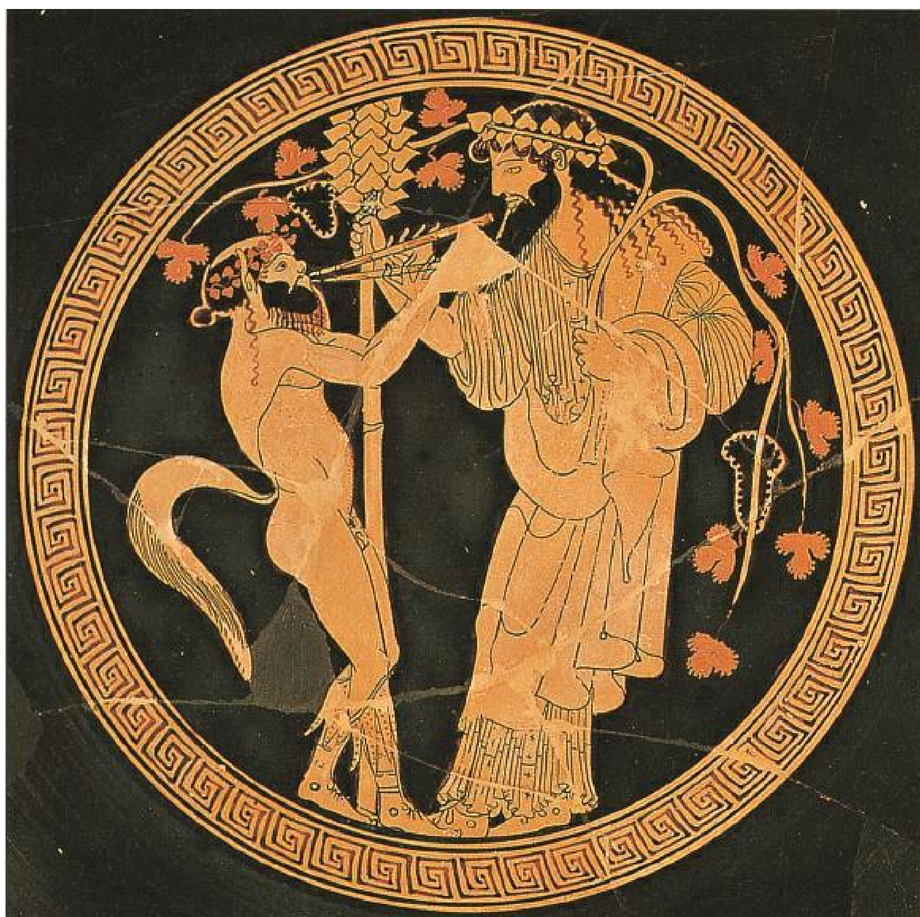


图80　雅典红绘风格陶杯内壁，陶工希伦签名，归为画家马克隆之作，公元前500年至公元前475年

技艺精湛的艺术家利用萨梯蓬松的尾巴和蔓生在陶器周围的柔软藤状植物，使主要由垂直元素组成的构图出现在圆形装饰区域中显得完全契合。

图81　同一陶杯的外壁

狄俄尼索斯的面具安放在布帘覆盖的柱子上，旁边是祭坛（在所示图片底部明显可见）。两者形成了静止的中心。酒神的女性崇拜者在祭坛周围的活动呈现为连续的动态。她们的头部在狂喜中后仰，每个人都沉浸在自我的世界里。

如果说关于狄俄尼索斯的身份疑问，以及陶杯图像提出的“崇拜狄俄尼索斯意味着什么”等只是抛出了问题，那么其他艺术家则利用类似图像的并置，带有更加强烈的目的性去审视了人类与众神的关系。出现在一件钟形双耳喷口罐侧面的图像明显表现出另一个性追求 **[图82]** 。画家潘（the Pan Painter）的名字便源于此件陶杯。长着人身、山羊头、羊蹄和羊尾的潘神的性器官勃起，跳跃着追逐一个乡村少年。和许多性追求的对象一样，少年一边躲开朝他伸出的双手，一边回头看去。背景处是一尊刻有赫尔墨斯半身像的方形石柱，蓄须赫尔墨斯身前挺立着勃起的阴茎。这种方形石柱在雅典郊外很常见。

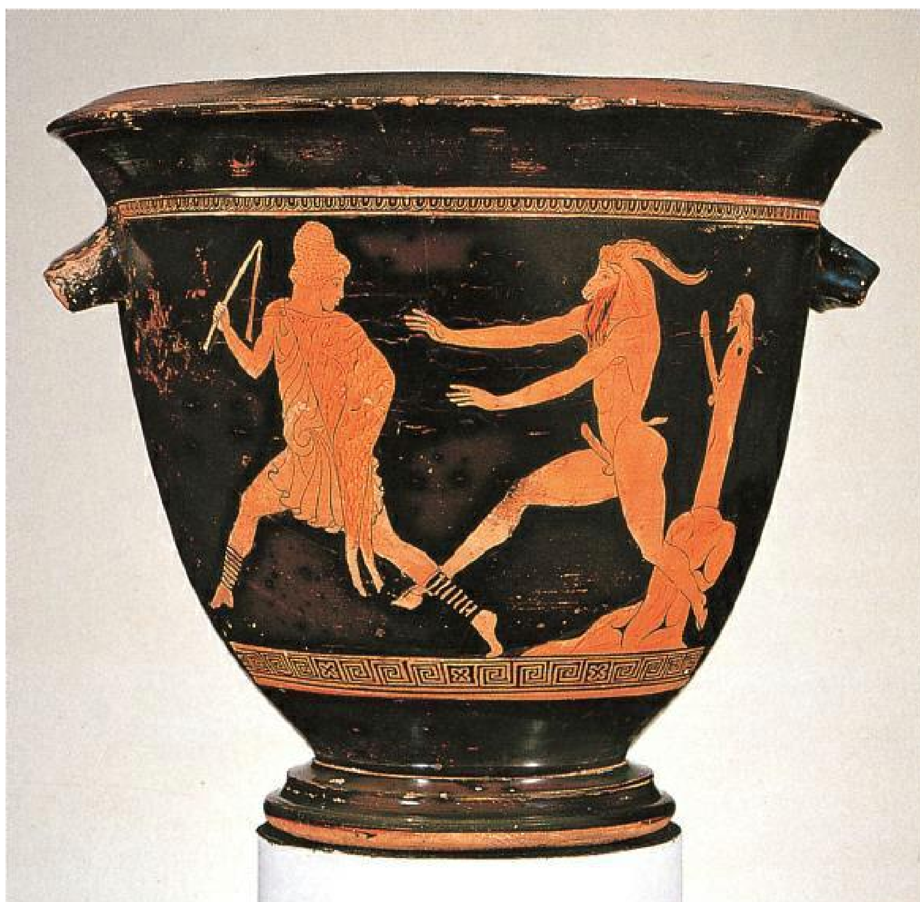


图82　雅典红绘风格钟形双耳喷口罐，归为画家潘所绘（画家因此件作品得名），公元前475年至公元前450年

比较该陶器两个侧面的图像会发现不同的绘画风格，反映出画家高水平的造型能力。牧羊人衣服上完全出自想象的漩涡状图案显得轻松、随意，与阿耳忒弥斯的仿古风格服饰，还有亚克托安即使身处逆境也不愿弄皱的精美斗篷形成对比。

就在该陶器绘制前不久，潘神的形象才被引进雅典。公元前490年，雅典派信使告知斯巴达人有关波斯人入侵的消息。雅典信使在潘神的家乡阿卡迪亚（Arkadia）遇到他不久，潘神就成了公众崇拜的对象。潘神在古希腊传统神话中并没有一席之地，但是后来他成为与战争恐慌和沉溺性欲有关的象征。对潘神的崇拜充满了欢笑、噪音、舞蹈，或许还带有一定程度的公认的放纵。

画家潘通过视觉的方式巧妙地为所绘故事增添了幽默成分。那个牧羊人仍然手拿鞭子，他本应驱赶羊群，却反过来被一头山羊追着跑。这是一件很好的喜剧之作。从性攻击中逃离的行为与下面的传闻对应，即牧羊人从他们的羊群那里获得性满足，古希腊诗人忒俄克里

托斯（Theokritos）的田园牧歌也曾提及这一点。不过，牧羊人和潘神的腿前后交错，潘神笨拙跳跃的样子无疑使人联想到山羊僵硬的腿部动作。这是画家开的玩笑。背景处的赫尔墨斯和他夸张的性征也是如此（画家潘特别喜欢画赫尔墨斯）。观众看到这幅画的第一反应一定是纯粹觉得好玩——牧羊人遭到了报应，沉溺性欲之神则被性所困。不过，如果转过去看到该陶器另外一面的图像，玩笑就会变味。

另一面上，年轻的猎人亚克托安（Aktaion）以一种夸张的戏剧姿态倒地崩溃，攻击他的正是他自己那些经过严格训练的猎犬**［图83］**，女神阿耳忒弥斯正准备用手中的箭了断猎人之死。人物向两旁分开，仿佛以身体的距离表达女神的厌恶之情。位于画面中央的箭成为关注的焦点。我们此时处在不同于潘神和牧羊人所在的混乱乡村的另一个世界。亚克托安英俊的长相、华美的斗篷，还有他的剑，都表明他是个温文尔雅的年轻人，属于最时髦人士。阿耳忒弥斯身着女猎人的装扮，毫不性急地瞄准对象，显得沉着冷静。如果说牧羊人角色的逆转令人不禁莞尔，亚克托安角色的转换则不是。这一素材不是喜剧而是悲剧。

图83　同一陶器的另一面

阿耳忒弥斯的脚趾越过画面边界一点点，既表现出人物动作的微妙，又与人物行为的残忍形成对照。

为何亚克托安面临如此悲惨的命运？古代遗物记载了阿耳忒弥斯因亚克托安而动怒的三个原因：他吹嘘自己是更好的猎人，他想和她结婚，或者他无意间看见了她的裸体。记载最后一个原因的文献写作时间晚于这件陶器，不过，这幅画面与潘神的性追逐出现在同一个陶器上，暗示我们应当从阿耳忒弥斯和亚克托安的故事中寻找性的元素。神追求人可以随心所欲、不受惩罚，但任何人若要冒昧地追求女神，就会……

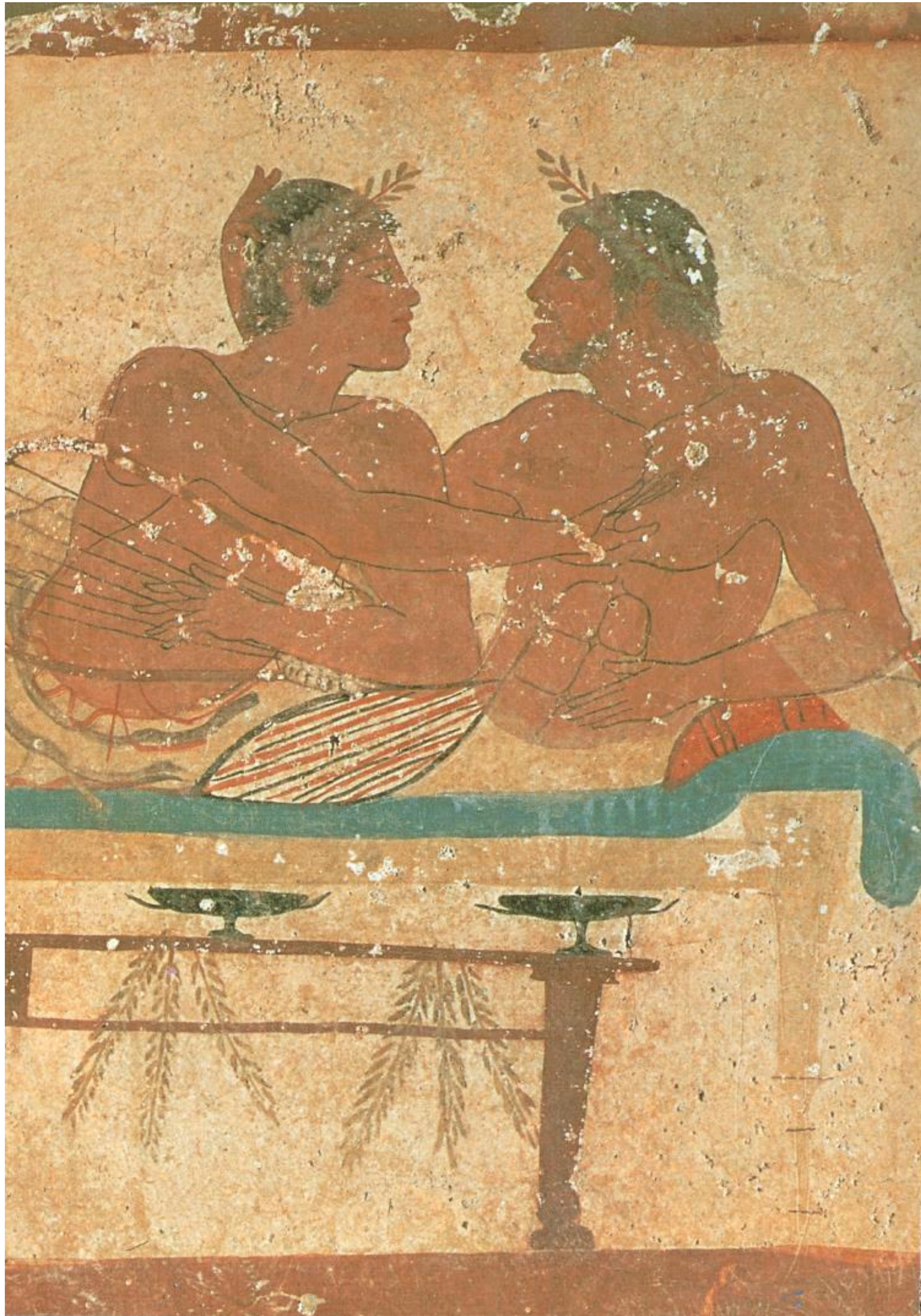
亚克托安的悲剧对人类与众神的关系提出了疑问。这一疑问并非微不足道，问题的关键在于行动的自由所受的限制。人类是否只是众神可以任意利用的玩具，未触犯神的利益会得到宽恕，若要独立行动则须经受审查？众神的爱情生活应当成为人类的娱乐谈资一笑了之，

还是作为雇主对雇员的性侵案严肃对待？公元前6世纪晚期，哲学家开始针对一系列问题提出质疑：是否和古希腊传统神话中的神祇一样永生就是真正的神，或者神是否真的是永生的存在，以及雅典的悲剧作家是否应该探讨这类问题。这一搅拌钵两侧的图像产生如此大的差异或许正是上述论争语境下的产物。

由于在作品中频繁进行夸张描绘，人们常常将画家潘视为“样式主义者”。该陶器清楚地表明这类夸张描绘在吸引观众的注意力进入作品所提问题方面发挥的作用。赫尔墨斯拉长的阴茎使观众将注意力转移到潘神以外其他神所面临的性困扰。亚克托安的猎犬机械地分布于他的头部并形成优美头颅的边框，使我们所见的不是一次血腥的捕猎，而是在更大力量的控制下有意造成的情境。红绘风格艺术家在技巧上的长足进展，使形式、姿态和手势的塑造显得益发真实（最好看一眼此件陶器图像中阿耳忒弥斯身体的扭转），艺术家因而有能力在“真实”之外传递更多信息。

本章的开头和结尾部分都谈到了展现交际酒会游戏场面的瓶画。渴望创作出新类型绘画以满足聚会娱乐的需求很可能是推动红绘技巧发明的首要力量。新技术所代表的革命不应被低估，它既生发出新的图像，又在画家和观众之间建立起全新的关系。通过多样化的方式，观众得以重新审视自己以及他人的行为。现存的大量陶器使我们对昔日陶工区交易的兴盛略知一二，得以了解画家如何互相提升又竞相超越，最终生产出使我们也使当时的雅典人都大为惊讶的作品。这些在陶工区特殊环境中发酵而成的图像究竟发展到什么程度，对更广阔的社会又有何影响，我们都很难得知。不过，画家潘属于最后一批使我们能从作品中感受到新变革影响的陶器画家。

第九章　崇拜、政治与帝国主义



从分歧到极权主义

雅典陶器画家对人类最私密关系进行积极探索的历史时期，同时历经了相当大的骚动混乱、极度紧张和重重危险。新颁布的宪法规定，每位雅典成年男性自由公民都能参与政治。这一点引发了激烈的政治辩论。辩论如此活跃，以致雅典人发明了一种人称贝壳（或陶片）放逐法（ostracism）的秘密投票反对机制。如果雅典人认为某人的政治影响力令人担忧，他们就可通过该投票机制作出决议，将其逐出雅典长达十年。雅典与周边城邦的战争一个接着一个：公元前510年至公元前500年，与贝奥提亚和卡基迪安人作战；公元前500年至公元前490年与艾伊娜岛人作战，紧接着又与入侵的波斯人作战。雅典人于公元前490年首次在马拉松击退海上入侵。之后，在公元前480年的萨拉米斯（Salamis）战役和公元前479年的普拉塔亚（Plataia）战役中，雅典人弃城、抵抗并打败了海陆联合夹击。当时，希腊城邦中面积最大、军事力量最强大的斯巴达人不愿卷入海上纷争，也不愿远离那些已经沦为奴隶，却具有潜在威胁、好反抗、不易控制的麦西尼亚（Messenian）原住民。上述条件加上已取得的战争胜利果实，使雅典人很快抓住机会继续战斗，将波斯人从小亚细亚的希腊城邦赶了出去。在波斯入侵后的20年内，雅典控制了一个由200多个同盟城邦构成的网络系统。这些同盟城邦或为其提供舰船类的积极军事支援，或定期以货币支付形式进行经济援助。反抗波斯人的战争持续进行，战线直至塞浦路斯、叙利亚古国腓尼基和埃及。但是，战争胜利并不意味着国内政治的和谐统一。至公元前460年，德米斯托克利（Themistokles）和基蒙（Kimon）都被逐出了雅典，前者曾在抵制波斯入侵方面立下头等大功，后者是创建并运作城邦新同盟的军事统帅。而曾经进一步推进激进民主改革的政治家厄菲阿尔特斯（Ephialtes）则遭到了暗杀。

同一时期，雅典以外的其他希腊城邦也大都经历了战争和国内争端。公元前510年至公元前460年的50年间，斯巴达人除了在公元前480年至479年击退波斯人的入侵中曾发挥重要作用之外，还为了争取同盟政权而不断入侵雅典，侵略艾伊娜岛和阿尔戈斯，甚至与自己的同盟军在阿卡迪亚作战。其间，斯巴达历经了一位国王自杀，两位国王遭到放逐，以及一场大的奴隶暴动等事件。希腊西部则面临其他外族的入侵，比如迦太基人曾试图征服整个西西里，结果先是迦太基

人，接着是伊特鲁斯坎人，都被并不十分稳固的希腊城邦同盟击退了。希腊西部和希腊大陆一样，较小城邦经常与邻邦作战，寻求或者拒绝与较大城邦结盟，经历社会制度或立法制度的明显改变。波斯人与迦太基人的威胁提供了可以用来调节国内政治和联邦间政治事务的另外一个杠杆，而不必压制争端。事实上，只有小部分希腊城邦积极投入到抵制波斯入侵的活动中。

但是，到了公元前5世纪中期，希腊大陆和爱琴海地区的情况改变了。雅典人如此成功地组织了爱琴海的城邦抵制波斯的入侵，以致雅典获得了军事上的主导权，尤其凭借着依靠同盟国进贡而得以维系的海军力量，得以对同盟国行使帝国权力。获得帝国的主导权不仅使雅典能够镇压同盟国的政治革命，而且可以迫使那些民主政权支持雅典，此外在镇压雅典内部的政治革命方面也很有效，因为雅典在希腊世界的地位及其繁荣昌盛，显然都要依赖雅典帝国的维系。雅典帝国之外的城邦则因担心雅典称霸的野心而达成共识，和斯巴达保持了良好的关系：如何最有效地控制雅典势力的发展，成为那些尚未受其控制的城邦产生分歧的主要议题。

变化并不仅限于政治领域。雅典正朝着一定程度的极权主义的方向发展，而极权主义在之前的希腊城邦从未出现。对于如何有效消除雅典内部的政治分歧的思考，影响到了政治以外的生活领域。剧作家阿里斯托芬（Aristophanes）的喜剧以对政治领导人的嬉笑怒骂著称，而雅典人的确因此采取了审查制度，政治家也的确曾对剧作家和哲学家进行迫害。公元前399年，苏格拉底被判处死刑。可以说，这一事件标志了雅典民主最后的自由阶段宣告结束。

公元前5世纪，雅典及其他希腊城邦不断变幻的政治局势对各种艺术形式，特别是公共雕塑产生了重大影响。雅典帝国的富人阶层间接地促使雅典人以史无前例的宏大规模建造出政治及宗教的大理石建筑。雅典的极权主义影响到艺术展现公民形象的方式，造就了一种古典的理想主义。后来，从革命政权到极权政权，从罗马皇帝奥古斯都到希特勒，都曾对这种古典的理想主义加以利用。

性征与男性立像

就在公元前480年波斯人洗劫雅典卫城前不久，或很可能是稍晚，雅典卫城竖立起另外一尊库罗斯像**［图84］**。不论该雕像具体在何时创作，都属于“库罗斯”青年雕像发展脉络的最后阶段。这尊被称为“克里提奥男孩”（Kritian Boy）的立像右腿朝前，胳膊垂在身体两侧，既遵循了古典“库罗斯”青年雕像的基本造像传统，又与其拉开了明显的差距。差距不仅在于他不再是无须男子而是男孩，柔软的人体、优美却没有发育完全的肌肉和性器官，都属于尚未成熟的青少年。随着艺术创作中男性造型日益丰富，每件雕像都不可避免地更具特殊性，使艺术是普遍象征的说法无法继续；不再是反映观众凝视的镜子，也不再进入观众的世界，这个男孩将头调转，一心一意只关心自己的故事。从他扭转的臀部可以确定他是故事中的演员而非旁观者。现在观众不再卷入作品中，转而寻找故事的线索。他们对这个男孩上下打量，欣赏他并被他年轻的身体吸引。交际酒会的世界和欢乐进入了宗教圣殿。

图84　独立式青年男子大理石像，人称“克里提奥男孩”，出自雅典卫城，接近公元前480年

该雕像之所以被称为“克里提奥男孩”，是因为人们觉得他看上去与哈默迪里奥（Harmodios）的头像很相似。哈默迪里奥的头像从“诛戮僭主群像”复制而来。雕塑家克里提奥（Kritios）创作了该群像以纪念民主的奠基性事件：杀死庇西特拉图（Peisistratos）的儿子希普克罗斯（Hipparchos）。公元前480年之后不久就有人订制了该群像以代替早先被波斯人掳走的纪念碑。

大约十年以后，位于希腊世界的西部边缘地区，西西里岛西边的莫特亚（Motya），在腓尼基人的定居点发现的大理石像**［图85］**与上尊男孩像反映出同样的艺术发展趋势。由于我们对希腊－迦太基的文化背景所知甚少，因而很难将该雕像置入社会语境去理解。人物头部稍稍扭转，注意力受到某物或某事的吸引。他留着短发，发梢一圈卷曲，臀部摆向一侧。左手显得坚定且富于表现力，进一步突出了头部的动作。以上造型特征不仅与男孩像形成呼应，而且比男孩像走得更远。不过，紧贴人体的下垂衣料使该雕像的整体视觉效果与男孩像差异明显。从精美又富有弹性的衣料，从胸部宽大的束带，我们都找不到该雕像与其他雕塑或瓶画的共同之处。人物身上所着服装究竟属于日常穿着，还是参加典礼的特殊装扮？如果真的属于后者，那么又是何种典礼？上述问题的答案我们都不得而知。但不管服装或姿势在现实生活中的来源是什么，雕塑家之所以将服装作为身体造型的手段，是为了明确展现人体的肌肉组织，显露出一种自信的，甚至带有侵略性的男子气概。我们无法了解参加泛希腊节日庆典的人，是否觉得遇到的那些来自希腊城邦的贵族显得具有异国风情，我们了解的只是西西里人不断地在泛希腊节庆的游戏中获胜。不过，希腊雕塑家在这件莫特亚雕塑上成功创造出一种独特的异国形象，将希腊人和以西西里岛的希腊人为代表的外乡人形象很好地结合在一起。

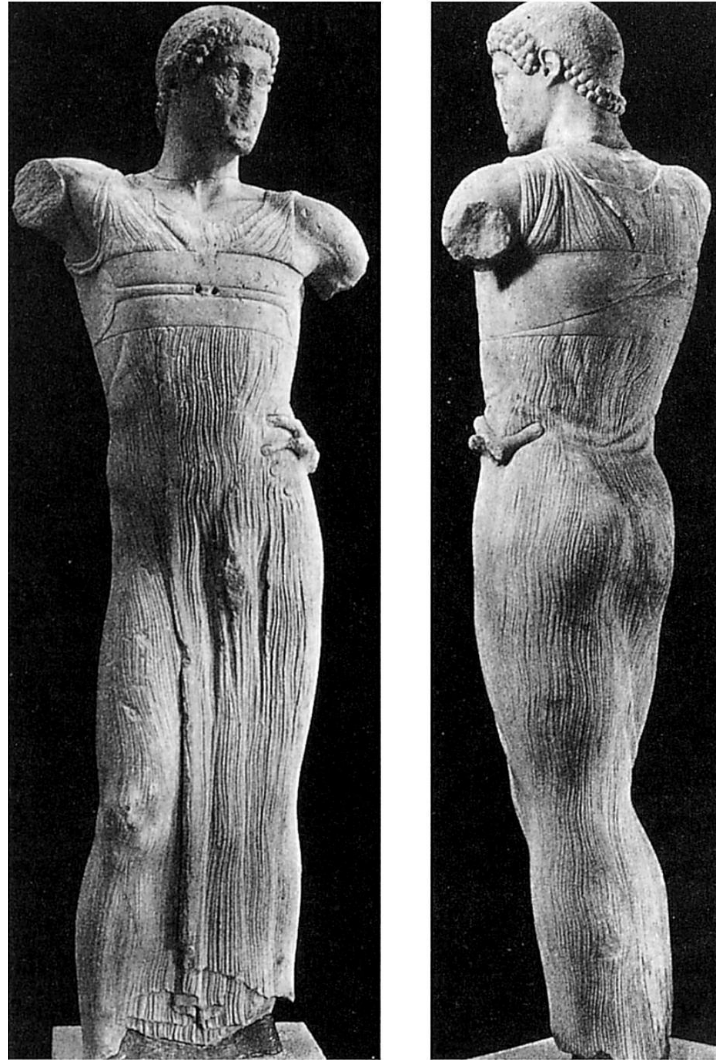


图85　青年男子大理石像，出自腓尼基人在西西里岛西部莫特亚的定居点，公元前475年至公元前450年

这尊雕像有可能是群雕的一部分，可能是战车驭者或祭司。他所穿的特殊服装既展现出人物的性感，也反映出雕塑家再现男性人体的能力，同时提出了如下问题：对自然形式的模仿究竟是为了什么？

到了公元前5世纪中期，参加这个或那个泛希腊节庆活动的观众会发现，在当时，关于海上战功和男子气概的艺术成就颇为引人注目，相应的纪念性作品也创作得更多。这两尊比真人稍大的青铜像（**[图86]**和**[图87]**）1972年在意大利南部的里亚切（Riace）海域被发现。它们可能属于大型纪念碑的一部分，或许为了纪念波斯战争而建造，但却在运往罗马的路途中遗失了。就艺术造诣而言，这两尊青铜

像也许是某位古代典籍有所记载的早期古典雕塑家的作品，但考虑到其他古典青铜人像遗存较少，精确鉴别尚有待进一步深入。

图86　战士青铜像（战士A），出自意大利的里亚切滨海区域，公元前475年至公元前450年

应当如何纪念战争中的胜利者？雕塑家已经通过里亚切青铜像回答了这一问题。对人体解剖关系的精细塑造反映出艺术家的敏感。他将一些看上去很相像的战士进行比较和对照，并积极探索了由此产生的可能性。

图87　战士青铜像（战士B），出自意大利的里亚切滨海区域，公元前475年至公元前450年

战士B和A相比稍胖一些，总体而言没有后者匀称。他直视观众，带着些许的紧张与不确定。这尊青铜像捕捉到了男性人体的微妙之处。如果将其与波留克列特斯所作的多律弗路斯像**［图88］**进行比较，就会发现里亚切战士站立得是多么坚定。

两尊青铜像都蓄了胡须，姿态颇为近似。人物的左小臂保持水平，支撑着现已遗失的盾牌，右手则放松地握着矛枪。现称为战士A**［图86］**的形象特点在于头戴王冠状头带和花冠，而战士B**［图87］**戴的是头盔。两尊青铜像就造型技巧而言非常相似，说明它们出自同一时代，由同一个作坊生产。但是，从其他方面观察，两个人物形象存在相当大的差异。战士A的身体紧绷，保持警惕，身材非常完美；他目光锐利，似乎带着些怒气。战士B没有A那样结实，肌肉稍显松弛；

他的目光虽不像战士A那般有穿透力，但也少些被动和回应。战士B的姿态显得更加稳固，似乎并不愿意走动。一些学者曾倾向于将两个青铜人像的区别归因于不同雕塑家创作手法的差异，或者认为两者间存在时间差距。但是，这些看法似乎都误以为对不同性格的有意探索，是由不同艺术家的无意识习惯造成的。无论其他人像是否构成一个整体并隶属于纪念碑，这两尊青铜人像表现出的创造性的对应关系应当说并非偶然。

至于两者是否代表了某位历史人物，而非某个神祇或英雄，我们无从知晓，但是他们的独特性毋庸置疑。这种独特性不仅在于情绪、性格、年龄或生活方式，而在于显露出的性感。只要看看当代对这两尊人像的反应就一目了然：即便参与者面对的是意大利社会调查中带有引导性的问题，但普遍认为战士A相对而言对女性更有吸引力，战士B对男性更有吸引力；后来出现在意大利色情漫画杂志上的战士A（作为异性恋者）在性上也更显活跃。这一点似乎可以很好地说明战士A对现代观者而言表现得性能力更强。无论两个形象代表的是谁，雕像在观众眼里成为真正的、如此充满活力的男人写照，乃至观众看到雕像会感觉近似于看到类似形象的活生生的男人。

尽管克里提奥男孩和莫特亚人像表明大理石雕像或许也能引发观众的类似反应，但对上述两尊人像而言，青铜材料的运用在外形的塑造上发挥了重要作用。公元前8世纪，希腊人就从近东学会了用"失蜡法"制作青铜像。首先用蜡以泥土为芯做成铸件的模型，再用泥土在蜡的外层敷成外范；当蜡模随着加热熔化流失之后，将青铜溶液代替蜡，浇灌进入铸件模型，铸成青铜雕塑。不过，用失蜡法制成的第一尊与真人等大的青铜像，最早只能追溯到公元前6世纪晚期和公元前5世纪早期（在雷埃夫斯［Peiraieus］海港发现的一尊阿波罗像和德尔斐的驭者像）。希腊的青铜铸造技术提高很快，雕像日益精美。里亚切青铜像的制作运用了一种间接方法，以保证青铜厚度的连续性。随着铸造工艺的进步，雕塑家的要求随之提高，希望从伸展姿态和非平衡姿态的塑造方面拓宽造型的范围。就大理石而言，要想再现伸展或者不平衡的姿态较为困难，甚或无法实现。除了延展性之外，青铜还具备其他优势。由于制作青铜雕像的工艺过程更多地涉及塑形，是加法，而非大理石雕塑过程的减法，雕塑家与雕塑之间的整体关系改变了。制作青铜雕塑要求艺术家的触觉更加敏锐。由于青铜表面会反射光而不是吸收光，肌理的效果进一步得以凸显。所以，相对于大理石，青铜雕塑的创作过程需要对作品表面进行更大范围的处理。这一

点从人像的头发部分就能清楚地看出。在里亚切青铜像上，青铜造型的可能性得到了进一步提升。雕塑家给战士A的牙齿加了银，为两尊人像的嘴唇和乳头部分都加了铜，运用焊接工艺增加了睫毛等附属物，此外还嵌入了眼睛。克里提奥男孩大理石像同样运用了嵌入眼睛的工艺。

青铜很快取代石头成为制作独立式雕像的常见材料，大理石只限于做成浮雕和建筑雕塑。直到希腊雕刻家普拉克希特列斯（Praxiteles）的出现才改变了这一情况。他于公元前4世纪中期重新复兴了独立式大理石雕像的创作。青铜成为常用材料的结果是只有很少的古典独立式雕像原作保存至今：人像大都被熔化，以便将青铜材料再利用。现存青铜像的大理石复制品大都制作于罗马时期。不过，从这些复制品观察，无论技术层面存在哪些共同点，古典直立式男人像与里亚切青铜像在技术以外的其他方面均差异显著。

古典独立式雕像的出现仅仅比里亚切战士像晚一二十年。里亚切两战士像与古典独立式雕像的区别，在波留克列特斯（Polykleitos）的经典作品，即有时也被称为"持矛者"的多律弗路斯像（Doryphoros）**［图88］**上清楚可见。该雕像现存的大理石复制品存在不同的变体，说明复制者通过各种方式对原作加以改造以满足罗马的品位。不过，根据老普利尼（Pliny the Elder）的描述，多律弗路斯像是"一个看上去很有男子气概的男孩"。因而，没有胡须的年轻人的面孔与结实成熟的身体之间形成的对比应当是原作的一个特征。波留克列特斯以其提出的准则知名。他认为对人体的再现有一套理想且固定的比例关系，并因此将他的著作命名为《法则》（*Canon*）。"完美，"他写道，"来自有数字依据的细节。"多律弗路斯像体现出一种轻松的自然主义：通过将一边放松、一边紧张的身体两侧进行对比，使整个人表现出一种活力。他抬起的左脚跟（后来有很多作品重复运用了这一点）使姿势带有一种里亚切青铜像不具备的瞬间感。不过，我们不再将其看做一个"真实的男人"：我们无法使过分发达的、具有建筑结构特征的肌肉组织与脸上的光润皮肤协调一致；观众会了解眼前所见的只是一种结构。多律弗路斯的梦幻眼神与里亚切战士A带有强烈感情的目光也形成对比，会使观众打消要为这一人物找寻特定故事的想法。

图88　多律弗路斯像（持矛者）的大理石复制品，阿尔戈斯雕塑家波留克列特斯之作，制作于罗马时期，公元前5世纪中期

从青铜原作转变为大理石复制品，波留克列特斯原作所能达到的细致敏感很可能大都已丧失。不过，虽然比两尊里亚切青铜像更富于动感，但该雕像的肌肉组织明显塑造得更加厚实，缺乏里亚切青铜像的个性特征。

波留克列特斯的《法则》是一部理想主义者的著作。专注于自我的多律弗路斯像与观众的体验不发生直接联系。有人将该雕像看做是

对阿喀琉斯的再现，但仅仅将其作为阿喀琉斯的某一类型的态度更为合适。该形象很难与《伊利亚特》史诗中愤怒的阿喀琉斯的形象，或者作为帕特罗特洛斯（Patroklos）充满激情的爱人的阿喀琉斯形象发生关系。悲剧家埃斯库罗斯（Aeschylus）公元前5世纪早期已经将有关帕特罗特洛斯的戏剧呈现给雅典观众。里亚切青铜像表现出的性感已经不再属于雕塑家关注的内容了。

私密意象中的身体

雕塑中对男性人体的表现与再现方式的改变，与陶器绘画形成呼应。公元前5世纪中期，陶器绘画无论在风格还是图像的偏好上都发生了非常显著的变化。将以下三幅陶器绘画进行比较可以看出变化之处。其中一个陶器的制作时间稍早于波斯战争，另外两个则绘制于波斯战争以后的二三十年。

带有画家杜利斯签名的这件冷酒器**［图89］**直接从上一章讨论过的交际酒会绘画传统中发展而来。人们在冷酒器中放入冰或冷水，将其置于混合酒与水的双耳喷口罐的内部。冷酒器或许属于酒会器皿中最私密的一类。在此件器皿上，画家杜利斯描绘了狂欢的萨梯。其中一个萨梯装扮成神话人物赫尔墨斯，其他萨梯则用皮革制成的酒囊、杯子还有康塔罗斯酒杯玩出各种放纵的游戏。画家杜利斯不仅画出了萨梯活动的多样性，而且展现出他在描绘杂技动作和舞动身体的平衡方面具有高超的技巧。画家杜利斯以非常简练的手法，不断利用萨梯玩耍常见器皿的行为突出萨梯的形体，正如画面中其中一位把陶杯放在自己的屁股后面，画家在此着重于身体的描绘。该陶器呈现了一组连续的身体动态。所有萨梯都没有表现出性兴奋，唯有装扮成赫尔墨斯的那个例外。连续性手法也曾出现在描绘运动的画面中**［图73］**。早期红绘风格画家经常画那些用带子束住阴茎的运动员。不过在杜利斯的画中，狂欢男人或者萨梯的阴茎上并没有束带，而是向上或向后卷着，任其露在外面。这种画法似乎是用来作为一种文雅和性节制的视觉象征，与现实生活并无任何可参照的依赖关系。其实，这样做倒使观众注意到人物潜在的性能力，和仅仅描绘坚挺的阴茎相比要有效得多。

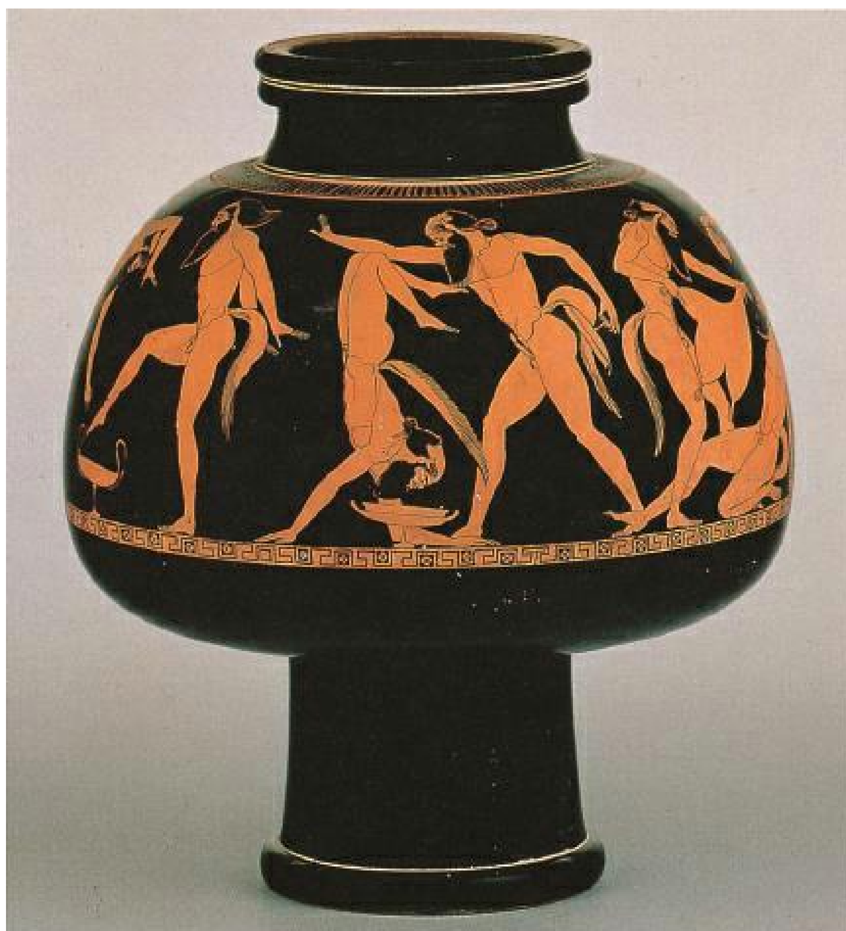


图89　雅典红绘风格冷酒器，画家杜利斯签名，公元前500年至公元前475年

饮酒游戏和性游戏在此件陶器上得以结合在一起展示，与既象征酒，也作为神的狄俄尼索斯有关的各种典型器皿和一群萨梯同时出现在图像中。当冷酒器被置于酒的搅拌钵内部，这些萨梯就会在酒的表面上演奇特行为。

而在画家尼奥贝（Niobid）得名的那件陶器［**图90**］上，画中人物的身体显得同样结实。画家仔细描画了赫拉克勒斯及其下方两个无须、裸体男子的胸廓和肌肉。坐着和斜倚着的人物姿态清晰地标志出他们所处的空间。不过相比而言，画家杜利斯所绘人物之间因为存在直接的联系而易于分析，画家尼奥贝所绘陶器图像中的人物关系却含意模糊。尽管也能辨认出赫拉克勒斯和雅典娜的形象，却难以推断所描绘的时刻。所有观众都希望根据该图像引出一段叙述，却被空间关系的不确定阻挡在外。画中人物位于一系列不同的地平线上，彼此间没有直接联系。

图90　雅典红绘风格盏状双耳喷口罐（酒的搅拌钵），画家尼奥贝得名的器皿，公元前5世纪中期

尽管所有人物都显得很严肃，但这一令人费解的画面中的人物在情绪与尺寸方面却并不统一。画面前景处的中心人物与上面健壮结实的赫拉克勒斯相比显得很大。远在画面左端人物的动态反应与其他人物整体的安静状态构成反差。

画面布局令人迷惑，似乎可以确定是画家有意为之的结果，因为在该器皿另一面的图像**［图91］**中，数条地平线起到的作用很明显。如画中所示，阿波罗和阿耳忒弥斯用箭把尼奥贝（Niobe）的孩子射杀了。尼奥贝曾在子女的事情上吹嘘自己胜过阿耳忒弥斯和阿波罗的母亲勒托。陶器表面散布着的尸体说明孩子被任意杀戮。崎岖的风景中出现了树木、地平线和半掩半藏的人物形象，这样的环境对那位哭泣的母亲尼奥贝而言很恰当。根据神话传说，她将变成石头。

图91　同一陶器的另一面

尼奥贝的孩子被杀，是她以自己的孩子为荣所做的过分行为而付出的代价。史诗《伊利亚特》中曾提及这个故事。但是除了伊特鲁斯坎双耳细颈罐上表现暴烈之爱的图像之外，这一题材在绘画中并不常见。此幅作品中，画家巧妙地利用数个地平线展示了分散在各处的人体，很好地表现出受害者，即那些孩子们的脆弱无助。

但是，如果画家尼奥贝其实有能力将数条不同的地平线处理得很好，为何他在另一面展现了赫拉克勒斯的图像中却并不这么做呢？回答这一问题的线索隐藏在画中一些奇怪的细节中。该双耳喷口罐上绘有尼奥贝的画面及其他归为画家尼奥贝之作的陶器绘画中，画家都将男性腹部的肌肉分三个部分描绘。而在描绘赫拉克勒斯的画面中，画家将男性腹部肌肉群分成了四组。在早期艺术家的作品中，将腹肌分成三组或四组描绘的情况都曾出现，但个别艺术家更愿意保持作品的统一，尤其是对于单个陶器的绘画而言。画家尼奥贝在这件陶器上之所以运用不同绘画手法的直接原因在于，绘有赫拉克勒斯图像中的人物形象是对其他艺术品的模仿。模仿对象最有可能的就是壁画。

现存唯一保存完好，创作于公元前5世纪的古希腊壁画保存在意大利佩斯图姆（Paestum）的“跳水者之墓”中。该墓室壁画展示出，在基本的绘画技巧和工艺上，在色彩的丰富性以及在空间充裕的浅色背景

上进行绘画创作的可能性方面，壁画与陶器绘画是多么相似 **[图92]** 。但这件作品并不复杂。我们对公元前5世纪更加复杂的壁画作品的了解主要来自文学作品，尤其是公元2世纪鲍桑尼亚所著的旅行指南里对位于德尔斐的尼多斯人俱乐部里的壁画有非常详尽的记述。鲍桑尼亚的记录说明，壁画家将画中人物安排在不同的地平线上，上上下下散布在画面中；此外，画家波利格诺特斯特别关注于描绘面部表情。

图92　交际酒会的场景，佩斯图姆的“跳水者之墓”侧面的长幅壁画局部，可能创作于公元前5世纪70年代

该壁画所绘家具、姿态和技法与同时代的雅典陶器绘画非常相似，但是色块的运用表明有些壁画传统并未反映在红绘风格的陶器绘画中。

画家尼奥贝所绘带有赫拉克勒斯画面中的人物形像似乎是临摹了壁画，再进行重新组合。他同样利用了多层地平线，但并未复原壁画图像的空间安排。他更多类似于有选择地引用原文，而非整段摘抄。这么做或许是因为他意识到，当人物形象从浅色背景转移至深色背景，空间感无论如何都会有所丧失。就拿中央人物的面部表情而言，由于脱离了原有语境而变得完全无法读解。类似的，该陶器图像中的人体姿态也需要观众去查阅图像原本；三维效果提醒观众需要调动二维范本。

画家尼奥贝在其他陶器上所绘图像受到了古希腊滑稽人羊剧，也许还有雕塑创作的影响，他似乎对其他的艺术媒介特别感兴趣。但是，自从公元前5世纪中期以来，直接与生活有关的画面在陶瓶绘画中似乎在明显减少。该时期最为精美作品的来源主要指向艺术。一个突出的例子是画家吕卡翁（the Lykaon Painter）所绘的双耳细颈陶坛 **[图93]** 。画面中央是坐在岩石上的奥德修斯。他拔剑在手，脚下有两头被杀死的绵羊；他的身后站着赫尔墨斯。赫尔墨斯惊讶于厄尔皮

诺（Elpenor）鬼魂的出现（画面里那个不同寻常、精确描绘出的视觉形象似乎指向了史诗《奥德赛》第六卷中的人物）。厄尔皮诺从地下世界中浮现，乞求奥德修斯看看他是否被妥当地埋葬。画面中，奥德修斯和赫尔墨斯的人物形象在绘画的精细程度和局部描绘上都表现精彩，尤其是他们的足部装饰，不过二者的形象仍然类似于剪影。相比之下，厄尔皮诺的形象在占据空间方面显得更加特别：该人物形象大致展现出身体的四分之三，胳膊伸展出去，似乎在用手扶住岩石让自己放松。厄尔皮诺的形象显得更真实。然而，实际上他却是画中人物里唯一不具备实实在在身体的一位，因为厄尔皮诺只是一个鬼魂。画家选择赋予幻影以实体之感，却对人体形象不加强调；他选择展现出就连赫尔默斯和奥德修斯都大为惊讶的形象来突出自己的艺术技艺。厄尔皮诺的形象，类似于波留克列特斯雕塑的人体作为画家的虚构出现。该陶器绘画中，形象的游戏与陶器及其用途毫不相干；甚至在个人艺术的创作中，创作动机也指向了画家自身。

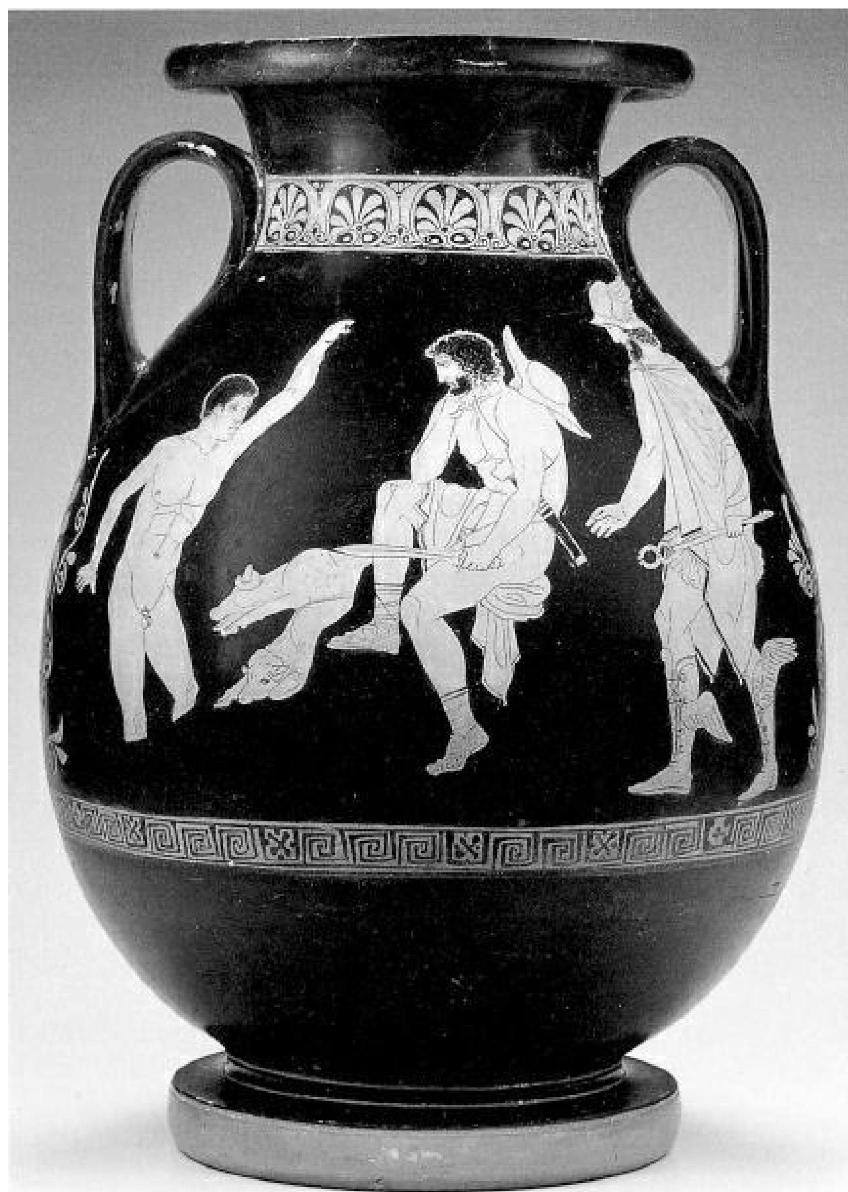


图93　雅典红绘风格双耳细颈陶坛，归为画家吕卡翁作品，公元前450年至425年

位于画面左右把手处的花卉装饰图案，与另外两位画家波利格诺特斯和画家克莱弗昂所绘陶器上的花卉图案，均出自同一画家之手。他们大概在同一个作坊画画。厄尔皮诺出现在奥德修斯面前，他身旁的植物图案（尽管在这张照片中看不清楚）似乎有意延续了装饰在把手处的花卉图案，强调花与人都是假的。

鲍桑尼亚对波利格诺特斯绘画的记述

那些在泉边的女人上方写着"德诺梅"（Deïnome）、"梅提奥荷"（Metiokhe）、"佩希西"（Peisisi）和"克雷奥迪克"（Kleodike）。其中，只有德诺梅的名字曾在史诗《小伊利亚特》中出现。我想是画家波利格诺特斯自己编造了其他名字。艾培奥斯（Epeios）被画成裸体，在推倒特洛伊的城墙；城墙上露出木马的头。波利普瓦特斯（Polypoites）的儿子佩里陶斯正试着将缎带系在头上。佩里陶斯的身边是阿卡马斯（Akamas）的儿子，戴着头盔的忒修斯。忒修斯的头盔上还带有羽毛装饰。画中出现了身穿护胸甲的奥德修斯。俄琉斯（Oileus）的儿子小埃阿斯手持盾牌站在祭坛边，为他对卡珊德拉的所作所为发誓赌咒。卡珊德拉坐在地上，环抱雅典娜女神像。当小埃阿斯把她拖走时，卡珊德拉将那木雕从底座上扯下，虽然她只是位乞求护佑的人。画中还有阿特柔斯（Atreu）的两个儿子，他们同样戴着头盔。锻造出的蛇的形象盘踞在墨涅拉俄斯的盾牌上，那是在奥利斯（Aulis）祭祀期间出现过的一种预兆。在那些听小埃阿斯发誓的男人附近，就在木马前面，特洛伊战争中最贤明的希腊长者涅斯托耳（Nestor）的身旁，涅俄普托勒摩斯在杀害埃拉索斯（Elassos），不管埃拉索斯是谁。埃拉索斯看上去似乎已奄奄一息，而涅俄普托勒摩斯却又用剑袭击阿斯提诺斯（Astinoös），尽管他已跪倒在地。《小伊利亚特》的作者莱斯科斯（Leskhes）曾经提及阿斯提诺斯。画家波利格诺特斯通过涅俄普托勒摩斯一人，便描绘出希腊军队对特洛伊人的屠杀，因为该壁画是为了涅俄普托勒摩斯之墓创作的。荷马在史诗中始终称阿喀琉斯的儿子为涅俄普托勒摩斯，但在史诗《库普里亚》（*Kypria*）中，他的岳父里科米德斯（Lykomedes）称其为皮洛士（Pyrrhos），阿喀琉斯的导师福尼克斯（Phoinix）之所以称他为涅俄普托勒摩斯（"年轻的战斗"），是因为他很年轻的时候就开始了战斗。

鲍桑尼亚，《希腊游记》（*Guide to Greece*），10.26.2-4。上述文字一方面很好地反映出鲍桑尼亚以极为详尽的方式描述了尼多斯人俱乐部的壁画，另一方面也可以看出鲍桑尼亚是根据他对相关希腊文学的了解来解读绘画的。鲍桑尼亚欣赏该壁画的时候，该壁画已是创作于五百年前的古物了。

开启身体的故事：奥林匹亚宙斯神庙雕塑

人体造型发生转变所产生的意义，没有比公元前5世纪中期建造的两座伟大纪念性建筑的雕塑反映得更为明显的了，其中一座是位于奥林匹亚的宙斯神庙，大致建造于公元前460年，另一座则是位于雅典卫城的帕特农神庙，建于公元前5世纪40年代至30年代。

宙斯神庙是旧世界的产物。那时，在奥林匹克运动会上的胜利可能大大有助于提升政治生涯。希腊人的战争仍以邻里之争为主：正是与邻邦比萨作战所获的战利品使伊利亚人（Eleans）得以建造了这座规模巨大的神庙。该神庙在比例上与30年前建造于艾伊娜岛的阿法伊神庙非常类似，不过宽度几乎与阿法伊神庙的长度相同。运用帕罗斯岛所产白色大理石雕凿而成的雕塑装饰达到的丰富程度，在类似规模的建筑中从未出现过：门廊（pronaos）和后殿（opisthodomos）之上的两个三角楣和十二面柱间壁都装饰有雕塑（见**［图94］**）。若干独立场景也无创作先例。雕塑的整体布局与该神庙所处的特殊环境紧密联系。

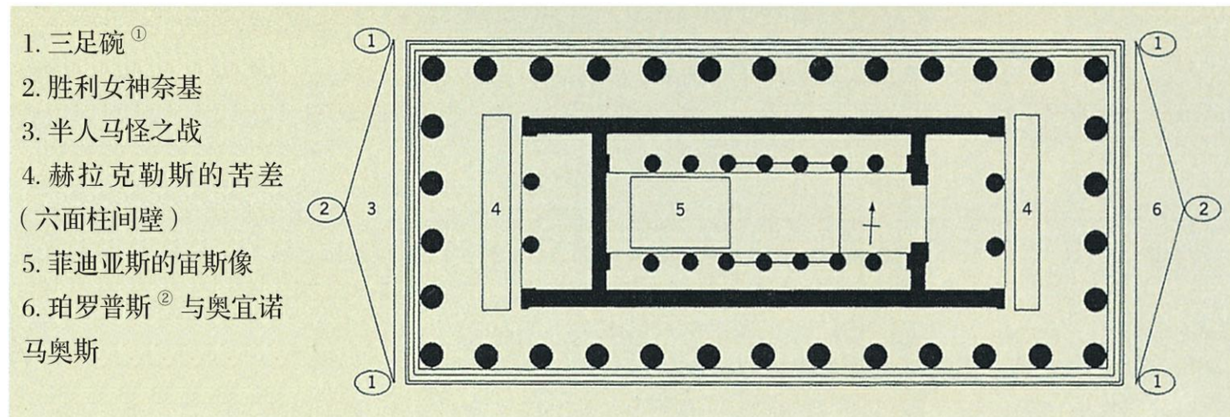


图94　奥林匹亚宙斯神庙平面图，标注了雕塑所在位置

该神庙建于公元前5世纪60年代至50年代，以当地出产的低级介壳石灰岩作为建筑材料，用产自基克拉泽斯群岛的大理石作为雕塑材料。由菲迪亚斯创作，用黄金和象牙制成的神像被人们视为世界的奇迹之一。宙斯神庙在公元前5世纪30年代之后才添加了该神像，为的是与帕特农神庙里同样由菲迪亚斯创作的雅典娜女神像相媲美。

① 原作者指出，三足碗位于神庙建筑屋顶三角楣的两端。

② 珀罗普斯（Pelops），坦塔罗斯的儿子，他的父亲把他剁成碎块供神食用，宙斯将其复活。

竞争是该神庙雕塑的统一主题。东面三角楣［图95］上的雕塑群像面向跑道，展现的是珀罗普斯（Pelops）与奥宜诺马奥斯（Oinomaos）的战车竞赛；竞赛获胜的奖励是能够娶到国王奥宜诺马奥斯的女儿为妻。西面三角楣［图96］俯视着一场混战，马人肯陶洛斯（centaurs）搅扰了拉庇泰族国王佩里陶斯（Peirithoös）的婚宴，拉庇泰族人因而与之发生冲突。中楣柱间壁上的雕塑表现的则是赫拉克勒斯完成他的十二项苦差，同时也成就了十二项伟业。

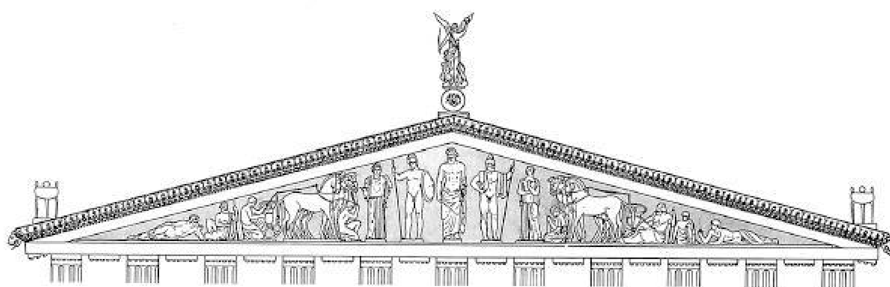


图95　位于奥林匹亚宙斯神庙东面三角楣上的雕塑复原图

鲍桑尼亚对东面三角楣的描述流传至今，使我们得以确认三角楣上的雕塑群像展现的是国王奥宜诺马奥斯和珀罗普斯的竞赛场面。珀罗普斯向国王的女儿求婚。至于人物所处的准确顺序尚存在争议。

图96　位于奥林匹亚宙斯神庙西面三角楣上的雕塑复原图

位于东面三角楣的雕塑群像展现了行动开始前的关键时刻。对比之下，宙斯神庙西面三角楣的雕塑群像展示了在拉庇泰族国王佩里陶斯的婚礼上，半人马怪肯陶洛斯与拉庇泰族人之间爆发了战争。

该建筑装饰雕塑的再现方式非常直接。西弗尼安宝库或阿法伊神庙里那类建筑的装饰雕塑**［图60—图64］**能够展示动作，甚至可以表明大致结果，却未能塑造一个明确的时刻。而在这座宙斯神庙的东面三角楣上，通过一位能够预知未来的人物形象的再现**［图97］**，使赛前的那一刻不单单具有期待的紧张感，更包含了解与无知、纯真与罪恶的复杂关联。据故事所述，国王奥宜诺马奥斯对所有前来向公主求婚的人下了战书，任何一方失败的代价都将是死亡。拥有最迅捷马匹的奥宜诺马奥斯已用这个方法处置了十二位求婚者并把他们的头颅钉在了宫殿的墙上。珀罗普斯知道无法以公平之路取胜，于是采取违规之道，用他后来无法兑现的诺言（用蜡制的制轮楔取代战车的制轮楔）贿赂奥宜诺马奥斯的战车御者，获得了胜利。奥宜诺马奥斯之死、他的女儿成为新娘，后来却又成为珀罗普斯家族的诅咒。

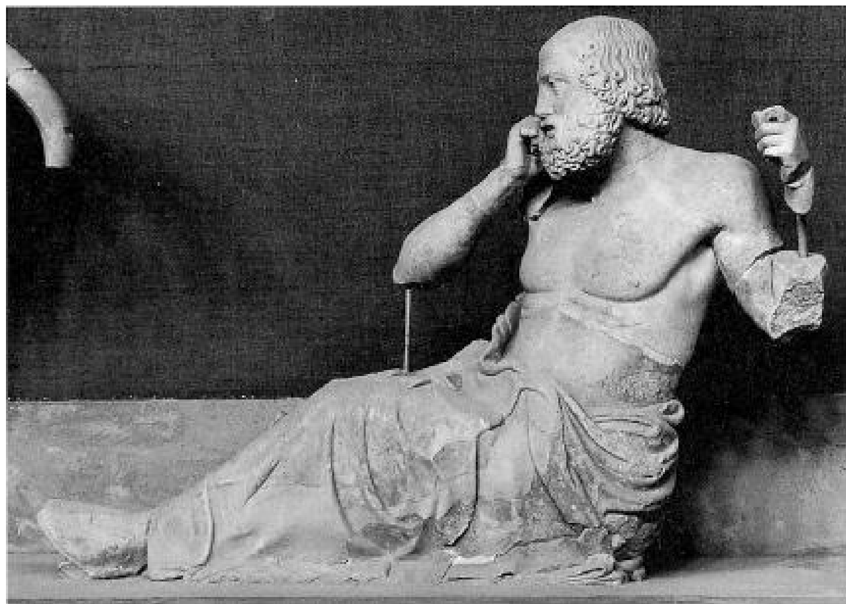


图97　奥林匹亚宙斯神庙东面三角楣上被认为是“预言者”的人物形象，约公元前460年

古风时期，由于没有一尊人像雕塑能展示出特定时刻，也就没有单独的人物形象能影响到观众对群像中其他人物的解读。但这一预言者的瞬间姿势和面部表情都构成了一种叙述，给静态的中央群像增加了紧张气氛。

在之前的希腊雕塑中，我们从未见过预言者的形象，更未见他发挥过如此功能。和克利提奥男孩、里亚切青铜像一样，这位预言者的年龄明确：他胸前松弛的肌肉及肚子上形成的皱褶都表现出他的老态。尤其当这位老年预言者与位于三角楣右手角落、在他身后的那个尚未进入青春期的驾车男孩，以及科拉德奥斯河（Kladeos River）青

春焕发的形象并置在一起时，形成了鲜明对比。但是，他所处的那一时刻并非如雕塑家米隆（Myron）的名作《掷铁饼者》（*Discus Thrower*）和《雅典娜与马西亚斯》（*Athena and Marsyas*）那样展现了身体动作过程的一瞬间，而只是一种全新的神志清明的一刻。尽管预言者的面孔以极为简洁的手法雕塑而成，但艺术家对眼睛和微微张开的嘴部的关注，还有右臂的姿势，都使这一单独的行动者获得了特定的视觉时刻，指明了过去的行为、现在的目的与将来的命运，将三角楣中央原本相当静态的场面转变了。珀罗普斯与奥宜诺马奥斯并立在那里，战车队伍各自排开，像比赛中的竞争者一样；倘若没有预言者的加入，讲述他们的故事，竞赛者的行为与意图都将变得令人费解。不过，故事的讲述也使得不再有无知可以遮蔽痛苦不堪的结局。观众由此得到解读竞赛结果的钥匙，并受到鼓励，对存在的其他可能性同样给予了关注：参与竞赛的人可能要比他们所宣称的更了解内情；其中一些竞争者有可能会不再进行公平竞争，而是采用非正当手段获得胜利。

神庙东面三角楣展示的是一张欺骗之网，位于中央的是宙斯。宙斯头部丢失，我们无法判断该雕像传递的主要信息，但在西面三角楣的中心，阿波罗神像保存完好。阿波罗目睹身边的痛苦，表现出专注而紧张的表情（注意他稍稍张开的嘴唇）**［图98］**。西面三角楣群雕并未专注于特定时刻，而是注重展现持续进行的交战及单个人物的不同反应。其中既有决心与果敢的表现——尽管当时马人肯陶洛斯正咬住拉庇泰族人的胳膊，牙齿陷入肉里，但从他皱起的额头、张开的鼻孔就能感受他的痛苦，而拉庇泰族人却仍显得非常沉着冷静**［图99］**；也有强烈的情感表达——一个女人正无助地目睹暴行的发生，她身上的每个特征都反映出痛苦**［图100］**。该作品再一次向竞争者提出挑战，向观众展示出雕塑的典范之作，而动机与公平竞争的问题、人类与非人类行为的区别，也再一次成为思考的核心。与三角楣群像展现的痛苦形成对比，柱间壁的雕塑则是人类与怪兽作战、取得胜利的颂歌。雕塑中，赫拉克勒斯在做某些"苦差"而且得到了战利品。赫拉克勒斯的大功在构图中逐一呈现，两条对角线或者是一条对角线与垂线之间构成了紧张关系。同时，赫拉克勒斯的功业主要在平行的垂线间展开。在其中保存最为完好的雕像中**［图101］**，雅典娜、赫拉克勒斯和擎天神阿特拉斯（Atlas）并排而立。阿特拉斯将从守护金苹果树的仙女赫斯珀里德斯四姐妹（the Hesperides）那里偷回的苹果，交给赫拉克勒斯。赫拉克勒斯准备将支承天宇的重负交还给阿特拉斯。雅典

娜伸手支持却保持距离，而且她的支持毫不费力。赫拉克勒斯仍在天宇的重压之下，他的肌肉和力量支撑着肩膀保持平衡。阿特拉斯拿出苹果的时候表现出谨慎的赞赏。群像中，竞争者得到了雅典娜提供的支持。不过，尽管这一支持会帮助他们完成任务，却仍然无法消除重负。

图98　奥林匹亚宙斯神庙西面三角楣的中心人物阿波罗像，公元前460年

鉴于东面三角楣上预言者的面部表情为横向排列的群像提供了一种叙述，就某种意义而言，西面三角楣上则是群像为中心人物阿波罗的表情提供了解读之法。阿波罗显得严肃又冷静，这并非他的标准属性，而是反对半人马怪肯陶洛斯的暴力行为所作的判断。

图99　拉庇泰族人与半人马怪肯陶洛斯交战，奥林匹亚宙斯神庙西面三角楣，约公元前460年

奥林匹亚的雕塑家创造出如此丰富多样的人体与织物。将前后插图里人像的头发部分进行比较，或将雕塑家对作品中拉庇泰族人与东面三角楣预言者腿部衣料的处理进行对比 **[图97]** ，就可以发现这一点。

图100　拉庇泰族女人像，奥林匹亚宙斯神庙西面三角楣，约公元前460年

痛苦的重负不仅表现在人物的面部表情，尤其是眉毛和嘴上，而且反映在沉重下垂的衣料上。无生命之物仿佛具有了生命，传递出悲痛的情绪（比较 **[图76]** 中的棕榈树）。该雕塑的每个元素都表现出特定时刻的痛苦悲怆。人们因而将这一时期的雕塑恰当地称为具有“严谨风格”（Severe Style）。

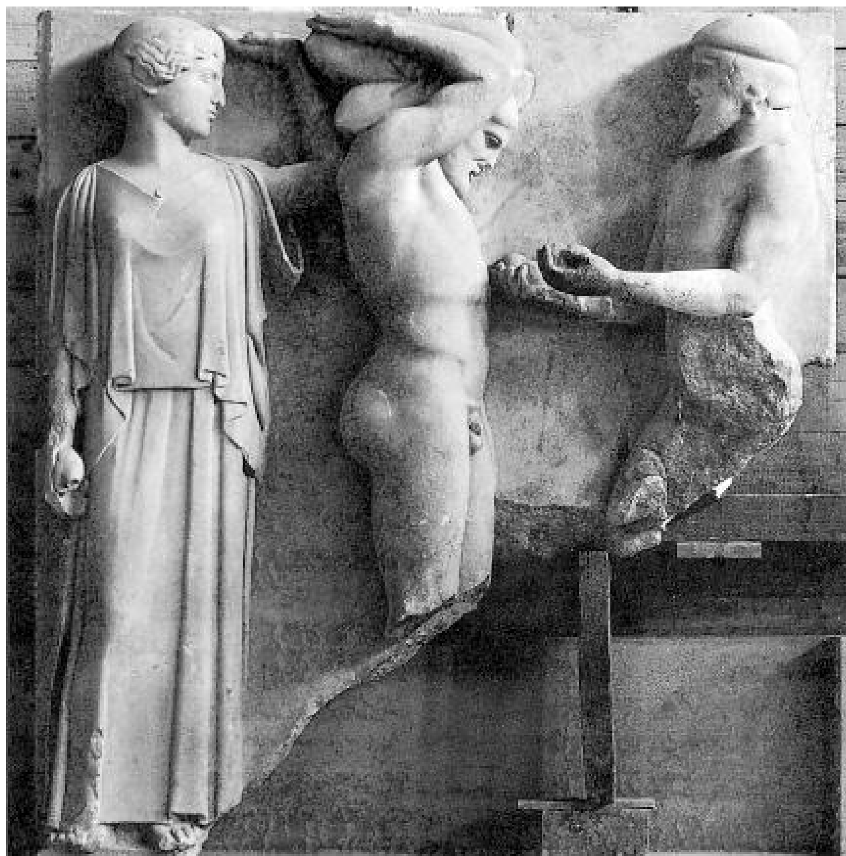


图101　赫拉克勒斯在雅典娜的帮助下支撑天穹，阿特拉斯为他带回仙女赫斯珀里德斯的苹果，奥林匹亚宙斯神庙的中楣柱间壁雕塑，约公元前460年

就在奥林匹亚的宙斯神庙建造前不久，位于西西里岛的阿克拉加斯（Akragas）的宙斯神庙便运用了巨大的男性人体雕像来支撑外侧圆柱间的柱顶过梁。考虑到奥林匹亚与西部的联系，此处雕刻赫拉克勒斯的想法和人物姿势，或许都受到那一西西里岛先例的启发。

通过在雕塑作品本身置入各种旁观者的形象，奥林匹亚雕塑使观众参与到问题的讨论中，特别是由奥林匹亚竞赛引发的道德问题的讨论。参与竞赛的各色人物，不管是青春和年老、男人和女人，还是狡诈与纯真、兽性与神性，都鼓励观众对竞赛节日中参与者的不同状态有所了解并引发共鸣。同时，通过在东面三角楣展现特定故事，在柱间壁连续呈现同一主人公的若干事件，这些雕塑又使观众勇于面对他们对特定事件的反应。

结束身体的故事：帕特农神庙雕塑

如果说奥林匹亚宙斯神庙的建筑和装饰所费的开销在当时人看来有些过度，那么这种看法并未持续很久。宙斯神庙建成以后不到十年的时间里，雅典人开始建造复杂得多也奢侈得多的帕特农神庙**［图102］**。帕特农神庙整个由大理石建成，比宙斯神庙更长、更宽，柱子也比宙斯神庙高出少许。不仅在门廊之上，整个神庙外侧都有柱间壁环绕。一条连续的雕塑装饰带环绕内殿的外侧。一尊由黄金和象牙镶嵌的巨型神像胜过了所有的奥林匹亚神像，以致很快有人从同一位雕塑家那里为奥林匹亚神庙订制了另一尊类似神像。几乎毫无疑问，雅典人确实希望所建神庙超过宙斯神庙及希腊大陆的其他神庙，或者说他们已成功做到了这一点。不仅如此，雅典已建立起一个在希腊世界前所未见的（事实上是臣服于雅典的）同盟，同时也积累起相当可观的财富，比其他任何一个希腊城市都要富裕。雅典因而决心获得比其他城邦更优越的地位，并且发表公开声明。尽管帕特农神庙曾改作教堂，也遭遇过一些故意毁坏，但建筑大体上保存完整。直至1687年9月26日，帕特农神庙遭到威尼斯军队的迫击炮轰炸，引爆了土耳其人存放在神庙里的火药。

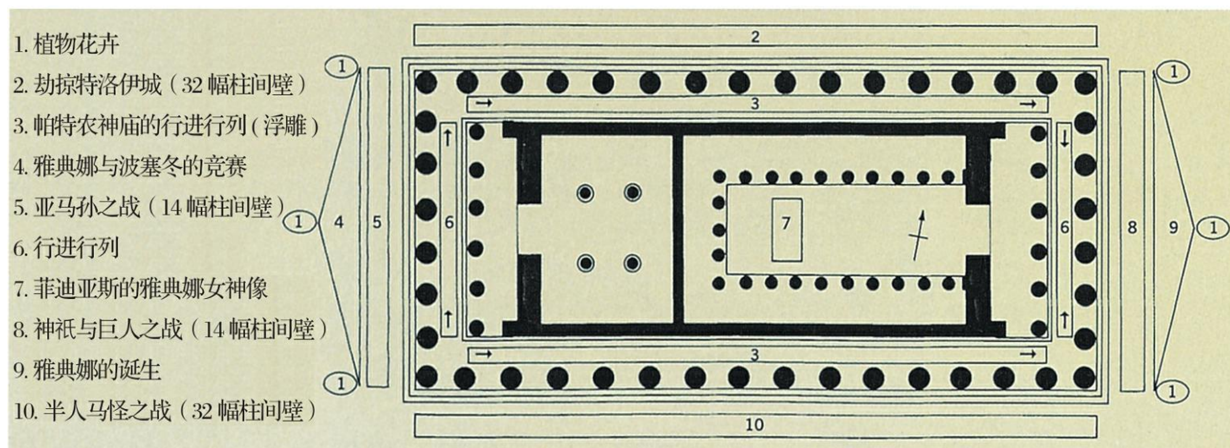


图102

雅典卫城雅典娜帕特农神庙平面图，雕塑所在位置已标明。该神庙建造于公元前5世纪40年代至30年代，全部由来自彭德利康山（Mount Pentelikon）的大理石建造而成，建筑石材通过专门修建的道路运送。

帕特农神庙雕塑的核心作品是一尊高12米的雅典娜女神像。该雕像由黄金和象牙打造而成，现已遗失，可通过后来的微缩模型复原重建，出自雕塑家菲迪亚斯（Pheidias）之手。经过他的精心设计，倘若雅典发生金融危机，雕像的黄金铠甲可以拆卸；该雕像所用的黄金和

象牙很可能比神庙及其他雕塑加在一起的所有费用还要昂贵。有必要最充分地展示这件雕像的渴望，使建筑师采用了不同寻常的八柱式门廊（octastyle）设计，以及相对于柱子高度和较低的柱上楣构（entablature）而言显得颀长秀挺的柱式。这两点确立了一种多利安式神庙建筑的新模式。在内殿两端，建筑师采用了浅而短的前柱式门廊，而不是类似奥林匹亚神庙的那种突出墙体间的带柱子的深长门廊（比较**[图94]**与**[图102]**）。这种建筑设计影响到相应的雕塑装饰：八柱式门廊产生更多的柱间壁，较浅的门廊则使内殿与外部环绕一周的柱廊始终保持恒定距离，亦使柱顶过梁和挑檐间的雕塑装饰带成为可能。观众因此可以从每一边都观看到连续的行进行列。

前往卫城的参观者会从西面穿过卫城山门走近帕特农神庙。卫城山门是一座在建筑上具有创新意义的入口建筑，帕特农神庙建成后不久即建立。穿过卫城山门后，观众所见的第一批雕塑位于帕特农神庙的西面三角楣，表现的是雅典娜与波塞冬。该雕塑在威尼斯人试图将其移除的时候遭受了很大损坏，展现了两位神为了成为雅典城的守护神而竞争的某些情节。年长的雅典英雄在场目击雅典娜献出了橄榄枝，而波塞冬展示了大海。三角楣下方，观众将看到亚马孙战士与希腊人在柱间壁上交战。该雕塑的残片十分残破，由于缺乏其他线索，加上考虑到该三角楣雕像位于雅典的创作背景，当时的观众也有可能认为他们所见的是亚马孙人在进攻雅典周围的阿提卡乡，遭到英雄忒修斯的抵抗。接着走近神庙，观众会透过廊柱瞥见横向展开的连续雕塑饰带。随着参观的脚步，观众将从柱子间辨认出没有胡须的年轻骑兵在蓄须年长男子的引领下进入队伍。在浮雕饰带的西南角出现了面朝不同方向的人物形象，不论观众是转向南侧或走向西侧，也可能朝北前行，他们都会发现自己正随着队伍一起行进，而那些骑兵正大踏步地向东策马疾驰。

赶上游行的队伍，和那些真实生动、大多未佩带武器的人们一起前行，观众或许会感到有些困惑。他们加入了胜利的骑兵队伍，但是在三角楣上他们目睹的是优秀骑兵波塞冬的失败，而在柱间壁上，骑马的亚马孙人是作为敌人出现。观众还加入了一个由男性胜利者组成的行进行列，然而获胜的是一位女性：雅典娜。难道打败迷狂的亚马孙女战士比女神更有价值?

柱间壁和北面及南面的浮雕饰带再现的场景将有助于以上困惑的解答。北面洗劫特洛伊城的浮雕饰带保存不佳，似乎首先是将战争受难者的形象展现给观众，其中有遇难的阿涅埃斯一家（北28），接着

是战争的罪人海伦在雅典娜神像处寻求庇护（北25，**[图103]**）。一个表示欲望的带翼小爱神的形象出现在海伦肩头，表明了在接下去的柱间壁上，靠近她的墨涅拉俄斯（Menelaos）也就不会用剑伤害她（北24，**[图104]**）。在南面，观众将不断见到马人肯陶洛斯抢走女人或与拉庇泰族人作战的场景，其中一次是马人肯陶洛斯出现在佩里陶斯的婚宴上。柱间壁上雕塑的保存情况要好得多，并且以各种方式表现出两个基本情节：一是令人赞叹的男性人体雕塑，既有胜利的狂喜（南27，**[图105]**）也有死后的无力（南28）；二是不断展现马人肯陶洛斯的形象，有的好色（南29），有的充满人的同情之感（南30，**[图106]**），有的戴着最野蛮的面具（南31，**[图107]**），还有的几乎具有神一般的高贵（南32）。造成马人肯陶洛斯形象多样化的原因在于雕塑家年龄和技艺的差异。无疑，浮雕的造型品质千差万别，这必然是因为从未有如此多的大理石雕塑家参与到同一项目中。但是，类似南面最东侧柱间壁的四面浮雕的并置却应当并非偶然。据古代史料记载，菲迪亚斯曾经担任帕特农神庙雕塑规划的主管，很可能有意将工匠组合在一起完成特定的任务。

图103　帕特农神庙北面柱间壁浮雕，展现出寻求庇护的女人形象，劫掠特洛伊城雕塑序列的一部分，公元前5世纪40年代

雕塑表面虽然几乎已被完全破坏，但带底座的（雅典娜）女神像与飞到左侧女人肩部的带翼小爱神都清楚地表明，雕塑家选择将海伦作为了仍然富有吸引力的特洛伊战争受难者来表现。

图104　帕特农神庙北面柱间壁浮雕，展现被希腊人包围之后可能遇难的人，劫掠特洛伊城，公元前5世纪40年代

该雕塑需要与邻近柱间壁上的形象联系起来解读。两幅柱间壁上的雕塑结合在一起，讲述了同时代瓶画曾清楚展现的故事：墨涅拉俄斯手中持剑靠近海伦，想要杀她。但当他看到不忠的妻子却又抑制住杀人的欲望，放下了剑。

图105　帕特农神庙南面柱间壁浮雕，表现拉庇泰族与半人马怪肯陶洛斯交战，公元前5世纪40年代

该雕塑具有芭蕾舞剧的元素，比如拉庇泰族人的姿势，以及他的衣服仿佛布景帷幔般垂下，衬托出他的身体，便于观众更好地观赏。注意艺术家运用雕塑技巧使拉庇泰族人事实上完全独立于背景存在。

图106　帕特农神庙南面柱间壁浮雕，表现拉庇泰族与半人马怪肯陶洛斯交战，公元前5世纪40年代

与前一幅雕塑对帷幔的成功塑造形成对比，此幅作品中积压在一起的衣褶，衬托出面对若有所思、表现出同情的敌人半人马怪肯陶洛斯的、无法站立的拉庇泰族人形象。

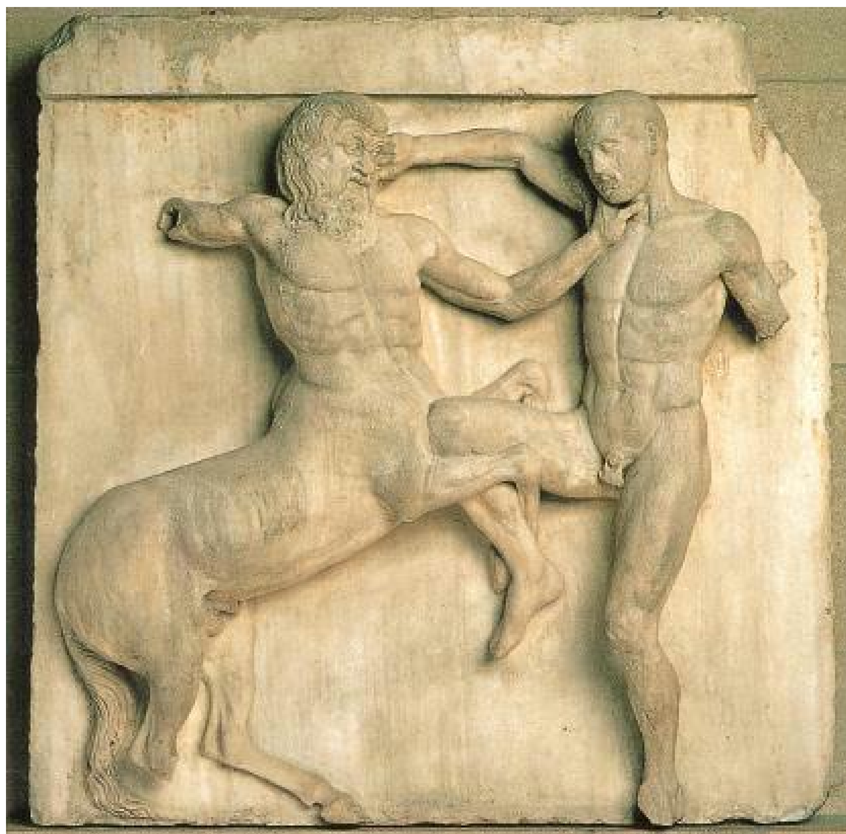


图107　帕特农神庙南面柱间壁浮雕，表现拉庇泰族与半人马怪肯陶洛斯交战，公元前5世纪40年代

僵化的雕刻手法使这一战斗的图像显得有些滑稽，人物仿佛是两个敌对的木头人。与之前插图中的战斗场面形成非常鲜明的对比。

浮雕中，相比马人肯陶洛斯形象的多元化，拉庇泰族人的形象显得较为统一。不同的雕塑家多少都能成功地塑造出柔软肌肤和坚硬肌肉，并使两者达到平衡，不过这些没有蓄须却成熟的男人像有时沉着，有时略带紧张，显得勇敢果决（比较 **[图106]** 与 **[图107]** ）。拉庇泰族人形象的统一同样表现在柱顶过梁和挑檐之间的横向浮雕饰带上。当观众沿着南面或北面参观，会看到年轻的骑兵整装待发 **[图108]** ，之后迅捷出行 **[图109]** 。马匹虽小却显得精神抖擞，鼻孔张开，静脉搏动，给骑手带来各种挑战，骑手又以不同的方式应对。但无论骑手的姿态、行动和装束有何不同，年轻骑手的面貌都非常统一。他们表情严肃，双目圆睁，眼神警惕，眉毛轻微皱起，嘴角略低。

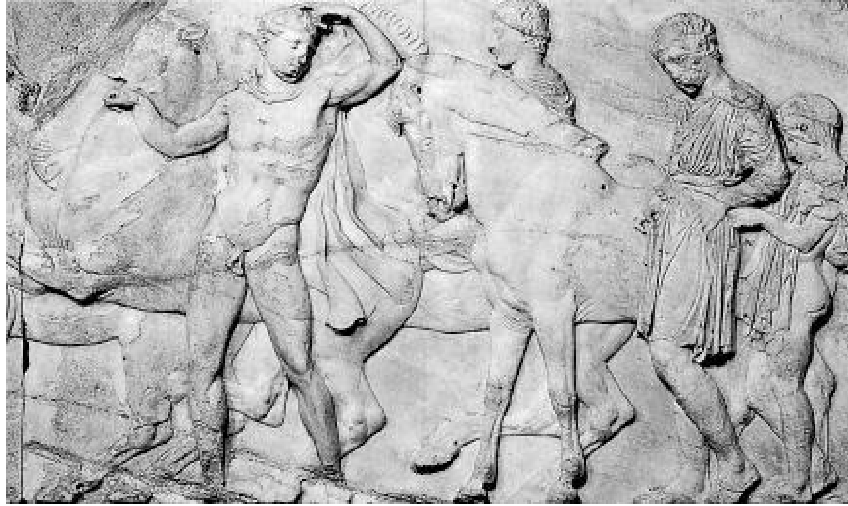


图108　帕特农神庙北面浮雕饰带嵌板，展现了正打算上马的骑手形象，公元前5世纪30年代

浮雕饰带上主要展现了年轻且未留胡须的骑兵形象。尽管他们穿着各异，装备不同，却都身材颀长健壮，面部表情几乎完全一致。嵌板上的雕塑也带有性感海报的意味，右侧那个年轻男孩裸露的屁股同样反映出这一点（与**［图111］**比较）。

图109　帕特农神庙北面浮雕饰带嵌板，展现了行进中的骑兵队伍，公元前5世纪30年代

从马的身体局部表现出的谨慎的现实主义，与幻想成分，比如马的大小和一些骑兵的裸体，在浮雕饰带中并存。帕特农神庙的浮雕饰带和古典时期其他常见雕塑一样，只有未留胡须的男子才有裸体像。

相比于奥林匹亚的拉庇泰族人的形象，帕特农神庙柱间壁和横向饰带上的年轻男子与波留克列特斯的持矛者［**图88**］形象更为接近。和那些不合比例的马匹一样，这些年轻男子的形象是一种习惯性构建，并不像奥林匹亚东面三角楣的雕塑群像那样，可以给观众提供任何关于某些个体的故事线索，而是展现出建构的世界的形象。活跃其中的年轻公民个个英姿勃发，精明强干，他们中的每一个人都准备好面对和处理任何问题。城邦观众面对这样的雕塑能够在一种提升的镜像中看见自己。镜像中的形象不仅消除了胡须或身体的不完美，而且去除了个性。

在横向浮雕饰带的东端，骑兵队伍首先让位于战车，武装成重装备步兵的战士追随战车或登上战车。战车之后出现的是一列更加庄严的行进队伍，其中一些男人在弹奏里拉琴，吹奏笛子，手拿陶罐、陶盘，牵牛赶羊，都是些举办盛大祭祀活动的所需之物［**图102**］。随着观众前行，逐渐接近中心的祭祀场景，浮雕饰带上的图像持续展开，在朝向东面的转角处开始出现女性的形象。一些女人带着奠酒祭神仪式所需的水罐和碗，她们的身边出现了焚香器及其他用途不确定的物品，其他女性则空着手。队伍的前面是分组站立、正在交谈的年长男性。在年长男性的前面坐着一组人物，有男有女［**图110**］。这些人像的比例略大，其中一人在回头看正在接近的队伍。此处雕塑中出现了足以相互区别的特征（如德墨忒耳的火炬），明确表明这些是神。在某些为特定节日举行的、约定俗成的祭祀活动中，人们会为神的到来备好桌子、椅子。而在此处的浮雕饰带上，在理想化的公民中间，众神的确来到人间出席仪式。但是，他们参加的究竟是什么节日呢？每个元素都使我们期待看到一个中心场景，而且已经出现了祭司与祭坛，但是在两股行进队伍的汇合处却出现了五个不确定的人物形象［**图111**］，其中三个是青少年，还有两个包袱和一块折叠的布。

图110　帕特农神庙东面浮雕饰带嵌板，展现了众神，公元前5世纪30年代

传统神庙雕塑会展现神和英雄的形象，但只有帕特农神庙东面浮雕饰带上的人物形象才能被明确辨认为神，亦能相对明确地辨认出英雄的形象。公元前6世纪末，雅典被人为地划分为十个部落，各以一位雅典英雄命名。浮雕上对众神形象的刻画技艺尤为高超。

图111　帕特农神庙东面浮雕饰带中心嵌板上令人费解的浮雕

浮雕中，年轻女人头顶包袱，一个年轻男人或女人正将折叠的布交给一个男人。一旁的神对他们毫不关注。

对于这一场景主要出现了两种阐释。最近有讨论倾向于认为，如画面中其他元素所引导的，我们所见的确是祭祀场景。但祭祀的牺牲品不是动物，而是那个拿着折叠布匹的年轻女孩。那块布是献祭时她要穿在身上的。根据一则雅典神话所述，雅典曾因献上厄瑞克透斯（Erekhtheus）的女儿为祭品而免受侵略。古希腊悲剧诗人欧里庇得斯创作的一出悲剧部分流传至今，其中记述了那次祭祀，并在公元前5

世纪20年代，为庆祝雅典娜女神像在卫城落成所举行的庆典上上演。如果浮雕所示的确是献祭的前奏，那么该浮雕接着将会赞美雅典女性在拯救城邦、确立仪式典范方面发挥的重要作用。另一种阐释则认为，从折叠的布匹可见浮雕所述的是一群生活在卫城的年轻女孩花费一年时间织成衣料，并且在雅典人最重要的节日泛雅典娜女神节（Panathenaia）上进献给雅典娜。那么，观众将看到，自己已加入其中的行进队伍将转变为庆祝泛雅典娜女神节的庞大队伍。

但是，这两种阐释都有必要说明为何中心场景显得如此含混。为何我们并未见到雅典娜身穿新衣料做成的长袍（毕竟，在柱间壁**[图103]**上出现过雅典娜女神的形象）？为何我们也并未见到厄瑞克透斯的女儿被杀死在祭坛？对后一个问题，我们可以诉诸常识，即通常作品对再现即便是动物的牺牲所应当具备的敏感度。就前一个问题，我们有必要设身处地，感受观众所处的情境。那些环绕神庙看见整个行进行列的观众，那些追随浮雕饰带动态变化的观众，在看到中心场景时将感到迷惑不解。中心场景所在位置直接面对着神庙东门。如果他们在思考的那一刻低垂目光，那么将会见到那尊并非采用传统橄榄木，而是由黄金和象牙制成的光辉灿烂的雅典娜女神像作为新衣的接受者。雅典娜女神像才是行进行列的目标。东面浮雕饰带上的场景与观众对神庙雕塑的体验全面融合的可能性，使得我们倾向于接受将浮雕饰带看成泛雅典娜女神节的行进行列的阐释。

女神的出现在观众对东面浮雕饰带的体验中至关重要。如果联想到东面三角楣雕塑，这一印象会进一步加强。东面三角楣展现了雅典娜从宙斯的脑袋里诞生的场面。三角楣的中心图像已经遗失，我们无法将雅典娜的诞生与三角楣上更早创作的同一主题雕塑进行比较。但是环绕三角楣的众神形象大都保留了下来（**[图112]**和**[图113]**），众神对雅典娜的诞生毫不关心，就像他们在浮雕饰带的中心嵌板上对中心图像毫不在意一样。三角楣的众神形象与浮雕饰带上的众神形象，在人物姿态的多样性上可以一较高下，但三角楣雕像的造型风格更加明确，特别是那尊被认为是阿弗洛狄忒的斜倚女神像**[图113]**，在衣料的包裹之下，人物身体的起伏得到了突出展示，远比三角楣另一端的对应人物狄俄尼索斯的裸体人像更容易使人联想到肉体的快乐。尽管浮雕饰带与三角楣雕塑的风格差异再次被归结为三角楣雕塑的创作晚于浮雕饰带，属于帕特农神庙最晚创作的一批雕塑，但我们仍应将其富有生命力的再现作为神的显现的宗教体验的一

部分。神像显得如此真实，甚至比身边的普通人更真实。这一点对于探访神圣之地的经验而言非常重要。

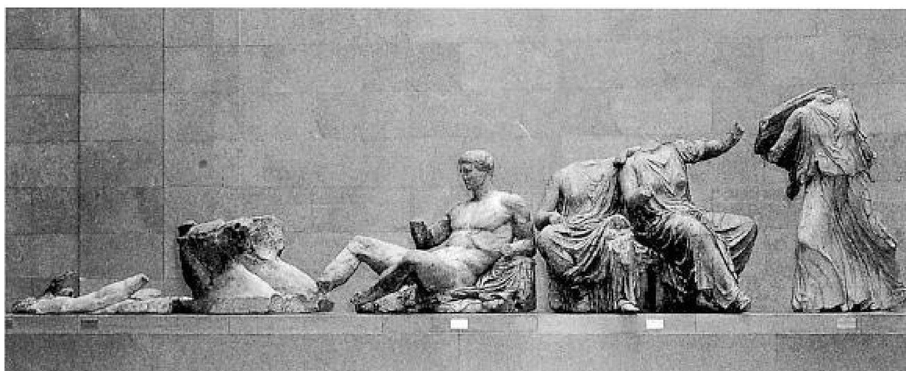


图112　帕特农神庙东面三角楣雕塑，展现了目睹雅典娜诞生的众神，公元前5世纪30年代

从左至右，雕塑家似乎展现了如下内容：日出奔马、狄俄尼索斯、德墨忒耳和她的女儿珀尔塞福涅（见 **[图122]** ），还有阿耳忒弥斯。狄俄尼索斯年轻且裸体，并非那种穿衣蓄须的传统雕塑形象：他的形象从以布覆盖的柱子上的头像 **[图81]** 发展为此处完整的男性人体。

图113　帕特农神庙东面三角楣雕塑，展现了目睹雅典娜诞生的女神，公元前5世纪30年代

阿弗洛狄忒斜倚在一位身份不确定的女神身上，后面是司炉灶的女神赫斯提（Hestia）。女神阿弗洛狄忒这一形象展现出女性的性魅力，使观众期待见到潘多拉。潘多拉是神创造出来用于诱惑男人的第一个女人，神像底座展现了神创造潘多拉。

帕特农神庙和任何一座早期神庙相比，可供观看的内容更加丰富，对观看的指引也更为周密。无论是神庙环境，包括入口处的庭院、布置规划，还有浮雕饰带的主题，都在鼓励观众以一种特定的顺序观看，通过各种关联直至最终结果。对观看体验的操控与对公民形象的处理相一致。观看行进队伍的方式使观众得以加入队伍之中。一

旦他们成为其中的组成部分，观众对于队伍中的人物是谁，为何会有这样一支队伍等问题的看法将发生改变。浮雕饰带并未展示我们所知的泛雅典娜女神节的某些特征。如果对此感到失落，则是没能发现观看方式使浮雕饰带在唤起观众的参与感上发挥的积极作用。

帕特农神庙的雕塑规划就整体而言既有对胜利的欢庆，也有对现实的直接面对。观众可以在柱间壁的雕塑上看到征服外来势力的胜利——西面有亚马孙女战士，南面有马人肯陶洛斯，北面有特洛伊木马，东面有巨人。然而，我们可以从细节处发现帕特农神庙雕塑同样探索了为了获得胜利所付出的代价：我们既看到特洛伊的受难者，也发现亚马孙女战士事实上看上去和希腊人很相似（她们同样出现在雅典娜的盾牌上，虽然在陶瓶绘画中她们常常身着东方裤子），同时目睹马人肯陶洛斯显得具有人性，富于感情，能激发同情。如果说这些雕塑没有对战争的歌颂，那么也没有对暴力的拒绝。通过甚至在怪兽敌人的身上塑造人的面孔，雕塑将神话战争同化为希腊世界内部不断发生的城邦之战。公元前430年至公元前400年的30年间，雅典人与斯巴达人及其同盟军进行了大规模战争。在修昔底德的历史著作中，战争既是暴力之师，同时也是对力量的恐惧和对力量的占有共同作用下的产物。帕特农神庙的浮雕饰带引人入胜，而帕特农神庙中楣的柱间壁雕塑则通过关注冲突的过程而非原因，反倒鼓励观众关注战争机器的破坏力。

再现的暴力

无论个别冲突的过程怎样，雕塑中希腊人的胜利毋庸置疑；黄金与象牙制成的雅典娜女神像同样恰如其分地表现了雅典娜手持胜利女神小像。然而，在帕特农神庙完工后的数十年中，雅典除了取胜之外也多次经历战败。公元前5世纪20年代，一座小的雅典娜胜利女神庙在卫城的西端建成，用以取代之前更小的一座神庙。雅典娜胜利女神庙的浮雕饰带展示了持续的战斗场面，而环绕该神庙的栏杆装饰雕塑无论在图像还是风格上都更为突出。

神庙中有三个面都各有一尊雅典娜坐像，各种带翼胜利女神像和一些战利品的展示，其中有位胜利女神牵着一头用于献祭的牛。至少有一位胜利女神正举刀要杀死献祭的人，几乎可以确定被杀的对象是

男性。时刻的选择与牺牲者的性别都使这一献祭处在战争语境中，却与雅典娜无关（女神只接受女性献祭）。我们所见的战斗前的献祭与（战争胜利后）胜利品的展示并置在一起。此处，雅典娜掌管着胜利。胜利不是针对单独的事件，而是作为事件的状态呈现。战斗与战利品建立起一种连续性。

雅典娜胜利女神庙的雕塑风格，完美地体现在一位胜利女神的形象之中**［图114］**。她与献祭和展示战利品的行为无关。雕塑上有大量衣褶的塑造，衣服从她的一个肩头滑落，雕塑家是在塑造而非掩盖衣料下的肉体曲线。女神正伸手拨弄她的便鞋，这一点与帕特农神庙东面三角楣的阿弗洛狄忒的形象**［图113］**形成对照。女神阿弗洛狄忒与性的欲望联系最为密切，她本人的性感理所应当。这是一种诱人的转义。但为何也要如此呈现一位胜利女神的形象？具有诱惑力的女性身体的再现会刺激男性占有的欲望，正如男人同样渴望拥有胜利一样。性欲望本身无法永远保持，因而女性身体事实上无法被占有，没有衣服垂饰就无法显露身体的曲线。因而，胜利也是暂时的，易逝的。每件战利品都吹响了另一场战斗的序曲。

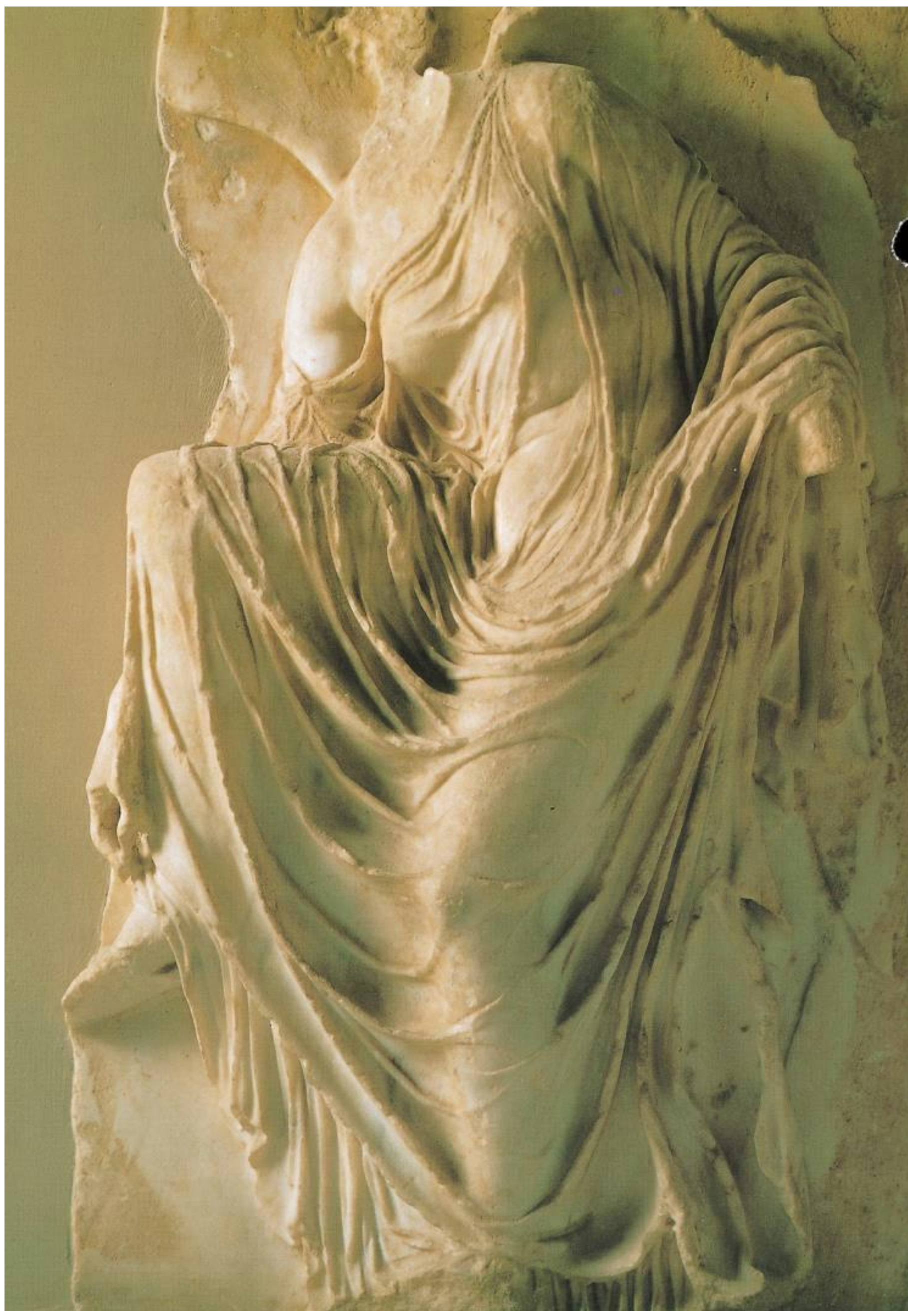


图114　胜利女神像，雅典卫城胜利女神庙的栏杆浮雕，公元前425年至公元前400年

在进入雅典卫城纪念碑式的山门之前，观众就能一眼看见这一胜利女神浮雕像。浮雕位于神庙栏杆上，直接传达出女性的性魅力，为接下来的参观进行铺垫。对欲望的展现反映在帕特农神庙的建筑雕塑中。爱神不仅出现在柱间壁上 **[图103]** ，也出现在神庙东面中楣的浮雕饰带中。

画家吕卡翁尝试过的模仿游戏 **[图93]** 在雅典娜胜利女神庙的雕塑中得到了集中呈现。里亚切青铜像（ **[图86]** 和 **[图88]** ）对人体

的塑造曾通过展现与城邦社群居民相似的形象来激发观看的欲望，而雅典娜胜利女神庙的雕塑则通过人体形式的丰富塑造，使永远遥不可及的神的世界呈现在观众眼前，浮现在观众的脑海中。在观众眼前的神的世界里，成年男性依然保持男孩的面容，暴烈攻击得到冷静处理，年轻女性身材修长。古典时期的雅典艺术将关注的焦点从日常生活的普通事件转移开来，甚至不再借助萨梯的世界表达日常幻想，而是凝神关注一个所有一切都服从于一个理想模型的世界中。所有的个性表达都在其中泯灭了，同时一切都变得同样经典。

随着雅典与斯巴达战争的持续，一些雅典人考虑征服迦太基。雅典的公民大会作出表决，仅仅为了一个只有部分希腊人而且并不十分了解的西西里小城，派出庞大的军事力量与西西里岛的叙拉古作战。统治同盟使雅典人将自身视为城邦中与众不同的一个，雅典人要求其他同盟城邦彰显雅典的力量，却并不使任何一方获益。根据修昔底德所著《历史》的记载，雅典人曾因采用普遍提高报酬的方式处理某些特殊情况而变得恶名远扬。轻易地削弱帝国力量说明雅典人既无视特殊性，又未能正确地认识自身。这种错误认知来自野心，并依赖暴力实现。雅典娜胜利女神庙的栏杆雕塑揭示出古典艺术再现中的关键因素：暴力。

第十章　逝者的要求

坟墓祭品

用大型陶瓶作为坟墓标志的习俗，公元前7世纪在雅典地区消失了，不过陶瓶依然被置于墓中或离墓很近。从公元前6世纪末开始，雅典地区留存下来的坟墓数量突然大幅增加，有一种陶瓶器型，细颈有柄长油瓶或莱基索斯瓶（lekythos），逐渐成为墓葬陶瓶的主体。细颈有柄长油瓶似乎是在丧葬仪式中将油作为祭品奉献时使用的，也会被存放在墓中**［图115］**。但和外在的体量相比，许多细颈有柄长油瓶有意将盛油容量设计得很小，这表明达到令人印象深刻的较大器型（通常20至30厘米）、提供大面积的装饰区域变得非常重要。

图115　雅典白底细颈有柄长油瓶，归为画家萨布霍夫（Sabouroff）作品，约公元前450年

如图所示，在那个年轻人和妇女造访的墓室里，细颈有柄长油瓶是安放其中的各类陶器中最主要的一类。古典时期墓室中陈列的陶瓶的确以细颈有柄长油瓶为主。墓室顶部放置的是一把里拉琴（比较 **[图92]** ）。

公元前5世纪，尽管陶瓶绘画最初仍比较保守地以黑绘风格为主，但细颈有柄长油瓶上的绘画无论在技巧还是图像上都有显著创新。从绘画技巧而言，重要的发展之一是不再将黑绘施于红的陶土色背景，而是画在白色背景里。这一改变本身的意义有限，仍然在继续沿用黑绘技巧描绘人物形象，产生剪影效果；但其重要之处在于这一改变具备了革命的潜质，即将来一旦红绘技巧被施于白色背景，重大变革就会出现。就图像而言，一些与死亡有关的神话场景出现了，其中一部分为人们熟知，比如珀利阿斯（Pelias）的女儿煮一头公羊；其他一些则首次在雅典瓶画中出现，比如斯芬克斯夺走一个年轻男孩的生命。但是，也有些场景与死亡的联系并不十分紧密：萨梯与酒神狂女是常见形象。曾有一系列重要的细颈有柄长油瓶呈现了酒神狂女在某种祭祀活动中围绕狄俄尼索斯的面具跳舞。40年后，类似图像将出现在一组红绘风格的贮酒罐上，那么细颈有柄长油瓶似乎早已率先对一种独特的宗教仪式进行过探索（即使不是准确再现，萨梯也会出现在这些场景之中）。还有一件细颈有柄长油瓶上的图像将我们引入一个之前不曾遇到的幻想世界，展现了萨梯对绑在树上的女人用鞭打等形式进行折磨 **[图116]** 。

图116　雅典黑绘风格细颈有柄长油瓶，画家贝达姆（Beldam）因此件陶器得名，公元前475年至公元前450年

该陶瓶上展现了非常独特的场景，无法与任何已知的神话故事相联系：四个萨梯在折磨一位被绑在树上的裸体女人，用鞭子、大棍子和钳子攻击她。第五个萨梯则直接看向画面之外，暗示观众也在其中。树的画法高度风格化。

黑绘风格的细颈有柄长油瓶大量出口，特别是出口到西西里岛，但在艺术上并不具有挑战性。[(1)]至少在雅典的语境中，我们可以更加确定陶瓶买主得到了他们想要的画。最有意思的地方在于，图像告诉

我们，在买主的想象中，逝者被置于哪个世界。任何人的死亡都可以想象成赫拉克勒斯与巨人之战、珀尔修斯与美杜莎之战、阿喀琉斯与彭忒西勒娅之战的一部分。其中，每个灵魂都将被众神度量。众神的世界属于马车和交际酒会。穷人坟墓与富人坟墓的差别在于，富人墓中放置更多的细颈有柄长油瓶，或许还会添上一件红绘风格的陶器或是珠宝，但无论富人与穷人，采用的都是类似的身体意象。

早在公元前5世纪，瓶画家就开始在细颈有柄长油瓶的白色背景中，尝试用外轮廓线的方法（红绘技巧）描绘，有时与黑绘技巧同时运用，有时则取代了黑绘技巧。如此装饰的细颈有柄长油瓶开始成为内部市场而不是出口市场中此类陶器的主要类型。在白色背景中运用新的轮廓线画法将慢慢地释放出图绘技巧上的潜能，但对于图像的显著影响几乎立刻就产生了。

在浅色背景与深色背景中运用轮廓线画法产生的效果差异显著，主要由于浅色背景中的人物被置入一种空间，而深色背景却无法实现。不仅如此，浅色背景的运用为添加一系列丰富色彩提供了可能性，不仅可运用黑绘风格画家曾经使用的多种红色和紫色，还包括粉色、奶油色、黄色等各种颜色，适当的时候还能添加些绿色和蓝色。黑绘和红绘技巧中色彩的巧妙运用能表达出人物形象的丰富细节。在白色背景的衬托下，色彩可以广泛用于塑造肌肉或布料的质感。总体而言，白色背景为绘画技巧提供了新的发展空间，尽管红绘技巧描绘的人物形象仍然局限于用线造型。

在白色背景中运用轮廓线画法使所绘图像的本质改变了：无论黑绘与红绘技巧在展现姿态与行动方面多么精彩，白色背景上的轮廓线画法却无法达到类似效果。不过，色彩的运用使不同的人物形象得以并置在同一图像中。白色背景产生出活动的空间感。描绘的即便是些普通线条，在浅色背景的映衬下也能展现出更丰富的线条质感，所绘图画也更富于表现性。但是，以上这些特点与优势更多地体现在描绘引发思考的画面，而非再现神话行动的画面中。黑绘风格与早期红绘风格细颈有柄长油瓶的图像世界非常接近；白色背景的细颈有柄长油瓶则远离神话冒险，远离萨梯和酒神狂女，远离交际酒会，反之表现的是战士的离别 **[图117]** 、女士及其侍女、坟墓中的死者 **[图118]** 、墓中的访客 **[图115]** 、赫尔墨斯，或者是将死者灵魂运过冥河，将死者带到冥府的查融（Charon）。逝者如果用白色背景的细

颈有柄长油瓶随葬，与那些之前采用黑绘风格描绘出的墓葬世界相比而言，存在明显差异。

图117　雅典白色背景细颈有柄长油瓶，归为画家阿喀琉斯所绘，公元前450年至公元前425年

墙上物品引导我们进入一个室内空间，头盔和盾牌表明了对空间的闯入。色彩的运用使女性衣着的柔软与头盔的坚硬边角产生对比。

图118　雅典白色背景细颈有柄长油瓶，归为画家R小组之作。该小组的绘画创作与人们称为芦苇的画家有关，公元前425年至公元前400年

画家R小组的作品在白色背景中引入了新的同时又非常脆弱的色彩——绿色和蓝色。甚至当大部分的颜色已经褪去，如图中陶器所示，这些颜色的亮度仍然使画面产生一种强烈的非现实感，与主要人物面部的写实描绘形成对比。

如果将白色背景中的技术革新看成导致逝者图像世界内容转变的原因，这样做很吸引人，但也很可能有些夸大其辞。由于图像内容的改变，一些黑绘风格细颈有柄长油瓶上从未出现过的人物形象，如查

融等，成为图像新世界中的关键人物。这些人物形象在白色背景的细颈有柄长油瓶上出现之前，几乎从未被观众所见。新的艺术技巧的确使新世界得到呈现，但是那个新世界或许正是新的艺术技巧被发明创造的原因。波斯战争爆发之前，在黑绘风格的细颈有柄长油瓶上最先出现了轮廓线绘画技巧，到公元前5世纪60年代，轮廓线绘画技巧伴随新图像的出现而得到广泛传播与普及，两种状态的转变说明，技巧的进步需要时间和契机。不仅如此，白色背景的细颈有柄长油瓶仅仅出现在阿提卡和邻近的尤卑亚岛，远没有黑绘风格的细颈有柄长油瓶那样被普遍接受，这表明了其他地区消费者对新风格的抵制。这种抵制可能与内容和技巧都有关系。

但是，新技巧本身即使并未导致新的逝者世界的出现，也有可能改变了人们对于死者、对于死者的纪念所持的态度。毫无疑问，如何纪念死者是雅典的一项民主议题。更何况，在波斯战争爆发前不久，可能曾有法令颁布，对墓碑加以种种限制。古典时期，罗列战争死难者名单的做法是标明死者所属“宗族”和他们自己的姓名，但并不会标出死者父亲或村庄或行政区的名字。曾以立法形式对墓碑加以限制的可能性表明了以城邦名义纪念逝去公民的愿望，而不是将荣誉归于某一可识别的个人（有座纪念碑同时记录了不少于三位属于同一宗族、姓名相同的死难者。死者因而难以相互区别）。尽管不会提升个人，但黑绘风格细颈有柄长油瓶上的图像仍然将死者置于精英者的行列。但是，白色背景的细颈有柄长油瓶上的图像却并未聚焦精英世界。图像中的确出现了战士的形象，可我们所见的是战士离开家庭**[图117]**；坟墓中的宗教仪式**[图115]**突出的是家庭哀悼活动，而非死者；由查融或赫尔墨斯带入冥府是所有死者的命运，无一特例。关注的焦点从活着的生活转移到死亡导致的损失，以及死亡的状态。即使在那些最讲求平等的民主主义者看来，新图像也不会有任何冒犯之处。

对于白色背景细颈有柄长油瓶上的绘画在风格与图像上发生的转变，我们不仅应当看到存在哪些回避之处，重要的还在于应当认识到其中着力提倡之处。以下两个方面值得强调：首先，死亡不再可怕，再也不是古风时期纪念碑上斯芬克斯和带翼恶魔表现的那般恐怖，死亡是在查融和赫尔墨斯的护送之下，所有人即将开启的一次旅程；其次，死亡主要是一次家庭事件，将祭品带到墓室里的人是家庭成员。正是家庭的内部空间成为“小姐与侍女”或者离别战士等情境的发生之所。家庭氛围被及时捕捉了：女人和孩子一同出现，突出了他们在婚

姻中的作用，不过很少有图像将家庭作为一个数代人的集合体来表现，这一点与古风时期的碑文形成对照。后者强调年轻人的去世，以及被纪念的一代与竖立纪念碑的一代之间的关系。因而，这一古典时期图像表现的并非是作为财产、财富和权力基础的父系家庭形象，而是以女性为主导、充满感情的家庭形象。

在这一话语系统中，画家阿喀琉斯所绘的一件大型细颈有柄长油瓶上的图像很好地体现出绘画风格发挥的作用**［图117］**。画中一位穿着得体的女人随意地坐着，她的胳膊垂在椅背处，手放松地悬着，而那个男人，大概是她丈夫，站在她面前，手上拿着头盔和盾牌。她轻轻将穿着便鞋的右脚放在他的右脚之上，两人彼此沉默不语。虽然服饰部分的颜色褪去，使衣服之下身体的轮廓显得更加清晰，但从原画就应当可以透过衣服看到男性阴茎和女性乳房。画中，两者头部都呈侧面，身体却大致呈现为四分之三侧面。人物的整个身体都再现出来，盾牌的弧线进一步突出了身体曲线。对身体的呈现加强了人物间的亲密感，观众仿佛正注视着一幕私人场景。两者侧面像显得过于优雅，却毫无表情。此外，人物年龄无法确定（如果她是他的妻子，她应当比他年轻十五岁左右；如果他是她的儿子，他则应当比她至少年轻十五岁……），横亘在人物和所见的现实世界之间。受到该陶瓶的器型所限，观众一次只能较好地观察一个人物：必须转动瓶子才能发现整个场景。由于单个人物的呈现是不完整的，因而画面重点不在单个人物，而在两者的关系。观众受到鼓励通过移情来体会画面，同时又与每位人物都保持距离。

普利尼关于画家帕拉西奥斯成就的记述

帕拉西奥斯出生于以弗所（Ephesos），在艺术上作出了多方面的贡献。他是第一位在绘画中运用对称，第一位使人物的面部表情充满生气，头发尽显优雅，嘴唇流露智慧的艺术家。艺术家自认他在轮廓线的描绘上才华横溢。他的线描是绘画中最微妙的部分。用色彩塑造身体和物质是伟大技巧的标志，也是很多艺术家的成名之处。但是，运用轮廓线描绘身体轮廓，用绘画线条捕捉真实身体动态的艺术家却很少能在艺术上取得成功。正是随着轮廓线的流转使其能够突破局限，传达出线条背后的东西，甚至展现隐秘之处。

普利尼，《自然史》第35页、第67-68页。帕拉西奥斯在公元前5世纪末的雅典很有声望。帕拉西奥斯和他同时代的雅典的阿波罗多洛斯（Apollodoros）以及赫拉克雷亚（Herakleia）的宙克西斯（Zeuxis），似乎曾就究竟是线条还是明暗才是表现轮廓、展示形态的最好手段的问题进行过辩论。

画家阿喀琉斯作品的突出特点在于，对色彩，主要是赭石色的有效运用，将侧面头部和非侧面的身体相结合，避免直接指向死亡（没有墓室、没有冥府渡神查融），以及对一些富有表达性的局部，特别是头和双手进行的着力描绘，而其他部位的描绘则相对放松得多。后来很少有画家像他一样避免指向坟墓，作品的色彩也日益丰富。其中最优秀的画家对人物面部富于情感的突出描绘与画家阿喀琉斯相比更进了一步。R小组的作品在这一方面富有代表性。该小组于公元前410年至公元前400年与一位名为画家芦苇的画家合作。画家芦苇以描绘冥府渡神查融图像中的植物知名。画中，一个年轻男人坐在坟墓前**［图118］**。他的身边一旁是为他拿着头盔的年轻女性，另一边是一个年轻男子。对人物姿态的捕捉并未达到画家阿喀琉斯那般准确，身体局部的描绘也经不起仔细审视（看看中心人物的右臂）。但是，画中的那个年轻人眼神忧郁地望向画面之外。这一点与我们之前所见的图像有很大区别，同时表现出与木板画家帕拉西奥斯（Parrhasios）的绘画创新之间的关联。人物的棕色头发既多且厚，偶尔有几缕逸出来。眼部描绘非常精细——我们看得到瞳孔和虹膜，上下眼睫毛和眉毛。嘴唇丰满，表情严肃。画家似乎要去抵消这些细节，虽然衣服部分最初的颜色已经褪去，但描绘得非常生动，饱蘸颜料的笔触充满生气地描绘出了形状与重量。墓前男子与同伴之间并无互动，我们应当可以确定将他作为逝者，其他两人则是悼念者。观众无法打扰那位意气风发的战士的沉重思绪，但死亡可以。那座纪念碑式的坟墓将他的荣光纪念。尽管这一人物占有空间，和画家阿喀琉斯的作品相比却没有健美的身体。尽管他英俊的面孔充满魅力，却并不性感。留给观众的只有伤感的沉思。

使逝者适得其所

到了画家R小组创作的年代，细颈有柄长油瓶画中的坟墓纪念碑已经与雅典墓地竖立的纪念碑非常相似。但在公元前5世纪60年代，细颈有柄长油瓶开始出现白色背景的时候，私人墓碑似乎还尚未在雅典出现，也许曾有明令禁止竖立私人墓碑，或是私人墓碑没有得到人们普遍认可的缘故。学者们对以下两个问题的看法存在争议，一是早期白色背景的细颈有柄长油瓶上所绘纪念碑是否为木头纪念碑，虽然曾经的木头纪念碑早已腐败不存；二是瓶画上的墓碑是否仅仅存在于想象之中。对于后一个问题，瓶画上的纪念碑或许曾对之后，也就是公元前450年至公元前425年坟墓石碑在雅典的重新出现起到过促进作用。

新的墓碑浮雕与白色背景细颈有柄长油瓶上的图像很相似，与古风时期的墓葬浮雕却相距甚远。有些浮雕出现了单个人物形象，但大多数浮雕展示了多个人物；有些是运动员，更多人物则与军事相关，但主要场景都是家庭内景。女性事实上主导了出现于公元前5世纪末和公元前4世纪初属于古典时期的雅典墓碑，直至法勒隆的德米特里厄斯（Demetrius of Phaleron）于公元前317年颁布法令加以禁止。

赫格索（Hegeso）纪念碑**[图119]**反映出墓碑浮雕与白色背景细颈有柄长油瓶上的图像有多么类似。尽管与画家阿喀琉斯绘制细颈有柄长油瓶相比晚了40年，但在艺术技巧（面部呈现为侧面，身体以四分之三视角呈现，对头部、双手和足部的重视，下垂的嘴角表现出的严肃），以及那位衣着入时的女士面对侍女捧来的首饰盒、拿着首饰陷入沉思的整体氛围方面，浮雕与瓶画都有共同之处。但是，尽管细颈有柄长油瓶的图像常使人得以一瞥私人世界，赫格索石碑却不是那种完成一次简单仪式后便废弃不用之物。它是为了在墓地的公共空间作永久展示而创作的，有意将私人世界展现在观众眼前。几乎所有墓葬纪念碑都不断运用以下的修辞法（注意狄克斯里奥斯纪念碑中那位战败的重装备步兵的膝盖**[图3]**），赫格索石碑浮雕中，椅背和仕女与石碑的建筑方框重叠，浮雕人物因而仿佛从厚厚石板的束缚中浮现出来，不再受到空间的局限，将自身植入观众所在的空间。

图119　赫格索石碑，普罗克西诺斯（Proxenos）的妻子，公元前425年至公元前400年竖立于雅典

与通常情况一样，浮雕中地位低下的奴隶侍女衣着简单、头发包起，与赫格索优雅的发型、剪裁宽松的服饰形成鲜明对照。赫格索的脚踏进一步突出了她是位有闲阶层的女性。

赫格索石碑是一座沉默的纪念碑，我们只知道她和她丈夫的姓名。这样讯息有限的作品很常见，虽然偶尔也能碰到较长篇幅的碑文以表明相关家庭的更多资讯。通常对死者的纪念方式是将其呈现为“某类人怎样怎样”，但狄克斯里奥斯纪念碑却甚至连他离世的特殊年龄都

要加以突出。正是由于相对于通常做法的差异，使狄克斯里奥斯纪念碑对于我们以及对于当时的人们而言，都会显得与众不同。

赫格索石碑的沉默既是社会性的，也是政治性的。有身份的女性活着的时候不能公开姓名；如果必须在某一过程，如法庭陈述中被提及，女性也应表明她与某位男性的关系，如是某某人的妻子或女儿。这属于普遍否定女性个人权利和行动的社会规定的一部分。女性在任何一个希腊城邦都不具有公民身份。在雅典，女性只享有非常有限的财产权和法律权。赫格索墓碑浮雕的风格和图像，既反映又强化了在社会生活和政治生活中对女性积极作用的否定。尽管在创作时间上，赫格索墓碑浮雕晚于帕特农神庙三角楣雕塑以及雅典娜胜利女神庙的栏杆浮雕，但赫格索及其侍女，以及其他古典时期石碑浮雕上大多数的女性形象都没有那般明确。事实上，大多数女性形象从风格而言，和帕特农神庙浮雕饰带上的人物形象更接近——十分出色却并不性感，也很少表现得坚定而自信。而且，由于风格上并未炫耀性的诱惑和魅力，因而她们也不曾涉及其他任何独立行动，特别是没有任何行为影响到家庭以外的世界。

这些墓碑浮雕上的女性形象虽然没有发挥积极作用，但如果将古风时期与古典时期的雅典墓地进行比较，前者在带雕塑的纪念碑中几乎很难看到女性形象，后者却以女性形象为主导，那么我们便应当从更加积极的方面去思考这些形象的意义。毕竟，抑制女性形象，而不是展现女性形象，或许可以看做是对女性受压抑的社会地位的一种更直接的反应。为何那些拥有经济资源去订制这些墓碑浮雕的男性愿意用这种方式纪念他们的妻子或者母亲？

当那些关注家庭的白色背景细颈有柄长油瓶变得十分流行时，大约在同一时期，雅典人开始以新的方式自我界定。“生自这片土地”和永远生活在阿提卡成为雅典人的信条，这一点可能会在战争死难者的悼念词中加以强调。大约从公元前451年或前450年开始，根据伯里克利（Pericles）颁布的法律，要成为雅典公民必须宣称不仅有身为公民的父亲，而且有身为雅典人之女的母亲。古风时期，在雅典及其他地方，财富和地位曾是精英阶层的娶妻条件，婚姻经常跨越政治边界。但现在，相比于出生于雅典，财富与地位已降级为第二位条件。妻子之前属于私人事务，现在成为涉及公共政治利益的事件。为了使孩子得到合法权益，不受限制地获得雅典公民身份，女性必须从私人领域进入公共领域。这一点正是墓碑浮雕能够发挥积极作用之处：无论石

碑所传递信息是否会对雅典社会产生任何更加广泛的影响，但这些墓碑的确明示了与女性相关的信息。

当我们不禁将古典时期墓碑浮雕中的女性形象与白色背景细颈有柄长油瓶上的形象进行比较时，古典时期墓碑浮雕上的男性形象则常常与独立雕塑存在更多联系。卡里德莫斯和里基亚斯纪念碑（Khairedemos and Lykeas）**[图120]**的制作与赫格索石碑大致处于同一时期，却和波留克列特斯的持矛者**[图88]**有更多相似之处，无论是人物臀部的摆动、身体的扭转，还是越过观众的肩膀注视远方。虽然他们手持盾牌表明了自己是重装备步兵，但两位男性与持矛者一样远离战场。与画家阿喀琉斯，甚至画家R小组在细颈有柄长油瓶上描绘的战士形象都有所区别，该浮雕人像脱离了家庭环境和其他年轻人的陪伴，并排出现。人物成对出现是为了消除任何个人英雄主义的指向，脱离普通人的生活是为了掩盖情感联系，就连石碑碑文也并未标明父亲的姓名或村庄名。虽然两个人物在头发和相应的服饰上有所区别，成熟的年轻男子和同样年轻的蓄须男子却都代表了正在履行职责的公民。如果说赫格索墓碑陷入了家庭环境，那么卡里德莫斯和里基亚斯纪念碑则有效地脱离了家庭支持。

图120　卡里德莫斯和里基亚斯墓碑，出自雅典的萨拉米斯岛，公元前5世纪末

该浮雕通过展示富有魅力的年轻身体使卡里德莫斯得以跻身于理想者的行列。通过暗示所有的雅典重装备步兵都如同运动员冠军，并且和帕特农神庙的裸体骑兵一般具有强健体格，理想化的人物形象成为理想城邦的代表。

狄克斯里奥斯纪念碑反映出运用雕塑语言和传统墓葬手法创造出大型纪念碑的可能性，并发表了一种非常独特的政治宣言。公元前4

世纪的其他纪念碑则很少有类似表现。但是，在公元前4世纪，巨大的墓葬纪念碑变得日益普遍。那些纪念碑与其说是浮雕，倒不如说是建筑框架中的独立式或接近独立式雕塑。大型墓碑不仅出现在具有展示价值之地的雅典主要墓地，甚至还出现在阿提卡东北方，遥远的拉姆诺斯（Rhamnous），尽管那里只有当地村民和驻地军队才能看见。到公元前4世纪晚期，越来越无法通过行为来判断纪念碑上的个体身份，但人物之间的关系却得到了进一步强调。在某些情况之下，观众会受到人物凝视眼光的邀请，直接被人物间的内在关系吸引。

所有这些纪念碑中最具感染力的作品或许是一件献给无名人氏、业已受损的浮雕**［图121］**。1874年，该浮雕发现于雅典伊利索斯河（River Ilissos）的河床，体量巨大。一位形象柔和、裸体的无须男子在一个石柱或石标上休息，他的腿轻松地交叉着，一只狩猎棒从一条胳膊上垂下。他凝视着观众。在他腿部的下半部分，石碑的基部坐着一个小男孩，他的胳膊放在膝盖上，脸伏在胳膊上，睁着眼睛。在年轻男子腿部的另外一边是一条狗，正伸长了鼻子，在地上绕着棍子和另一男子的脚嗅来嗅去。那个蓄须的年长男子身披斗篷，他深陷的眼睛正热切地注视着年轻男子，一只手摩挲着长满胡须的嘴。男孩令人绝望的痛苦，年长男子深切的惊讶与好奇，狗漫无目的地等待指令……这些全都被精彩地捕捉到了。然而，那一年轻男子的形象使观众难以忘怀，他是那样明确地得到了再现，却又固执地保持缺席：每一元素，如男孩、狗，甚至长者过于强烈的关注目光，都指向了他的不在场。但是，他的确在那里出现，同时又保持缺席。他注视着观众，期待回应。

图121　发现于雅典伊利索斯河的墓碑，公元前350年至公元前325年

石碑上年轻男子的巨大体量使古典时期的健美年轻男子形象比如卡里德莫斯，相比之下显得矮小：这是表现个人力量的形象，并非要与公民的理想类型相适应。该石碑所能发挥的作用取决于是否能意识到不得不屈服于死亡的力量。

如果说墓碑通常纪念的是普通人，那么这座纪念碑则使普通人变得不同凡响。学者们曾将年长男子作为父亲、男孩作为小奴隶加以讨论，但是该雕塑的构图方式，使其并非要在年长男子和年轻人之间，或者年轻男子与男孩之间设定一种亲属关系。年长男子的目光并非渴望或充满感情，而是感到惊奇或疑惑。类似的，认为年轻男子的裸体属于"类英雄式的"的建议则低估了轻松姿态的作用。观众不会将如此经过有意处理的裸体与没有动机的裸体，比如持矛者或士兵卡里德莫

斯的形象等同起来。如果这一年轻男子所倚靠的石碑是块运动场的石标，那么他的裸体立刻变得自然起来。人物面部及肌肉的柔软造型使其远离了持矛者的世界，置身于被观察的世界。就很多方面而言，该雕塑形象与画家吕卡翁所绘厄尔皮诺［**图93**］的形象存在相似之处。和厄尔皮诺一样，该年轻男子的形象得到了如此真实的再现，却事实上并不存在其所带给人们的震惊之感，这是该浮雕的力量所在和迷人之处。

这一出自伊利索斯河床的墓碑浮雕即使与公元前4世纪晚期的墓碑雕塑相比，仍然非常出色。雕塑家将通过其他语境、出于其他目的而发展摸索出的雕塑技巧运用在了墓葬纪念碑雕塑中，才实现了如此精彩的再现。如果从相似之处关注该浮雕与帕特农神庙的浮雕饰带，直至最早期的古典时期墓碑雕塑之间的关联，便会忽视整体雕塑风格与城邦所主宰的社会观之间存在的密切联系，即使该社会观源于同时代的论争；该雕塑出人意料地与观众开展对话，并关注个体观众，如果通过这件作品来判断公元前4世纪的希腊雕塑所达到的成就，那么可以说，我们立刻转向了公元前4世纪古典时期理想主义发生转变这一核心问题。关于该问题的探讨将成为接下来两个章节论述的主题。

艺术与来世

此处探讨的纪念死者的造型传统关注的焦点在于曾经的生活、葬礼，甚至涉及抵达冥府的旅程。这一传统无疑是雅典艺术的主流。不过，甚至在雅典也有迹象表明，人们可能也会思考死后新生活的可能，而非已经逝去的过去。公元前5世纪，位于雅典或邻近地区的一座墓葬出土过一套白底陶杯，共三件，均由称为索塔德斯画家（Sotades Painter）的雅典画家绘制而成。陶杯图像极为细腻、精美，其中一件的绘画主题必然与死者的复活有关，另外两件也很可能与该主题相关。

这些陶杯上描绘的神话故事使我们无法将死者与任何已知的，相信重生或来世的宗教崇拜相联系。但是，类似的宗教崇拜可以通过其他证据得到很好的证明，其中一个与俄耳甫斯教（Orphism）有关。尽管俄耳甫斯教的起源和早期历史早已笼罩着重重迷雾，但仍有一些出自墓葬的文本资料使我们对其信仰和宗教实践获得些许了解。意大

利南部、塞萨利（Thessaly）和克里特岛曾经出土带有铭文的金叶子，上面规定了死者应当加入“狄俄尼索斯的追随者之列”，有时说应当参加被冥王哈德斯劫走的、女神德墨忒耳之女珀尔塞福涅面前举行的审判，还有时则明确表明相信死者灵魂将借助某些其他生物获得重生。马其顿德尔维尼（Derveni）的一座墓葬既出土了陪葬品，又出土了未被焚烧殆尽的古文稿碎片。陪葬品表明那是座士兵的墓，古文稿碎片上写的是对一首俄耳甫斯诗歌的注释。俄耳甫斯诗歌及相关评论的传统似乎都反映出俄耳甫斯诗歌与神学思想有重要关联。

在希腊大陆，我们很难在艺术上找到类似信仰留下的痕迹。意大利南部瓶画不仅与雅典瓶画同样表现出对坟墓或死者生前生活的兴趣，而且出现了描绘俄耳甫斯和冥府世界的画面。其他各种随葬品还反映出另外的可能性，即某些神话虽与死亡并无直接关联，如留基波（Leukippos）之女遭遇强暴的故事，却因处在坟墓的环境之中而获得一种特殊的意义。

普利尼对画家尼克马克（Nikomakhos）成就的记述

尼克马克描绘了强暴珀尔塞福涅的景象；这幅画出现在罗马朱庇特神庙的密涅瓦（Minerva）神殿中，位于青春女神朱文塔斯（Iuventas）的小小神龛之上。他画过胜利女神在空中驾着马车的画。普拉古斯（Plancus）将军（于公元前43年）将该画安放在了朱庇特神殿。尼克马克是第一个给奥德修斯戴上帽子的画家。他还画了阿波罗和达夫妮（Daphne），坐在狮子身上的众神之母，著名的酒神狂女还有悄然靠近她们的萨梯，以及现在展示在罗马和平神庙（the Temple of Peace）的吞食船员的女妖斯库拉（Scylla）。没有别的画家可以画得和他一样快。人们说，西锡安（Sikyon）的僭主阿里斯特拉（Aristratos）雇佣尼克马克为即将竖立的诗人特勒斯蒂（Telestes）的纪念碑画画。绘画完成的日期有严格规定。尼克马克到达后不久，在僭主有意惩罚他之前，在短短数天内便以高超的技巧和极快的速度完成了绘画任务。

普利尼，《自然史》第35卷第108—110页。若认为尼克马克就是本章这一部分着重介绍的维尔吉纳壁画《强暴珀尔塞福涅》的作者，如坟墓的挖掘者所示，结论似乎走得过远。但是，快速绘画的技巧和对珀尔塞福涅及马车绘画的记述之间存在的一致性

的确值得关注。这部分的叙述同样表明了罗马人掠夺的希腊古迹还包括绘画及雕塑。

不过，对灵魂在死后世界命运的关注和来世信仰并不仅仅属于疯狂的少数人。近期，位于维尔吉纳（Vergina）的一个马其顿皇家墓葬的出土，为此提供了最好的艺术证明。一幅描绘冥王哈德斯驾着马车掠走珀尔塞福涅的绘画，被发现于该墓地一个小墓葬的墙壁上 **[图122]** 。作品用迅捷又自信的笔触画成。以四分之三视角呈现的马车和马的描绘如此精彩，仿佛会从墙上一跃而出。图绘的手势和面部表情及其他一切画面因素都充满暴力、骚动和激情。该壁画提供了如此珍贵的机会，使我们得以了解公元前4世纪壁画家的绘画水平，否则只能从后世作家的文本中略知一二。画家通过线条与色彩创造出强烈的戏剧感。无论是谁为该坟墓订制了这幅壁画，都并未将死亡仅仅看做生命的消亡，而是一场激烈斗争和新的戏剧性的开始。

图122　位于维尔吉纳墓室II的壁画，马其顿，公元前450年至公元前425年

没有任何瓶画，甚至连画家R小组作品展示的敏锐自由 **[图118]** ，也无法使我们预期到该壁画与公元前5世纪的跳水者之墓壁画 **[图92]** 在色彩处理上会形成如此强烈的反差。我们因而深刻地意识到，由于壁画与木板绘画的缺失而存在着多少资料的空白。不过如 **[图133]** 所示，绘制该壁画的同一时期存在与之完全不同的绘画风格。

对来世将会是更美好的开始的某种承诺，成为依洛西斯秘密仪式（Eleusinian Mysteries）的特点之一。依洛西斯秘密仪式在大约公元前600年已发展完备。公元前6世纪下半叶，毕达哥拉斯及其在意大利南部成立的团体已经提出了灵魂轮回说。但是，有关死后灵魂的经历、对俄耳甫斯和狄俄尼索斯神话产生广泛兴趣的现象，出现在公元前5世纪末和公元前4世纪。在神秘崇拜和艺术发展之间，我们能够发现多少松散的联系，并不确定。但是，正如接下来的章节试图展开的，公元前4世纪的艺术发展既表现出对于戏剧性叙述中个人所处位置的关注，也反映出对于暴力事件激发情感影响的兴趣。公元前4世纪的艺术将维尔吉纳墓室壁画的艺术技巧运用在了一个更为广阔、更加公共的语境之中。

---

(1) 作者指出，黑绘风格细颈有柄长油瓶并不属于最上乘的艺术之作，看上去是快速画成。我们无法得知是哪些人选择出口到西西里的陶瓶，也可能西西里的买家对所购得陶器上的图像并没有选择权。但是，可以更加确定的是，雅典的陶瓶消费者有可能最终买到了出口到西西里的陶器，因而可以说雅典买家在对图像的选择方面起到了积极作用。

第十一章　城邦之内的个人和没有城邦的个人

打破古典模型

本书第九章对大型公共雕塑的探讨，第十章对私人纪念碑的探讨，都反映出在帝国主义的雅典、在具有自我意识的民主雅典进行艺术创作所遭遇的种种限制。雅典艺术家或顺应，或反抗。如果植入不同语境，同样的艺术家将创作出完全不同的作品。本章中，我将把公元前5世纪在城邦内形成的艺术形式置于公元前4世纪，置于雅典之外和希腊城邦世界边缘的一个相当不同的社会和政治情境中，进而探索艺术发生的转变。

根据鲍桑尼亚的记述，位于伯罗奔尼撒半岛阿卡迪亚西南部的小城腓伽雷亚（Phigaleia），有位曾参与帕特农神庙设计的建筑师，伊克提诺斯（Iktinos），他重建了腓伽雷亚城邦之外，位于巴赛（Bassai）山上的阿波罗神庙 **[图123]** 。该神庙用当地的深灰色石灰石建造而成，四周青草绵延，不是光秃秃的岩石。这座神庙的狭长比例与帕特农神庙的比例结构 **[图102]** 大不相同，似乎沿用了建于原址的一座更早期神庙的建筑比例。但是，该神庙虽然从建筑外观而言相当老旧，内部却和雅典帕特农神庙既宽且短的内殿部分一样，实现了建筑的创新 **[图124]** 。

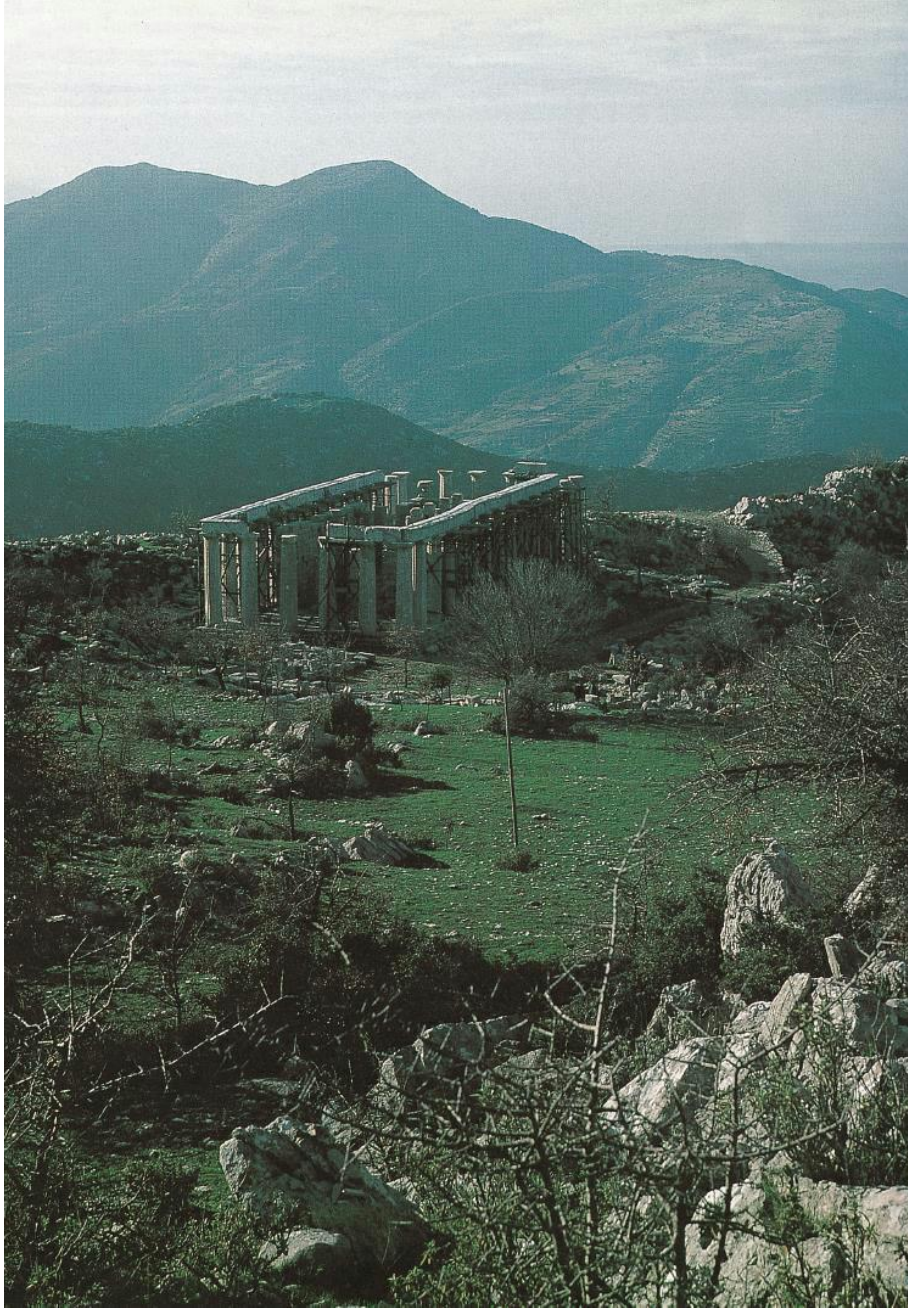


图123　阿卡迪亚巴赛的阿波罗神庙，公元前5世纪晚期

这座阿波罗神庙矗立于阿卡迪亚西南部的巴赛山上，位于政治上微不足道的小城腓伽雷亚的边缘。该神庙的存在昭示了，即使非常小的社群也尽其所能为崇拜的神建造膜拜之所。

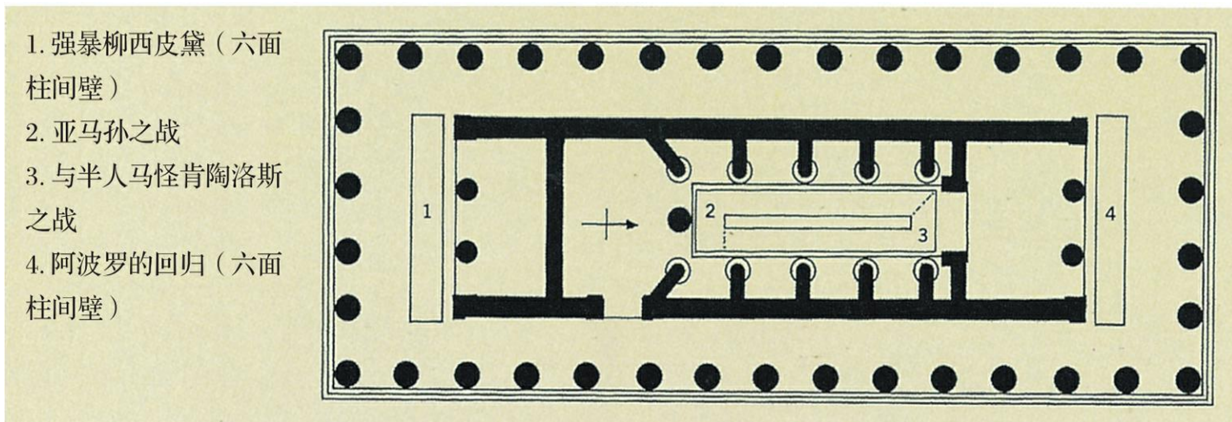


图124　巴赛的阿波罗神庙平面图，标明了雕塑所在位置

来自四周的光源以及矮墙的设计，使明亮的光线和深深的阴影形成强烈对比，为观看浮雕饰带上的激烈冲突营造出高度戏剧性的氛围。

人们常误以为巴赛神庙的内部有一条爱奥尼亚式柱廊，但实际上所谓柱廊只是墙端（wall-end）[(1)]。墙端上有雕刻装饰，柱基部分由宽大外扩的线条装饰。柱头呈现为连续的装饰曲线，柱头之精美鲜有能与之媲美者，“柱廊”之上是浮雕装饰的中楣横饰带。此外，该建筑还设计有（第一个）科林斯柱头（位于正对大门，同时处在内殿后墙前面的柱子上）和一扇边门。边门的存在使光线能直接射入科林斯柱子后面的内殿，光影变幻使参观者身在神庙时常感到迷惑，以致无法判断方向。

帕特农神庙的内部空间设计突出了由黄金和象牙制成的雅典娜神像的视觉效果；巴赛神像的类型却并不十分清楚，但可以说，神庙内部利用阴影和出人意料的光线互动，产生特殊氛围，为观众营造出一种强烈的戏剧效果，与帕特农神庙那种由不同寻常的宽大空间、明亮光线和令人目眩的财富造就的效果大为不同。戏剧性效果的营造与该神庙可能安放过的任何独立式阿波罗神像并无直接关系。不仅如此，环绕观众头部，位于爱奥尼亚柱廊顶端的浮雕饰带呈现出的戏剧性场面，将戏剧性效果进一步凸现出来。伊克提诺斯曾与菲迪亚斯及其他雕塑家在帕特农神庙项目中通力合作，为浮雕饰带创造出新的空间，引领朝拜的人环绕神庙并最终发现伟大的雅典娜女神像。在巴赛神庙，建筑师和雕塑家应同样密切合作，但不同的是，该神庙将观众的注意力分散了，而不是引向中心神像。

巴赛神庙的外部没有安放雕塑，但在前后门廊处有带浮雕的柱间壁。早期神庙的柱间壁往往每一面展现一个独立动作，最多将一个动作分在两面柱间壁展现。但是，巴赛神庙两端的柱间壁浮雕明显构成了完整序列，仿佛它们的确是条连续饰带，只是被三陇板（triglyph）分隔开了而已。虽然保存状况不佳，有些只残留局部，但仍然可以依稀判断后部门廊的柱间壁似乎展现的是卡斯托尔（Kastor）和波利杜克斯（Polydeukes）带走柳西波斯（Leucippus）的柳西皮黛（Leukippidai）。她真正的生父是不朽的阿波罗。前部柱间壁上展现了跳舞的女人，庆祝阿波罗从严寒的极北乐土带来春天的回归（比较前文**［图27］**）。阿弗洛狄忒和阿耳忒弥斯的形象似乎也出现在柱间壁上。巴赛神庙中专门有阿弗洛狄忒的祭祀之所。另一个一同出现的人物可能是阿卡斯（Arkas），阿卡迪亚的名字正是源于阿卡斯。通过前后两组柱间壁浮雕，观众将认识到阿波罗的积极力量，同时对生育和繁殖力可能引发的暴力保持警惕。

巴赛神庙内部连续的浮雕饰带上展现了两种暴力争斗：攻击女人的半人马怪肯陶洛斯**［图125］**和攻击男人的亚马孙女战士**［图126］**。柱间壁上，女性作为受害者，作为庆祝仪式的一部分出现；浮雕饰带上，女性既受到攻击又充满威胁力。帕特农神庙的柱间壁曾经展现半人马怪肯陶洛斯之战和亚马孙人之战，奥林匹亚神庙的西面三角楣也出现过半人马怪肯陶洛斯之战，但是将战斗作为连续呈现的浮雕饰带的一部分，则戏剧性地改变了观众的参与。帕特农神庙的柱间壁浮雕是单独呈现的特定相遇，奥林匹亚神庙的三角楣浮雕关注的是特定时刻，而巴赛山上阿波罗神庙的浮雕饰带是持续地、源源不断地将一个个暴力与英雄主义的个体事件连续呈现，观众的眼睛不得休息。学者们曾就浮雕饰带嵌板最初的放置顺序问题争论不休。这一现象不仅说明该浮雕饰带的局部构成令人迷惑，而且表明事件之间没有等级差异，也没有一个故事从头至尾得到完整叙述。

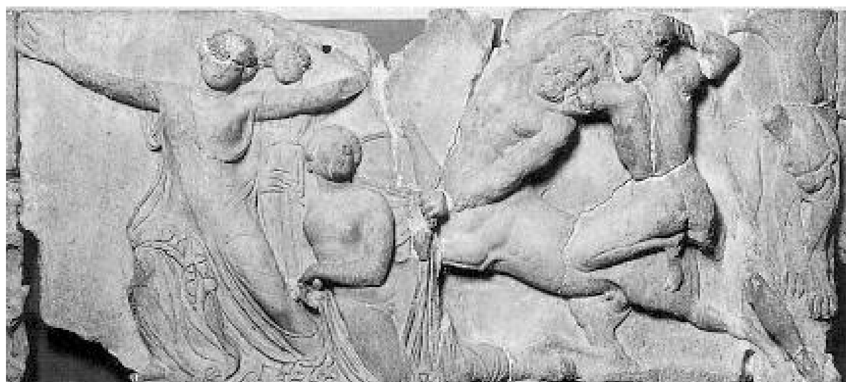


图125　与半人马怪肯陶洛斯之战浮雕，巴赛的阿波罗神庙浮雕饰带的一部分，约公元前400年

观众受到鼓励，会快速地将浮雕饰带看一遍。充满动感的线条从一个人物自然地流淌到另一个人物。图中，马人身体的线条自拉庇泰族人的右脚至左膝延续而来，延伸到抱住神像的女人头部，直至她左侧的女人伸出的右手。

图126　亚马孙之战浮雕，巴赛的阿波罗神庙浮雕饰带的一部分，约公元前400年

整个中楣浮雕呈现出表面与形状的持续对比。坚硬的圆形盾牌与右侧战士紧张的肌肉、图像中部亚马孙人绷紧的衣服构成平衡。左侧战士的肌肉与受难的亚马孙人衣服的皱褶形成对比。

参观过帕特农神庙的观众会对巴赛神庙浮雕饰带的图像感到新鲜乃至震惊。帕特农神庙浮雕饰带上最烈性的马匹也服从于秩序，而在巴赛神庙的浮雕饰带上，秩序化解为闪烁的对角线；帕特农神庙浮雕饰带上年轻性感、姿态优雅的骑兵形象，在此处被相当矮小粗壮的人物形象所取代。人物形象还经常出现变形乃至显得并不好看（见**[图126]**最右侧人物）。帕特农神庙浮雕饰带上衣服的垂饰加强了城邦公民理想化形象的尊严感，而巴赛神庙浮雕饰带上的衣服垂饰，在丑陋的自然主义和纵横恣肆的幻想之间不断转变。前者从雕塑家坚持将

亚马孙女战士腿部的衣服绷紧，呈现出一道道横向皱褶上可见一斑（**[图126]** 最右侧第二个人物）；后者表现在斗篷在人物头部或足部形成曲线，以一种夸张且远离真实的展示方式填补空间。

普利尼关于宙克西斯与葡萄的记述

据说帕拉西奥斯参与了和宙克西斯的竞争。宙克西斯展示作品之后，舞台上的葡萄画得如此成功，以致吸引鸟儿飞来。帕拉西奥斯展示的是一幅被帘子遮住的画。帘子画得如此逼真，以致沉浸在成功欺骗鸟儿眼睛的荣光之中的宙克西斯要求把帘子拉开看看帘子后面的画面。当意识到自己的错误，宙克西斯真诚地感到羞愧，承认帕拉西奥斯获胜，因为他骗过了小鸟，而帕拉西奥斯骗过了他。听说，后来宙克西斯又画了拿葡萄的男孩。鸟儿受到葡萄的吸引飞向画作的时候，宙克西斯走近作品，以同样坦诚的态度说："我的葡萄画得比男孩更成功。如果我把男孩也画得很好，鸟儿就会因为害怕男孩而不敢飞下来。"

普利尼，《自然史》，第35卷第65章。这段文字是艺术作为摹仿理论的基础文本。对自然的摹仿达到这样的程度，以致观众误以为摹仿就是自然。但是，摹仿具有的吸引力以及柏拉图之类批评家所言的危险性，与艺术家如何运用一个带有如此丰富指向性的形象密切相关。

生活的肮脏细节与艺术理想化之间的强烈反差凸现出战争的残酷，使我们关注再现的过程。当艺术家将那个衣服被半人马怪扯掉的女人塑造为依附于神像的造型 **[图125]** 时，她肉感的裸体与庄严神像的并置，使艺术家有选择性的模仿及观众的同情变得引人注目。对于一个熟悉普利尼有关帕拉西奥斯和宙克西斯的记述的现代观众而言，浮雕中女性身体的呈现无疑也是艺术家技巧的呈现。帕拉西奥斯描绘的帘子如此逼真，使得同为艺术家的宙克西斯试图把帘子拉开。正如宙克西斯发现自己不由自主地被帕拉西奥斯所绘的幻象迷惑，观众同样受到巴赛浮雕饰带的吸引。

观众无法近距离观察帕特农神庙三角楣、柱间壁雕塑以及浮雕饰带。但是，受到距离的限制也使观众能从整体一瞥整个场面，或对眼

前呈现的行动进行观察。巴赛神庙的浮雕饰带事实上与观众的距离更近，不容许被动地旁观。人物从浮雕中向外凝视，用戏剧性姿态邀请着观众。那位处在观众和神像之间张开手臂的女性（**［图125］**最左端）可以代表中楣浮雕饰带的整体效果：它有效地参与到观众及其崇拜行为中。半人马怪与受难者正面朝向观众，亚马孙女战士的头摆向一侧，目光顺对角线方向投向图像之外，这些都在邀请观众的回应。浮雕中，女性既作为受难者呼唤同情，又以远非无助的战斗者形象出现，都吸引观众投以关注的目光，加以回应并进行区分。

帕特农神庙的浮雕饰带邀请观众加入行进的行列，成为城邦崇拜活动的一部分，欢庆独一无二、以黄金和象牙制成的雅典娜女神像的光辉现身。巴赛神庙的浮雕饰带则致力于与个人沟通，不断战斗的希腊战士形象的展示，却不断地被同情的呼声、敌人、抵抗的人以及观众无法直接确认并归类的形象的共谋所打断。帕特农神庙与巴赛神庙的差异或许和各自崇拜的神的差异有关：雅典娜是雅典主要的守护女神，每年的雅典娜女神节是雅典系列大型宗教节日中影响最为广泛的一个；巴赛的阿波罗则是“救星阿波罗”（Apollo Epikourios）或“帮助者阿波罗”（Apollo the Helper）。虽然鲍桑尼亚听说这些称呼与阿波罗能够带来健康有关，但不寻常的奉献物——盔甲在神庙中出现，却表明救星或许是指其他不同类型的帮助。阿卡迪亚以提供雇佣兵知名。帕特农神庙浮雕饰带上行进队伍中的城邦士兵是接受指令，为城邦而战；雇佣兵却总是以自己的意志行动，必须自己作决定。

但是，如果说巴赛神庙浮雕中的个人主义来自对阿波罗的崇拜，由于该神庙远离民主城邦雅典的意识形态控制，那么同时，这种个人主义也是一种对于更加纯粹的艺术挑战所作的回应。如果从巴赛神庙的浮雕饰带转向帕特农神庙的浮雕饰带，仿佛从电影转向照片。帕特农神庙浮雕展现的每一刻就本质而言是相同的，而巴赛神庙浮雕展现的每一刻都涉及即将出现的内容，转变的环境，生命即将失去或获得等变化的因素。奥林匹亚宙斯神庙东面三角楣呈现的戏剧性的紧张气氛没有在帕特农神庙出现，但却在巴赛神庙的浮雕中回归了。这种戏剧性的紧张气氛并非某一关键时刻的紧张，而是面对不断出现的机会与选择，需要不断作出决定的来自生活的紧张感。

面对痛苦

希腊人的许多宗教活动都是社群性的。尽管与神灵面对面属于一种个人体验，但献祭总是由群体完成或为了群体而开展。神庙之中，环绕在信众周围的图像本身有一部分由群体放置并向群体展示。有时图像明确，如浮雕上展示的献祭人群；有时则较不明确，比如那些庆祝体育胜利的雕像。但是，并非所有祈求神的庇佑的愿望都属于所有人的共同愿望，尤其是希望病患得以痊愈的愿望，就非常个人化。专门护佑治愈的神像在公元前5世纪有所增加，阿斯克勒庇厄斯（Asklepios）成为诸神中最重要的治愈之神。可以确定阿斯克勒庇厄斯神像进入雅典的准确时间是在公元前420年至公元前419年。大约在同一时期，英雄安菲阿拉奥斯（Amphiaraos）的形象也被赋予了治愈的力量，该信仰在阿提卡和贝奥提亚（Boitia）边缘地带的奥罗波斯（Oropos）发展起来。

康复之神的形象塑造产生了一种新的浮雕类型。再现诸神群像或是再现向神敬献动物牺牲的献祭者的形象之中，增添了崇拜者与神会面并得以康复的场面。浮雕展现出献祭者希望发生的一幕，或是庆祝敬神者相信已经发生的一幕。奥罗波斯的安菲阿拉奥斯的神迹就展现在使受伤肩膀得以治愈的场景中**［图127］**。该浮雕同时再现了两个情境。一是当神在神殿的卧榻上睡觉时，神的蛇访问了病患（在浮雕中出现的、和该浮雕一样的献祭浮雕象征了神殿本身）；二是神以人的形象出现，为病患穿衣。康复是在无形之中发生的。此件浮雕与想象中的、发生在神庙中的事情相对应。该浮雕标志了一种新的艺术发展方向，将发生在个人身上的特定遭遇转变为视觉叙述，浮雕下方的献祭铭文中提及了那个人的名字。浮雕展现的是献祭者的康复，而不是神的治愈之力。尽管传统的献祭浮雕会再现敬献牺牲的过程，以纪念人为神服务，但该浮雕则扭转了局面，重点在于神不是作用于人类，而是作用于某一特定的个人。

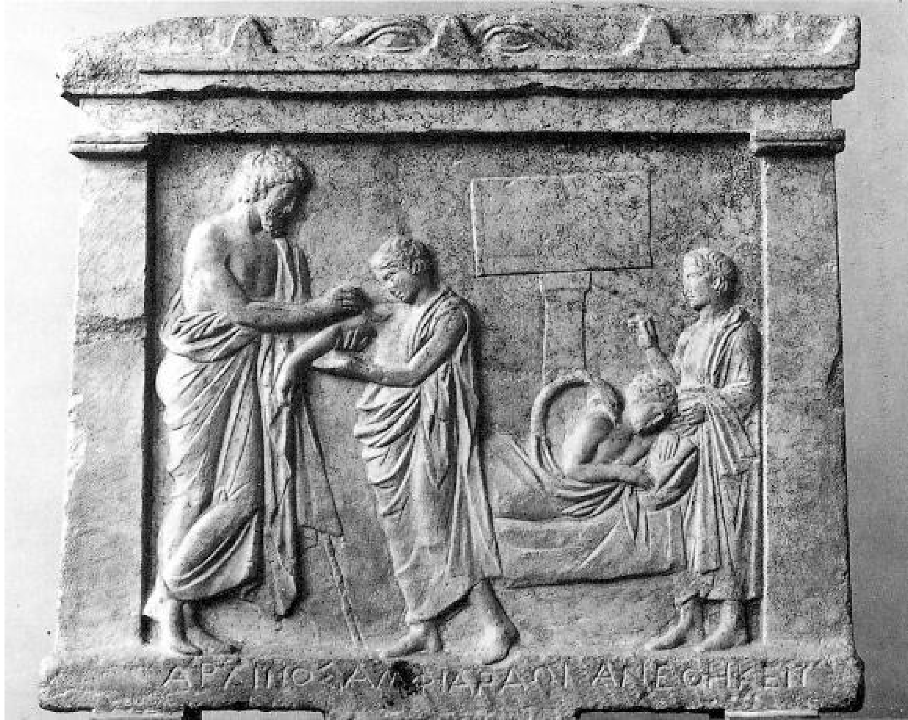


图127　献祭浮雕，奥罗波斯的安菲阿拉奥斯神殿，公元前400年至公元前375年

阿基诺斯（Arkhinos）将该浮雕敬献给神安菲阿拉奥斯，庆祝自己与英雄相遇后病体得以康复。该浮雕同时以实际形式和隐喻形式展现出令人康复的相遇场面。此外，观众还将发现自己与浮雕顶部那双雕塑的眼睛相遇。

具有康复之力的神殿中的浮雕即便本身——正如此幅敬献浮雕一般——在形象上并没有什么艺术的创新，但将传统形象植入新的语境同样可以产生激进的效果。位于阿尔戈利（Argolid）埃皮道洛斯（Epidauros）城郊的阿斯克勒庇厄斯圣殿并不是一座公民神殿，如今以宽敞且保存完好的剧场而闻名于世。埃皮道洛斯城还有另一座独立的公民剧场。来到阿斯克勒庇厄斯圣殿的男男女女不是为了加入公民荣耀的庆典或者城邦庆典，而是为了寻求或记录身体的康复。不过，建造于公元前370年的阿斯克勒庇厄斯圣殿，仍然再次选择了洗劫特洛伊城和希腊人与亚马孙人之战，作为圣殿三角楣的装饰主题。神殿权威被移入一个以个人痛苦为主题的世界。帕特农神庙展现了同样主题，但关注的是来自帝国主义的挑战；阿斯克勒庇厄斯圣殿的雕塑家则用图像的方式，通过人物面部表情和身体姿态展现肉体的努力与疼痛**［图128］**。

图128　死去的亚马孙女战士形象，埃皮道洛斯城的阿斯克勒庇厄斯神庙西面三角楣，接近于公元前375年

之前雕塑中的死者形象往往躺卧在战士的脚下。该雕塑中，亚马孙女战士的位置提升了。她的死亡显然构成了叙述的一部分，而不是处在叙事的边缘。

该圣殿雕塑和巴赛神庙中楣的浮雕饰带一样，通过捕捉身体姿态传达强烈的身体存在感，而之前的雕塑却往往回避身体姿态。死者，这个亚马孙女战士，如果是在帕特农神庙的柱间壁上出现，会作为半人马怪的受难者舒展身体，仪态优美地躺在地上。但阿斯克勒庇厄斯神庙雕像却并未这般表现，死者松弛的身体横跨在马背上，她的头无力地垂下，她的胳膊如铅垂线般落下。观众仿佛能感受到死者身体的重量。她的身体舒展着，胸前的衣服纠结着。人物的身体获得重量感的同时失去了死亡的荣耀感。在死亡中放松的平静的面孔仅仅标志着遗失。

亚马孙女战士的脸上没有表情，却比埃皮道洛斯其他雕塑人像紧张且充满感情的面孔更有力。当其他人物向观众发出邀请来进入他们的思想和激情时，死去的亚马孙人的表情却是一片空白，突出了什么已被死亡带走。巴赛神庙的浮雕饰带用身体语言表达，帕特农神庙的浮雕饰带虽然展示身体却保持沉默。不过，巴赛神庙和帕特农神庙的浮雕一样，都只有野蛮的半人马怪肯陶洛斯才用表情说话，而公元前4

世纪伯罗奔尼撒半岛的建筑雕塑重新恢复了面孔在故事叙述中发挥的作用。

近期在古老的斯基卢（Skillous，即现在的麦兹［Mazi］，位于奥林匹亚的阿尔菲奥斯［Alpheios］对面）挖掘出土的神庙中发现了富有特色的三角楣群雕。该群雕展现了众神与巨人作战的情景。巨人脸部的塑造带有强烈的造型特征**［图129］**，和他相比，奥林匹亚神庙的旁观者雕像**［图97］**都显得不那么富于表现力了。巨人头上戴着海怪的头当头盔。海怪皮肤光滑，眼神呆滞，与巨人的热切目光形成对比。全神贯注战斗中的巨人，不仅是眉毛，而且整个前额都皱了起来。雕塑中没有一处表面没有造型，仿佛岁月和经历在巨人脸上自然留下了痕迹。

图129　巨人头像，厄利斯（Elis）的麦兹神庙三角楣，公元前400年至公元前375年

和腓伽雷亚一样，古代的斯基卢（如今的麦兹）不是一个重要的地方。若不是雅典历史学家色诺芬先被放逐，后又定居在那里，我们对其基本上一无所知。类似技巧高超的神庙建筑雕塑的存在成为一种衡量尺度，借助该尺度我们得以把握，任何一个构成希腊神庙祭祀活动组成部分的、对冲突和个人关系的探索已经达到了什么样的程度。

类似充满活力的塑造只是关注身体与心理活动相关性的一种方式。半个世纪之后，阿卡迪亚东部，位于忒格亚（Tegea）的雅典娜·阿莱亚（Athena Alea）神庙的三角楣雕像则展现出没有任何突出特点的面孔。不过，虽然没有突出特点，却又能将关注的焦点引向深陷的眼窝**［图130］**。三角楣雕像仍有部分保存至今。人们将扭转头部的人像辨识为特勒福斯（Telephos）。特勒福斯与阿喀琉斯之战出现在西面三角楣浮雕中，人物正投以焦虑的一瞥，使观众意识到英雄对危险的洞察。如果人物头部以水平方式呈现便会削弱激情，微微后仰则会突出激情并引发一种期待之感。奥林匹亚神庙旁观者的期待主要用以提示即将展开的事件，而特勒福斯的期待使观众直接面对英雄作出决定、面对危险的内心需求。要洞察浓眉下的双眼，观众必须对战斗中的英雄感同身受。

图130　特勒福斯头像，位于忒格亚的雅典娜·阿莱亚神庙的西面三角楣，公元前350年至公元前325年

特勒福斯是雅典娜·阿莱亚的女祭司奥格（Auge）遭到酒醉的赫拉克勒斯强暴以后产下的孩子。特勒福斯成了米西亚（Mysia）的国王。当希腊人远征特洛伊却误在米西亚登陆的时候，特勒福斯在战斗中遇到了阿喀琉斯并在战斗中负伤，伤口溃烂了。特勒福斯不得已答应指引希腊人前往特洛伊，阿喀琉斯才用自己的长矛给他疗伤作为回报，很久之后伤口才愈合。雕像中，特勒福斯头戴着父亲独有的狮子皮。

特勒福斯曾是欧里庇得斯一出著名戏剧中的核心人物。该剧以特勒福斯的名字命名。尽管特勒福斯的形象将是希腊化时期伟大的帕加

蒙（Pergamon）祭坛大型纪念碑的特色之一，但他的形象在这件雕塑中的出现仍是一种创新。忒格亚神庙展示其形象的原因之一无疑与当地的特殊性有关：阿列亚神庙的东面三角楣展现了猎捕卡吕东野猪的情景，神庙内保存了野猪的獠牙和兽皮。特勒福斯与该神庙也有关联。赫拉克勒斯强暴了雅典娜·阿莱亚的女祭司之后，女祭司生下了特勒福斯。但是，鲍桑尼亚曾提及，神庙中竖立了阿斯克勒庇厄斯和治愈女神许葵厄亚（Hygieia）的神像，表明阿喀琉斯给特勒福斯造成的长期溃烂的伤口可能也是非常重要的因素（而且在猎捕野猪的过程中，其中一位猎人已经明显受伤了）。如果这种假设正确的话，那么公元前5世纪神庙雕塑转变的重点就一目了然了：雕塑家并没有向观众强调战斗胜利的荣光，雕塑的重点甚至也不在于必须与那些即便不是人类却也同样怀有仁爱之心的对手作战的痛苦；作品的关键在于表明战斗是伤痛的来源。该头像的力量不能与所处的语境脱离。

据鲍桑尼亚所言，雅典娜·阿列亚神庙的建筑师是帕罗斯岛的史柯帕斯（Skopas of Paros）。此外，鲍桑尼亚还将位于雅典娜神像两侧的阿斯克勒庇厄斯和治愈女神许葵厄亚的雕像也归为史柯帕斯的作品。在古代有关艺术的写作中，作为雕塑家的史柯帕斯得到了非常多的赞美。古代文本提及一连串由他创作的雕塑，几乎全是神像，但没有一尊保存下来。甚至在着墨最多的有关酒神狂女的描述中，尽管满是赞美之词，却很少谈及雕塑家怎样成功地“逃脱了石头的法则”。如果认为史柯帕斯能够赋予酒神狂女雕像以神性的印象也许有赖于作品对观众发出了邀请，这种观点也并非不合情理。作品的确有可能邀请观众的参与，体会人像的所思所想，与特勒福斯像向观众发出的邀约类似。无论留存至今的某些残损雕塑是否真的出自史柯帕斯之手，我们都获得了一种最直接的途径，得以对公元前4世纪某位雕塑大师的创作风格有所了解。

卡利斯特拉图（Kallistratos）关于史柯帕斯的酒神狂女的记述

史柯帕斯据说受到某种神启，将神性注入了雕像创作。为何我并未向您描述他的技艺是如何受到神启的呢？因为用帕罗斯岛所产大理石雕刻而成的那尊雕像已经变化成了真的酒神狂女。仍然保持着自然形态的石头似乎脱离了石头的法则，尽管雕像展现的只是一个形象，但雕塑家的技巧却使艺术的再现变得相当真实。您看那坚硬的石头被塑造得如此柔软，展现了女性肉体，恰

到好处地散发出一种光芒。无力移动的石头却传达出酒神的狂欢，与其代表的神相呼应。当我们目睹雕像的面孔时，语言将变得苍白无力。雕像毫无知觉，却如此准确地传达出感觉。陷入狄俄尼索斯迷狂之中的酒神狂女展现的只有迷狂。被疯狂刺痛的灵魂所显露的一切，以及所有激情的表达，都在神秘理性与雕塑技巧的共同作用下变得熠熠生辉。

卡利斯特拉图，《描述II》。活跃的公元1世纪至3世纪，也就是被称为"第二诡辩学派"的时期，出现了希腊文学的复兴，当时对于艺术作品的描述成为一个流行的文学类型。卡利斯特拉图在公元3世纪或4世纪从事写作，他的《描述》受到了菲洛斯特拉图（Philostratos）描述十四件雕像的早期作品的启发。

另一尊象牙头像**［图131］**发现于马其顿维尔吉纳的"菲利浦之墓"。对于雕塑家，我们一无所知。该雕像是十四件象牙头像中的一件，似乎曾是墓中一件卧榻的奢华浮雕装饰的一部分。由于缺乏任何进一步的信息，我们无法判断该头像再现的是某位神话人物、历史人物，还是同时代的人物。不过，墓葬挖掘者认为这些人像的特征明显。由于某些人像与其他艺术品再现的马其顿皇家人物形象非常相似，因而将其中三个头像称为"菲利浦"、"亚历山大"和"奥林匹亚斯"。

图131　象牙头像，出自马其顿维尔吉纳的“腓力之墓”，公元前350年至公元前325年

古风时期的神庙象牙雕像 **[图24]** 保存至今的很少。象牙制品显然非常重要（如帕特农神庙、奥林匹亚神庙及其他地方的黄金和象牙神像），但面对持续不断的传统，我们所拥有的古代象牙艺术品的遗存却少得可怜。这尊头像属于一个经过繁复装饰的卧榻的一部分，提示我们如此珍贵的装饰性艺术已被历史湮没。

[图131] 所示头像很好地展现出这批人像的强烈感情和独特表情。人物眉头皱起，眼窝深陷，目光朝上，嘴唇稍微分开，下巴后缩。这些都反映出人物身体和情感上的痛苦。其他头像有的将目光坚定地投向前方，有的则将头部微微倾斜，眼睛稍稍低垂，陷入哀伤的沉思。对比之下，该头像的痛苦之感进一步突显出来。雕塑家在这批头像的塑造上对象牙表现不同质地的可能性进行了多方面的探索。年轻肉体的光滑柔软和年老者的干燥皮肤，特别是在眼窝周围薄薄的皮肤之下，头骨的松弛结构形成对比。

如果将忒格亚神庙三角楣的特勒福斯头像与这件来自维尔吉纳墓葬卧榻上的头像进行比较，可以发现艺术家在不同作品中都展现出对于个体面对环境作出反应的浓厚兴趣。公元前5世纪，纪念碑雕塑与廉价的绘画陶器都反映出与环境达成妥协、面对威胁团结一致这一人类共有的能力，个人行动和决策如镜像般反映出所有人的决策与行动。到了公元前4世纪，艺术拒绝将独特归为一般，鼓励观众参与作品，体会被再现人物的感受。但这种参与和体会不是强化观众的共同体验之感，而是有关不同个体必须面对和处理各种压力。

个人利益与个人所属的群体利益之间存在着持续的紧张关系。这种紧张与冲突成为史诗《伊利亚特》对阿喀琉斯的愤怒进行探索的主要方面，也是历史学家修昔底德在有关雅典和斯巴达之战（公元前431年至公元前404年）的历史叙述中，借伯里克利之口诉说的主要议题。任何时候，希腊城邦都不得不认识到，面对居民的各种需求与欲望，保持共同利益的假象非常困难。帕特农神庙雕塑有所虚构：与半人马怪战斗的，或在浮雕饰带参与行进行列的希腊人的形象非常统一，而半人马怪却形态各异。维尔吉纳墓葬的卧榻浮雕和忒格亚神庙的三角楣雕塑事实上承认了下面一点同样也是一种虚构：必须与差异妥协而非忽视差异，才能建构社群。无论对于阿卡迪亚城邦联盟，还是腓力的马其顿，如何面对差异成为一个公开的问题。忒格亚曾在公元前4世纪60年代隶属于阿卡迪亚城邦联盟。而在腓力的马其顿，地区的紧张关系最终导致了亚历山大大帝的父亲、马其顿的腓力二世（Philip II of Macedon）被暗杀。特勒福斯的创伤只有通过给他带来伤害的人及其武器才能得到治愈。

生命故事

尽管处在民主雅典的意识形态的束缚之外，巴赛、麦兹、埃皮道洛斯和忒格亚的神庙空间仍然属于社群。雕塑人体的沟通语言尽管用于分析个体经验，却仍使用城邦公民的语言。但维尔吉纳墓葬的卧榻是敬献给一位伟大人物的另一重空间。希腊城邦之前从未听说过此类空间的存在，甚至在古风时期，当希腊出现为自己攫取政治权力、无视宪法准则的“僭主”传统时，城邦空间仍然是社群空间。而在公元前4世纪，特别是在希腊世界的边缘地区，大人物开始以纪念碑的形式在希腊城邦留下自己的印记。

示范性的“大人物”纪念碑始于敬献给摩索拉斯王（Mausolos）的那座纪念碑。“陵墓”（mausolea）一词就起源于摩索拉斯王的名字。该纪念碑位于哈利卡那索斯（Halikarnassos），超过40米高，建立在一个30米×36米的基座之上。碑身部分包括一个墩座墙，上面竖立着爱奥尼亚式柱列和一个阶梯式的金字塔形结构。摩索拉斯王生前修建陵墓或圣殿的时候便开始建造这座纪念碑，将自己塑造为英雄。墩座墙的不同层面环绕着巨大体量的独立式雕像和浮雕。人物雕像置于列柱之间，位于纪念碑最顶端的是一组双轮马车。根据古代文献的记录，公元前4世纪所有最著名的雕塑家——史柯帕斯、布里亚克斯（Bryaxis）、莱奥哈雷斯（Leochares）、普拉克希特列斯（Praxiteles）和提摩特奥斯（Timotheos），都曾和摩索拉斯王的宫廷雕塑家萨提罗斯（Satyros）在该纪念碑项目中合作。

摩索拉斯陵墓有相当数量的雕塑保存至今，虽然雕塑在摩索拉斯陵墓总体遗存物中并未占据很大比例，但其中大多数雕塑都保存在大英博物馆。学者曾经投入大量的时间和努力，试图对最大的一部分遗存——亚马孙浮雕饰带进行清理，划分出人们认为曾参与纪念碑雕塑创作的两位雕塑家的不同作品。那些遗存至今的雕塑无疑在风格和品质上存在相当大的差异，无节制的残暴和古典的平和并置一处，仿佛是雕塑家在尝试用不同方法去研究男性的骨骼和女性的衣着。曾在巴赛神庙雕塑中出现的那种强健有力并且产生强烈动感的对角线构图，以一种非常极端的方式出现在摩索拉斯纪念碑的浮雕饰带中。摩索拉斯纪念碑浮雕饰带中的人物显得更分散，高浮雕的形式凸显出雕塑线条。巴赛神庙浮雕曾在人物姿态上进行不寻常的尝试，利用不断重复的主题将半人马怪之战与亚马孙之战联系起来。而在摩索拉斯纪念碑浮雕中，亚马孙之战成为唯一的主题，不仅展现出繁多的人物姿态，还以令人目眩的方式呈现出不大可能出现的场景，比如一个亚马孙人骑在跳跃的马背上身体后仰，还回身向希腊士兵射击。

摩索拉斯纪念碑浮雕饰带南端一块嵌板上的浮雕**［图132］**很好地反映出该纪念碑浮雕的造型特征。嵌板左侧图像反映出相当集中的构图：两个士兵，一位将手中的剑高高举起，俯身靠近倒下的亚马孙女战士；女战士抬头看着那个主要攻击者，深陷的眼睛流露出祈求的神情，她身体的线条延续到左侧战士举起的手臂，与右侧战士身体的线条平行，她右腿的线条则延续到右侧战士结实有力的大腿，与她自己的手臂和左侧战士的身体平行，将她的身体无情地约束住。嵌板右侧，披在希腊士兵肩部的斗篷与他身前的盾牌形成平衡，他正将一个

亚马孙女人从雕刻生硬的马背上拉下来。战士的右臂越过身体向后，与笔直撑住身体的左腿保持平衡；身体呈正面，显得非常有力。早期雕塑展示的与亚马孙人进行战斗的场面中，希腊人往往不戴帽子，但在此件浮雕上战士们大都戴着后推的头盔，使普通战士看上去很像伯里克利那类雅典将军。

图132　亚马孙女战士浮雕饰带嵌板，哈利卡那索斯的摩索拉斯纪念碑南侧，公元前4世纪中期

该中楣浮雕饰带将不同情节在嵌板上作了分别展现。这样做使观众围绕纪念碑活动时从远处也可能欣赏到浮雕上的图像，同时不必保持对浮雕饰带的连续观看。

亚马孙浮雕饰带仅有60厘米高，安放在该纪念碑30米或位置更高的地方，因此有多少浮雕局部能清晰可见成为一个问题。该浮雕被运输到哈利卡那索斯，安置在并非希腊人的希腊化地区统治者的纪念碑上。摩索拉斯王的统治受到波斯人的监控，而摩索拉斯王后在政治上发挥过不同寻常的作用。对亚马孙人与希腊人战斗的再现，获得了一种希腊大陆神庙雕塑不具备的兴奋和恐惧。浮雕构图给其中的人物带来能量，暴力行为和细节特征展示出蕴含的激情。能量与激情相结合，将亚马孙人之战这一传统主题转变为与敌方交手的生命历史；佩戴上步兵头盔，自然也佩戴着，或者说肩负起责任的生命历史，以及男人和女人不得不战斗，而战斗原因却从未相同的、无法消除性别差异的生命历史。

如果我们将摩索拉斯陵墓纪念碑的亚马孙浮雕饰带不仅作为摩索拉斯如英雄般伟大的神话反映，而且将其看做希腊化的卡里亚（Caria）地区的统治者生命故事的图像，那么位于维尔吉纳、人们称

为“菲利浦之墓”的外部壁画，则可以说以一种更加直接的方式再现了马其顿统治者的生活［图133］。该壁画饰带展现了或赤脚或骑马的年轻男人，在冬季的树林里猎捕动物。打猎在树木繁茂的马其顿是一项常见活动，但壁画内容并非一次普通的打猎。画中，四个不同的动物成为猎捕对象：左侧为一头鹿，中间是一头野猪和狮子，右侧动物是一只熊。四个不同的男人参与打猎：有的完全裸体，有的骑在马上，身穿束带的麻布贴身衣吉同，有的身披斗篷，头戴马其顿式圆帽，还有的男人同时身穿贴身衣、斗篷、戴着马其顿式圆帽。普通和奇异的不同种的动物混合在一起，处于不同社会等级的男人混合在一起。这一情景是挪用了神话故事的生活背景。根据古代文学资料的记载，马其顿的风俗规定，没有杀死敌人之前，男人必须用笛子演奏者用于控制嘴唇的带子当做腰带；只有在不使用猎捕网就能杀死野猪之后，男人才能在宴会上斜倚，之前一直得坐着。此幅壁画饰带中，后一种成就似乎表现为第二阶段一系列男人成就中的一部分，男人因而得以享受在宴会上的特权、不同的服饰，并从赤脚走路升级为策马而行。墓葬发掘者坚持认为那两个骑马人物是菲利浦自己（画中唯一的蓄须人物）和亚历山大。等级制度成为这一推测的依据。该壁画饰带如实地展现出马其顿社会等级的不同提升阶段，同时展现出作为马其顿上流社会生活一部分的、与动物斗争和猎捕的图像。如果说另一个维尔吉纳墓葬壁画［图122］中对珀尔塞福涅的强暴内容所暗示的死后生活是一种普遍看法，那么这一墓室壁画或许是有意地置于坟墓外部：壁画所示生活中的斗争已被逝去的人抛在脑后，死后生活标志着新的斗争的开始。

图133　腓力之墓外部壁画，马其顿，公元前350年至公元前325年

这幅壁画饰带比神庙中楣浮雕饰带更宽，画中人物相对于画幅高度而言显得较小，结果使得置于背景中的人物动作相对于浮雕饰带而言显得更为肯定，并且预示了罗马时期风景画的出现。

该壁画饰带的保存状况并不令人满意，但在希腊大幅绘画保存不佳的情况下，这仍然是一件重要的纪念碑式作品。从多样化的人物姿态和对角线构图可以发现雕塑和壁画间存在的共性。该壁画在空间展示、空间深度，以及对风景元素的利用上具备的特点，在其他现存雕塑或瓶画中并未出现。当摩索拉斯陵墓浮雕将人物形象展现在墙上时，这一壁画中的人物，特别是马匹，却仿佛不是展现在墙壁上，而是会从画框里跃进跃出，并横穿画面（与**［图122］**比较）。摩索拉斯陵墓浮雕饰带遵循旧法（用群青）给背景着色提亮，该壁画则充分利用浅色背景，描绘树木和附近岩石，以及多少有些模糊的远处山脉的轮廓线。该壁画对风景环境的描绘如此成功，却没有更早的绘画遗存或文本可以使我们了解背后的原因。如果认为此幅壁画将人物融入风景是马其顿宫廷中神话和生活相互渗透在艺术上的反映，或许并非完全臆造。正如在摩索拉斯的卡里亚，在马其顿宫廷，神话不仅适于思考，而且成为实际生活的范例，尤其与亚历山大大帝本人取得的伟大成就相联系。希腊化时期的统治者将继续在自己的纪念碑上呈现他们选择的神圣人物和神话人物，进一步利用这种方式提升自己。

肖像与权力

如果一尊库罗斯像或浮雕来自公元前6世纪的墓葬，那么该雕塑无疑在某种程度上代表了墓主人。石碑上老年男子与狗的浮雕**［图66］**和墓里埋葬的人及其生活中的某种特殊情境相关。不过，尽管我们可以合理地推测死者的确是位老人，但石碑上的老年男子与现实人物事实上能有多么相似仍属另外一个问题，对于这一问题我们无从回答。老年男子像不属于库罗斯青年男子像那种被不断“重复”表现的类型，但这并不代表艺术中的老年男子形象一定要模仿特定个人。订制该形象的人有权决定纪念自己的方式。

身体特征可能传达出某种指令性内容。这些内容并不取决于模仿，或者依赖于被认为是模仿的存在，尽管通过某些特征可以辨识出个人。奥林匹亚宙斯神庙东面三角楣上年老的旁观者**［图97］**，帕特农神庙具有统一性的年轻骑手**［图109］**的造型，都利用了已经存在的联系，以便观众能以特定方式将某些形象与同一场景中的其他人物建立关联。如果要在此类雕塑形象上突出可以辨识的个人特征，将个

人历史带入艺术再现的情境，那么会使观众对整个场景的阐释变得复杂化，同时还可能在事实上削弱整个场景的统一性。

将过多的个人历史带入造型会产生问题，即使用于纪念特定的个人也是如此。墓碑可以提醒人们某位熟识的人逝去了，还会唤起并不认识死者的男人女人的同情。至关重要的是，墓碑显现出逝者与观众共享的部分，而不是将他或她与观众分开。因此，为纪念在公共服务中取得突出成就的个人而竖立雕像，城邦可能会特别加以说明，这么做是为了鼓励其他人服务得像他一样好：纪念的是被纪念的对象实现的公共功能，而不是他的个性。因此，在雅典用以庆祝将军成就而竖立的雕像在形式上看起来都非常相似，最好的例证是，不论被纪念的将军是谁 **[图134]** ，它们都被称为“伯里克利”。

图134　麦塔庞顿（Metapontion）的一枚银币正面，公元前330年至公元前300年

意大利南部城市麦塔庞顿采用了雅典人纪念将军的戴头盔的人物类型，塑造了该城的传奇建立者留基波（Leukippos）在银币上的形象。通过采用这一类型的形象，麦塔庞顿宣传了公民社群将英雄主义赋予士兵阶层的价值观。

类似习俗带来更多自由而非限制。当相似特征出现在同类纪念物上，通过相似特征传达出了对于可以类比的成就的需求。不过，的确存在非常多的方式表达独特性。公元2世纪的作家卢西安（Lucian）曾对一尊科林斯将军裴利齐奥（Pellichos）的雕像有所描述。该雕像是公

元前4世纪雅典雕塑家德米特里奥（Demetrios）的作品。卢西安称："那人挺着大肚子，光头，衣服垂下，身体半露。风吹起了几绺胡须，青筋凸显，看上去和本人一模一样。"除了最后的评价，我们可以从该雕像辨认出有关奥德修斯传统叙述的影响，奥德修斯长有罗圈腿的外表并不足以掩盖他的英雄气概和能力，有关叙述可以一直追溯到荷马史诗。此外，从该雕塑还可以发现裴利齐奥的个人面貌对再现方式的影响。

公元前5世纪后期到公元前4世纪，雕塑的变化反映出对个人经历和业绩的兴趣增强了，男女人物的面貌也呈现出多样化的态势。公元前5世纪已出现诗人阿纳克里昂（Anakreon）等逝去名人的雕塑。公元前4世纪，类似的艺术再现似乎变得更为普遍。公元前4世纪40年代，雅典竖立起悲剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的雕像，并发展出一种非常独特的半身雕像类型用以纪念苏格拉底**［图142］**。苏格拉底像之类的逝者半身像与相应人物的实际形象存在某些相似性。不过通常而言，这类雕像更多地关注逝去的重要人物具备哪种品质，重点并非在于准确记录他们的长相。

虽然有关相术最著名的古代作品写于公元前3世纪（误归为亚里士多德所写），但公元前4世纪已经出现了对于身体特征和心理特征两者关系的关注。公元前4世纪的雕塑，甚至后来的复制品都明显表现出对人物性格的探索，似乎还有些作品再现了相当多的外貌细节。一块宝石上的浮雕头像很好地反映出这一点**［图135］**。该头像大约创作于公元前400年，一个名叫德克萨门（Dexamenos）的雕塑家在头像上签了名，但无法确定头像再现的是哪个特定的个人。这个宝石头像展示出清晰的细节和强烈的个性特征，特别是在眼睛部分。观众会不由得认为宝石持有者具有与该人物类似的敏锐洞察力。该头像经过精心塑造，硬的额头和软的脸颊之间、肉鼻子和软骨似的耳朵之间都构成了对比，使其从同时代无数的钱币头像中脱颖而出。那些钱币头像无论代表的是神或神的化身，往往都显得平淡无奇或毫无特点（与**［图134］**比较）。

图135　碧玉宝石头像，德克萨门签名，公元前425年至公元前400年

虽然宝石上的图像常常是雕塑和绘画的反映，但也有例外的情况出现。该人像就利用了宝石的小尺寸进行了近距离的细致塑造。

如果说对他人外貌细节的再现或多或少是理解他们的一种方式，那么投射出人物的形象特点则是鼓励人们去认识和接受某个特定人物及其事迹的途径之一。尽管后来曾有传说指出菲迪亚斯在帕特农神庙的雅典娜盾牌上的亚马孙之战浮雕中融合了自己和伯里克利的形象特征，我们却并未在当时的作品中发现证据，直到亚历山大大帝才出现类似有意为之的形象投射。亚历山大的父亲，马其顿的腓力二世，在希腊的文化轨道中或许是最早拥有权力的一个人物，并有意识地投射自己的形象。但是，尽管他和儿子一样建立了以自己的名字命名的城邦，但马其顿的腓力二世却并未将自己的头像印在钱币上，我们也并不了解是否在他去世前有过任何一尊半身雕像。

亚历山大大帝似乎敏锐地意识到自身形象在生活及肖像中的重要性，他决定将形象保持在未长胡须的年龄，并认定在那个年纪就应有意识地获得马其顿的王权。留存至今的亚历山大肖像洋溢着一股年轻的活力 **[图136、图137]** 。文学作品称亚历山大大帝特别授权并批准

利西波斯（Lysippos）为他塑造形象：他的脸微微上扬，眼睛清澈。这一形象与之前存在的肖像传统并不符合，有必要将其纳入神话人物人格化塑造的语境中去理解，正如忒格亚神庙三角楣上史柯帕斯的作品那样。维尔吉纳墓葬的象牙头像不应仅仅被看做是人像本身，从那些头像，我们很可能发现亚历山大大帝开创的新的肖像类型已经发展成一种造型模式，亚历山大与古典时期的城邦模式并不相符。正如在生活中，通过效法狄俄尼索斯等神祇、赫拉克勒斯和珀尔修斯等英雄，亚历山大大帝将神话与现实混合。加上他对神性的渴望，他将再现神话的艺术手法运用在了自己的形象建构。亚历山大大帝已将古典时期的城邦模式真正打破了，这一点同时反映在政治及艺术领域：个人不再被城邦束缚。

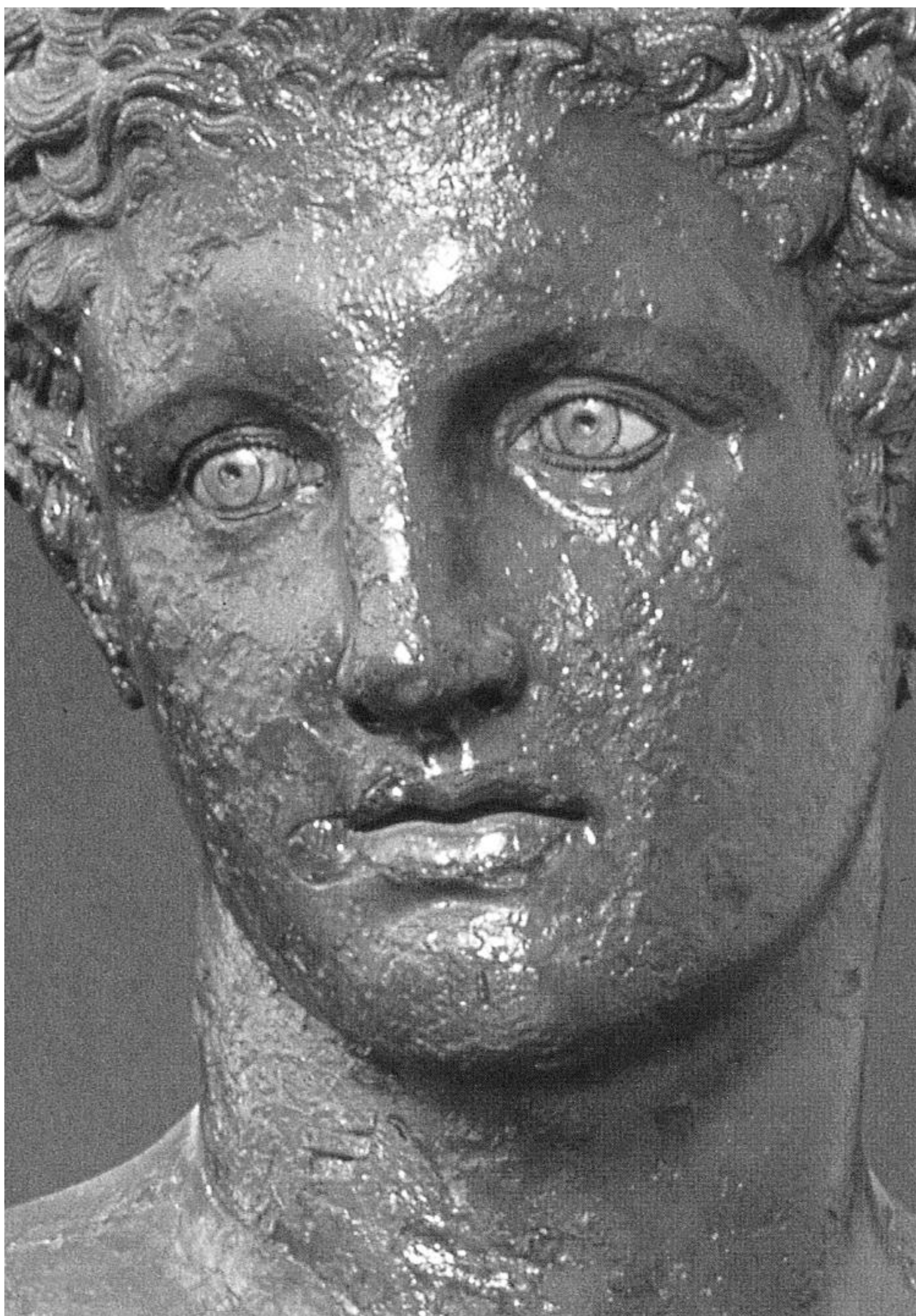
图136和137　四德拉克马银币（tetradrachm s）正面，埃及托勒密王一世时期（公元前323年至公元前305年）和色雷斯黎斯马克时期（Lysim akhos，公元前306年至公元前281年）

亚历山大大帝的几位大将在他死后将其创建的帝国瓜分，他们将亚历山大大帝的头像印在钱币上标明与他的联系。两个钱币尽管铸造地区相距甚远，但背后的肖像传统却是一致的——那就是利西波斯创造的类型。两个银币上的亚历山大大帝都长着角，将他与埃及太阳神阿蒙联系起来。在托勒密王一世时期铸造的银币上，亚历山大大帝的头上还披着大象的头皮。

(1) 作者指出，观察**［图124］**的平面图，在神庙中心可以发现从那里的墙壁生出一面面小短墙。短墙末端加宽为柱子，从而在墙端呈现为一个个带有凹槽的圆柱形。

第十二章　艺术的感觉

也带有任意的成分。虽然本书曾经谈到的许多希腊艺术的主题和趋势



本书讲述的希腊古风时期与古典时期的艺术故事将在一个符合惯例的地方——亚历山大大帝那里结束。和大多数惯例一样，这一惯例也带有任意的成分。虽然本书曾经谈到的许多希腊艺术的主题和趋势

可以一直追溯至希腊化时期，甚至罗马时期，但是，在公元前350年至公元前325年，我们的确可以看到艺术的结束和新的开始。

希腊城邦在马其顿甚至罗马征服之后的数百年仍继续存在，在公元前6世纪和公元前5世纪发展出的结构中自主运转。但是，至少是古典时期的主要城邦所突出表现出的独立性已经丧失，城邦继续决定自己的节庆生活，维护自己的便利设施，但是不再通过公民主权大会的独立决策发起战争或签署条约；即使参加战斗，公民本人也不再以公民身份为了那片属于他们而且由他们耕作的土地而战。城邦内的经济结构和社会关系都发生了缓慢转变。尽管城邦的民主机构依然保留，城邦却事实上已被财阀集团控制。曾经到处是独立农民的小领土不断转变为少数富人的田庄。

城邦不再决定自己的未来，也就不再关注战争或与其他城邦的关系。公元前5世纪出现在雅典，甚至巴赛的那种大型雕塑项目实际上已变得无法想象。当公民大会在重要决策地位上的衰落减少了政治参与度，当参与政治从一种生活方式转变为富人的消遣时，对于如何呈现个体自身与其他公民，以及与公民之外的其他人的关系，也就不再能够引发订制艺术品的需求。亚历山大大帝的形象仅仅是第一张“权力面孔”，在亚历山大死后不到十年间，雅典人就看到了最后的公民面孔，因为雅典的马其顿最高统治者禁止带有雕塑的墓碑出现；之后，尽管为纪念那些肩负特殊职责的个人而出现了大量雕像，但“公民”身份本身已不再值得纪念。

但是，如果纯粹从损失的角度看待公元前4世纪末发生的艺术现象，则会出现谬误。正如本书最后一章试图表明的，城邦制度与意识形态，在那些和古典时期的雅典一样具有严格民主制度的城邦里，可能大多仍有强大的约束力。公元前4世纪，由于军事失败，以及一些人进行其他政府形式的理论建构和实践所带来的批判，民主自信的基础逐渐损毁，反倒提升了艺术家的表现空间，开放了对个人和权力关系不同的思考方式。

在最后一章，我将谈及公元前4世纪的艺术如何对行动和激情进行不同的探索，强调能使观众更深地体会并移情雕塑人物内心世界的方式。在本章中，我将考察如何使观众接受雕塑人物作为自身世界的一部分，及其导致的艺术家地位的转变。

身体语言

1900年，安梯基齐拉岛（Antikythera）附近海域发现的青铜雕像**［图138］**在许多方面都谨遵传统而非特立独行。雕像中，身体和腿部姿态及对肌肉组织的处理延续了波留克列特斯的持矛者**［图88］**所强化而成的传统。该雕像的两大特征，头部和举起的手臂，使其从公元前350年至公元前325年间的雕塑中脱颖而出。

图138　年轻男子青铜像，发现于安梯基齐拉岛的附近海域，公元前350年至公元前325年

这个年轻男子像被认为最有可能是手持美杜莎头颅的珀尔修斯，但他头上并未戴魔法帽，脚上也没有穿着带翅膀的靴子（与**［图55］**比较）。没有什么能使他离开观众的世界，转移至另一个只能观看却无法参与的异质世界。

该人像头部的塑造在很大程度上并不会使一位公元前5世纪的观众感到惊讶：他虽然表现出不同寻常的主动性，但造型特征却显得冷

漠，缺乏戏剧感，头发规整。不过，深陷的眼窝和稍稍抬起、皱着的眉毛又将我们引入了上一章探讨过的、属于公元前4世纪雕塑的表情世界：眼部造型使那个年轻人露出困惑而不是温柔沉思的目光；持矛者几乎是毫无兴趣地看着别处的行动，而安梯基齐拉岛的青铜人像则亲自参与了他所置身的世界。

人像抬起的手臂显得更有革命性。青铜材料的运用使雕塑家在公元前475年至公元前450年间突破了古风时期的库罗斯像均采用的石雕限制。夸张外伸的手臂使雕像得以从特定的角度进一步展示。安梯基齐拉岛青铜人像外伸的手臂确保了手臂或身体必须从透视缩短的角度观察，同时任何视角都变得不再稳定。观众不得不环绕雕像观察，以便从三维空间捕捉他的形象。该雕像迫使观众移动并借此将自身置于观众的空间，通过陈列柜的玻璃观察该作品不再可行，观众必须接受它，将它纳入自己移动的世界。

手臂产生的不稳定感，促使观众移动并在观众和雕塑之间建立联系；事实上，雕塑家利西波斯利用手臂抬起的造型，创作出了更具戏剧化效果的作品，特别是在雕塑"刮擦者"（Aproxyomenos）中，利西波斯塑造出运动过后用刮身板刮擦汗污的男人像。该雕像目前只有复制品保存。不过，安梯基齐拉岛青铜像中，胳膊并非无缘无故地伸出去。学者们曾经推测该人物正在投掷，或是刚刚扔出一个球，但胳膊所在位置对于刚完成投掷的手臂来说延伸得不够长。事实上，他应当是拿着某物，最有吸引力的解释认为该人物是手持美杜莎头颅的珀尔修斯。将蛇发女怪令人石化的目光引入作品不仅加强了伸出手臂的不稳定感，而且将叙述引入了由不稳定感产生的围绕雕像的运动之中。观众因而不仅要观察活动中的珀尔修斯，而且要绕到珀尔修斯的身后看看谁要被变成石头，移动到珀尔修斯和美杜莎的视线之中，然后被石化。随着观众的环绕体验，不断改变的主体位置突出了珀尔修斯作为负有责任的参与者的疑问，难怪他的眉毛表现出充满遗憾的不稳定感。

观众参与行动意味着在作品中移情不仅仅成为重要因素，观众更感受到对他人有如此大影响的珀尔修斯的困境，而且将在选择之间摇摆：要么加入珀尔修斯的目光，要么参与到他使目光所及都变为石头的过程；要么成为凝视的对象，全身打颤，再变为石头，要么观察珀尔修斯将惩罚施予他人。能够成为合作者、受难者和讲故事的人，能

够实际决定故事的讲述方式，观众和珀尔修斯形成辩证的、引发争论的关系，而不仅仅是表达同情或反感。

使身体语言成为作品最重要元素的艺术家，当数雅典雕塑家普拉克希特列斯，他是雕塑家柯菲索道（Kephisodotos）的儿子。普拉克希特列斯最初从事青铜雕塑的创作，之后兴趣转向大理石。他在大理石雕塑中运用了青铜雕像创作中发展出的人物姿态，但转用半透明的石头取代了反光的青铜及其坚硬的外壳，塑造出更柔软的表面和不同纺织物的质感。

作为普拉克希特列斯原作保存下来的古代遗物，目前所知只有一件作品。公元2世纪，旅行家鲍桑尼亚听说，他在奥林匹亚的赫拉神庙所见的赫尔墨斯和狄俄尼索斯组雕**［图139］**是普拉克希特列斯的作品。鲍桑尼亚所见的雕像于19世纪在奥林匹亚出土，但该雕像是否确实出自那位公元前4世纪的雕塑家之手，还存在争议。该作品运用的技巧和支撑柱上"非常精彩的三维"垂饰（比较**［图140］**和**［图141］**）都指向一个更晚的日期，但是人物安排和至少在赫尔墨斯头部展现的某些特征，与公元前4世纪的普遍做法吻合，同时特别符合普拉克希特列斯作品的气质。无论我们能否将这件作品上留下的斧凿痕迹归为普拉克希特列斯，无论我们是否将其看做普拉克希特列斯作品的复制品，或者甚至将其作为受到普拉克希特列斯作品启发而创作的作品，这件雕塑都无疑可以反映出那位雕塑大师运用的雕塑修辞法。

图139　赫尔墨斯与婴儿狄俄尼索斯大理石雕像，出自奥林匹亚宙斯神庙，公元前4世纪或公元前3世纪中期

该雕像表面高度光洁。尽管它可能并非普拉克希特列斯亲手创作，却仍能使我们认识到光线在大理石上的漫射能够很好地表现出肌肉的弹性。

赫尔墨斯再一次以波留克列特斯所创人物的姿态站在那里，右腿受力，左脚跟抬起。但是，普拉克希特列斯使人物臀部的摆动稍微加大，仿佛赫尔墨斯由于左臂抱着宝宝狄俄尼索斯而受力的缘故。赫尔墨斯成熟却仍然年轻，大理石雕刻的头发与安梯基齐拉岛青铜像的风

格特征产生呼应。他在孩子前面，摇晃着手中现已遗失的一串葡萄，以一种镇定的态度观察着孩子的抓握反应。虽然后来的文本的确将赫尔墨斯作为宙斯指派人员中的一位，去保护狄俄尼索斯免受赫拉的怒火伤害，但用葡萄喂孩子似乎并未反映任何有名的神话事件。这一主题的选择背后隐含着机智，而非传统：小酒神过早地表现出了对葡萄的兴趣。

这种令人不禁莞尔的奇特幻想，对雕塑家的表现能力提出了相当高的要求。赫尔墨斯和狄俄尼索斯两个人都抬高并且伸开的胳膊再次出现在作品中，鼓励观众围绕雕像观察，这与其说是为了与两者建立联系，不如说是发现两者的关系。大约30年前，普拉克希特列斯的父亲柯菲索道曾创作一组群像，其中象征和平的女性用胳膊抱着一个代表财富的婴儿。通过将传统的看护孩子的女性调换为赫尔墨斯，引入葡萄替代传统的婴儿食品，年幼与年长人物的关系在普拉克希特列斯的作品中变得更加复杂。通过赋予赫尔墨斯动人的特征（学者有时将该特征归为公元前4世纪以后的作品），雕塑家在波留克列特斯式的男性身体和与母亲有关的温柔目光之间制造出一种紧张关系，并以此标示出性别功能的问题。酒是男人的事，不仅从孩子而且从女性的角度都是如此。在男性神祇的养育之下，狄俄尼索斯初涉男性世界。赫尔墨斯承担了母亲的角色，却倒行逆施，想法儿让孩子上瘾。赫尔墨斯本人从出生起便以行骗知名，出生当晚就偷了阿波罗的神牛。那么，他是在逗弄小孩儿狄俄尼索斯吗？那是个游戏还是有意如此？

这尊赫尔墨斯和狄俄尼索斯雕像在现代观众中激发了强烈反响。许多人不喜欢它，认为它过于甜蜜温柔、多愁善感。这类强烈的情感本身证实了作品的成功：观众审视两位神祇的关系，并引发判断。他们进入了这些人物所属的世界并作出反应，仿佛他们是现实世界的人物。公元前5世纪和公元前4世纪之间的独立式雕塑如此大量地遗失，以致普拉克希特列斯创作的赫尔墨斯和狄俄尼索斯往往给现代观众带来令人不快的惊讶之感。现代观众怀念波留克列特斯创造的具有运动员般体格的人像，相比之下，普拉克希特列斯的作品将具有运动员体格的人像置入了逗弄小孩的滑稽关系之中，过于感情用事；然而不止是作品主题，作品形式也会使现代观众感觉处在尴尬境地。

古代观众对普拉克希特列斯的阿弗洛狄忒像作出的反应

园中植物如此繁茂，目光所及郁郁葱葱，我们满怀欢欣、进入神庙。女神像就在神庙中央。它用帕罗斯岛的大理石雕成，是最美丽的艺术品。女神庄重地微笑着，嘴唇稍稍分开。她所有的美都展现了出来，身上没有衣服遮掩，全身赤裸。一只手平静地遮挡着胯部。工匠的技巧是那样伟大，将桀骜不驯的顽石雕成人体。哈利克勒（Kharikles）真的好像疯了一般大声呼喊："神啊，最高的喜悦降临阿瑞斯（Ares），只因他走向这位女神。"说完他就跑上前去伸长脖子，仿佛能亲吻到那闪亮的嘴唇。但是卡利克拉提达（Kallikratidas）却默默地站着，在惊艳中头脑整个儿都变得麻木了。

神庙两端都有大门，满足人们的希望，能从背后仔细欣赏女神身体每一处的美。她没有一处不令人感叹。从另一扇门进入，在身后欣赏美丽的形式是多么容易。于是，我们决定看到女神全部的美，绕到了神龛背面。当守门人用钥匙把大门打开，我们瞬间被美的奇迹击中，惊讶于她的美。哦，那个雅典人，当他静静地观看了一会儿，看到女神的臀部，立刻比哈利克勒还要疯狂地喊了出来："哦，天啊！她背部的节奏多么美妙！侧面多么好！盈盈一握！看那臀部的肉，美丽的弧形轮廓，增之一分则太肥，减之一分则太瘦。没人能表达印在臀部的美妙微笑。从大腿、小腿一直到脚，节奏是多么准确！愿那好心的伽倪墨德斯为上天的宙斯斟满美酒佳酿吧！即使赫柏斟酒我也将绝不饮酒。"[(1)]当卡利克拉提达说完这些激动的话语，哈利克勒因惊讶而发呆，他的眼睛渐渐湿润，因内心苦痛而眼泪汪汪。

仿冒卢西安之作（Pseudo-Lucian），《爱经》（Amores）第13至14页。这一文本保存在公元2世纪作家萨摩萨塔的卢西安（Lucian of Samosata）的著作中（但并不认为是卢西安所写），而且经过了有意的"夸张"，想象了希腊观众如何面对女神像并利用神话（阿弗洛狄忒与阿瑞斯通奸；漂亮男孩伽倪墨德斯被宙斯抓到奥林匹斯山服侍他）作为表达自身情感的方式。此段文字还表现出该雕像可能同时点燃了同性之爱和异性之爱的激情。

我们对于古代观众如何看待赫尔墨斯和小酒神雕像一无所知，鲍桑尼亚对此也未置一词，但是有关普拉克希特列斯所做的尼多斯（Knidos）的阿弗洛狄忒像**［图140、图141］**，现有的了解却相当充分，虽然目前仅有该雕像的复制品保存下来。普利尼说普拉克希特列斯做了两尊阿弗洛狄忒像，一个着衣，一个裸体。科斯岛（Kos）人选择了着衣的，尼多斯人选择了裸体的，借此吸引更多旅游者，甚至有希腊化地区的统治者提议以该雕像作为交换减免他们的国家债务（他们拒绝了）。非常罕见地，该雕像还引发了色情事件：据普利尼所述，“他们说有个男人为爱情着了魔，在夜幕掩护下抓住了雕像，精斑说明了他的欲望”。一个可能出自公元前3世纪的文本使访问该雕像成为一场想象中的对话主题。

图140　普拉克希特列斯的阿弗洛狄忒像的罗马复制品，由尼多斯人所得，公元前4世纪中期。如果沿中轴线进入神庙，观众将从这一角度看见该雕像

尼多斯的阿弗洛狄忒像为希腊化时期一系列裸体或半裸体的阿弗洛狄忒像的创作带来了灵感——“朱庇特神庙的阿弗洛狄忒”，“米洛斯岛的阿弗洛狄忒”，“蹲着的阿弗洛狄忒”，等等。这些阿弗洛狄忒像都以多少有些紧张的姿势遮住自己，多少有些暗示对观众的期待，但很少有作品和普拉克希特列斯所做的雕塑一样，给观众提供不同的叙述角度。

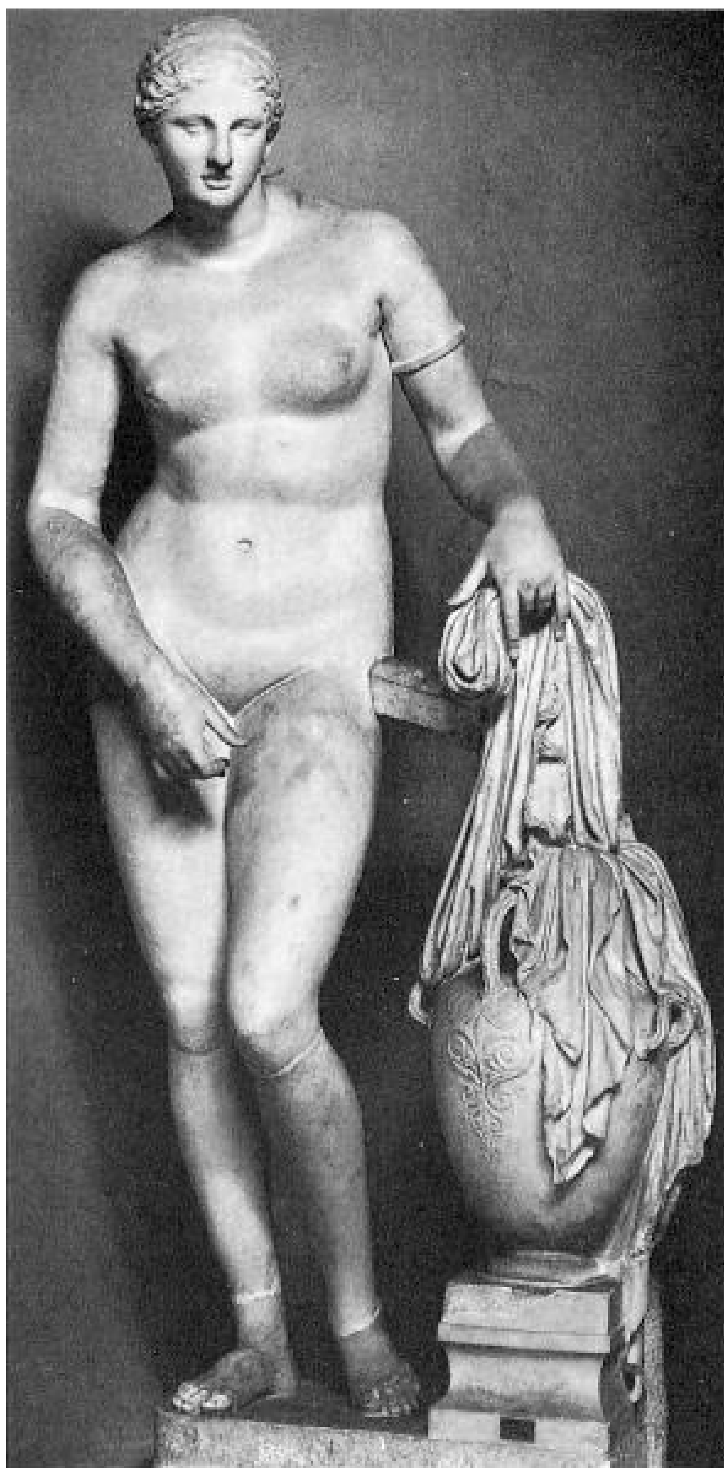


图141

普拉克希特列斯的阿弗洛狄忒像的罗马复制品，由尼多斯人所得，公元前4世纪中期。如果从中轴线的右侧进入神庙，观众将与阿弗洛狄忒的目光相遇，从这一角度看见该雕像。

是否是由于阿弗洛狄忒的裸体激发了这些叙述？普拉克希特列斯再现了阿弗洛狄忒的裸体，的确打破了传统。但是，考虑到早期雕塑家在作品中已将衣服紧贴在女性身体上（比较［**图113**］和［**图114**］），以致没给观众留下多少想象的空间，那么抛弃衣服或许只是一点微小的改变。可以说，阿弗洛狄忒像与早期对女性性魅力展示的区别在于，两者作用于观众的方式不同。我曾在前文谈到雅典娜胜利女神神庙的栏杆浮雕对激发观众欲望的可能性进行了探索，将观众陷于窥淫癖者的位置，性感的身体展示在眼前，观众只能看着，对于他们而言，甚至去虚构一种与雕塑人物的直接关系也被排除在外。但是，尼多斯的阿弗洛狄忒像是不同的。沿着直线走近雕像基座正面的观众［**图140**］会意识到自己正窥看着一出戏剧，阿弗洛狄忒相当神秘的表情留给观众想象与重建的空间：观众见到了一位裸体的女神，她正要洗澡或已经沐浴完毕，衣服从装满水的水瓮上垂下；她抬起头，向左侧看去，本能地移动小手遮住私处。观众所见是女神受到惊扰吗？当她正准备沐浴或已经洗完，却出现了来到右侧的不速之客？抑或是这位沐浴的女神正期待着渴望的人儿到来，而那人恰恰就来了？这尊阿弗洛狄忒雕塑的特殊之处在于，观众可以改变观看的位置，并相应改变自身在叙述中的位置。观众可以走向右侧面对女神的凝视［**图141**］，看到她的外阴部，成为那位不速之客或是女神期待的情人。观众事实上还可以绕着雕像观看（尼多斯人特别提到了该雕像位于一座圆形神庙中），让自己尝试另外的叙述，看到其他被女神见到的人，或者自己就可以从女神背后上去抱住她而不被看见。古代故事中记述的观众对尼多斯的阿弗洛狄忒像作出的反应，揭示出以上正是他们所为。

观众的世界与雕像世界之间的障碍消除了。此类公元前4世纪的雕塑，如安梯基齐拉岛青铜像所示，对身体语言的运用在阿弗洛狄忒女神像上被赋予了独特功能，打开了一种并非仅仅话语关系的，而是性关系的可能性。如果说安梯基齐拉岛青铜像展现的关系涉及侵犯，赫尔墨斯与狄俄尼索斯像与审视下的养育行为有关，那么尼多斯的阿弗洛狄忒像则类似于促进了对观众的性关系的考察。

感觉的艺术家

尼多斯的阿弗洛狄忒像不仅激发了有关观众行为的想象，也产生出有关艺术家普拉克希特列斯如何创作该雕像的种种传闻。一些说法是普拉克希特列斯看见女神的时候，阿弗洛狄忒正陷入沉思（看见女神裸体在神话中常常导致灾难性后果）。另一个版本的故事则是普拉克希特列斯找来真实的模特，他的情妇弗莱尼（Phryne），作为阿弗洛狄忒的原型——其他一系列说法都认为，普拉克希特列斯的作品直接反映了他自身的经历。

从普拉克希特列斯和他的情人开始，艺术家不再是拥有不可思议的技巧来创造奇迹的人，而成为现代世界中有感觉、有欲望的艺术家。有关早期雕塑家和画家的故事，总是集中于他们的技巧或是模仿生活形式的能力；现在，艺术家进入了与作品的关系中，艺术家的生活和他的作品结合在一起。公元前3世纪塞浦路斯王皮格马利翁（Pygmalion）爱上了一尊雕塑的故事才第一次出现并非偶然。在爱上自己创造物的雕塑家奥维德（Ovid）的作品中，这种观众—情人的转换同样并非偶然。正是由于现在雕像与活生生的观众有可能存在于同一个世界，因而观众与雕像形成一种关系成为可能。而就雕塑家而言，雕像本身不可能不是某种关系的产物。

普利尼关于利西波斯成就的记述

在利西波斯的作品中有一尊用刮身板刮擦污垢的男人像（刮擦者）。该雕像由马库斯·阿格里帕（Marcus Agrippa）竖立在他的浴场前。国王提比略（Tiberius）觉得它非常有趣。尽管提比略国王刚当上元首时行为通常严谨有序，但看到这尊雕像却无法自控，将它转移到自己的卧室，并在雕像的原有位置补放了另外一尊。罗马民众对这一行为进行了持续的强烈抗议，抗议声浪如此之大，以致剧院里都出现了要求把该雕像放回原处的呼声。国王提比略尽管非常喜爱这尊雕像，还是把它放回去了……他（指利西波斯）对于雕塑艺术最伟大的贡献据说在于雕刻头发的方式，以及相对于以前的雕塑而言，人物头部所占比例减小了，身体显得更加优雅、“不那么肉感”，他的雕像也因而显得更高。拉丁语中没有术语用来表示造型的尺寸准则，而利西波斯曾对造型的尺

寸准则仔细观察，并用新的、从未尝试过的系统，改变了以前的“方形”人像；他常常指出，经过其他雕塑家之手，人像与模特一个模样；而经过他的手，人像与模特似乎很像。利西波斯的特殊技巧似乎蕴含在作品的活力之中，通过最细微的局部表现出来。

普利尼，《自然史》第34卷，第62章和第65章。在这一段文字中，普利尼指出了利西波斯作品的两大特征。这两大特征也是本章的核心论述：一是观众充满激情地投入到雕像作品之中；二是艺术家利西波斯对于非现实的再现的主张。

本章所述的新发展的重要性并未被过高估计，我们讨论的议题恰恰是艺术家的创新。艺术家的生活进入了作品的阐释之中，正如作品本身进入了观众的生活。艺术谎言的议题被悬置了，因为谎言取决于对象及其再现之间存在着根本分歧，乃至将再现作为再现的对象是“错误的”。观众与普拉克希特列斯的阿弗洛狄忒像之间形成的关系，并非基于误将再现作为再现的对象，而是观众和再现本身形成的关系。

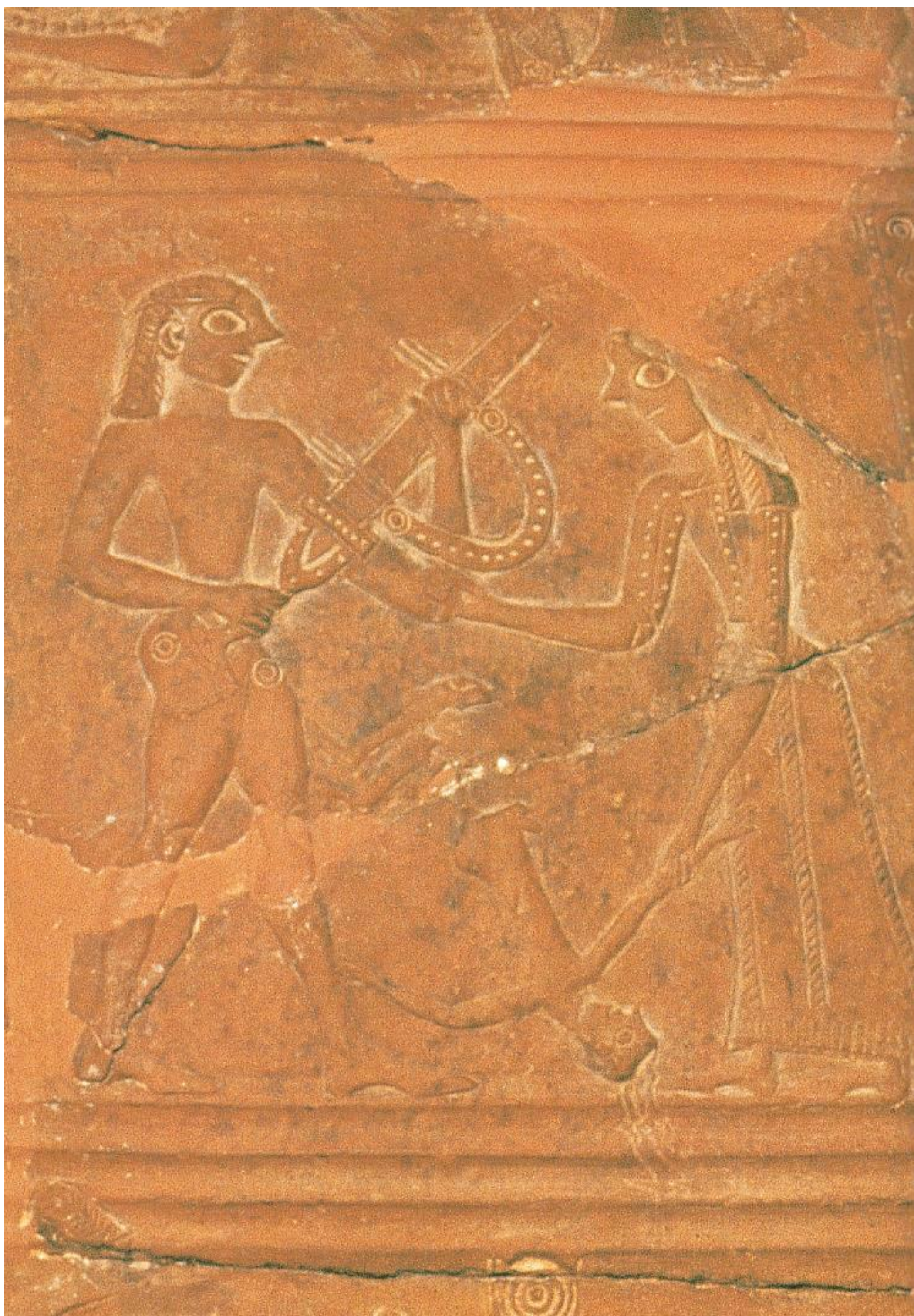
本书行文至此应当适时而止，因为已经到了没有艺术家的艺术故事的结尾部分。当雕塑拥抱了观众的空间时，观众也被激发灵感而拥抱雕塑。作为叙述根本的艺术与语言的相似性，在此处开始终止。艺术作品不再是一个文本，而成为一幕戏剧，艺术家在剧中同样是重要演员。

---

(1) 作者指出，阿弗洛狄忒像还激发了卡利克拉提达的同性之爱，尤其是从背后观看的时候。他之所以说即使赫柏斟酒他也不会喝，是因为他爱的不是女性而是男孩。

第十三章　回顾

创造了那个世界。正如约定俗成的对话方式塑造了我们当下的社交、文学、电影的类型，既限制了表达又促进了表达，在希腊世界由画家



本书论及的艺术不仅反映了产生艺术的世界，而且在很大程度上创造了那个世界。正如约定俗成的对话方式塑造了我们当下的社交、文学、电影的类型，既限制了表达又促进了表达，在希腊世界由画家

和雕塑家创造和发展出的艺术表达形式和手段，曾经传播，并将继续传播一种强烈的视觉形象。这种强烈的视觉形象不断地使世界变得更加丰富，同时产生约束的力量。

变革的进程

此处研讨的艺术探索了神话的有限类别：有的关注巨人之战——直接表现为怪物，比如与赫拉克勒斯之类的文化英雄战斗的巨人，或表现为亚马孙女战士、半人马怪肯陶洛斯之类的可怕人物或类人怪兽；有的聚焦人类之战，如特洛伊战争，战斗双方具有相同的意图和目的。我们或许可将这两类神话归为来自古希腊史诗《奥德赛》、喜剧和滑稽人羊剧的一类，以及来自古希腊另一大史诗《伊利亚特》和悲剧的一类。两大类别为如何在世界上生存的问题提供了两种理解模式。一种模式表明，对希腊人而言，应当为对立的哪一方战斗是无须考虑的问题；而另一种模式却是，对希腊人而言，面对冲突双方几乎无从选择，不过无论哪方取胜，公民生活的基本模式从不会受到威胁。在第一种模式中，毁灭就在眼前；而在第二种模式，失去荣誉则显而易见。

古风时期的希腊世界，日常威胁来自其他城邦或来自神。公共诗歌——无论是类似公元前7世纪在斯巴达写作的诗人提尔泰奥斯（Tyrtaios）写的崇尚武功、鼓舞士气的文字，还是公元前5世纪初抒情诗人西蒙尼得斯（Simonides）所写的警句、隽语和篇幅更长、关于死者的纪念文字；以及私人诗歌——比如萨福（Sappho）的抒情诗对亲密关系的探索，都是在《伊利亚特》模式上弹出的变奏。私人用彩陶，包括带具象场景的几何风格陶器，以及私人订制的雕塑，都进行了基本相同的探索，这在库罗斯像上反映得最为明显。另一方面，作为祭品的神庙雕塑，或置于墓中的陶瓶，造型重点都放在了奥德赛式、与神或超自然的激进他者的遭遇上，其中一些超越人类的力量能令人石化或从脑袋里诞生。

古典时期的希腊社会则完全不同。公元前6世纪下半叶，先是吕底亚人，后是波斯人征服了爱奥尼亚。公元前490年和公元前480年至前479年，波斯人入侵希腊大陆。伴随这些事件，希腊城邦确确实实地与异族敌人面对面。那一个个怪兽，曾出色地代表了不可知的异形

神力，从艺术中逐渐淡出，取而代之的是巨人、半人马怪肯陶洛斯和亚马孙女战士的可怕族群。自从公元前6世纪末，神庙雕塑不再展示超自然力量的显现一刻，转而展现武装力量相当的人物之间的持续冲突，并通过身体形式使对立双方产生或多或少的明显区别。将传统上并无显著特征的特洛伊人变成野蛮人模样，在陶瓶和雕塑上，让异族形象使用标准的希腊武器，或探索希腊内外非标准战争模式的形式和方法，悲剧不断检测出军事对手的差异性。观众面对的挑战在于如何将这些遭遇分类：我们究竟属于《伊利亚特》还是《奥德赛》的一部分?

不断变化的呈现模式具有独特的政治含义。古风时期，观众受到鼓励来思索人类的团结问题；古典时期，艺术的观众思索的是希腊人的团结一致，甚至是某一特定公民群体的团结问题，正如帕特农神庙中楣浮雕饰带反映的那样。古风时期，公共艺术探索的独特性很少存在争议，人与兽或人与神的鸿沟，只有在超自然力量的干预下才能打破；而古典时期，艺术探索的独特性问题始终存在争论的余地，它取决于相对模糊的边界划分，和古风时期某些私人纪念碑反映的问题一致。

古希腊艺术在某种意义上通过个人在人类社群内部所处位置，对人类身份进行探索。探索的前提在于个人必须协商与处理他的（在某种程度上也是她的）自身位置问题。古希腊艺术的发展使其从之前的——即便不是全部的——近东艺术中脱颖而出。学者们发现希腊艺术风格的变革并从模仿的本质进行了描述。古希腊艺术的变革并非绘画或雕塑能力方面的技术突破，而是一种对艺术家而言的新进程的发展。个人与相应人类社群的其他公民，以及成员有关地位和身份的沟通协商，在该进程中发挥了主导作用。该进程及艺术风格对随后西方艺术史的发展产生了深远影响。

希腊图像的力量

如果说希腊人对希腊艺术对西方艺术的影响所知甚少，那么西方艺术则在各种时机，有时甚至被认为是出于毫不相干的目的，而不断有意识地模仿希腊古典。在罗马艺术传统中，第一位罗马皇帝奥古斯都渴望与失去共和政体下所享权力的人民和解，推动了对古典时期雅

典艺术的模仿。20世纪，法西斯的新古典主义则面对完全不同的实践，出于类似愿望提倡一种平等主义和自由的形象。而18世纪晚期的新古典主义对古典的模仿，在达维特（David）等艺术家手中又成了共和革命的武器。

我们不应将上述任何一种对古希腊艺术的模仿看做滥用。近东艺术在许多方面带有专制主义印记，显得等级森严，作为对比，将古典时期的希腊城邦，特别是民主雅典的艺术看成平等自由的艺术会很有吸引力，但如此勾勒的画面会过于简单。正如我们在前文所见，古典时期的雅典艺术既鼓励持一种批评的态度面对类别上的区分，又为公民主体提供了一种自我形象，提升排他性的自信。的确，以疑惑的目光审视自我和他者之间的边界本身，便建立在这一基本信念之上，即自我，这里的自我指的是成年男性公民的自我，事实上存在差异，但差异的边界该如何划分，则需要具体情况具体对待。以疑惑的目光进行审视，事实上可以作为一种避免激进质询的方式。处死苏格拉底，处死那个对雅典民主假定价值中的问题和矛盾着重考察的苏格拉底；在帕特农神庙中楣的浮雕饰带中我们找不到一张如苏格拉底本人**[图142]**一般的丑陋面孔；这一切都绝非偶然。雅典民主、雅典帝国主义和雅典对奴隶的使用，并非偶然地联系在一起：自公元前5世纪以来，出于对上述三者的兴趣，对古典时期雅典艺术语言的不断再利用正是三者相关性的准确反映。

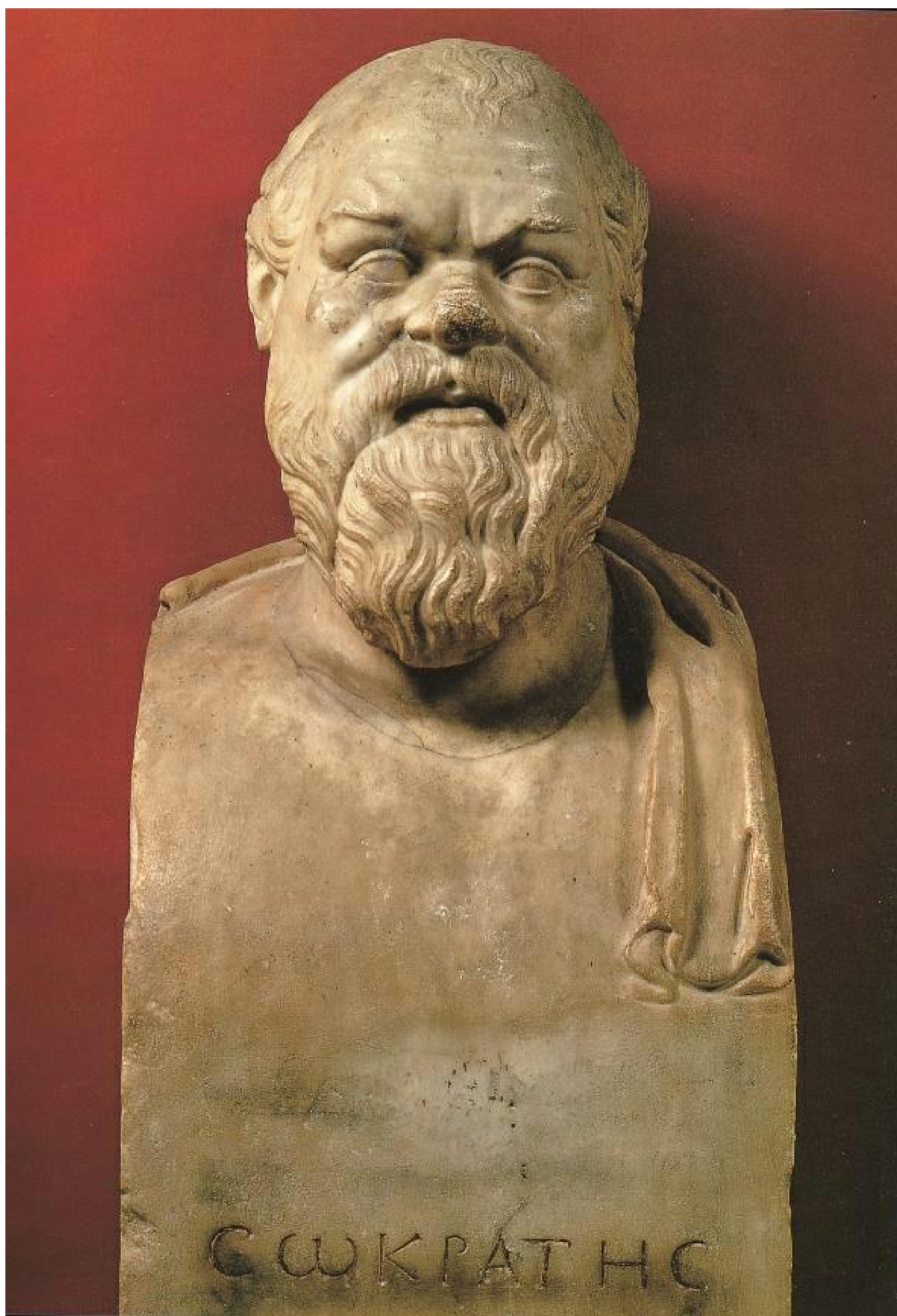


图142　苏格拉底像，罗马复制品，希腊原作创作于公元前4世纪上半叶

这尊苏格拉底像以萨梯头像为模型塑造而成，苏格拉底因而看上去几乎属于不同于一般公民的陌生类型。其他苏格拉底像则淡化了萨梯的特征，以智慧长者的形象取而代之。

艺术，和其他的沟通形式一样，是一种工具。特定艺术语言的魅力取决于该艺术语言的运用能够有助于解决什么、实现什么。出于一种目的设计的工具或许可以满足完全不同的需求，之前从未想象过的

产品可能由于新工具的发明而成为现实。古风时期和古典时期的希腊艺术，但特别是古典时期的希腊艺术，能够作为工具解决很多问题，自古代以来就被广泛模仿。正如公元8世纪以来，意大利模仿古希腊陶瓶器型和装饰而生产的器皿。有时，采用希腊风格意味着采用一种成功的商业风格。有时，采用希腊图像和风格是为了生活得像一个希腊人，或至少像想象中的希腊人。这种情况从古到今都有，在近代更为多见。希腊形式对于其他民族而言往往代表了一种异邦风情，因而有机会接触它们是拥有权力和影响力的标志，是与外国人有接触、能交往的标志，或至少给人留下能用外国艺术语言沟通交流的印象。

古希腊艺术在古代的吸引力很大程度上取决于希腊人的商业成功和政治力量，在亚历山大大帝征服之前，中东限制使用希腊艺术并非偶然。军事征服使希腊艺术的形式，尤其是公元前4世纪的希腊艺术，成为一种共同标准，与希腊语得到传播成为共同语言一样。正如罗马文学在模仿与反对希腊文学中塑造了自身，在视觉艺术上反对希腊艺术的风格与模仿希腊艺术的风格也一同发展。模仿和反对不仅在于致以艺术的敬意或者获得一种艺术的身份，它们更涉及选取一种姿态，支持或反对一种生活方式的问题。在对于模仿与反对的进一步探索中，本丛书的《希腊化与早期罗马艺术》（*Hellenistic and Early Roman Art*）和《罗马帝国与基督教的胜利》（*Imperial Rome and Christian Triumph*）将会提供解读，不仅涉及艺术家的工作、艺术的作用，而且探讨了与希腊传统的战斗和胜利如何在许多方面塑造了罗马及之后的基督教身份。

视觉艺术仍然继续着与希腊传统的战斗。正如文学史诗（乔伊斯的《尤利西斯》、沃尔科特的《荷马》）以《伊利亚特》和《奥德赛》而不是《吉尔伽美什》（*Gilgamesh*）为参照，造型艺术的埃及化阶段也非常少见，即使出现过也短暂即逝，而造型艺术与希腊遗产的斗争却源远流长。希腊运动员的形象有助于推销男人的内裤，尼多斯的阿弗洛狄忒有助于大众小报的销售，阿喀琉斯与埃阿斯的骰子换成了纸牌，出现在塞尚的作品中。与希腊艺术的持久作战并不仅仅是艺术家与影响的焦虑作斗争的问题，当女性主义者反对再现中的色情形象和对女性形象的贬低时，斗争仍然指向希腊艺术。

与希腊艺术持续抗衡的重要性并非在于形象的持久性，而在于问题的持续性。希腊艺术重要，并非由于再现的内容，而是由于再现的方式。本书试图展示希腊艺术再现中的议题，分析古风时期和古典时

期多少有些相似的风格和形式分别对应哪些问题，解读造型艺术的回应本身又如何形成或促进了特定的政治和道德态度。我所讲述的是一段总是向前展望的历史，正如我努力根据后续发展去理解过去。但在此处，我以回望的姿态结束，因为对希腊艺术的研究不单纯涉及古物研究的问题：古风时期和古典时期的希腊艺术成为我们享有的宝贵遗产。理解这一珍贵的艺术遗产，构成了理解当代艺术，事实上还有未来艺术关键问题的先决条件。如果要看，如果要展望未来，我们需要学会回顾。

插图目录

感谢下列个人藏家和机构允许出版社在书中复制其藏品。

(17.190.2072).

11. Statuette of a seated figure holding something to his lips, Sanctuary of Artemis Orthia, Sparta, *c.*700 BC. Bronze. H. 7cm. Sparta Museum (2155)/photo TAP.

12. Euboian Late Geometric Ovoid *krater*, by Cesnola Painter, Kourion, Cyprus, *c.*750 BC. H. 115cm. Metropolitan Museum of Art, New York (74.51.965).

13. Attic Late Geometric I *krater*, by Hirschfeld Painter or his workshop, Athens, *c.*750 BC. H. 122cm. Metropolitan Museum of Art, New York (14.130.14).

14. Attic Late Geometric II *oinochoe*, Athens, *c.*725-710 BC. H. 21.5cm. Staatliche Antikensammlungen Und Glyptothek, Munich (8696)/photo Studio Koppermann.

15. Late Geometric IIb neck-handled amphora, by the Painter of Athens, *c.*720-700 BC. H. 48cm. Department of Classical and Near Eastern Antiquities, Copenhagen National Museum (7029).

16. Athenian Late Geometric gold diadem, Kerameikos, Athens, third quarter of eighth century BC. L. 36cm. National Museum, Athens (15309)/photo TAP.

17. Attic Late Geometric II *oinochoe*, Kerameikos, Athens, *c.*725-710 BC. H. 23.4cm. Department of Classical and Near Eastern Antiquities, Copenhagen National Museum (1628).

18. Cast griffin-head attachment from a bronze tripod-cauldron, Kameiros, Rhodes, *c.*700-675 BC. H. 32cm. Copyright © British Museum, London (70.3-1516).

19. Cast griffin-head attachment from a bronze tripod-cauldron, Kameiros, Rhodes, *c.*700-675 BC. Head-on view. H. 32cm. Copyright © British Museum, London (70.3-1516).

20. Pointed Aryballos, Protocorinthian perfume jar attributed to the Boston Painter, *c.*675-650 BC. H. 6.8cm, diameter 3.8cm.

Courtesy Catharine Page Perkins Fund, Museum of Fine Arts, Boston (95.10).

21. Statuette of Egyptian goddess Mut, Heraion, Samos, *c.*700 BC. Bronze. H. 17.4cm. Photo Deutsches Archäologisches Institut, Athens.

22. Statuette of Hera, Heraion, Samos, *c.*640 BC. Wood. H. 28.7cm. Photo Deutsches Archäologisches Institut, Athens.

23. Electrum pendant, Kameiros, Rhodes, second half of seventh century BC. H. 8cm (5.8cm without pendants). Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées Nationaux.

24. Ivory sphinx, Corinthian sanctuary of Hera, Perachora, *c.*650 BC. H. 8cm. National Museum, Athens (16519)/photo TAP.

25. Monumental *pithos* found in a funerary context, Mykonos, *c.*675 BC. H. 1.34m. Mykonos Museum/photo TAP.

26. Amphora from cemetery, Eleusis, Attica, attributed to the Polyphemos Painter, second quarter of seventh century BC. H. 1.42m. Eleusis Museum, Hellenic Republic, Ministry of Culture, Athens/photo TAP.

27. Cycladic wide-mouthed vessel (mixing bowl), Melos, last quarter of seventh century BC. H. 98cm National Museum, Athens (911)/ photo TAP.

28. Attic black-figure neck amphora, Dipylon Cemetery, Athens, name vase of the Nessos Painter, last quarter of seventh century BC. H. 1.22m. National Museum, Athens (1002)/ photo TAP.

29. Reconstruction of the entablature of the Temple of Apollo, Thermon. After *Antike Denkmäler* 2, plate 49.2.

30. Fragment of metope, temple of Apollo, Thermon, *c.*630 BC. Painted terracotta. H. of fragment, 44cm; total H. of metope, 85cm. National Museum, Athens (13,410)/photo TAP.

31. The Gorgon Medusa and her children, pediment of temple of Artemis, Corcyra (Corfu), *c.*600-575 BC. Limestone. H. 3.15 m; full L. 22.16m. Corfu Museum/ Photo German Archaeological Institute, Athens.

32. Figures of Apollo, Artemis, and Leto, temple of Apollo, Dreros, Crete, *c.*700 BC. Beaten bronze. H. (Apollo) 80cm; H. (Artemis and Leto) 40cm. Heraklion Museum (2445-7)/photo © École Française d'Athénes.

33. Nikandre's *kore*, Delos, *c.*650-625 BC. Life- size, H. 1.75m. National Museum, Athens (I)/photo TAP.

34. *Kouros* of naked man, Attica, *c.*600-575 BC. Marble. H. 1.84cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund 1932 (32.11.1).

35. Statue of Mentuemhet, prince of Egyptian Thebes, Karnak, early sixth century BC. Granite. H. 1.34m. Cairo Museum.

36. Anavyssos *kouros*, Attica, *c.*530 BC. Marble. H. 1.94m. National Museum, Athens (3851)/photo TAP.

37. Peplos *kore*, Athenian Acropolis, *c.*530 BC. Marble. H. 1.17m. Akropolis Museum, cm. Copyright © British Museum, London (B323).

54. *Hydria*, Caere, Etruria, *c.*530 BC. H. 43cm. Musée du Louvre, Paris (E701)/photo Réunion des Musées Nationaux.

55. and **56.** ‘Chalkidian' amphora, southern Italy, *c.*530 BC. H. 48cm. Copyright © British Museum, London (B155).

57. Early‘owl’tetradrachm minted in Athens, last quarter of sixth century BC. Silver coin. Weight 16.5 gm. Copyright © British Museum, London (BMC 26).

58. Metope from Temple Y, Selinous, third quarter of sixth century BC. Marble. H. 0.84m. Museo Nazionale Archeologico, Palermo/ photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

59. Metope from Temple C, Selinous, last quarter of sixth century BC. Marble. H. 1.47m. Museo Nazionale Archeologico, Palermo/ photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

60. Siphnian Treasury, Delphi, built *c.*525 BC. Reconstruction drawing after *Fouilles de Delphes*, 2, 16: 225 fig 133 (École Française d'Athénes).

61. Combat of Mamnon and Achilles, east frieze of Siphnian treasury, *c.*525 BC. Marble. H. 0.64m. Delphi Museum/photo © École Française d'Athénes.

62. East end of north frieze, Siphnian treasury, *c.*525 BC. Marble. H. 0.64m. Delphi Museum/ photo © École Française d'Athénes.

63. Archer, west pediment, temple of Aphaia, Aigina, *c.*490 BC. Marble. H. 1.04m. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich/photo Studio Koppermann.

64. Herakles, east pediment, temple of Aphaia, Aigina, *c.*480 BC. H. 0.79m. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich/photo Studio Koppermann.

65. Herakles and stag metope, Athenian treasury, Delphi, *c.*490 BC. Marble. H. 0.67m. Delphi Museum/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

66. Funerary *stele* of old man and dog, Orkhomenos, Boiotia, *c.*490 BC. Marble. H. 1.97m. National Museum, Athens (39)/ photo TAP.

67. Base of *kouros* recovered from Themistoklean wall, Athens, *c.*500 BC. Marble. H. 0.32m. National Museum, Athens (3476)/photo TAP.

68. and **69.** Attic black figure eye-cup ('Bomford cup'), *c.*520-510 BC. Exterior and Interior. H. 0.13m. Copyright the Ashmolean Museum, Oxford.

70. and **71.** Attic red figure amphora, attributed to the Andokides Painter, Vulci, *c.*520 BC. H. 0.58m. Staatliches Museen, Berlin

(F2159).

72. Attic red-figure *stamnos*, signed by the painter Smikros, Athens, *c*.510 BC. Detail. H. of pot 0.39m. Musées Royaux d'Art et D'Histoire, Brussels (A 717).

73. Attic red-figure calyx *krater*, attributed to Euphronios, Athens, *c*.510-500 BC. H. 35cm, diameter at mouth 44.5cm. Staatliche Museen, Berlin (2180).

74. Attic red-figure calyx *krater*, signed by the painter Euphronios, Athens, *c*.500 BC. Detail. H. of detail 0.18m. Shelby White and Leon Levy Collection, New York/photo Bruce White.

75. and **76.** Attic red-figure *hydria*, attributed to the Kleophrades Painter, Nola, *c*.480 BC. H. 0.42 m, H. of picture 0.17m. Museo Nazionale, Naples (24422)/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

77. Attic red-figure plate, signed by the painter Epiktetos, Vulci, *c*.500 BC. Diameter 0.19m. Copyright British Museum, London (E137).

78. and **79.** Attic red-figure bell *krater*, attributed to the Berlin Painter, Etruria, *c*.480 BC. H. 33cm. Musée du Louvre, Paris (G175)/ photo Réunion des Musées Nationaux.

80. and **81.** Attic red-figure cup, signed by the potter Hieron and attributed to the painter Makron, Vulci, *c*. 490 BC. Interior and Exterior. H. 12cm, diameter 33cm. Staatliche Museen, Berlin (2290).

82. and **83.** Attic red-figure bell *krater*, attributed to the Pan Painter, Cumae, *c*.470 BC. H. 0.37 m, diameter 0.42m. James Fund and by Special Contribution, Courtesy Museum of Fine Arts, Boston (10.185).

84. 'Kritian Boy' statue, Athenian Akropolis, *c*.480 BC. Marble. H. 1.17m. Akropolis Museum, Athens (698)/photo Dr Jeffrey M. Hurwit, University of Oregon.

85. Motya charioteer, Motya, western Sicily, *c.*470 BC. Marble. H. 1.81m. Whitaker Museum, Motya/photo Dr Brian Sparkes.

86. 'Warrior A'statue, Riace, *c.*450 BC. Bronze. H. 1.98m. Museo Nazionale, Reggio/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

87. 'Warrior B' statue, Riace, *c.*450 BC. Bronze. H. 1.97m. Museo Nazionale, Reggio/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

88. Polykleitos' Doryphoros, Pompeii, original *c.* 440 BC. Marble copy. H. 2.12m. Museo Nazionale Archaeologico, Naples (6146)/ photo Alinari, Florence.

89. Attic red-figure *psykter*, signed by the painter Douris, Athens, *c.*490 BC. H. 29cm. Copyright © British Museum, London (E768).

90. and **91.** Attic red-figure calyx *krater*, name vase of the Niobid Painter, Athens, *c.*450 BC. H. 54cm. Musée du Louvre, Paris (G341)/ photo Réunion des Musées Nationaux.

92. Tomb of the Diver, Paestum, *c.*470 BC. Muzeo Nazionale, Paestum/photo Scala, Florence.

93. Attic red-figure *pelike*, attributed to the Lykaon Painter, Athens, *c.*440 BC. H. 47cm, diameter 34cm. William Amory Gardner Fund, Courtesy Museum of Fine Arts, Boston (34.79).

94. Plan of the temple of Zeus at Olympia and the location of sculpture. After original drawing by Candace Smith in Stewart, *Greek Sculpture*, fig. 262.

95. Reconstruction of the original composition of the east pediment of the temple of Zeus at Olympia. After original drawing by Candace Smith in Stewart, *Greek Sculpture*, fig. 263.

96. Reconstruction of the original composition of the west pediment of the temple of Zeus at Olympia. After original drawing by Candace Smith in Stewart, *Greek Sculpture*, fig. 263.

97. Seer from east pediment, temple of Zeus, Olympia, *c.*460 BC. Marble. H. 1.38m. Photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

98. Apollo from west pediment, temple of Zeus, Olympia, *c*.460 BC. Marble. H. 3.1m. Olympia Museum/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

99. Lapith and centaur from west pediment, temple of Zeus, Olympia, *c*.460 BC. Marble. 2.05m. Olympia Museum/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

100. Lapith woman from west pediment, temple of Zeus, Olympia, *c*.460 BC. Marble. Olympia Museum/photo The Ancient Art & Architecture Collection Ltd, Pinner.

101. Metope 10, temple of Zeus, Olympia, *c*.460 BC. H. 1.6m. Olympia Museum/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

102. Plan of Athenian Parthenon and location of sculpture. After original drawing by Candace Smith in Stewart, *Greek Sculpture*, fig. 318.

103. Metope (N.25), north side of Parthenon, 445-440 BC. Marble. H. 1.2 m (excluding fillet at top). Akropolis Museum, Athens/photo Deutsches Archäologisches Institut, Athens.

104. Metope (N.24), north side of Parthenon, 445-440 BC. Marble. H. 1.2 m (excluding fillet at top). Akropolis Museum, Athens/photo Deutsches Archäologisches Institut, Athens.

105. Metope (S.27), south side of Parthenon, 445-440 BC. Marble. H. 1.2 m (excluding fillet at top). Copyright © British Museum, London/ photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

106. Metope (S.30), south side of Parthenon, 445-440 BC. Marble. H. 1.2 m (excluding fillet at top). Copyright © British Museum, London.

107. Metope (S.31), south side of Parthenon, 445-440 BC. Marble. H. 1.2 m (excluding fillet at top). Copyright © British Museum, London.

108. North frieze (xlii. 130-134), Parthenon, *c*.440 BC. Marble. H. 1.06m. Copyright © British Museum, London.

109. North frieze (xxxviii), Parthenon, *c*.440 BC. Marble. H. 1.06m. Copyright © British Museum, London.

110. East frieze (vi. 38-42), Parthenon, *c*.440 BC. Marble. H. 1.06m. Copyright © British Museum, London/photo Ancient Art & Architecture Collection Ltd, Pinner.

111. East frieze (v.28-37), Parthenon, *c*.440 BC. Marble. H. 1.06m. Copyright © British Museum, London.

112. East pediment figures A to G, Parthenon, *c*.438 BC. Marble. H. of G, 1.73m. Copyright © British Museum, London.

113. East pediment figures K to L, Parthenon, *c*.438 BC. Marble. H. of K, 1.3m. Copyright © British Museum, London.

114. Figure 12, south balustrade, temple of Athena Nike, *c*.415 BC. Marble. H. 1.01m. Akropolis Museum, Athens (12)/photo TAP.

115. Attic white-ground *lekythos*, attributed to the Sabouroff Painter, *c*.450 BC. H. 29cm. Staatliche Museen, Berlin (3262).

116. Attic black-figure *lekythos*, name vase of the Beldam Painter, Eretria, second quarter of fifth century BC. H. 31.7cm. National Museum, Athens (1129)/photo TAP.

117. Attic white-ground *lekythos*, attributed to the Achilles Painter, Eretria, *c*.440 BC. H. 42.5 cm. National Museum, Athens (1818)/photo TAP.

118. Attic white-ground *lekythos*, attributed to Group R, Eretria, *c*.410 BC. H. 48cm. National Museum, Athens (1816)/photo TAP.

119. Funerary *stele* of Hegeso, *c*.400 BC. Marble. H. 1.49m. National Museum Athens (3624)/photo TAP.

120. Funerary *stele* of Lykeas and Khairedemos, *c*.400 BC. Marble. H. 1.81m. Peiraieus Museum (385)/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

121. Funerary *stele* from the River Ilissos, *c.*330 BC. Marble. H. 1.68m. National Museum, Athens (869)/photo TAP.

122. Pluto and Persephone from Tomb II, Vergina, Macedonia, 350-325 BC. Wall painting. 3.5×1.01m. Photo Archive of the Vergina Excavations, Aristotle University, Athens.

123. Temple of Apollo Epikourios, Bassai, Arcadia. Photo Robin Osborne.

124. Plan of temple of Apollo Epikourios, Bassai, Arcadia. After original drawing by Candace Smith in Stewart, *Greek Sculpture*, fig. 448.

125. Part of the Centauromachy from frieze, temple of Apollo Epikourios, Bassai, 410-390 BC. Marble. H. 64cm. Copyright © British Museum, London (524).

126. Part of the Amazonomachy from frieze, temple of Apollo Epikourios, Bassai, 410-390 BC. Marble. H. 64cm. Copyright © British Museum, London (535).

127. Votive relief, Amphiaraon, Oropos, *c.*380 BC. Marble. H. 49cm. National Museum, Athens (3369)/photo TAP.

128. Amazon, west pediment of temple of Asklepios, Epidauros, *c.*380-360 BC. Marble. National Museum, Athens (137.142)/photo TAP.

129. Head of giant, pediment of temple at Mazi, *c.*390 BC. Marble. H. 26cm. Olympia Museum/photo TAP.

130. Head of Telephos, west pediment of temple of Athena Alea, Tegea, *c.*340 BC. Marble. H. 31.4cm. Tegea Museum (60)/ photo TAP.

131. Head from 'Tomb of Philip', Vergina, third quarter of fourth century BC. Ivory. H. 3.5cm. Photo Archive of the Vergina Excavations, Aristotle University, Athens.

132. Panel from south frieze, Mausoleion, Halikarnassos, *c.*350 BC. Marble. H. 89cm. Copyright © British Museum, London

(1006)/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

133. Frieze of hunt from exterior of‘Tomb of Philip’, Vergina, 350-325 BC. L. of frieze 5.6m. Photo Archive of the Vergina Excavations, Aristotle University, Athens.

134. *Stater* of Metapontion, 330-300 BC. Silver coin, obverse. Weight 7.84 gm. Photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

135. Portrait Head of a bearded man signed by Dexamenos, *c.*400 BC. Jaspergem. L. 21cm. Francis Bartlett Donation of 1912, Courtesy Museum of Fine Arts, Boston (23.580).

136. Tetradrachm of Ptolemy I of Egypt (323-305 BC). Silver coin, obverse. Weight 16.97 gm. Photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

137. Tetradrachm of Lysimakhos of Thrace and Asia Minor (305-281 BC), minted at Pergamon. Silver coin, obverse. Weight 17.22 gm. Copyright British Museum, London/ photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

138. Statue of youth, Antikythera, *c.*340 BC. Bronze. H. 1.94m. National Museum, Athens (13396)/photo TAP.

139. Hermes and Dionysos, ascribed to Praxiteles, sanctuary of Zeus, Olympia, mid- fourth or third century BC. H. 2.15m. Olympia Museum/photo Hirmer Verlag GmbH, Munich.

140. and **141.** Aphrodite of Knidos, Roman copy after original by Praxiteles of mid-fourth century BC. H. 2.04m. Vatican Museum/ photo Deutsches Archäologisches Institut, Rome.

142. Bust of Sokrates, first half of fourth century BC. Vatican Museum (314)/photo Scala, Florence.

参考文献

关于古希腊艺术有许多精彩的通论，如C. M. Robertson的两部大作：《希腊艺术史》（*A History of Greek Art*, Cambridge, 1975）和《希腊艺术简史》（*A Shorter History of Greek Art*, Cambridge, 1981），J. Boardman所著的插图精美的《希腊艺术（第三版）》（*Greek Art*, 3rd edn，London, 1986）和R. M. Cook引发争议的著作《希腊艺术》（*Greek Art*, Harmondsworth, 1972）。B. A. Sparkes的《希腊艺术，从希腊到罗马：经典之作的新调查No. 22》（*Greek Art, from Greece and Rome New Surveys in the Classics No.22*, Oxford, 1991）是对当时有关希腊学术研究进行介绍的力作。最佳图录类书目中，雕塑方面有R. Lullies和M. Hirmer的《希腊雕塑》（*Greek Sculpture*, London, 1957）；陶器方面有P. Ariasm, M. Hirmer和B. B. Shefton的《希腊瓶画史》（*A History of Greek Vase Painting*, London, 1962），该书还对图录所示作品添加了完备注释。

对于特定艺术形式进行论述的著作中，关于雕塑有：R. Carpenter所著《希腊雕塑：评论（第二版）》（*Greek Sclupture: A Critical Review*, 2nd edn, Chicago, 1971），字里行间可见作者研究的热情。B. Ashmole的《希腊古典时期的建筑师和雕塑家》（*Architect and Sculptor in Classical Greece*, London, 1972）在坚持回归建筑和雕塑的现实背景和对风格的敏锐观察两个方面都很突出。A. F. Stewart的《希腊雕塑》（*Greek Sculpture*, 2 vols, Yale, 1990）对古希腊雕塑进行了全面、传统的论述，特别重视古代文学传统，并对当时的学术研究状况提供了具有实用价值的介绍。N. Spivey所著的《理解古希腊雕塑》（*Understanding Greek Sculpture*, London, 1996）以生动的语言，将关注的目光投向生产语境和物质条件，而非艺术家。关于陶器的著述有：J. D. Beazley的《雅典黑绘风格的发展（第二版）》（*The Development of Athenian Black-Figure*, 2nd edn, Berkeley, 1986）一书，以传统方式将艺术家作为叙述重点。B. A. Sparkes的《红绘与黑绘：希腊陶器研究》（*The Red and the Black: Studies in Greek Pottery*, London, 1996）则介绍了陶器研究的历史、技术和不以独立艺术家为主体的图像。

试图将视觉艺术置于更广阔语境进行考察的著作中，以下两部值得关注：J. Huiwit所著的《希腊早期的艺术与文化》（*The Art and Culture of Early Greece*, Ithaca, NY, 1985）一书，论述的时期直至波斯战争；而J. J. Pollitt的《希腊古典时期的艺术与经验》（*Art and Experience in Classical Greece*，Cambridge, 1972）论述的阶段从波斯战争直至亚历山大大帝之死。

上述著作可以帮助读者了解涉及本书论述的许多方面，下文与具体章节特定论题相关的参考书目中不再专门提及。

第一章　没有艺术家的艺术史

古希腊艺术史和文艺复兴艺术史的对应关系在E. G. Gombrich的《艺术与错觉（第三版）》（*Art and Illusion*, 3rd edn, London, 1977）中有非常充分的阐述，该书第四章“希腊革命”着重论述希腊艺术（进一步阅读见下文第七章至第九章部分）。同样重要的有Kenneth Clark写的《裸体：理想艺术研究》（*The Nude: A Study of Ideal Art*, London, 1956），对希腊艺术和文艺复兴艺术进行了阐述，该书关于“理想艺术”模型的论述已成为特别是古典雕塑研究中普遍接受的模型之一。上述理论框架的假设引发了后来对女性再现问题的讨论：见L. Nead的《女性裸体：艺术、色情与性》（*The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London, 1992）。

古希腊与古罗马作家对希腊艺术的论述大都被收录在J. J. Pollitt的《古希腊艺术：资料与文献》（*The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge, 1990）一书中。雕塑方面有A. F. Stewart的两卷本《希腊雕塑》（*Greek Sculpture*, 2 vols, Yale, 1990）的第三部分（两卷本都是按照艺术家论述的）。值得关注的还有J. J. Pollitt的《古代希腊艺术观》（*The Ancient View of Greek Art*, New Haven, 1974），其中对书中使用的专业术语进行了详尽解释。还有一部特别的著作是J. Isager的《普利尼论艺术与学习：老普利尼有关艺术史的章节》（*Pliny on Art and Study: The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London, 1991）。

对复制品和复制品引发问题的不断关注，反映在M. Bieber的《古代复制——对希腊和罗马艺术史的贡献》（*Ancient Copies, Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York,

1977），B. S. Ridgway的《希腊雕塑的罗马复制品——原作的问题》（*Roman Copies of Greek Sculpture, the Problems of the Originals*, Ann Arbor, 1984），C. C. Vermeule的《希腊雕塑和罗马趣味》（*Greek Sculpture and Roman Taste*, Ann Arbor, 1977），以及M. Marvin在A. Hughes和E. Ranfft编著的《雕塑及其复制》（*Sculpture and its Reproductions*, London, 1997）一书中进行的论述。

试图将希腊艺术置于更广大文化历史之中进行讨论的书目有：J. J. Hurwit的《希腊早期的艺术与文化》（*Art and Culture in Early Greece*, Cornell, 1985），J. J. Pollitt的《希腊古典时期的艺术与经验》（*Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge, 1972）和J. Onians的《希腊化时期的艺术与思想》（*Art and Thought in the Hellenistic Age*, London, 1979），但这些著作侧重于政治史而非社会史，侧重于文学和哲学的重大成就，而非日常生活的平凡本质。C. Bérard编著的《形象的城市：古希腊的图像与社会》（*A City of Image: Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, 1989）在将陶瓶图像与普通雅典人的生活相联系方面非常成功，但忽视是谁画了哪件陶器，对单个艺术家的贡献不感兴趣，读者或许会因而忽视单个艺术家的作用；关于这一点，我曾著有评论文章"这是谁的图像和铭文？"（Whose Image and Superscription Is This?, Arion 3rd series I（1990-91）, 255-75）。Alain Schnapp在《猎人和城邦：古希腊的捕猎与色情》（*Le Chasseur et la Cité. Chasse et Érotique dans la Grèce ancienne*, Paris, 1996）中对瓶画的流转演变有细致敏锐的观察。

有关狄克斯里奥斯纪念碑和骑士纪念碑的铭文的讨论，见P. J. Rhodes和R. Osborne的《公元前404年至公元前323年的希腊历史铭文》（*Greek Historical Inscriptions 404-323 BC*, Oxford, 2003, no.7）第七部分。关于同时竖立的献给所有战争死难者纪念碑的文章有：《希腊铭文集成II，第III部分 2》（*Inscriptiones Graecae II Part III. 2*, 2nd edn, Berlin, 1940, no. 522I）。对以上三座纪念碑都有所论述的，见T. Hölscher的《公元前5世纪至4世纪的希腊图像史》（*Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts*, Würzberg, 1973, 103-8）。关于法令浮雕的著作有C. Lawton的《雅典石碑浮雕》（*Attic Document Reliefs*, Oxford, 1995）。对于该纪念碑进行最为翔实论述的有S. Ensoli的《雅典狄克斯里奥斯纪念碑》（*L'heróon di Dexileos nel Ceramico di Atene*, Rome, 1987）。有关雅典人在狄

克斯里奥斯从服役到牺牲的年代里对骑兵态度的著作，见I. Spence的《希腊古典时期的骑兵》（*The Cavalry of Classical Greece*, Oxford, 1993, 216-24）和G. Bugh的《雅典骑手》（*The Horsemen of Athens*, Princeton, 1988, 138-9）。有关古典时期墓葬浮雕的进一步讨论，请参见第十章。

对于陶瓶上有关交际酒会的艺术探索进行精彩论述的有F. Lissarrague的《希腊宴饮美学》（*The Aesthetics of the Greek Banquet*, Princeton, 1990）。对交际酒会其他方面的探讨见O. Murray编著的《关于交际酒会：以古代宴饮聚会为主题的研讨会》（*Sympotica: A Symposium on the Symposion*, Oxford, 1990）和W. J. Slater编著的《古典语境中的宴饮》（*Dining in a Classical Context*, Michigan, 1991）。关于萨梯的文章有C. Berard和C. Bron的"萨梯的狂欢"（Satyric Revels），收录在C. Bérard编著的《形象的城市》（*A City of Image*, Princeton, 1989, 131-50.），以及F. Lissarrague的"萨梯的性生活"（The Sexual Life of Satrys），收录在D. Halperin，J. Winkler和F. Zeitlin编著的《性之前：古代希腊世界情色体验的建构》（*Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 1990, 53-81.）。对于希腊同性恋的前沿研究见K. Dover的《希腊同性恋》（*Greek Homosexuality*, London, 1978）；M. Foucault的《愉悦之为用：性史两卷》（*The Uses of Pleasure: The History of Sexuality vol. 2*, London, 1987）对希腊同性恋关系的建构问题非常有启发性，但是与视觉再现的关系甚微。对于珀琉斯和忒提斯及其他神话人物的形象再现问题，在《古典神话图像辞典》（*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981-）中有集中讨论；略简要的版本见T. H. Carpenter的《古希腊的艺术与神话》（*Art and Myth in Ancient Greece*, London, 1991, 195-6）。将珀琉斯和忒提斯角力的情景与同性恋和异性恋的场景并置的另一个例证，见同一时期的佩希诺斯杯（Peithinos cup, ARV 115.2），见J. Boardman的《雅典红绘陶瓶：古风时期》（*Athenian Red-figure Vase: The Archaic Period*, London, 1975）一书的图214。

第二章　从祈祷到玩乐

关于古希腊青铜时代的权威著作有Reynold Higgins的《米诺斯与迈锡尼艺术》（*Minoan and Mycenaean Art*, London, 1967）和

Sinclair Hood的《史前希腊艺术》（*The Arts in Prehistoric Greece*, Harmondsworth, 1978），但这两部都不是严格的艺术史研究著作。有关黑暗时期（公元前1200年至公元前700年）的古希腊，见R. G. Osborne的《希腊历史：公元前1200年至公元前479年》（*Greece in the Making 1200-479 BC*, London, 1996）的第三章和第四章，A. M. Snodgrass的《古希腊的黑暗时代》（*The Dark Age of Greece*, Edinburgh, 1971），以及V. Desborough所著的《古希腊黑暗时代》（*The Greek Dark Ages*, London, 1972）。

对于黑暗时期和古风时期希腊艺术的最好介绍，见J. Boardman的《前古典》（*Preclassical*, London, 1967）。R. Hampe和E. Simon的《古希腊艺术的诞生：从迈锡尼到古风时期》（*The Birth of Greek Art, from the Mycenaean to the Archaic Period*, London, 1981）展现了光辉灿烂的历史图景。B. Schweitzer的《希腊几何风格时期的艺术》（*Greek Geometric Art*）配图精美，讲述了公元前1000年至公元前700年雕塑和瓶画的艺术史，但在文字描述、日期和地区风格归属方面不完全可信。

雕塑方面最重要的著作来自对奥林匹亚出土文物的研究，尤其是W. -D. Heilmeyer的《早期奥林匹亚青铜像》（*Frühe olympische Bronzefiguren*, Berlin, 1979）。围绕马的雕塑，J. -L. Zimmermann在《古希腊几何风格时期艺术中的青铜马》（*Les chevaux de bronze dans l'art géométrique grec*, Mainz, 1989）中进行了基础性研究。

Vincent Desborough的《原几何风格时期的陶器》（*Protogeometric Pottery*, Oxford, 1952）和J. N. Coldstream的《古希腊几何风格时期的陶器》（*Greek Geometric Pottery*, London, 1968）的研究，都属于奠定了基础性框架的重要作品。J. Whitley的《古希腊黑暗时期的风格与社会》（*Style and Society in Dark Age Greece*, Cambridge, 1991）一书，对装饰母题和陶器用途之间的关系进行了详尽研究。有关尤卑亚岛塞斯诺拉双耳喷口罐的个案研究，有J. N. Coldstream的"塞斯诺拉画家，变化的地址"（The Cesnola Painter, A Change of Address）一文，刊登在《古典研究学会快报18》（*Bulletin of the Institute of Classical Studies 18*，1971）第1页至第15页。G. Ahlberg在《希腊几何风格时期艺术中的尸体摆放和出殡仪式》（*Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Göteborg, 1971）中，将尸体排开的各种图像集中进行了论述，而D. Kurtz和J.

Boardman在《希腊丧葬习俗》（*Greek Burial Customs*, London, 1972）中对丧葬习俗进行了更广泛的讨论。I. Morris的《丧葬与古代社会：希腊城邦的兴起》（*Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-State*, Cambridge, 1987）聚焦于公元前8世纪的雅典。

不少学者曾对几何风格时期带有具象纹样的图像内容问题进行探讨，有些偏重于整体论述，有些则着重特定场景的讨论。偏重整体论述的重要著作包括：J. N. Coldstream的“几何风格：图画的诞生”（The Geometric Style: Birth of the Picture）一文，收录在T. Rasmussen和N. Spivey等人编著的《观看希腊陶瓶》（*Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, 37-56）第37至56页；A. M. Snodgrass所著“几何风格具象图像的阐释”（Towards an Interpretation of the Geometric Figure Scenes）一文收录在《雅典新闻95》（*Athenische Mitteilungen 95*, 1980），见第51至58页；J. Boardman所著的“几何风格时期艺术中的象征与故事”（Symbol and Story in Geometric Art）一文收录在W. G. Moon编著的《古希腊的艺术与图像》（*Ancient Greek Art and Iconography*, 1983），见第15至36页；还有A. M. Snodgrass的《希腊考古》（*An Archaeology of Greece*, Berkeley, 1987）的第五章“希腊艺术中的第一个具象场景”（The First Figure Scenes in Greek Art），见第132至169页；和J. Carter的“希腊几何风格时期叙述性艺术的开端”（The Beginning of Narrative art in the Greek Geometric Period）一文，刊登在《雅典英伦学院年刊67》（*Annual of the British School at Athens 67*, 1972），见第25至58页。对荷马例证的特定问题的讨论，见A. M. Snodgrass的“荷马与希腊艺术”（Homer and Greek Art）一文，收录在I. Morris和B. Powell等人编著的《荷马新解》（*A New Companion to Homer*, Leiden, 1997）一书中。

有关最早的雅典粗糙涂画的研究，见L. H. Jeffery的《希腊古风时期的地方手稿》（*The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, 1990），1990年牛津的版本经过了A. W. Johnston的修订补充。关于涅斯托耳陶杯，见R. Meiggs和D. M. Lewis的《直至公元前5世纪末的希腊铭文精选（重新修订版）》（*A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century BC*，rev. edn, Oxford, 1988, no. I）卷一；D. Ridgway的《西方最初的希腊人》（*The First Western Greeks*, Cambridge, 1992, 55-7），见第55至57页；O.

Murray的“涅斯托耳陶杯和交际酒会的起源”（Nestor’s Cup and the Origins of the Symposion）一文，收录在《古希腊殖民城邦：纪念Giorgio Buchner，那不勒斯东方学院年报》（*Apoikia: scritti in onore de Giorgio Buchner, Annali del’Istituto Orientale di Napoli n. s. I*, 1994），见第47至54页；以及C. Faraone的“认真对待涅斯托耳陶杯铭文：希腊最早铭刻诗行中的色情魔法和附条件诅咒”（Taking“Nestor’s Cup Inscription”Seriously: Erotic Magic and Conditional Curses in Earliest Greek Inscribed Hexameters）一文，收录在《古典时代15》（*Classical Antiquity 15*，1996），见第77至112页。关于大海与交际酒会关联的探讨，见W. J. Slater的“海上的交际酒会”（Symposium at Sea），刊登在《哈佛古典语文学研究80》（*Harvard Studies in Classical Philology 80*，1976），第161至170页；以及M. Davies的“在酒色深海上的杯子中的航行、划船和运动”（Sailing, Rowing and Sporting in one’s Cups on the Wine-Dark Sea），收录在《雅典的发展成熟：从梭伦到萨拉米斯》（*Athens Comes of Age: From Solon to Salamis*, 1978），第72至90页。

关于雅典黄金饰带，有D. Ohly所著的《公元前8世纪的希腊金银器》（*Griechische Goldbleche des 8 Jahrhunderts v. Chr*, Berlin, 1953）。关于珠宝更广泛的论述，有R. Higgins的“早期希腊珠宝”（Early Greek Jewellery）一文，收录在《雅典英伦学院年刊64》（*Annual of the British School at Athens 64*, 1969），见第143至153页；以及B. Deppert-Lip的《希腊黄金珠宝》（*Griechischer Goldschmuck*, Mainz, 1985）。对于海战图像，G. Ahlberg在《希腊几何风格时期艺术中的海陆之战》（*Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm, 1971）中有集中论述。

第三章　东方之镜中的映像

介绍东方化整体情况的文献中，最好的一部是J. Boardman的《前古典》（*Preclassical*, Harmondsworth, 1967）。我在《希腊历史：公元前1200年至公元前479年》（*Greece in the Making 1200-479 BC*, London, 1996）一书的第六章，对公元前7世纪的希腊进行了内容更广泛的阐述。有关希腊和东方交流的物质证明，S. Morris在《代达罗斯与希腊艺术的起源》（*Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, 1992）的第五章，进行了详尽的总结。对于希腊与东方交

流的本质持更加具有倾向性观点的，有W. Burkert所著《东方化的革命：早期古风时期近东对希腊文化的影响》（*The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Mass. , 1992）。我与S. Morris和W. Burkert在"在希腊"（À la Grecque）一文中进行了对谈，刊登在《地中海考古杂志6》（*Journal of Mediterranean Archaeology 6*，1993），第231至237页。

关于科林斯陶器的基本研究，有Humfry Payne的《科林斯丧葬品》（*Necrocorinthia*, Oxford, 1931）和《原科林斯风格瓶画》（*Protocorinthische Vasenmalerei*, Beilin, 1933）。之后的研究集中收录在D. A. Amyx的《古风时期的科林斯瓶画》（*Corinthian Vase-Painting in the Archaic Period*, 3vols. Berkeley, 1988）一书中（以及C. W. Neeft所著的《对D. A. Amyx〈古风时期的科林斯瓶画〉的附录及勘误》［*Addenda and Corrigenda to D. A. Amyx, Corinthian Vase-Painting in the Archqic Period*, Amsterdam, 1991］）。J. L. Benson的《早期科林斯作坊》（*Earlier Corinthian Workshops*, Amsterdam, 1989）同样收录了相关的研究成果。有关科林斯陶器的整体介绍，请见T. Rasmussen的"科林斯与东方化现象"（Corinth and the Orientalizing Phenomenon），收录在T. Rasmussen和N. Spivey编著的《观看希腊陶瓶》（*Looking at Greek Vase*, Cambridge, 1991）中，第57至78页。

有关萨摩斯岛的赫拉神庙的发掘情况，请见H. Kyrieleis的"萨摩斯岛的赫拉神庙"（The Heraion at Samos），收录在N. Marinatos和R. Hägg等人编著的《希腊神庙：新方法》（*Greek Sanctuaries: New Approaches*, London, 1993）中。对萨摩斯岛的赫拉神庙的青铜器展开讨论的著作，有U. Jantzen的"萨摩斯第八卷：来自萨摩斯岛赫拉神庙的埃及和东方青铜器"（Samos. Band VIII. Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos, Bonn, 1972）和H. Kyrieleis的"萨摩斯岛赫拉神庙的巴比伦青铜器"（Babylonische Bronzen im Haraion von Samos），收录在《德国考古学院年鉴94》（*Jahrbuch des deutsches archäologisches Instituts 94*, 1979）。对异国物品分散到包括萨摩斯岛赫拉神庙在内的一些神庙中的情况进行论述的，有I. Kilian-Dirlmeier的"公元前8世纪至公元前7世纪初希腊神庙中的异国祭品"（Fremde Weihungen in griechischen Heiligtümern vom 8. bis zum Beginn des 7. Jahrhunderts v. Chr.），收录在《德国

美因茨罗马日尔曼博物馆年鉴32》（Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 32, 1985）第215至254页。

对卡梅罗斯的东方化珠宝展开论述的，有R. Laffineur所著《罗德岛的东方金匠》（*L'orfevrerie rhodienne orientalisante*, Paris, 1978）。与代达罗斯式艺术有关的文献有R. Jenkins的《代达罗斯与代达罗斯艺术：公元前7世纪多利安造型艺术研究》（*Dedalica: a Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century*, Cambridge, 1936），以及S. Morris所著《代达罗斯与希腊艺术的起源》（*Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, 1992）第九章。波拉考拉的考古发掘在H. Payne的《波拉考拉卷一》（*Perachora vol.I*, Oxford, 1940）和T. Dunbabin的《波拉考拉卷二》（*Perachora vol. 2*, Oxford, 1962）中有所介绍。

第四章　以神话为尺度

早期希腊艺术对神话的再现，收录于G. Ahlberg-Cornell的《早期希腊艺术中的神话与史诗：再现与阐释》（*Myth and Epos in Early Greek Art: Representation and Interpretation*, Jonsered, 1992），以及K. Schefold的《早期希腊艺术中的神话与传奇》（*Myth and Legend in Early Greek Art*, London, 1966）中。大部头的《古典神话图像辞典》（*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981-　）覆盖了公元前7世纪之后的希腊和罗马艺术。T. H. Carpenter所著的《古代希腊的艺术与神话》（*Art and Myth in Ancient Greece*, London, 1991）涉及公元前7世纪及其之后的图像材料。对于陶器上的神话如何识别与阅读的普遍性问题进行讨论的，有J. Henle的《希腊神话：一位瓶画家的手册》（*Greek Myths: A Vase-Painter's Handbook*, Bloomington, Ill.，1973）第一章，A. M. Snodgrass的《希腊古风时期艺术的叙述与幻象》（*Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, Oxford, 1982），以及S. Goldhill和R. Osborne合著的“介绍：规划与争辩”（Introduction: Programmatics and Polemics），收录在S. Goldhill和R. Osborne等人编著的《古代希腊文化中的艺术与文本》（*Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 1994）中。

关于米科诺斯岛广口陶坛的首次出版印刷，是在M. Ervin的“米科诺斯岛的广口浮雕陶坛”（A Relief Pithos from Mykonos）一文中，刊

登在《考古杂志18/1》（*Arkhaiologikon Deltion 18/1*, 1963），见第37至75页。J. Christiansen在刊登在《新雕塑博物馆通讯》（*Meddelelser fra Ny Glyptotek 31*, 1974, 7-21）的"来自米科诺斯岛的陶坛的狭长区域"（Et Skår fra Mykonos）一文中，对该器皿局部碎片进行了分析。M. Ervin（即M. Casky）对米科诺斯岛广口陶坛进行了更加广泛的论述，见刊登在《美国考古学杂志》（*American Journal of Archaeology 80*, 1976, 19-41）的文章"关注贝奥提亚—泰诺斯风格的米科诺斯岛广口浮雕陶坛"（Notes on Relief Pithoi of the Tenian-Boiotian Group）。

关于波吕斐摩斯双耳细颈罐，首次刊登在G. Mylonas的著作《依洛西斯原阿提卡风格双耳细颈罐》（*ΟΠρωτοαττικὸ ς'Αμφορευς της' Ελευσιυος*, Athens, 1957）中，关于该陶罐发现环境的进一步讨论，见G. Mylonas的三卷本《依洛西斯的西部墓地》（*Tὸ Δυτικὸυ Νεκροταφειου της' Ελευσιυος*, 3 vols, Athens, 1975）。对于原阿提卡风格陶器的经典论述，见J. M. Cook的"原阿提卡风格陶器"（Protoattic Pottery），刊登在《雅典英伦学院年刊35》（*Annual of the British School at Athens 35*, 1935, 165-219）。S. Morris在《黑白风格》（*The Black and White Style*, Yale, 1984）中提出了原阿提卡中期风格陶器可能是在艾伊娜岛生产。关于如何阅读该陶器图像的近期争论，见R. Osborne发表于《艺术史II》（*Art History II*, 1988, 1-16）的"重访死亡、修订死亡：希腊古风时期与古典时期的艺术家之死"（Death Revisited, Death Revised: the Death of the Artist in Archaic and Classical Greece），以及收录在I. Morris等人编著的《古典时期的希腊：古代历史与现代考古学》（*Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies*, Cambridge, 1994）中，由J. Whitley撰写的"原阿提卡风格陶器：一种语境的方式"（Protoattic Pottery：A Contextual Approach）。我还试图将原阿提卡风格陶器的发展置于更广泛的语境中讨论，参考公元前7世纪阿提卡考古发掘展现的其他转变，见"考古史的危机？公元前7世纪的阿提卡"（A Crisis in Archaeological History? The Seventh century BC in Attica），刊登于《雅典英伦学院年刊84》（*Annual of the British School at Athens 84*, 1989, 297-322）。

米洛斯岛"双耳细颈罐"在A. Conze的《米洛斯岛陶器18》（*Die Melischen Thongefässe 18*, Leipzig, 1862）中得到了充分展示。对基克拉泽斯群岛的陶器作坊展开论述的，有F. Salviat和N. Weill的"公元

前7世纪萨索斯岛陶盘：柏勒洛丰和喀迈拉”（Un Plat du VIIe Siècle à Thasos: Bellérophon et la Chimère）一文，收录于《希腊通讯期刊》（*Bulletin de Correspondance Hellénique 84*, 1960, 347-86），还有F. Blondé和J. Y. Perreault的“萨索斯岛古风时期的陶器作坊”（Un Atelier de Potier Archaïque à Phari［Thasos］），收录于F. Blondé和J. Y. Perreault等人编写的《几何风格时期、古风时期和古典时期希腊世界的陶器作坊》（*Les Ateliers de Potiers dans le Monde grec aux époques Géomé trique, Archaïque et Classique BCH Supplément xxiii*, Paris, 1992）中。

画家涅索斯所绘的双耳细颈罐位于雅典黑绘风格发展的开端，相关论述见J. D. Beazley的著作《雅典黑绘风格的发展》（*The Development of Attic Black-figure*, 1951, rev. edn, Berkeley, 1986, 13-16）。

第五章　扩展的生活

有关希腊宗教最好的论述，有J. Gould的“理解希腊宗教”（On Making Sense of Greek Religion），收录于P. Easterling和J. Muir等人编著的《希腊宗教与社会》（*Greek Religion and Society*, Cambridge, 1985）；A. M. Bowie的“希腊献祭：形式与功能”（Greek Sacrifice: Forms and Functions）和E. Kearns的“秩序、互动与权威：考察希腊宗教的方式”（Order, Interaction, Authority: Ways of Looking at Greek Religion），两篇文章都收录于A. Powell编著的《希腊世界》（*The Greek World*, London, 1995）。W. Burkert所著的《希腊宗教》（*Greek Religion*, Oxford, 1984）是部基本参考书。

有关古希腊建筑师的基本文献，有A. W. Lawrence的《希腊建筑》（*Greek Architecture*, 5th edn，Newhaven, 1996），该书的第五版经过了T. Tomlinson修订；以及W. B. Dinsmoor的著作《古代希腊建筑》（*The Architecture of Ancient Greece*, London, 1950）。J. J. Coulton撰写的《希腊建筑师》（*Greek Architects at Work*, London, 1977）是了解希腊建筑师如何工作的基础著作。

对色蒙柱间壁图像展开讨论的文献，有H. Koch的“色蒙柱间壁”（Zu den Metopen von Thermon），刊登在《雅典通讯39》（*Athenische Mitteilungen 39*, 1914）；H. Koch的“关于色蒙柱间壁”

（On theThermon Metopes），发表于《雅典英伦学院年刊27》（*Annual of the British School at Athens 27*, 1925/6, 124-32）。探讨科孚岛三角楣的著作，有J. L. Benson的"科孚岛三角楣的中心群像"（The Central Group of the Corfu Pediment），发表于《形状与历史》（*Gestalt und Geschichte: Festschrift Karl Schefold. Antike Kunst Beiheft 4*, Bern, 1967, 48-60）。I. Beyer撰写的《德雷罗斯神庙、普里尼阿斯神庙和公元前8世纪和7世纪的克里特艺术史纲》（*Die Tempel von Dreros und Prinias und die Chronologie des kretischen Kunst des 8. und 7. Jhs v. Chr.* , Freiburg, 1976）对德雷罗斯神庙及雕塑进行了最为透彻的阐述。

M. Lazzarini在《古希腊敬神祭品中的惯用语》（*Le Formule delle Dediche Votive nella Grecia Arcaica*, Rome, 1976）收集了所有古风时期敬神祭品上的铭文。

有关库罗斯像和科莱像的经典研究，有G. M. A. Richter撰写的两部著作《科莱：古风时期的希腊少女》（*Korai: Archaic Greek Maidens*, London, 1968）和《库罗斯：古风时期的希腊青年》（*Kouroi: Archaic Greek Youths*, 3rd edn, London, 1970）。G. M. A. Richter对不同地区的传统作了区别研究，主要以作品的人体解剖特征作为判断时期的主要依据。对于古风时期希腊雕塑的整体论述，见B. S. Ridgway的《希腊雕塑的古风风格》（*The Archaic Style of Greek Sculpture*, Princeton, 1977）和J. Boardman所著《希腊雕塑：古风时期》（*Greek Sculpture: The Archaic Period*, London, 1978）。E. Guralnick对库罗斯像和科莱像的比例问题以及与埃及雕塑的关系进行了透彻研究，刊登在《美国考古学杂志》（*American Journal of Archaeology*）上，两篇著作分别是"库罗斯的比例"（Proportions of Kouroi，杂志第82期）和"科莱的比例"（Proportions of Korai，杂志第85期）。有关不蓄胡须的意义，见C. Sourvinou Inwood的著作《阅读古典时期末的希腊死亡》（*Reading Greek Death to the End of the Classical Period*, Oxford, 1995, 252-70）。有关雅典丧葬中对库罗斯像和科莱像的运用，见A. M. D'Onofrio的"雅典丧葬中的库罗斯像和科莱像"（Korai et Kouroi Funerari Attici），发表于《那不勒斯东方研究所年鉴：考古学与古代历史》（*Annali Istituto Orientale di Napoli. Archeologia e Storia Antica 4*, 1982, 135-70）。关于公元前6世纪库罗斯像的生产规模，A. M. Snodgrass在"希腊古风时期的沉重货运"（Heavy Freight in Archaic Greece）一文中语出惊人，该文收录于P.

Garnsey, K. Hopkins和C. R. Whittaker等人编著的《古代经济贸易》（*Trade in the Ancient Economy*, London, 1983, 16-26）中。

对于雅典卫城的科莱像，H. Payne和G. Mackworth Young在《卫城古风时期的大理石雕》（*Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, London, 1936）中进行了充分阐述。其他关于地区性古风时期雕塑的关注，比如贝奥提亚普图恩山（Ptoön）的阿波罗神庙，见J. Ducat的《普图恩的库罗斯像》（*Les Kouroi de Ptoion*, Paris, 1971）；关于萨摩斯岛的赫拉神庙，见H. Kyrieleis所著《萨摩斯岛的大型库罗斯像》（*Der grosse Kuros vom Samos*, Bonn, 1996）。对着衣库罗斯像的讨论，见H. Payne和G. Mackworth Young的著作图122，第633页；J. Sweeney等人所著的《希腊艺术中的人类形象》（*The Human Figure in Greek Art*, Athens, 1988）第54号；B. Barletta在发表于《美国考古学杂志91》（*American Journal of Archaeology 91*, 1987, 233-46）的文章"着衣库罗斯像的类型和叙拉古青年作坊"（The Draped Kouros Type and the Workshop of the Syracuse Youth）。对于卢浮宫所藏（M. A. 3600）产自爱奥尼亚的狄俄尼索斯的库罗斯像尤其年轻有活力而且着衣，P. Devambez在刊登于《考古学评论》（*Revue Archéologique*, 1966, 195-215）的"卢浮宫古风时期的一尊新雕塑"（Une Nouvelle Statue Archaïque au Louvre. I. La Statue）一文中有所讨论。

D. Viviers对古风时期雅典雕塑家作坊进行了调研，见《古风时期雅典雕塑家作坊研究》（*Recherches sur Les Ateliers de Sculpteurs et La Cité d'Athènes à L'époque Archaïque*, Brussels, 1992）。希望对古风时期雅典艺术图像有所了解，阅读A. M. d'Onofrio的"雅典古风时期雕塑图像的社会主题与类型"（Soggetti Sociali e Tipi Iconografici nella Scultura Attica Archaica）会很有收获，该文章收录在《文化与城邦：古风时期以来的雅典》（*Culture et Cité: L'Avènement d'Athènes à l'Epoque Archaïque*, Brussels, 1995, 185-209）一书中。有关弗拉斯蕾雅的研讨，见"米林努斯：弗拉斯蕾雅科莱像、帕罗斯岛的阿里斯提昂和大理石库罗斯像"（Myrrhinous: La Kore Phrasikleia, Oeuvre d'Aristion de Paros et un Kouros en Marbre, *Athene Annals of Archaeology 5*, 1972, 298-324）。J. Svenbro将弗拉斯蕾雅科莱像上的铭文作为讨论的出发点，进入关于希腊古风时期书写承担功能的更为全面的考察，见他的著作*Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, Ithka, NY, 1993。

第六章　图像的销售

对于雅典黑绘风格陶器的经典论述，见J. D. Beazley的《雅典黑绘风格的发展》（*The Development of Attic Black-figuere*, rev. edn Berkeley, 1986）。J. Boardman在《雅典黑绘人物陶瓶手册》（*Athenian Black Figure Vases: A Handbook*, London, 1974）中对黑绘风格陶器的各种器型进行了充分阐释。有关个别陶器的精彩讨论，见P. Arias, M. Hirmer和B. Shefton的《希腊瓶画的历史》（*A History of Greek Vase Painting*, London, 1962）。如果希望对陶器贸易有更多了解，可以阅读我撰写的"希腊古风时期的陶器和贸易"（Pots and Trade in Archaic Greece），刊登在《古物70》（*Antiquity 70*, 1996, 31-44）上。H. A. Shapiro在"新旧英雄：雅典黑绘人物形象的叙述、构图和主题"（Old and New Heroes: Narrative, Composition and Subject in Attic Black-Figure）中对公元前600年至公元前530年雅典陶器变化的图像进行了探索，该文发表于《古典时代9》（*Classical Antiquity 9*, 1990, 114-48）。有关黑绘风格陶器对神话的再现问题，参见本书第四章。

对于索菲罗斯作品的集中分析和研究，见G. Bakir的《索菲罗斯的风格》（*Sophilos: Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz, 1981）。D. Williams在"大英博物馆里的索菲罗斯"（Sophilos in the British Museum）中对"索菲罗斯所绘的厄斯金迪诺罐"展开了最充分的讨论，该文刊登于《保罗·盖提博物馆的希腊陶瓶I》（*Greek Vases in the J. Paul Getty Museum I*, 1983, 9-34）。

A. F. Stewart在"斯泰希柯罗斯与弗朗索瓦陶瓶"（Stesichoros and the Francois Vase）一文中，试图将斯泰希柯罗斯的诗歌与弗朗索瓦陶瓶联系起来讨论，该文收录于W. G. Moon编著的《古希腊艺术与图像》（*Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, 1983, 53-74）。T. H. Carpenter在《古风时期希腊艺术中的狄俄尼索斯》（*Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford, 1986）一书中对狄俄尼索斯的形象进行了研究。本章及下一章节内容涉及正面形象的塑造所发挥的作用，也可参见F. Frontisi-Ducroux的《面像：古希腊身份的不同方面》（*Du Masque au Visage: Aspects de L'Identité en Grèce Ancienne*, Paris, 1995）一书。

对于伊特鲁斯坎双耳细颈罐的起源和日期进行研讨的，有T. H. Carpenter所著两篇文章，“伊特鲁斯坎画工小组的创作日期”（On the Dating of the Tyrrhenian Group）和“伊特鲁斯坎画工小组：起源的问题”（The Tyrrhenian Group: Problems of Provenance），分别刊登于《牛津考古学报》（*Oxford Journal of Archaeology*）1983年第2期和1984年第3期；N. Spivey写的“伊特鲁斯坎的希腊陶罐”（Greek Vases in Etruria），收录于T. Rasmussen和N. Spivery等人编著的《观看希腊陶瓶》（*Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, 131-150 and 141-2）。有关陶器绘画，包括伊特鲁斯坎双耳细颈罐的市场推广方面的著作，可以比较J. Henderson的“‘我害怕希腊人’：早期希腊艺术与陶器的亚马孙女战士”（Timeo Danaos Amazons in Early Greek Art and Pottery），收录于S. Goldhill和R. Osborne等人编著的《古希腊文化的艺术与文本》（*Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 1994, 85-137）。

有关拉柯尼亚陶器的讨论，见C. M. Stibbe的《公元前6世纪的拉柯尼亚陶器绘画》（*Lakonische Vasenmaler der sechsten Jahrshunderts v. Chr.*, Amsterdam, 1972），和《拉柯尼亚搅拌钵：公元前7世纪到公元前5世纪的拉柯尼亚双耳喷口罐的历史》（*Lakonian Mixing Bowls: a History of the 'Krater Lakonikos' from the Seventh to the Fifth Century BC*, Amsterdam, 1989）；I. Margreiter的《公元前10世纪到公元前6世纪早期至古风时期的拉柯尼亚陶器》（*Frühe lakonische Keramik der geometrischen bis archaischen Zeit [10. bis 6. Jahrhundert v. Chr.]*, Waldsassen-Bayern, 1988）；以及M. Pipili的《公元前6世纪的拉柯尼亚图像》（*Lakonian Iconography of the Sixth Century*, Oxford, 1987）。

对画家阿玛希斯展开讨论的，有D. von Bothmer撰写的《画家阿玛希斯和他的世界》（*The Amasis Painter and His World*, Malibu, New York, and London, 1985），以及M. True等人编著的《画家阿玛希斯和他的世界论文集》（*Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu, 1987）。捕猎场面及其与性爱的联系，见A. Schnapp的“爱神猎手”（Eros the Hunter）一文，收录在C. Bérard等人所著的《形象的城市：古代希腊的图像和社会》（*A City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, 1989, 71-88）；以及《猎人与城邦：古希腊的捕猎和情色》（*Le Chasseur et*

la Cité: Chasse et Érotique dans la Grèce Ancienne, Paris, 1997）。有关交际酒会的内容参见第一章。

关于埃克基亚斯的研究著作有：W. Technau撰写的《埃克基亚斯》（*Exekias*, Leipzig, 1936）；J. Boardman的文章"埃克基亚斯"（Exekias），发表于《美国考古学杂志82》（*American Journal of Archaeology 82*, 1978, 11-24）；以及M. B. Moore的文章"埃克基亚斯和大埃阿斯"（Exekias and Telamonian Aias），发表于《美国考古学杂志84》（*American Journal of Archaeology 84*）。D. von Bothmer在《希腊艺术中的亚马孙女战士》（*Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957）一书集中谈论了亚马孙女战士的再现问题。

有关背负尸体的战士形象的讨论，见S. Woodford和M. Loudon的"两个特洛伊主题：黑绘风格瓶画中关于大埃阿斯背着阿喀琉斯的尸体和埃涅阿斯背负安喀塞斯的图像"（Two Trojan Themes：the Iconography of Ajax Carrying the Body of Achilles and Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting），该文刊登于《美国考古学杂志84》（*American Journal of Archaeology 84*, 1980, 25-40）。关于背负女性的图像，见J. Henderson在"'我害怕希腊人'：早期希腊艺术与陶器的亚马孙女战士"一文的分析，收录于S. Goldhill和R. Osborne等人编著的《古希腊文化的艺术与文本》。

对卡西里水罐展开讨论的，有J. M. Hemelrijk的《卡西里水罐》（*Caeretan Hydriai*, Mainz, 1984）。有关卡基迪安陶瓶的经典著作是A. Rumpf的《卡基迪安陶瓶》（*Chalkidische Vasen*, Leipzig, 1927）。

第七章　进入政治

我在《希腊历史：公元前1200年至公元前479年》（*Greece in the Making 1200-479 BC*, London, 1996）第243页至291页，进一步讨论了公元前6世纪的城邦身份，包括铸币的发展。有关早期铸币的标准叙述，仍然要数C. M. Kraay的《古风时期和古典时期的希腊铸币》（*Archaic and Classical Greek Coins*, London, 1976），不过C. Howgego在《来自铸币的古代历史》（*Ancient History from Coins*, London, 1995）第1页至第18页作了进一步更新。C. M. Kraay和M.

Hirmer在《希腊铸币》（*Greek Coins*, London, 1966）一书中对于希腊铸币的情况进行了最精彩的叙述。

除了我在文中论述涉及的之外，学者们通过希腊瓶画进行了各种尝试，以发掘图像背后特定的政治事件。其中特别值得关注的有J. Boardman的研究，他从瓶画图像中辨识出与赫拉克勒斯在一起的雅典僭主庇西特拉图，而且由于庇西特拉图，陶器上描绘赫拉克勒斯的图像大为增加。J. Boardman最为重要的研究，包括发表于《考古评论》（*Revue Archéologique*, 1972, 57-72）的"赫拉克勒斯、庇西特拉图和他的儿子"（Herakles, Peisistratos and Sons），和他撰写的"公元前6世纪雅典的形象和政治"（Image and Politics in Sixth Century Athens），该文收录于《古代希腊和相关陶器》（*Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam, 1984, 239-47）；并且可以将J. Boardman的研究与H. A. Shapiro进行比较，参见H. A. Shapiro所著《雅典僭主统治下的艺术与崇拜》（*Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz, 1989）。有关评论，见R. Osborne刊登于《火神赫菲斯托斯5/6》（*Hephaistos 5/6*, 1983-4, 61-70）的"宣传的神话和神话的宣传"（The Myth of Propaganda and the Propaganda of Myth），R. M. Cook刊登于《希腊研究杂志107》（*Journal of Hellenic Studies 107*, 1987, 167-9）的"陶器和庇西特拉图的宣传"（Pots and Pisistratan Propaganda），以及J. Blok发表于《古代文明公报》（*Bulletin Antieke Beschavung 65*, 1990, 17-28）的"赞助与庇西特拉图之子"（Patronage and the Peisistratidae）。

有关塞利努斯雕塑的研究，可参见L. Giuliani的《古风时期的塞利努斯柱间壁》（*Die Archaischen Metopen von Selinunt*, Mainz, 1979）。有关西弗尼安宝库浮雕带的研究，可参见B. Holtzman, M. B. Moore和F. Croissant编著的《德尔斐研究BCH杂志增刊4》（*Études Delphiques BCH Supplement 4*, 1977）相关章节，第295页至第304页、第305页至第335页，以及第337至第363页；L. V. Watrous发表于《美国考古学研究86》（*American Journal of Archaeology 86*, 1982, 159-72）的"德尔斐西弗尼安宝库雕塑方案"（The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi），和V. Brinkman刊登于《希腊通讯快报109》（*Bulletin de Correspondence Hellenique 109*, 1985, 77-130）的"西弗尼安宝库北面和东面绘制的姓名标注"（Die Aufgemalten Namenbeischriften an Nord-und Ostfries des Siphnierschatzhauses）。

对艾伊娜岛雕塑进行透彻研究的，有A. Furtwängler的《艾伊娜岛：阿法伊神庙》（*Aegina: Das Heiligtum der Aphaia*, Munich, 1906）和《艾伊娜岛东面三角楣组雕》（*Die Aigineten. I Die Ostgiebelgruppe*, Munich, 1976）。有关德尔斐雅典宝库雕塑可能蕴含的政治含义，见J. Boardman的"赫拉克勒斯、忒提斯和亚马孙女战士"（Herakles, Theseus and Amazons），该文收录于D. Kurtz和B. Sparkes编著的《希腊之眼：雅典艺术研究：献给马丁·罗伯森的文集》（*The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens: Essays Dedicated to Martin Robertson*, 1982, 1-28 at 3-16）。

关于古风时期墓葬纪念碑最为透彻的研究，见C. Sourvinou-Inwood所著《"阅读"直至古典时期结束时的希腊之死》（*'Reading' Greek Death to the End of the Classical Period*, Oxford, 1995, 140-297）。G. M. A. Richter在《阿提卡古风时期墓碑》（*The Archaic Gravestones of Attica*, London, 1961）中对阿提卡墓碑进行了集中论述。关于公元前6世纪后半期雅典不同流派雕塑家的研究，见D. Viviers的《古风时期雅典城邦雕塑家作坊研究》（*Recherches sur Les Ateliers de Sculpteurs et La Cité d'Athènes à L'époque Archaïque*, Brussels, 1992）。

第八章　同性恋的放纵

邦福德陶杯的相关研究，见J. Boardman写的"好奇之眼陶杯"（A Curious Eye Cup），该文收录于《考古公报》（*Archäologischer Anzeiger*, 1976, 282-90）。

对于艺术形式优劣的分析，有些来自媒介本质主义者（如M. Robertson的《雅典古典时期陶瓶艺术》［*The Art of Vase-Painting in Classical Athen*, Cambridge, 1992］是一个很好的例证），还可参见N. Carroll的《移动图像的理论化》（*Theorizing the Moving Image*, Cambridge, 1996, 49-55）。

D. Williams在"红绘技巧的发明和瓶画创作与自由绘画的竞赛"（The Invention of the Red-figure Technique and the Race between Vase-painting and Free-painting）中对红绘技巧的发明背景进行了探讨，该文收录于T. Rasmussen和N. Spivey编著的《观看希腊陶瓶》（*Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, 103-118）。关于陶器

和金属器的关系进行讨论的，有M. Vicker所著"精湛的工艺：金属器对雅典彩陶的影响"（Artful Crafts: the Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery），刊登于《希腊研究杂志105》（*Journal of Hellenic Studies 105*, 1985, 108-28）；以及M. Vickers和D. Gill合著的《精湛的工艺：古希腊银器和陶器》（*Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford, 1994）。R. M. Cook在"精湛的工艺：评论"（Artful Crafts: a Commentary）中从一个特殊的角度进行了讨论，该文刊登于《希腊研究杂志107》（*Journal of Hellenic Studies 107*, 1987, 169-71）。

M. Robertson对希腊红绘风格陶器进行了最广泛的研究，见他的著作《雅典古典风格瓶画艺术》（*The Art of Vase-painting in Classical Athens*, Cambridge, 1992）。J. Boardman的《雅典红绘陶瓶：古风时期》（*Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, London, 1975）图录丰富，该书论述涉及本章讨论时期。

关于早期红绘风格瓶画家如何将自身置入所绘图像之中的论述，见J. Frel的"欧弗洛尼奥斯和他的同伴"（Euphronios and His Fellows），该文收录于W. G. Moon编著的《古希腊的艺术与图像》（*Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, 1983, 147-58）。接近欧弗洛尼奥斯作品的最好途径，是通过展览图录《欧弗罗尼奥斯：公元前6世纪的雅典画家》（*Euphronios, Peintre à Athènes au Vie siècle avant J. –C.* , Paris, 1990）。R. Neer在"狮子之眼：雅典红绘风格的模仿与不确定性"（The Lion's Eye: Imitation and Uncertainty in Attic Red-figure）中对于仅仅从自然主义的角度解读欧弗洛尼奥斯技艺的不足之处进行了很有价值的论证，该文刊登于《再现51》（*Representations 51*, 1995, 118-53）。有关早期红绘风格人物形象的描绘，见D. Williams的"早期红绘风格陶瓶人物形象的描绘"（The Drawing of the Human Figure on Early Red-figure Vases），该文收录于D. Buitron-Oliver编著的《早期希腊艺术的新视角》（*New Perspectives in Early Greek Art*, Washington, 1991）。

对画家克莱奥弗拉德斯进行的研究，见J. Beazley刊登于《希腊研究杂志30》（*Journal of Hellenic Studies 30*, 1910, 38-68）的文章"克莱奥弗拉德斯"（Kleophrades），和他的另一本著作《画家克莱奥弗拉德斯》（*Der Kleophradesmaler*, Berlin, 1933; English version Mainz, 1974）。对小埃阿斯和卡珊德拉变化的形象进行讨论的，有J.

Connelly的"雅典陶瓶中的叙述与形象"（Narrative and Image in Attic Vase Painting），该文收录于P. Holliday编著的《雅典艺术中的叙述与事件》（*Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge, 1993, 88-129）一书。

有关大英博物馆所藏画家埃皮克提图斯所绘其他陶杯的研究，见F. Lissarrague的"埃皮克提图斯的笔迹：陶杯上的书写"（Epiktetos Egraphsen：the Writing on the Cup），该文收录于S. Goldhill和R. Osborne等人编著的《古代希腊文化中的艺术与文本》一书中。

对于收藏于柏林的画家柏林所绘双耳细颈罐展开的经典讨论，见J. D. Beazley所写文章"柏林双耳细颈罐的大师"（The Master of the Berlin Amphora），作者在文中首次将一批陶器归为某位不知名画家之作，该文刊登于《希腊研究杂志31》（*Journal of Hellenic Studies 31*, 1911, 276-95）。之后J. D. Beazley进一步发表了关于这位画家的另一篇文章"七弦琴"（Citharoedus），刊登于《希腊研究杂志42》（*Journal of Hellenic Studies 42*, 1922, 70-98），更有专论《画家柏林》（*The Berlin Painter*, Oxford, 1983）出版。

我在"雅典陶器上的性感女性"（Desiring Women on Athenian Pottery）一文中集中讨论了萨梯和沉睡的酒神狂女的图像，该文收录于N. Kampen编著的《雅典艺术中的性爱》（*Sexuality in Ancient Art*, Cambridge, 1995, 65-80）；并在"狂喜与悲剧：艺术、戏剧和社会中宗教体验的多样性"（The Ecstasy and the Tragedy: Varieties of Religious Experience in Art, Drama, and Society）中进一步讨论了酒神狂女的形象与对狄俄尼索斯的现实崇拜之间的关系，该文收录于C. B. R. Pelling编著的《希腊悲剧与历史学家》（*Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 1996, 187-211）。F. Frontisi-Ducroux在《神之面具：狄俄尼索斯在雅典的形象》（*Le Dieu Masque: une Figure du Dionysos d'Athènes*, Paris, 1991）中，对于涉及狄俄尼索斯面具举行仪式的相关图像进行了基础性研究。此外值得关注的还有C. Bérard等人所著的《形象的城邦：古代希腊的图像与社会》（*A City of Image: Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, 1989）。

围绕画家潘展开的研究，有J. D. Beazley的《画家潘》（*Der Pan-maler*, Berlin, 1931, English edn, Mainz, 1974），还有B. –A. Follmann所著的《画家潘》（*Der Pan-maler*, Bonn, 1968）。有关潘

神的研究，见Ph. Borgeaud的《古希腊的潘神崇拜》（*The Cult of Pan in Ancient Greece*, Baltimore, 1988）。

第九章　崇拜、政治和帝国主义

有关公元前5世纪和公元前4世纪的希腊的介绍，可以阅读J. K. Daviesd所写的《民主与古典时期的希腊（第二版）》（*Democracy and Classical Greece*, 2nd edn, London, 1993），和S. Hornblower所写的《希腊世界，公元前479年至公元前323年（修订本）》（*The Greek World, 479-323 BC*, rev. edn. , London, 1991）。

许多学术研究围绕从古风时期过渡至古典时期的艺术展开，B. S. Rigway的《希腊雕塑中的严谨风格》（*The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1970）对于过渡阶段雕塑形式的转变进行了最为详尽的研究。近些年来最有影响力的理论争论的表达来自E. H. Gombrich所著《艺术与幻觉（第三版）》（*Art and Illusion*, 3rd edn, London, 1977）中的篇章"希腊革命"（The Greek Revolution）。C. H. Hallett对相关理论争论进行了很好的评述，见"雕塑中古典风格的起源"（The Origins of the Classical Style in Sculpture），该文刊登于《希腊研究杂志106》（*Jounal of Hellenic Studies 106*, 1996, 71-84）。

有关克里提奥男孩的研究，见J. M. Hurwit的"克里提奥男孩：发现、重建与日期"（Kritios Boy： Discovery, Reconstruction, and Date），该文刊登于《美国考古杂志93》（*American Journal of Archaeology 93*, 1989, 41-80）。V. Tusa在"莫特亚青年男子像"（Il Giovane di Mozia）中对莫特亚青年男子像进行了论述，该文收录于H. Kyrieleis编著的《古风与古典时期的希腊雕塑》（*Archaische und klassische griechische Plastik*, vol. 2, Berlin, 1986）。L. V. Borelli和P. Pelagatti等人编著的《两尊里亚切青铜雕像：艺术快讯特刊3》（*Due Bronzi di Riace: Bolletino d'Arte Serie Speciale 3*, Rome, 1984）对里亚切青铜像进行了最充分的研究。有关里亚切青铜像所处的早期古典时期的独特语境，见E. Harrison的"早期古典雕塑：身体风格"（Early Classical Sculpture: the Body Style），收录于C. G. Boulter编著的《希腊艺术：古风时期至古典时期》（*Greek Art, Archaic into Classical*, Leiden, 1985, 40-65）。Oliver Taplin在《希腊之火》（*Greek Fire*, London, 1989, 87-9）中报道并阐释了现代观众的反

应。我在“雅典的男性雕塑：视觉领域的男性与权力”（Sculpted Men of Athens: Masculinity and Power in the Field of Vision）一文中，对于有关男性变化的议题进行了探讨，该文收录于1998年出版的、由L. Foxhall和J. Salmon编著的《思考男人：男性及其在古典传统中的自我再现》（*Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London, 1998）一书中。对于波留克列特斯展开研究的，有A. Borbein的“波留克列特斯”（Polykleitos），该文收录于O. Palagia和J. J. Pollitt编著的《希腊雕塑中的个人风格》（*Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge, 1996）；H. Beck, P. Bol和M. Bückling所著的《波留克列特斯：希腊古典时期雕塑家》（*Polyklet: der Bildhauer der griechischen Klassik*, Mainz, 1990）；以及D. Krkenbom所写的《波留克列特斯的雕塑》（*Bildwerke nach Polykle*, Berlin, 1990）。

D. Buitron-Oliver在《杜利斯：雅典红绘风格瓶画大师》（*Douris: a Master-Painter of Athenian Red-figure Vases*, Mainz, 1995）中对杜利斯作品展开了全面研究。有关包裹阴茎的研究，见P. Zanker的《苏格拉底的面具》（*The Mask of Socrates*, Berkeley, 1995, 28-9）和我的文章“没穿衣服的男性：英雄的裸露与希腊艺术”（Men without clothes. Heroic Nakedness and Greek Art），该文收录于M. Wyke编著的《地中海古物中的性别与身体：性别与历史9/3》（*Gender and the Body in Mediterranean Antiquity: Gender and History 9/3*, 1997, 504-28）。

R. T. Neer在刊登于《再现51》（*Representations 51*, 1995, 118-53）的文章“狮子之眼：雅典红绘风格中的模仿与不确定性”（The Lion’s Eye: Imitation and Uncertainty in Attic Red-figure）中，对于古典时期瓶画的模仿问题进行了最精彩的讨论，探讨了画家吕卡翁所绘双耳细颈陶坛。学者们对画家尼奥贝的命名陶瓶开展了广泛讨论，其中最为重要的文献，有J. Barron的《旧墙上的新光：提塞翁（Theseion）的壁画》（New Light on Old Walls: the Murals of theTheseion）一文，刊登于《希腊研究杂志92》（*Journal of Hellenic Studies 92*, 1972, 20-45）。关于壁画的研究，见A. Rouveret的《古代绘画的历史与想象》（*Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Paris, 1989）。

有关奥林匹亚宙斯神庙的建筑及装饰富有启发性的讨论，见B. Ashmole的《希腊古典时期的建筑师与雕塑家》（*Architect and Sculptor in Classical Greece*, London, 1972），以及B. Ashmole，N. Yalouris和A. Frantz所著的《奥林匹亚：宙斯神庙的雕塑》（*Olympia: The Sculptures of the Temple of Zeus*, London, 1967）。我在收录于《古代希腊文化的艺术与文本》的"塑造半人马怪：阅读公元前5世纪的建筑雕塑"（Framing the Centaur: Reading Fifth-century Architectural Sculpture）一文中，对奥林匹亚的半人马怪之战与帕特农神庙及巴赛阿波罗神庙的半人马怪之战一起作了讨论。

有关帕特农建筑的研究，见M. Korres的《从彭德利康山到帕特农》（*From Pentelikon to Parthenon*, Athens, 1994），还有特别是J. J. Coulton所写的"帕特农神庙和伯里克利的多立克式建筑"（The Parthenon and Periklean Doric），该文收录于E. Berger编著的《巴塞尔的帕特农会议论文集》（*Parthenon-Kongress Basel*, Mainz, 1984, 40-4）。近期，关于卫城建筑较为普遍的讨论，见R. Rhodes所著的《雅典卫城的建筑与意义》（*Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis*, Cambridge, 1995）。许多著作都对帕特农神庙进行过拍摄和讨论，尤其值得关注的是F. Brommer的《帕特农神庙的雕塑》（*The Sculptures of the Parthenon*, London, 1979），J. Boardman和D. Finn所著的《帕特农神庙及其雕塑》（*The Parthenon and Its Sculpture*, London, 1985）。但是，柱间壁浮雕饰带和三角楣雕塑通常分开讨论，而不是作为一个整体项目；而我试图在我写的"帕特农神庙行进队伍中的民主与帝国主义：语境中的帕特农神庙饰带雕塑"（Democracy and Imperialism in the Panathenaic Procession: the Parthenon Frieze in Its Context）中将两者合并讨论，该文收录于W. Coulson等人编著的《民主体制下的雅典与阿提卡地区的考古》（*The Archaeology of Athens and Attica under Democracy*, Oxford, 1994），第143至150页。有关帕特农浮雕饰带的研究，见M. Robertson和A. Frantz的《帕特农浮雕饰带》（*The Parthenon Frieze*, London, 1975），以及I. Jenkins的同名著作（*The Parthenon Frieze*, London, 1994）。有关东面浮雕饰带的内容是厄瑞克透斯女儿的献祭的看法，来自Joan Connelly写的"帕特农和处女：帕特农神庙浮雕饰带的神话阐释"（Parthenon and Parthenoi: a Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze），该文刊登于《美国考古学杂志100》（*American Journal of Archaeology 100*, 1996），第53页

至80页。我在"帕特农神庙浮雕饰带的观看与遮蔽"（The Viewing and Obscuring of the Parthenon Frieze）一文中强调了观众参与行进队伍的重要性，该文刊登于《希腊研究杂志107》（*Journal of Hellenic Studies 107*, 1987），第98至105页。

关于雅典娜胜利女神庙的研究，见I. Mark的《雅典的雅典娜胜利女神庙：建筑的舞台与年表》（*The Sanctuary of Athena Nike in Athens: Architectural Stages and Chronology*, Princeton, 1993）。关于栏杆雕塑的基本研究，有R. Carpenter的《胜利女神庙的栏杆雕塑》（*The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, Cambridge, Mass, 1929）。M. H. Jameson的文章"雅典娜胜利女神庙的仪式"（The Ritual of the Athena Nike parapet），引发了围绕雅典娜胜利女神庙栏杆雕塑的牺牲议题，该文收录于R. Osborne和S. Hornblower编著的《仪式、金融、政治：向大卫·刘易斯递交的雅典民主报告》（*Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, 1994），第307至324页。我所写的"观看——希腊风格：是否女孩雕像也吸引女人？"（Looking on–Greek Style: Does the Sculpted Girl Speak to Women too?）反对将栏杆浮雕仅仅作为脱离现实的雕塑绝技的传统观点，其中我还探讨了处女雅典娜和潘多拉的问题，该文收录于I. Morris编著的《古典时期的希腊：古代历史与现代考古》（*Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies*, Cambridge, 1994）的第81至96页，特别是其中的第85至86页。

第十章　逝者的要求

E. Haspels在《雅典黑绘风格细颈有柄长油瓶》（*Attic Black-Figural Lekythoi*, Paris, 1936）中，对雅典黑绘风格细颈有柄长油瓶作了集中讨论。带有围绕狄俄尼索斯面具舞蹈图像的细颈有柄长油瓶的相关研究，见F. Frontisi-Ducroux的著作《神至面具，狄俄尼索斯在雅典现身》（*Le Dieu-masque, une figure de Dionysos à Athènes*, Paris, 1991）。关于画家贝达姆得名陶器的研究，参见F. Frontisi-Ducroux的《面具：古代希腊的身份问题》（*Du masque au visage: Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, 1995），第110页。

有关白色背景细颈有柄长油瓶的研究，见J. D. Beazley的《雅典白色细颈有柄长油瓶》（*Attic White Lekythoi*, Oxford, 1938），再版

于D. C. Kurtz编著的《希腊陶瓶：J. D. Beazley演讲录》（*Greek Vases: Lectures by J. D. Beazley*, Oxford, 1989）；D. C. Kurtz的《雅典白色细颈有柄长油瓶：图案与画家》（*Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford, 1975）；以及I. Wehngartner所著《雅典白色背景陶器》（*Attische wei β gründige Keramik*, Berlin, 1983）。C. Souvinous-Inwood在《古典时期末期对希腊死亡的"阅读"》（*'Reading'Greek Death to the End of the Classical Period*, Oxford, 1995, 321-53）中对查融的形象进行了讨论。

有关古典时期的雅典丧葬，见D. Kurtz和J. Boardman的《希腊丧葬习俗》（*Greek Burial Customs*, London, 1972），I. Morris的《古代古典时期的丧葬仪式和社会结构》（*Death-ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge, 1992）的第四章和第五章，以及I. Morris所著的"坟墓里的一切"（Everything in Grave），该文收录于A. Boegehold和A. Scafuro编著的《雅典身份与公民意识形态》（*Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore, 1993），第76至101页。

我在"雅典古典时期女性再现中的法律和民主公民"（Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens）一文中，探讨了丧葬形象和伯里克利公民权法的关系，该文刊登于《过去和现在》（*Past and Present 155*, 1997），第3至33页。而M. Beard在"采用一种方法II"（Adopting an Approach II）中进行了更为广泛的讨论，该文收录于Rasmussen和N. Spivey编著的《观看希腊陶瓶》（*Looking at Greek Vase*, Cambridge, 1991）第12至35页。本书中未曾讨论的一位主要瓶画家法奥的情况，可参见J. Oakley的《画家法奥》（*The Phiale Painter*, Mainz, 1990）。

有关雅典石碑的研究，参见C. Clairmont的六卷本著作《古典时期的雅典墓碑》（*Classical Attic Tombstones*, 6 vols, Kilchberg, 1993），K. Friis Johansen的《古典时期的雅典墓碑浮雕》（*The Attic Grave Reliefs of the Classical Period*, Copenhagen, 1951），B. Schmaltz的《希腊墓碑浮雕》（*Griechische Grabreliefs*, Darmstdt, 1983），以及K. Stears的"死去女性的社会：古典时期雅典坟墓雕塑中的女性建构"（Dead Women's Society：Constructing Female Gender in Classical Athenian Funerary Sculpture），该文收录于N. Spencer编著的《希腊考古中的时间、传统与社会：跨越"阴阳两隔"》

（*Time, Tradition and Society in Greek Archaeology: Bridging the 'Great Divide'*, London, 1995）一书的第109页至131页。A. F. Stewart在《希腊雕塑》（*Greek Sculpture*, 2 vols, Yale, 1990）中，对有关伊利索斯石碑及其他归于同一位雕塑家的作品展开了研讨。

近年来学者们对画家索塔德斯所绘的三个陶杯进行了很多研究，可以参见L. Burn的"蜜罐：画家索塔德斯所绘的三个白底陶杯"（Honey-pots： Three White-ground Cups by the Sotades Painter），刊登于《古代艺术28》（*Antike Kunst 28*, 1985）第93至105页；A. Griffiths的"'什么缭绕着古老的传奇？'伦敦所藏的一个画家索塔德斯所绘陶杯"（'What Leaf-fringed Legend?' A Cup by the Sotades Painter in London），刊登于《希腊研究杂志106》（*Journal of Hellenic Studies 106*, 1986）第58至70页；R. Osborne的"再访死亡；再改死亡：希腊古风时期和古典时期的艺术家之死"（Death Revisited; Death Revised. The Death of the Artist in Archaic and Classical Greece），刊登于《艺术史II》（*Art History II*, 1988）第1-16页中的第9-13页；以及H. Hoffmann的"真理：画家索塔德斯所绘陶杯上死亡 / 重生的图像"（Aletheia: the Iconography of Death/Rebirth in Three Cups by the Sotades Painter），刊登于《Res 17/18》（*Res 17/18*, 1989）第67至88页。

有关维尔吉纳墓葬及其壁画的研究，参见M. Andronikos的《维尔吉纳：皇家墓葬与古代城邦》（*Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City*, Athens, 1984）；R. C. T. Parker的"早期俄耳甫斯教"（Early Orphism）对有关来世的各种祭礼进行了研究，该文收录于A. Powell编著的《希腊世界》（*The Greek World*, London, 1995）第483至510页；G. Zuntz的《珀尔塞福涅》（*Perpephone*, Oxford, 1971）；以及A. Laks和G. Most编著的《德尔文尼古文稿研究》（*Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford, 1997）。

第十一章　城邦之内的个人和没有城邦的个人

对本章和下一章节涉及历史阶段的希腊雕塑进行总体论述的，有J. Boardman的《希腊雕塑：晚期古典时期》（*Greek Sculpture: the Late Classical Period*, London, 1995）。J. Onians的《希腊化时期的艺术与思想：公元前350年至公元前50年的希腊世界观》（*Art and Thought in the Hellenistic Age: the Greek World View 350-50 BC,*

London, 1979）对第一章涉及的公元前4世纪进行了令人兴奋的论述。对于巴赛的阿波罗神庙雕塑的研究，见B. Madigan的"巴赛的阿波罗神庙卷2"（The Temple of Apollo Bassitas vol. 2），收录于《雕塑》（*The Sculpture*, Princeton, 1992）一书。

有关希腊宗教的论述，见前文第五章部分的参考文献。对奥罗波斯的安菲阿拉奥斯神庙的研究，见B. Petraos的《*`Ο΄Ορωπὸς Και τὸ ιερὸντου΄ Αμφιαραου*》（Athens, 1968），和A. Petropoulou的"鲍桑尼亚I. 34. 5：在公羊皮上酝酿"（Pausanias I. 34. 5: Incubation on a Ram Skin），后文收录于G. Argoud和P. Roesch编著的《古代贝奥提亚》（*La Bèotie antique*, Paris, 1985, 169-77）。

对于厄庇道洛斯的阿斯克勒庇厄斯神庙的总体论述，见R. A. Tomlinson的《厄庇道洛斯》（*Epidauros*, London, 1983）；有关神庙雕塑的研究，见N. Yalouris的"厄庇道洛斯的阿斯克勒庇厄斯神庙雕塑"（Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros），该文收录于H. Kyrieleis编著的《古风时期与古典时期的希腊雕塑》（*Archaische und klassische griechische Plastik*, vol. 2）第175至184页；有关麦兹神庙雕塑的研究，见I. Trianti在同一著作中的论述。A. Stewart在《帕罗斯岛的史柯帕斯》（*Skopas of Paros*, Park Ridge, 1977）中对史柯帕斯进行了研究。对于维尔吉纳象牙头像的研究，见M. Andronikos的《维尔吉纳：皇家墓葬和古代城邦》（*Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City*, Athens, 1984）第123至126页。

B. Ashmole在《希腊古典时期的建筑师和雕塑家》（*Architect and Sculptor in Classical Greece*, London, 1972）中，对摩索拉斯陵墓及其雕塑进行了详尽的阐述。同样值得关注的还有G. Waywell的《大英博物馆藏哈利卡纳索斯的摩索拉斯陵墓的独立式雕塑：一本图录》（*the Freestanding Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum: a Catalogue*, London, 1978）。S. Hornblower在《摩索拉斯王》（*Mausolus*, Oxford, 1982）中对该人物进行了更为广泛的论述。

有关马其顿人就坐和斜倚的相关信息，来自古代作家Athenaios所写的《用餐的学者》（*Deipnosophistai 18a*）。Hatzopoulos的《马其顿的崇拜和仪式》（*Cultes et rites en Macedoine*, Athens, 1994）对马其顿最初的仪式进行了阐述，其中第92页至102页的讨论涉及菲利浦之墓的壁画饰带。M. Andronikos的《维尔吉纳：皇家墓葬和古代城

邦》（*Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City*, Athens, 1984）的第100至109页对壁画饰带有详细准确的记录。关于亚历山大大帝对神话的实践方式，见R. Lane Fox的《亚历山大大帝》（*Alexander the Great*, London, 1973）；关于亚历山大大帝的形象研究，参见A. Stewart的《权力面孔：亚历山大的形象和希腊化时期的政治》（*Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley, 1993）和R. R. R. Smith所著《希腊化时期的皇家肖像》（*Hellenistic Royal Portraits*, Oxford, 1988）。

有关希腊宝石的研究，可参见J. Boardman的《希腊宝石和戒指：早期青铜时代到古典时期晚期》（*Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical*, London, 1970）。

有关希腊肖像的研究，见L. Giuliani的《图像与信息》（*Bildnis und Botschaft*, Frankfurt, 1986）和D. Metzler的《肖像与社会》（*Porträt und Gesellschaft*, Münster, 1971）。G. M. A. Richter在三卷本的《希腊肖像》（*The Portraits of the Greeks*, 3 vols, London, 1965）中集合了希腊肖像进行研究，其中第一卷由R. R. R. Smith修订并编辑（Oxford, 1984）。P. Zanker的《苏格拉底的面具：古代知识分子的形象》（*The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, 1996），和J. Henderson在"通过苏格拉底去看：雕塑文化中的哲学家肖像"（Seeing though Socrates：Portrait of the Philosopher in Sculpture Culture, *Art History 19*, 1996, 327-52），都对苏格拉底的肖像进行了研究。

第十二章　艺术的感觉

关于安梯基齐拉青年青铜像的论述，见P. C. Bol的《从安梯基齐拉船舶发现的雕塑》（*Die Sculpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlin, 1972）。有关利西波斯的研究，可参见C. M. Edwards的"利西波斯"（Lysippos），该文收录于O. Palagia和J. J. Pollitt编著的《希腊雕塑中的个人风格》（*Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge, 1996）第130至153页；以及F. Johnson的《利西波斯》（*Lysippos*, Durham, 1927, repr. New York, 1968）一书。有关普拉克希特列斯的论述，见A. Ajootian的"普拉克希特列斯"（Praxiteles），该文收录于O. Palagia和J. J. Pollitt编著的《希腊雕塑中的个人风格》（*Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge,

1996）第91至129页。有关奥林匹亚的赫尔墨斯像及其创作日期的考证研究，参见S. Adam的《希腊雕塑的技巧》（*The Technique of Greek Sculpture*, London, 1966）第124至128页，以及K. D. Morrow的《希腊鞋袜与雕塑日期》（*Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, Madison, 1985）第83至84页。C. M. Havelock在《尼多斯的阿弗洛狄忒及其后继者：希腊艺术中女性裸体的历史回顾》（*The Aphrodite of Knidos and Her Successors: a Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor, 1995）中对尼多斯的阿弗洛狄忒像进行了研究。

第十三章　回顾

R. Seaford在《相互作用与仪式：发展中的希腊城邦的荷马与悲剧》（*Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994）中，对古风时期和古典时期的希腊艺术的差异进行了富有启发性的阐述。我在拙著《希腊历史：公元前1200年至公元前479年》（*Greece in the Making 1200-479 BC*, London, 1996）和文章"城邦及其文化"（The Polis and Its Culture）中，对古风时期与古典时期差异的其他方面进行了探索，后文收录于C. C. W. Taylor编著的《从起点到柏拉图：劳特利奇哲学史第一卷》（*From the Beginning to Plato: Routledge History of Philosophy vol. I*, London, 1997）。

关于近代对希腊资源利用的各种方式的讨论，参见O. Taplin的《希腊之火》（*Greek Fire*, London, 1991）。古代非希腊民族对希腊主题的接受是J. Boardman所著《古代希腊艺术的传播》（*The Diffusion of Greek Art in Antiquity*, London, 1994）论述的主题。

大事记

	公元前800年	公元前750年	公元前700年	公元前650年	公元前600年	公元前550年	公元前500年	公元前450年	公元前400年	公元前350年
政治/军事	●约公元前760年，希腊人开始去希腊以外的地区定居。	●约公元前740年至公元前720年，斯巴达人征服古希腊伯罗奔尼撒半岛的麦西尼亚（Messenia）。	●公元前669年，阿尔戈斯在希赛（Hysiai）战役中打败了斯巴达。	●约公元前650年至公元前500年是“僭主时代”。 ●约公元前630年，希腊人在利比亚定居。 ●约公元前620年，德拉古在雅典订制法律。	●公元前594年至公元前593年，梭伦出任雅典的执政官和立法者。	●公元前545年，庇西特拉图在雅典建立僭主政府。 ●公元前540至公元前520年，僭主波利克拉特斯在萨摩斯施行独裁统治。 ●公元前508至公元前507年，克里斯提尼在雅典施行民主宪法。	●约公元前499年至公元前494年，爱奥尼亚城邦反抗波斯的统治。 ●约公元前490年，雅典人和普拉塔亚人在马拉松战役中击败了波斯海军的入侵。 ●公元前487年，雅典首次施行贝壳（或陶片）放逐制度。 ●公元前480年至公元前479年，波斯人入侵希腊失败。 ●公元前478年，希腊城邦在雅典领导下建立的提洛同盟不断进攻波斯。 ●约公元前465年，雅典及其同盟军在欧里梅敦战役打败了波斯—希洛人的反奴役斗争。 ●公元前463年，叙拉古建立民主制。 ●公元前460年至公元前446年，第一次伯罗奔尼撒战争。	●公元前449年，雅典人与波斯人达成和约。 ●公元前431年至公元前404年，雅典与斯巴达爆发伯罗奔尼撒战争。 ●公元前430年，雅典发生了一次大瘟疫。 ●公元前427年至公元前424年，雅典远征西西里。 ●公元前421年，尼基阿斯和约签署。 ●公元前415年至公元前413年，雅典派军攻打叙拉古。 ●公元前411年，雅典发生“四百人政治”的寡头政变。 ●公元前409年至公元前405年，迦太基发起对西西里的进攻。 ●公元前404年，斯巴达与雅典达成和约。 —雅典爆发三十僭主的寡头政变。	●公元前400年，阿格西劳斯成为斯巴达国王。 ●公元前395年至公元前386年，科林斯、底比斯和雅典与斯巴达交战。 ●公元前386年，在波斯的帮助下，希腊实现和平。 ●公元前377年，第二雅典同盟成立。 ●公元前371年，底比斯军队在留克特拉击败斯巴达。 ●公元前370年至公元前369年，麦西尼亚摆脱斯巴达控制获得独立。 ●公元前360年，马其顿的腓力二世登基。 ●公元前356年，大约在7月20日，亚历山大大帝诞生。	●公元前346年，马其顿国王腓力二世与雅典签署菲洛克拉底和约。 ●公元前337年，马其顿国王腓力二世在喀罗尼亚战役中打败了雅典、底比斯等国组成的反马其顿联军。 ●公元前336年，马其顿国王腓力二世遇刺身亡。 ●公元前334年，亚历山大大帝入侵波斯帝国，并在格拉尼库斯战役中获胜。 ●公元前333年，亚历山大大帝在伊苏斯战役中打败波斯。 ●公元前331年，亚历山大大帝在高加米拉战役中打败波斯。 ●公元前327年，亚历山大大帝入侵印度。 ●公元前323年，亚历山大大帝逝世。
文化	●公元前776年，第一届奥林匹克运动会举行。	●约公元前750年，最早的希腊字母文字出现。 ●约公元前750年至公元前690年，神庙的青铜祭品数量显著提高。	●公元前700年，诗人赫西俄德活跃的时期。 ●公元前670年，史诗《伊利亚特》和《奥德赛》的最终形态形成。	●约公元前650年，最早的希腊抒情诗人阿基洛克斯、提尔泰奥斯和塞蒙尼德斯的活跃时期。 ●约公元前610年至公元前575年，萨福和阿尔凯奥斯在莱斯博斯岛的活跃时期。	●公元前585年，泰勒斯预知日蚀。 ●公元前581年，科林斯地峡运动会创建。 ●约公元前575年至公元前550年，最早的琥珀金（天然金银合金）铸币在爱奥尼亚出现。 ●公元前573年，尼米亚赛会创立。 ●约公元前570年至公元前550年，毕达哥拉斯诞生。 ●公元前556年，雅典设立泛雅典娜女神节。	●公元前535年，雅典的酒神节设立了第一个戏剧节。	●公元前500年至公元前446年，抒情诗人品达的活跃期。 ●公元前485年，雅典的戏剧节加入了喜剧。 ●公元前484年，埃斯库罗斯在酒神节上首次获胜。 ●公元前472年，埃斯库罗斯写出悲剧《波斯人》。 ●公元前469年，苏格拉底诞生。 ●公元前460年，哲学家德谟克利特和名医希波克拉底诞生。 ●约公元前460年，历史学家希罗多德诞生。 ●公元前458年，埃斯库罗斯写出悲剧《奥瑞斯忒亚》。 ●公元前455年，历史学家修昔底德诞生。	●公元前438年，欧里庇得斯完成戏剧《阿尔刻提斯》。 ●约公元前430年，索福克勒斯完成戏剧《俄狄甫斯王》。 ●公元前427年，柏拉图诞生。 ●公元前425年，阿里斯托芬完成剧作《阿卡奈人》。 ●公元前415年，欧里庇得斯完成戏剧《特洛伊妇女》。 ●公元前405年，阿里斯托芬写出戏剧《蛙》。	●公元前399年，苏格拉底被判处死刑。 ●约公元前387年，柏拉图学园创立。 ●公元前384年，亚里士多德诞生。 ●约公元前360年，色诺芬完成《希腊史》的撰写。	●公元前347年，柏拉图逝世。 ●约公元前335年，亚里士多德创建吕克昂学校。 ●公元前331年，亚历山大大帝在埃及以他的名字命名了亚历山大港。 ●公元前322年，亚里士多德逝世。

	公元前850年	公元前800年	公元前750年	公元前700年	公元前650年	公元前600年	公元前550年	公元前500年	公元前450年	公元前400年	公元前350年
视觉艺术	●约公元前850年至公元前750年，中期几何风格陶器盛行。		●约公元前750年至公元前700年，晚期几何风格陶器盛行。 ●约公元前720年，科林斯发展出原科林斯风格陶器。	●约公元前700年，阿提卡发展出原阿提卡风格陶器 —德拉罗斯神像。 ●约公元前670年至公元前620年，代达罗斯式雕塑风格盛行。 ●约公元前660年，第一座阿波罗石头神庙在科林斯建成。	●约公元前625年，希腊神庙第一次出现用瓦平铺的屋顶。 —早期科林斯风格陶器也发展起来。 ●约公元前620年，雅典出现最早的黑绘风格陶器。	●约公元前580年，阿耳忒弥斯神庙在克基拉岛（科孚岛的古名）建成。 ●约公元前570年，弗朗索瓦陶瓶出现。	●约公元前525年，西弗尼安宝库在德尔斐建成 —红绘技巧率先在雅典出现。 ●约公元前510年至公元前480年，制作中空青铜像的技巧完善起来。	●公元前500年至公元前490年，艾伊娜岛的阿法伊神庙建成。 ●约公元前480年，克里提奥男孩像完成。 ●约公元前470年至公元前450年，波留克列特斯的活跃期。 ●公元前5世纪60年代，修建奥林匹亚的宙斯神庙。	●公元前447年，帕特农神庙开始建造。 ●约公元前435年，菲迪亚斯完成奥林匹亚的宙斯神像。 ●约公元前430年，陵墓浮雕再次在雅典出现。 ●约公元前420年至公元前400年，宙克西斯和帕拉西奥斯的活跃期。 —建造雅典娜胜利女神庙。 ●约公元前410年至公元前390年，建造巴赛的阿波罗神庙。 ●公元前409年至公元前406年，雅典的厄瑞克修姆神庙建成。	●公元前394年，竖立狄克斯里奥斯墓碑。 ●约公元前380年至公元前330年，建造厄庇道洛斯的阿斯克勒庇俄斯神庙。 ●约公元前360年至公元前330年，建造厄庇道洛斯剧场。 ●公元前352年至公元前351年，建造哈利卡纳索斯陵墓。	●约公元前350年，普拉克希特列斯完成“尼多斯的阿弗洛狄忒”女神像。 ●约公元前345年至公元前330年，建造忒格亚的雅典娜·阿莱亚神庙。 ●约公元前330年至公元前320年，利西波斯的名望达到顶峰。

译名对照表

A

圆柱顶板　the abacus

阿喀琉斯　Achilles

埃顿　Aedon

爱琴海　Aegean Sea

埃涅阿斯　Aeneas

埃斯库罗斯　Aeschylus

阿伽门农　Agamemnon

僭主时代　Age of Tyrants

阿格西劳斯　Agesilaos

埃亚戈斯　Aiakos

埃阿斯　Aias

小埃阿斯　the lesser Aias

艾伊娜岛（Aigina后者的现代名称）　Aegina

埃特拉　Aithra

埃托利亚　Aitolia

阿卡马斯　Akamas

阿克拉加斯　Akragas

亚克托安　Aktaion

阿克托尔　Aktor

亚历山大　Alexander

亚历山大大帝　Alexander the Great

亚历山大港　Alexandria

那克索斯岛的阿克森诺　Alxenor the Naxian

阿尔凯奥斯　Alkaios

《阿尔刻提斯》　*Alkestis*

奥罗斯　Allos

阿尔菲奥斯　Alpheios

画家阿玛希斯　Amasis Painter

阿玛索斯　Amasos

亚马孙女战士　Amazon

希腊人与亚马孙人之战　Amazonomachy

安菲阿拉奥斯　Amphiaraos

双耳细颈罐　amphora

阿那克里翁（约公元前6至前5世纪）　Anakreon

安纳托利亚　Anatolia

阿纳维索斯　Anavyssos

安多基德斯　Andokides

安喀塞斯　Ankhises

安泰　Antaios

安梯基齐拉　Antikythera

安提罗柯　Antilokhos

安提俄珀　Antiope

安梯丰　Antiphon

阿法伊神庙　Temple of Aphaia

阿弗洛狄忒　Aphrodite

阿波罗　Apollo

阿波罗多洛斯　Apollodoros

刮擦者　Aproxyomenos

阿基洛克斯　Archilokhos

额枋　architrave

阿瑞斯　Ares

阿尔戈利德岛　Argolid

阿尔戈斯　Argos

阿里阿德涅　Ariadne

P. 阿里亚斯　P. Arias

阿里斯提昂　Aristion

阿里斯托芬（约公元前446—前385）　Aristophanes

阿里斯特拉　Aristratos

阿卡迪亚　Arkadia

阿卡斯　Arkas

阿科斯拉　Arkesilas

阿耳忒弥斯　Artemis

阿耳忒弥斯·奥尔提亚神庙　Artemis Orthia

短颈球形瓶　aryballos

B.阿什莫尔　B. Ashmole

阿什莫林博物馆　Ashmolean Museum

小亚细亚　Asia Minor

阿斯克勒庇厄斯　Asklepios

阿索波斯　Asopos

公民大会　Assembly

阿斯提诺斯　Astinoös

阿斯蒂阿纳克斯　Astyanax

阿斯蒂罗斯　Astylos

阿塔兰特　Atalanta

雅典娜·阿莱亚神庙　Temple of Athena Alea

雅典娜胜利女神庙　Temple of Athena Nike

雅典娜　Athena

雅典娜古神殿　Old Temple of Athena

雅典　Athens

雅典卫城　Athenian Acrpolis

第二雅典同盟　Second Athenian Confederacy

阿特拉斯　Atlas

阿特柔斯　Atreu

阿提卡　Attica

奥格　Auge

奥古斯都　Augustus

奥利斯　Aulis

B

巴赛　Bassai

巴提亚兹　Battiads

横梁　beam

J. D.比兹利　J. D. Beazley

贝达姆　Beldam

柏勒洛丰　Bellérophon

画家柏林　the Berlin Painter

《历史丛书》　*Bibliotheca historica*

黑海　Black Sea

J. 波德曼　J. Boardman

贝奥提亚　Boiotia

邦福德　Bomford

“波士顿画家”　the Boston Painter

大英博物馆　British Museum

青铜时代　Bronze Age

布里亚克斯　Bryaxis

画家布里格斯　Brygos Painter

布希利斯　Busiris

C

卡西里　Caere

卡吕东野猪　Calydonian boar

盏状双耳喷口罐　calyx kratere

《法则》　*Canon*

朱庇特神庙　Capitol

朱庇特神庙的阿弗洛狄忒　Capitoline Aphrodite

卡里亚　Caria

R.卡朋特　R. Carpenter

迦太基　Carthage

女像柱　caryatids

凯瑟琳·克拉克　Catherine Clarke

半人马怪肯陶洛斯　Centaurs

半人马怪之战　Centauromachy

塞斯诺拉双耳喷口罐　Cesnola krater

查融　Charon

画家齐格　the Chigi Painter

卡基迪安　Chalkidian

喀迈拉　Chimère

丘西　Chiusi

西塞罗　Cicero

肯尼斯·克拉克　Kenneth Clark

R. M. 库克　R. M. Cook

柱廊　colonnade

哥本哈根　Copenhagen

克基拉岛　Corcyra（科孚岛Corfu的古名）

基督圣体学院　Corpus Christi College

科孚岛　Corfu

科林斯　Corinth

科林西亚　Corinthia

克里特岛　Crete

基克拉泽斯群岛　Cyclades

库克罗普斯　Cyclops

塞浦路斯岛　Cyprus

昔兰尼　Cyrene

D

代达罗斯式　Daedalic
代达罗斯　Daedalus
达夫妮　Daphne
黑暗时代　Dark Age
达维特　David
大卫·刘易斯　David Lewis
得阿涅拉　Deianeira
德诺梅　Deïnome
狄诺墨涅斯　Deinomenes
提洛同盟　Delian League
提洛岛　Delos
德尔斐　Delphi
德尔斐三脚祭坛　Delphic tripod
德墨忒耳　Demeter
德米特里奥　Demetrios
法勒隆的德米特里厄斯　Demetrius of Phaleron
德谟克利特　Demokritos
德尔文尼　Derveni
德克萨门　Dexamenos
狄克斯里奥斯　Dexileos
迪诺罐　dinos
狄奥多罗斯　Diodoros
酒神节　Dionysia
狄俄尼索斯　Dionysos
迪普隆　Dipylon

《掷铁饼者》　*Discus Thrower*
多利安柱式　Doric order
多律弗路斯像　Doryphoros
双笛　double pipes
杜利斯　Douris
德拉古　Drako
德雷罗斯　Dreros

E

早期几何风格　Early Geometric
厄勒图亚　Eileithuia
埃拉索斯　Elassos
伊利亚人　Eleans
依洛西斯　Eleusis
依洛西斯秘密仪式　Eleusinian Mysteries
厄利斯　Elis
厄尔皮诺　Elpenor
柱上楣构　entablature
艾培奥斯　Epeios
美人画家　Epeleios Painter
以弗所　Ephesos
厄菲阿尔特斯　Ephialtes
厄庇道洛斯　Epidauros
埃皮克提图斯　Epiktetos
厄瑞克修姆神庙　Erekhtheion

厄瑞克透斯　Erekhtheus

埃雷特里亚　Eretria

厄尔戈提摩斯　Ergotimos

伊特鲁斯坎　Etruria

尤卑亚岛　Euboia

厄福尔博斯　Euphorbos

欧弗洛尼奥斯　Euphronios

欧里庇得斯　Euripides

欧里梅敦战役　Battle of Eurymedon

欧律斯透斯　Eurystheus

欧西米德斯　Euthymides

埃克基亚斯　Exekias

F

弗德塞勒　Foce del Sele

弗朗索瓦陶瓶　Francois vase

中楣横饰带　frieze

G

山形墙　gable

高加米拉战役　Battle of Gaugamela

伽倪墨德斯　Ganymede

几何风格时期　Geometric Period

三体巨人吉里昂　Giant Geryon

E. G.贡布里希　E. G. Gombrich

蛇发女怪　Gorgon

灰女巫格里伊　Graeae

鹰首狮身有翼兽格里芬　griffin

格拉尼库斯战役　Battle of Granikos

H

哈德斯　Hades

哈利卡纳索斯　Halikarnassos

哈默迪里奥　Harmodios

哈蒙兹沃思　Harmondsworth

赫柏　Hebe

赫格索　Hegeso

赫克托耳　Hektor

海伦　Helen

《希腊史》　*Hellenika*

希腊化的　Hellenistic

赫菲斯托斯　Hephaistos

赫拉　Hera

赫拉克雷亚　Herakleia

赫拉克勒斯　Herakles

赫尔墨斯　Hermes

希罗多德　Herodotus

赫西俄德　Hesiod

仙女赫斯珀里德斯四姐妹　the Hesperides

赫斯提　Hestia

陶工希伦　Hieron

希普克罗斯　Hipparchos

希普克罗斯　Hipp［ar］khos

希波克拉底　Hippokrates

M.贺默　M. Hirmer

荷马　Homer

荷马史诗　Homeric epics

荷马颂歌　Homeric Hymn

J.惠卫特　J. Huiwit

水罐　hydria

许葵厄亚　Hygieia

极北乐土之少女　Hyperborean maidens

希赛　Hysiai

I

伊克提诺斯　Iktinos

《伊利亚特》　*Iliad*

《伊利帕尔息斯》　*Iliupersis*

伊利索斯河　River Ilissos

雕刻　incision

爱奥尼亚　Ionia

爱奥尼亚海　Ionian Sea

伊菲图斯　Iphitos

早期铁器时代　early Iron Age

艾丽斯　Iris

伊斯基亚岛　Ischia

伊斯米亚　Isthmia

科林斯地峡运动会　Isthmian Games

伊萨卡岛　Ithaca

朱文塔斯　Iuventas

J

加斯·埃尔斯纳　Jas Elsner

帕里斯的审判　the Judgement of Paris

K

卡利克拉提达　Kallikratidas

同性恋美男　Kalos Epeleios

盏状双耳喷口罐　calyx krater

卡利斯特拉图　Kallistratos

卡梅罗斯　Kameiros

康塔罗斯酒杯　Kantharos

卡洛斯　kalos

卡珊德拉　Kassandra

卡斯托尔　Kastor

马其顿式圆帽　kausia

柯菲索道　Kephisodotos

凯拉米库斯　Kerameikos

克拉梅斯　Kerameis

三头狗刻尔珀洛斯　Kerberos

刻尔克珀斯兄弟　Kerkopes

卡里德莫斯和里基亚斯　Khairedemos and Lykeas

喀罗尼亚战役　Battle of Khaironeia

喀尔科登　Khalkedon

哈尔基斯　Khalkis

哈利克勒　Kharikles

喀戎　Kheiron

珂丽顿　Khelidon

吉同　khiton

吉萨尔　Khrysaor

基蒙　Kimon

科拉德奥斯河　Kladeos River

克里斯提尼　Kleisthenes

克利提亚斯　Kleitias

克雷奥迪克　Kleodike

画家克莱奥弗拉德斯　the Kleophrades Painter

画家克莱弗昂　the Klephon Painter

科莱像　Kore

柯塔波　kottabos

库罗斯像　Kouros

尼多斯　Knidos

克诺索斯　Knossos

科斯岛　Kos

库里安古　Kourion

双耳喷口罐　Krater

吕底亚王克罗伊索斯　Kroisos

克里提奥男孩　Kritian Boy

克里提奥　Kritios

基克诺斯　Kyknos

《库普里亚》　*Kypria*

L

拉柯尼亚　Lakonia

拉庇泰族人　lapith

李戈鲁团体　Leagros group

勒夫坎迪　Lefkandi

细颈有柄长油瓶　lekythoi

莱奥哈雷斯　Leochares

莱斯博斯岛　Lesbos

莱斯科斯　Leskhes

晚期几何风格　Late Geometric

晚期几何风格第I阶段　Late Geometric I

晚期几何风格第II阶段　Late Geometric II

晚期几何风格第II b阶段　Late Geometric IIb

细颈有柄长油瓶，或莱基索斯瓶　lekythos

勒托　Leto

柳西皮黛　Leukippidai

留基波　Leukippos

留克特拉　Leuktra

利比亚　Libya

《小伊利亚特》　*Little Iliad*

卢索瓦　Lousoi

卢西安　Lucian

萨摩萨塔的卢西安　Lucian of Samosata

R.拉利斯　R. Lullies

吕克昂学校　Lyceum

吕客亚　Lycia

利西波斯　Lysippos

吕底亚　Lydia

画家吕卡翁　the Lykaon Painter

里科米德斯　Lykomedes

里拉琴　Lyre

黎斯马克　Lysimakhos

利西波斯　Lysippos

M

马其顿　Macedonia

马其顿的腓力二世　Philip II of Macedon

酒神狂女　maenads

马克隆　Makron

样式主义者　Mannerist

马拉松　Marathon

马拉松战役　Battle of Marathon

马西亚斯　Marsyas

摩索拉斯王　Mausolos

麦兹　Mazi

地中海　Mediterranean Sea

美杜莎　Medusa

米兰尼翁　Melanion

梅利埃格　Meleager

米洛斯岛　Melos

门农　Memnon

《回忆苏格拉底》　*Memorabilia*

墨涅拉俄斯　Menelaos

曼图姆特　Mentuemhet

梅伦达　Merenda

麦西尼亚　Messenia

麦塔庞顿　Metapontion

梅提奥荷　Metiokhe

柱间壁　metope

中期几何风格　Middle Geometric

米利都　Miletos

密涅瓦　Minerva

米诺陶　Minotaur

摩伊拉　Moirai

莫斯弗罗斯像　Moskhophoros

莫特亚　Motya

彭德利康山　Mount Pentelikon

慕尼黑　Munich

埃及穆特女神　Mut

迈锡尼文明　Mycenaean

米科诺斯岛　Mykonos

米隆　Myron

米林努斯　Myrrhinous

米西亚　Mysia

N

那不勒斯　Naples

内托斯　Natos

《自然史》　*Natural History*

那克索斯岛　Naxos

L.尼德　L. Nead

尼米亚赛会　Nemean Games

涅俄普托勒摩斯　Neoptolemos

涅索斯　Nessos

涅斯托耳　Nestor

尼基阿斯和约　Peace of Nikias

胜利女神尼基　Nike

尼克马克　Nikomakhos

尼奥贝　Niobid

北非　North Africa

O

八柱式门廊　octastyle

奥德修斯　Odysseus

《奥德赛》　*Odyssey*

俄狄浦斯　Oedipus

俄琉斯　Oileus

酒樽　oinochoe

奥宜诺马奥斯　Oinomaos

俄刻阿诺斯　Okeanos

奥林匹亚　Olympia

奥林匹亚斯　Olympias

奥林巴斯　Olympos

欧内特里德斯　Onetorides

后殿　opisthodomos

《奥瑞斯忒亚》　*Oresteia*

奥科美诺　Orkomenos

奥罗波斯　Oropos

俄耳甫斯　Orpheus

俄耳甫斯教　Orphism

贝壳或陶片放逐制度　Ostracism

P

佩斯图姆　Paestum

雅典画家894　the Painter of Athens 894

帕拉迪昂神剑　Palladion

珀罗普斯　Pelops

画家潘　Pan Painter

泛雅典娜女神节　Panathenaic festival

潘多拉　Pandora

帕罗斯岛　Paros

帕拉西奥斯　Parrhasios

帕特农神庙　Parthenon
帕特洛克罗斯　Patroklos
鲍桑尼亚　Pausanias
带翼飞马珀伽索斯　Pegasos
雷埃夫斯　Peiraieus
佩里陶斯　Peirithoös
佩希西　Peisisi
庇西特拉图　Peisistratos
珀琉斯　Peleus
珀利阿斯　Pelias
双耳细颈陶坛　pelike
裴利齐奥　Pellichos
伯罗奔尼撒　Peloponnese
彭忒西勒亚　Penthesileia
披肩式长袍　peplos
波拉考拉　Perachora
帕加蒙　Pergamon
伯里克利　Pericles
珀尔塞福涅　Persephone
珀尔修斯　Perseus
波斯战争　Persian War
菲洛斯　Phayllos
菲迪亚斯　Pheidias
腓伽雷亚　Phigaleia
菲洛墨拉　Philomela

菲洛克拉底和约　Peace of Philokrates

菲洛斯特拉图　Philostratos

菲提亚斯　Phintias

腓尼基　Phoenicia

福尼克斯　Phoinix

弗卡亚　Phokaia

弗卡　phoke

弗拉斯蕾雅　Phrasikleia

弗拉克罗斯　Phraxos

弗莱尼　Phryne

弗律尼科斯　Phrynikhos

品达　Pindar

比萨　Pisa

匹德库赛　Pithekoussai

广口陶坛　pithos

普拉古斯　Plancus

普拉塔亚　Plataia

柏拉图　Plato

柏拉图学园　Plato’s Academy

普利尼　Pliny

老普利尼　Pliny the Elder

墩座墙　podium

J. J.波利特　J. J. Pollitt

波利杜克斯　Polydeukes

波利格诺特斯　Polygnotos

波留克列特斯　Polykleitos

波利克拉特斯　Polykrates

波吕斐摩斯　Polyphemos

波利普瓦特斯　Polypoites

波吕克赛娜　Polyxena

波塞冬　Poseidon

陶工区　Potters’s Quarter

普拉克希特列斯　Praxiteles

普里阿摩斯　Priam

普林尼阿斯　Prinias

普洛克涅　Procne

普罗克鲁斯特斯　Procrustes

普罗托斯　Proitos

门廊　pronaos

前柱式门廊　prostyle porches

原阿提卡　protoattic

原科林斯　protocorinthian

原几何风格　Protogeometric

普罗克西诺斯　Proxenos

凉酒罐　psykter

托勒密王一世　Ptolemy I

皮洛士　Pyrrhos，前319-前272

皮格马利翁　Pygmalion

毕达哥拉斯　Pythagoras

毕达哥里奥　Pythagorio

德尔斐阿波罗神像　Pythian Apollo
德尔斐运动会　Pythian Games
皮同　Python

R

红绘技巧　red-figure technique
拉姆诺斯　Rhamnous
雷吉昂　Rhegion
罗德岛　Rhodes
罗迪亚人　Rhodian
罗伊柯斯　Rhoikos
里亚切　Riace
匹德库塞　Pithekoussai
C. M.罗伯森　C. M. Robertson

S

萨布霍夫　Sabouroff
萨拉米斯　Salamis
萨摩斯　Samos
萨福　Sappho
萨尔珀东　Sarpedon
萨梯　satyr
萨提罗斯　Satyros
斯库拉　Scylla
第二代智术师　Second Sophistic
塞利努斯　Selinous

塞蒙尼德斯　Semonides

B. B.谢福顿　B. B. Shefton

西西里岛　Sicily

西克欧尼安宝库　Sikyonian Treasury

西锡安　Sikyon

串叶松香草　silphium

西蒙·戈德希尔　Simon Goldhill

西蒙·梅森　Simon Mason

西蒙尼得斯　Simonides

希弗诺斯岛　Siphnos

西弗尼安宝库　Siphnian Treasury

斯基卢　Skillous

史柯帕斯　Skopas

双耳大饮杯　skyphos

塞西亚帽子　Skythian hat

斯弗马考　Sliphomakhos

斯密克罗斯　Smikros

苏格拉底　Sokrates

梭伦　Solon

索菲罗斯　Sophilos

索福克勒斯　Sophokles

索塔德斯　Sotades

B. A.斯巴克斯　B. A. Sparkes

斯巴达　Sparta

持矛者　spear-carrier

斯芬克斯　sphinx

N.斯皮维　N. Spivey

贮酒罐　stamnos

斯泰希柯罗斯　Stesichoros

A. F.斯图尔特　A. F. Stewart

苏珊·阿尔科克　Susan Alcock

画家秋千　Swing Painter

交际酒会　Symposia

叙拉古　Syracuse

T

塔尔奎尼亚　Tarquinia

忒格亚　Tegea

忒拉蒙　Telamon

特里克勒斯　Telekles

特勒福斯　Telephos

特勒斯蒂　Telestes

和平神庙　the Temple of Peace

泰提斯　Tethys

四德拉克马银币　tetradrachms

享乐的萨梯　Terpon the Silen

泰勒斯　Thales

萨索斯岛　Thasos

西比　Thebe

底比斯　Thebes

忒弥斯　Themis

德米斯托克利　Themistokles

德米斯托克利城墙　Themistoklean wall

塞萨利　Thessaly

提奥朵罗斯　Theodoros

《神谱》　*Theogony*

忒俄克里托斯（约公元前325—约前267）　Theokritos

锡拉岛　Thera

忒修斯　Theseus

忒提斯　Thetis

色蒙　Thermon

忒萨利　Thessaly

色雷斯　Thrace

修昔底德　Thucydides

画家提米阿德斯　Timiades Painter

提摩特奥斯　Timotheos

菲利浦之墓　Tomb of Philip

跳水者之墓　the Tomb of the Diver

三竖线花纹装饰　triglyph

三联浅槽饰　triglyph

三足大锅　tripod cauldron

特里普托勒莫斯　Triptolemos

特洛伊罗斯　Troilos

特洛伊　Troy

提尔泰奥斯　Tyrtaios

僭主时代　Age of Tyrants

V

维尔吉纳　Vergina

涡形双耳喷口罐　volute krater

瓦尔奇　Vulci

X

色诺芬　Xenophon

Z

宙斯　Zeus

宙克西斯　Zeuxis

Oxford History of Art

牛津艺术史

丛书中文版主编 · 易英

风景与西方艺术

[英] 马尔科姆 · 安德鲁斯 / 著

张翔 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 ｜ 丛书中文版主编・易英

Landscape and Western Art

风景与西方艺术

［英］马尔科姆・安德鲁斯 / 著

张翔 / 译

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

风景与西方艺术 / （英）安德鲁斯（Andrews，M.）著；张翔译．—上海：上海人民出版社，2013

书名原文：Landscape and western art

ISBN 978-7-208-11851-5

Ⅰ．①风…　Ⅱ．①安…②张…　Ⅲ．①风景画−绘画研究−西方国家　Ⅳ．①J211.26

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第248837号

书　　名：风景与西方艺术

著　　者：［英］马尔科姆·安德鲁斯

译　　者：张翔

责任编辑：朱艺星

转　　码：欣博友

ISBN：978-7-208-11851-5/J·354

文

景

Horizon

社科新知　文艺新潮

新浪微博：@世纪文景

豆瓣小站：世纪文景
Email：info@wenjingbook.cn

目 录

马尔科姆·安德鲁斯　Malcolm Andrews

肯特大学维多利亚时期及视觉艺术研究教授。著有：《英国的狄更斯和英国人》、《追寻如画的风景：风景美学与悠游英伦，1760—1800》、《如画风景：材料与文本》。并担任《狄更斯》杂志编辑。

致谢

在风景研究方面，我长期受惠于众多朋友与同事的专业与热心，在此我想特别感谢以下阅读过本书草稿并给出批评意见的朋友：斯蒂芬·班纳（Stephen Bann）、罗杰·卡迪纳尔（Roger Cardinal）、莫里斯·拉拉狄（Maurice Raraty）、理查德·安德鲁斯（Richard Andrews），以及艾伦·米伦（Alan Millen）。他们给予的帮助、批评与鼓励对我而言非常重要。我还要感谢西蒙·梅森（Simon Mason）的冒险之举——邀请我写作本书。他在本书写作初期的探索阶段的鼓励以及最后冲刺阶段的鞭策都令我感激不尽。丽莎·阿加特（Lisa Agate）在寻找书中配图时的执着与对本项目的热情，以及林恩·布朗（Lynn Brown）在编校上的细致谨慎对本书而言是不可或缺的。我的家庭对我这个长期不称职的父亲和丈夫所展现的耐心实在超乎寻常，这个致谢算是一点小小的回报。在写作本书过程中，得到了如此多来自家人和朋友们的帮助与支持，这实在是我的幸运。

马尔科姆·安德鲁斯

第一章　从“土地”到“风景”

图1细部

所谓“风景”，无论是刻意雕饰还是野生自然，在成为艺术品主题之前，其实已经是人工制品了。即便仅仅是看看，我们已经开始塑造和解读它了。一个“风景”也许永远不会达到一幅绘画或摄影作品中表现的那样；尽管这样，当土地能够被当作“风景”来感知的时候，仍然有些重要的转变发生了。我们也许会在内心冲动的驱使下去画下或拍摄下视野范围内的一块特定的土地，然后把这个成果称为“一幅风景画”，但是土地之所以构成风景，并不在于对视野作出艺术记录的正式过程。不管我们是不是艺术家，我们都已经花了几个世纪来做这样的精神转变。这个习惯是我们与物质环境的关系的全部历史的一个部分，而景观再现的视觉传统从一开始就在这个关系里扮演了至关重要的角色。

风景繁衍风景画，人们可以——这本书也将——回溯这个领域内的各种不同类型的派系和支流。风景画同时也引起了视觉偏见，在艺术作品中也许无法找到这些视觉偏见的正式表述，但是它们会极其深刻地影响我们对自然环境以及关于自然环境的图画做出反馈的方式。这本书里的插图包括了许多我们熟悉的图像——它们的这种熟悉感已经促成了我们将土地感知为风景的方式。这些艺术作品并不是最终成品，而且它们在整个感知和转变的进程中也不是起始的刺激因素。它们发生在整个过程中。我们也许无法辨识我们自己以何等深度参与到这个进程中，尤其是当我们仅将自己看作是景观影像的消费者而不是创造者的时候。

对于我们作为独立消费者的程度的衡量，我们可以清楚地从卡伦·克诺尔（Karen Knorr）的一幅摄影作品《想像的乐趣：鉴赏家》（*Pleasures of the Imagination: Connoisseurs*, 1986）**［图1］**中获得。在这幅图像里，房间的完美对称，冰冷、经典的装饰格调，克制、均布的灯光，平滑、镇静的轮廓线，都展现了一个极度优雅并且绝有涵养的用来观赏自然景观的房间，而那些被观赏的自然景观却恰恰与这室内空间的构成方式毫无相通之处。画中的风景有着粗糙的质地、自由扩散和蔓延着的有机形式、不对称的构图、高度变化的灯光以及不可度量的深度。它们沉重的镀金画框标志着它们昂贵的价格，它们的高贵身份又因周围小心布置着的警戒线而得以强调。摄影作品的标题——《想像的乐趣：鉴赏家》——无疑是一种反讽。人们会纳闷这个孤独的、衣着光鲜的观赏者究竟能从中得到怎样的想像的乐趣——

当他暂时停下来，将上身向前倾斜，观赏这幅大型风景画：“观赏者倾向于不加消化的囫囵接受一幅影像”，卡伦·克诺尔评论道。[1]

图1　卡伦·克诺尔

《想像的乐趣：鉴赏家》，1986年

消费一幅绘画是什么意思？“风景”在这里到底代表了什么？一种局限于文化精英的、高尚的、特许的经历？如果是这样，又该如何解释自然世界对于我们所有人是免费的和开放的？而在参观者与风景绘画作品相遇的情形中，有多少是鉴赏家的专业评估，又有多少是投入到画布上描绘的诱人世界中的一场白日梦？在画廊里闲逛的参观者觉得他自己与画中闲逛的人物之间是一种什么关系呢？反过来，我们觉得自己与那个位于克诺尔摄影作品正中间的参观者以及被描绘的图像本身又是一种什么关系呢？

这类问题看起来可以无休止地延续下去，进入到接下来的章节中所要讨论的核心问题。这本书的意图并不是成为一部风景绘画——或者更广义来讲——风景艺术的历史。按照我的标题所示的地理性广度，即便是该主题的一个浓缩的历史，就目前来讲也是难以操作的。在这里，我的意图是讨论一些在我的序言里已经提出的问题。我的初衷不仅是引领读者穿越另一类型的艺术画廊，尤其是那些专注于“风景画”的展厅（虽然那是种非常令人愉快的做法），而是提出一些问题来探讨我们与风景画主题之间，以及与它在欧洲和北美近五百年来的表现方法之间的关系。有时候这类问题会集中在风景艺术史上的特定“时刻”（比如在第二章和第四章里将要谈到的）。这些时刻在大多数情况下将遵循历史年代的顺序，因此那种风景艺术传统惯例的延续感将得到强调。然而，那种历经历史长河的研究将会与更多的纯理论探究联系在一起，所以也会有一些主题性比较强的章节（比如第六章）。所有的这些都归结于对风景画概念的探索，以及对它在西方文化史上长期以来多种表达方式的探索。

半个世纪前，肯尼思·克拉克（Kenneth Clark）撰写了一篇关于风景绘画的先锋性研究文章，标题叫作《由风景进入艺术》（Landscape into Art）。那个标题假定了一种存在于两个独立实体之间相对简单的关系：“风景”意味着一种延伸了的乡村美景，而“艺术”则是指由具有良好的观察力、天赋与技巧的人将那些美景转化成绘画图像的行为。在克拉克的标题中，风景是等待被艺术家处置的原始素材。我认为土地——而非风景——才是原始素材，而且在由土地向风景转化的过程中，一个准备性的过程就已开始了，在此进程中，画家或摄影师将此素材作为创作主题，或者仅仅作为令人愉悦的美学经验。因此，这个进程可以被分成两个部分：由土地进入风景、由风景进入艺术。

马上产生了两个问题：是什么使风景区别于土地？（作为下一步的思考）我所概括的那个对风景做出反应的“我们”又是谁？我把风景这个词的语源学讨论留到下一个章节。在这里，我所关注的不是这个术语的历史涵义，而是它当前在日常用语中的使用。在判断什么是一个“好景色”的时候，我们其实是在表示更喜欢乡村的某一个方面。我们选择和编辑，抑制或轻视一些视觉信息以增进和提升一些其他特征。我们在一个简单的视角内建立起要素的等级排布，以使其成为一个错综复杂的视觉事实和想像布景的混合物。这个划分出一小块特定土地，使其从美学角度来说优于它旁边的景象，或者比它旁边的景象更有趣的过程本身，就已经将那个景象转化成了艺术形式；这也是我们在对

着相机取景器时所做的事情。对这个用来“制造”（produce）风景的复杂的辨别过程的描述使它看起来非常繁琐，因为它已经几乎完全转变成了一种习惯，于是现在看起来不过是一种自觉的反射现象。另一方面，一些人坚持认为我们对于乡村景色的反应其实是正好相反的，说那仅仅是我们拥有的为数不多的几种极其简单的乐趣之一，是一种任何人都有能力做到的完全自发形成的鉴赏行为。按照他们的理论，这是一种人类本能的反应，它可能会在文化的影响下变得更丰富或者得到一定的修改，但是它不是在文化的影响下产生的。接下来，我想谈谈这个把风景鉴赏作为某种本能行为的问题。

这两种立场之间的关系运用了近期一些关于风景和人们对其反应的思考。“构成主义的”（constructionist）观点——我打算这么称呼它——在过去的几十年中一直占据主导地位。E.H.贡布里希（E.H. Gombrich）的开创性研究《艺术与错觉》（*Art and Illusion*, 1960）是这一领域内的一个特别的兴奋点。“天真纯洁的眼睛只是一个神话，”他谈论道，“所有的思考都在进行分类和甄选。所有的感知都与预期相关，并因此而与比较对照相关。”[2]贡布里希的研究吸收了感知心理学（perceptual psychology）的知识，加固了构成派的论点：我们携带着由文化预制的精神模板，不管走到哪里，看见什么，做出什么反应，都会不断地被这些模板调节。新的事物总是会被套入那些熟悉的事物中。从这个经验，比如风景的经验中得到的价值和意义，就变成了观察者在何种程度上受到文化影响的问题，那将会因人而异。这种相对主义、构成主义的信条认为一个风景的艺术价值并不是景象本身固有的——不是它“本质”中的一部分，而是被观察者“构造”出来的。

于是，“风景”就成为了观察者从“土地”中选择出一部分，是他们按照构造“美好景象”的惯有概念进行一定的编辑和修改，从而形成的产物。这块土地被组织和消减到这样一种程度，使人类的眼睛可以在单一框架或短暂审视下就能理解它的广度和深度。我问我十三岁大的儿子“风景”的含义是什么。他回答说：“乡村里的景色。”我又问他：“当你在乡村里散步的时候，你是把那整片区域都当作‘风景’，还是觉得在那片区域里有好几处‘风景’？”“好几处，”他回答说，接着，停顿了一下之后，他又说，“这很奇怪，不是么？”对于他来说风景是有别于乡村的：乡村包含着一组视觉上可以被感知为风景的景象。那么，又是什么构成了“景象”？在散步过程中看到的每一个画面都能够作为一个景象么？我们能够捕捉下来在任意点上移动的全景，却同时确信只有目前视野焦距内的土地片段才是风景？

风景在特定的外在因素和内在因素的共同作用下拥有了一种意味深长的组织方式。一个框架建立起景象的外部边界，它给予风景一种定义。框架从实际意义上限定了风景，不仅反映在决定风景的外部界限，也反映在风景是被它的框架构成的：失去了那个框架，它就不再是一个风景了。同时，风景也会受到自身与非风景之间关系的影响而进行内部聚焦和组织——比如说，一个有着英雄行为的人物形象。那个叙事性的要素习惯于被称为图画的“主旨”（Argument），也可以说，它的主旋律或主题。去掉框架，清空主旨，风景就会溅溢成一个不成形的自然特征的集合。没有任何东西可以包含或整理它的组成要素，它也无法容纳，无法安置，无法补足那些要素。

我们可以从沃莱斯·斯蒂文斯（Wallace Stevens）的诗集《风琴》（*Harmonium*, 1923）中的《坛子的佚事》（Anecdote of the Jar）里，找到一个关于这种溅溢的反面情形的讽刺寓言剧——在里面主旨仅仅依靠自己的出现来实现对荒野的组织：

> 我把一只坛放在田纳西，
> 它是圆的，置在山巅。
> 它使凌乱的荒野
> 围着山峰排列。
>
> 于是荒野向坛子涌起，
> 匍匐在四周，再不荒莽。
> 坛子圆圆地置在地上
> 高高屹立，巍峨庄严。
>
> 它君临着四面八方。
> 坛是灰色的，未施彩妆。
> 它无法产生鸟或树丛
> 不象田纳西别的事物。[3]

这首诗在两个看起来丝毫没有关系的事物或状态之间建立起一种动态关系：一个浑圆的灰色坛子和一片位于田纳西的荒芜区域。一旦坛子被“放置”，它就“使凌乱的荒野围着山峰排列”，又使荒野“不再荒莽”。这个看起来最小的干扰，影响改造了一片巨大的、难以驾驭的土地：坛子“君临着四面八方”。

冒着扰乱诗的神秘魅力的风险，人们也许会开始思索那些位于简单表象下的不同层面的意义。坛子是一种人工制品，一种文明的产物。而不修边幅的荒野是未被驯服、未被标识的，是一种可能处于原始混乱中的意象。因此我们对这首诗歌的解读就像是一种寓言，它讲述了一种文明诞生的形式——荒野向有秩序的、可居住的领地的转变。不过是一个坛子，就拥有将荒莽领域转变成可理解的风景的作用，而这个过程并没有通过一个清理或者重塑土地的行为，仅仅是通过坛子被放置在那里。当坛子被引入的时候，荒野似乎在一瞬间调整了自己。荒野"向坛子涌起 / 匍匐在四周，不再荒莽"，就像顺从一种引力场的牵引。

沃尔夫·休伯（Wolf Huber，约1490—1553）的《各各他[4]的风景》（*Landscape with Golgotha*，约1525—1530）**［图2］**看起来几乎就是在彻底考验风景与主旨之间的关系。水彩画的景色看起来特别不合逻辑，就好像正在等待一个主旨的介入。事实上，主旨，或者为它搭建的平台，是残缺不全地呈现出来的：位于地平线右方的各各他的十字架几乎隐退到了看不见的位置；背景中的城市大概就是耶路撒冷。然而，没有一个叙事性的特征来支配画面。取而代之的是，我们只看到一个怪异的场地延伸过整个前景，仿佛是一个空荡荡的舞台等待着人类活动的上演。这幅画的主题是一个未完成的宗教绘画么？它是一幅关于地形的图像么？还是一部风景画的随想曲？

图2　沃尔夫·休伯

《各各他的风景》，约1525—1530年

主旨的存在，一个最重要主题的具体化，从属于风景画的配置。事实上，主旨常常被看作是“副业”，parergon或“附属要素”的反面。雅克·德里达（Jacques Derrida，生于1930年）曾经质疑关于附属要素边缘性的传统假设。[5]他颇具独创性地挑战了这个术语所暗示的外部—内部、中心—边缘的对比关系：par意味着“沿着”或“靠着”，ergon意味着“作品”，亦即主要论题，主旨；因此“副产品”是一个合理的翻译。“一项附属要素依靠着、紧贴着作品，以附加在作品上的形式出现，但是它并不会倒向一边，而是来自一个特定的外部环境，并在运转过程实现内部的碰撞和协作。”通过引用伊曼纽尔·康德（Immanuel Kant, 1724—1804）的《判断力批判》（*Critique of Judgment*）中的例子，德里达一步一步地表明了作品与附属要素之间的界限是多么具有渗透性：半裸雕像身上的布料以及绘画作品的画框都是附属要素、附件、装饰。在前一个例子中，作品是指裸体雕像（更确切、更形象地来说，是指“身体”），而布料则是装饰性的附加品。但是身体作为“裸体雕像”存在，在一定程度上是由于布料的共同存在而造就的。裸体雕像需要附属要素——布料来加强赤裸的感觉；因此，它依赖于所谓的装饰性附加品，并与其合作，而装饰性附加品那种独立的、可有可无的身份也就随之消失了。这种附加品的出现标志着“它所加入的那个系统的一种内部欠缺”。

有很多警示鼓励我们去思考，在传统习惯里风景画在艺术中的较低地位——与生俱来的副产品的限定（作为主体和主旨的反面）——总是让我们忽视或排斥风景画功能的重要意义。在接下来的章节里，我们将再一次注视与风景画有关的外部与内部、主要与附属、中心与边缘之间的互动。

风景，无论是作为附属品还是主体，都是一种作为媒介的土地，是经过美学加工的土地。它是被自己重新整理过或者被艺术的视线整理过的土地，因此它已经准备充分地等待着属于它自己的肖像画。但是我们怎么能够得知它已经准备充足了呢？肯尼思·克拉克提出了一个受到广泛认同的概括：“除了爱以外，能够得到全人类认同的感情也许就只有从美好景色中感受到的快乐了”[6]。克拉克在一个叫做《自然景色》的章节开头作出了这段评论，他还进一步地探讨了在他的概念中

与约翰·康斯太勃尔（John Constable, 1776—1837）的作品相关的风景画鉴赏品味的革命性变化。其中有两点看起来彼此冲突：关于是什么构成一个“美景”的隐含的实在论[7]意见；关于风景画鉴赏品味的公认的可变性。风景画里有超越文化差异的价值存在么？我们又回到了同一个最基本的两难境地，我们该称呼它为“相对主义者 / 绝对主义者”，还是“构成论者 / 实在论者”，还是别的什么？

在这里，我们将风景画理解为一种理念和一种经历，无论我们是否是进行实践的艺术家，我们都创造性地陷入了其中。暂且不理会卡伦·克诺尔的摄影作品**［图1］**中那种优雅的讽刺，我们其实并不是风景的被动消费者。我们对于自身以及同环境之间关系的感觉会反映在我们对这类图像的反应上，卡伦·克诺尔摄影作品中那个男人暧昧不明的态度也许亦暗示了这种观点。艺术作品中的风景告诉我们，或者要求我们去思考，我们归属于哪里。有关身份和方向的重要问题，同风景意义的解读以及从风景中取得的快乐，是不可分割的。这些基本问题与我们对自然世界的理解之间的关联，正是导致西方近500年，尤其是近250年内风景画不断扩展的一个关键原因。

这又将我们带回了本章开头提出的另一个问题：我在关于风景构建的这些探讨中所大胆使用的称谓——“我们”——的身份。大多数读到艺术史系列中关于风景这一卷的读者，都很可能会意识到这本书的标题所显示出来的通俗文化建立在西欧传统上的文化。正如本书插图中许多关于风景的图片都会让读者觉得很熟悉，我在风景艺术领域内所创造的关于美的标准的概括，也会让读者觉得熟悉。然而，为了理解风景鉴赏在何种程度上更依赖于后天的标准，——而非先天的标准，我们还必须问自己几个问题。于是，暗含在“我们”这个称谓中的意义就变得格外不稳定。举个例子，问一个八岁大的孩子他 / 她是否喜欢某个风景，如果是，为什么。他 / 她也许会谈论起山的大小、视野的距离、田野和树林的颜色，等等，而这很可能会耗尽他 / 她对这个问题的兴趣。那个孩子有没有一个完全不同于那种在视线范围内随机组合自然现象的体验，意即一个特定实体的概念——“风景”？那个孩子有没有能力或者愿不愿意去考虑那些自然形态在整个场景中排列的方式呢？换句话来说，那个孩子能够在何种程度上了解他 / 她所看到的“风景”是不同于“土地”的？成年人对自然景色的美丽所关注的类型和表现出来的程度，往往使小孩子感到困惑和无聊，从这一点来推断，风景鉴赏很可能是一种后天的体验。

在这种不断进化的以风景的形式来理解土地的人类感觉里，一个非常有趣的媒介出现在了威廉·华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850）的诗歌作品《廷腾寺》（*Lines Written a few Miles above Tintern Abbey*，1798）中，我们任何一个人都可以对照这诗歌里的内容来验证自己的经历。“廷腾寺”，来源于诗人自己早期的生活体验，提供了一个关于持续变化的自然风景鉴赏的可发展模型。三个发展阶段被确立。诗人回忆起的最初阶段是他童年时以一种物质性娱乐场所的形式来享受自然的“较粗糙的乐趣”。他写到了那些随着童年的结束而消失了的“令人高兴的动物行为”。第二个阶段是当他成为了一个二十多岁的年轻人时，自然对于他来说是一种激发美感和振作精神的源泉。在感受自然世界的形状、颜色和声音时，他的所有感觉都是那么的活跃：

> 轰鸣的瀑布
> 似汹涌激情，将我纠缠不舍；
> 高山，巨石，幽深昏暗的丛林，
> 它们的形态和色彩，都成了我的
> 强烈的嗜好；那种爱，那种感性，
> 本身已令人餍足，无需由思想
> 给它添几分韵味，也无需另加
> 不是由目睹得来的佳趣。

之后，这种显著的、包含审美高潮的感官愉悦，让位给了一种对自然世界更深思熟虑、更错综复杂的反应，这种反应中预置了人与自然、开垦与原生之间的关系，并且，对于风景的美，它更注重一种道德和精神上的体验：

> 我深为欣慰
> 能从自然中，也从感官的语言中，
> 找到我纯真信念的牢固依托，
> 认出我心灵的乳母、导师、家长，
> 我全部精神生活的灵魂。[8]

这种调制开始于原始天然的“动物”反射，最终发展到更高度进化和精炼的、对自然给予的抽象慰藉的感知。

从华兹华斯所感觉到的自己同自然景象以及同风景鉴赏之间不断变化的关系中，我希望从中抽取出风景体验中的主观性和相对性要素。正如一个人对乡村景色的反应从儿时到成年一直都在变化，风景在不同的文化中也会得到不同的评价，当然，文化本身也处于不断变化和发展的进程中。事实上，并不存在一个公认的"我们"。这个自身不存在任何争议的命题，与肯尼思·克拉克提出的虽未明确的宽泛的概括有些冲突："除了爱以外，能够得到全人类认同的感情也许就只有从美好景色中感受到的快乐了"[9]。这个论点先入为主地认为，观赏一个"好景色"（谁来判定、按照何种标准来判定一个"好景色"是什么？）是全人类——无论种族、信仰等是否相同最可能共享的为数不多的几种体验之一。这种好似事物内在原理的近乎先验论的绝对论断含蓄地驳回了关于风景的美的相对性论断——认为风景的美学地位是一种倾向于不断变换的文化进程中的产物。

这些观念的不兼容是我们在思考风景艺术时必须提出的许多问题中的一个。艺术中的风景，或在一个特定的传统中得到历史性的追溯，或在一组文化传统的范畴中得到比较性的研究，它见证了极其多种多样的、风景获取意义和价值的方式：它看起来差不多是表明了相对主义的观点。然而被展示的风景——尤其是在后文艺复兴时期的欧洲和美洲——也同样坚定地代表了"另一面"：那个与人类无关的世界，它现在，或者曾经是，我们的家园。它因此而构成了一种绝对，一种恒定不变的状态。风景，作为自然的物质形态的肖像，也可以行使将抽象概念实体化的功能。它也许会将自己作为一个乡村的片段、一个框架中的副本、一个地志记录，但它也是（或可能是）一个理想世界的象征性形态。换句话来说，若回归到华兹华斯的风景体验和鉴赏的阶段演进模型，那些观察理解并不需要是离散的或连续的，它们可以是联合的或混合的。当其中一种反应居于优先地位时，人们不会完全失去另外一种反应。因此，如果我们考虑到这三个阶段，我们对真实的或绘画中的风景的吸收可以同时是娱乐的、审美的以及精神的。作为娱乐的对象，风景展开了一个颇具诱惑力的空间，充满了光和影，幽闭的眼睛可以在其中任意遨游。想像一下克诺尔摄影作品**[图1]**中孤独画廊的参观者，当他凝视着那些画框中的风景画时（虽然看起来他并没有在那里停留足够长的时间），他所体会到的视觉探究和消遣的简单乐趣。这种探究渐渐演变成了挑选某种特定的关于形态、轮廓、材质以及光影变化的感官和审美乐趣，正如华兹华斯在谈到第二阶段时所提出的："那种爱，那种感情，／本身已令人餍足，无需由思想／

给它添几分韵味，也无需另加／不是由目睹得来的佳趣。”这从本质上来说仍然是一种感官体验（听觉的和视觉的），并且缺乏鉴赏行为的辨别力。第三阶段，精神阶段，也许产生于在上述的感官体验中的沉潜，在那其中生成了一种对整个场景的精神品质的感觉。除了“是”（being）什么以外，它开始“意欲”（mean）着什么；抑或是我们以那些反射行为作用于它，以使它开始“意欲”着什么。这种意义（在任何程度上，“意义”都可能产生于需求在风景上的映射）很难用言辞来表明，而华兹华斯的表达方式也发生了变化：从描述第二阶段——感官阶段时的具体有形——“高山，巨石”，“幽深昏暗的丛林”，“轰鸣的瀑布”到描述第三阶段时暧昧抽象——“仿佛有灵物，以崇高肃穆的欢欣把我惊动”，“我还庄严地感到／仿佛有某种流贯深远的素质”。华兹华斯，在这个阶段，已经穿越和超过了那些较早阶段的反应。“痛切的欢乐”和“炫目销魂的狂喜”的时代已经成为过去。他已经认识到“对自然，／我已学会了如何观察，不再像／粗心的少年那样”。他觉得成熟的、精神化的对自然的理解，所需要的仅仅是蜕去不成熟的、感官性的反应。但是，难道对风景的感官的、审美的和精神的体验必须彼此排斥么？难道我们不能以一个综合复杂的评价来把握土地、风景及其反应范畴么？

我们也许可以再拿出一个特定的风景来进行进一步的思考。美国摄影师安塞尔·亚当斯（Ansel Adams，1902—1984）在20世纪前期创作了一系列关于优胜美地国家公园[10]的宏伟的摄影作品。在优胜美地国家公园里的亚当斯是我们在这一章开头所讨论的问题的典型代表，他非常肯定地在从事着将土地转化为风景的工作。面对着这个冰河地貌的巨大的国家公园的全景，一个摄影师是依赖什么标准来决定哪个特定的场景会进入他的相机镜头呢？更加著名的亚当斯风景是他以优胜美地河谷为题材的摄影作品：两千英尺高的半穹顶状的岩石的伟大样貌占据了整个画面。《坦纳亚河，梾木，雨，优胜美地国家公园》（*Tenaya Creek, Dogwood, Rain, Yosemite National Park*）**［图3］**，摄于1948年，画幅稍小一些。几年后，亚当斯回忆起他挑选和拍摄这个画面的经历：

图3　安塞尔·亚当斯

《坦纳亚河，梾木，雨，优胜美地国家公园》，1948年

春天——瀑布咆哮和梾木花绽放的季节——总是伴随着美妙的阵雨，这正是享受自然界中各色各样的微妙景象的时节，它们有时难以捉摸，很难拍摄下来。

在一个多云的春日，我正在搜寻梾木花绽放的景象，在驱车驶入镜湖路的时候我瞥见了坦纳亚河附近的一个具有吸引力的拍摄可能性。我停下车，向我看到的在森林里闪着微光的梾木的方向步行了600英尺。在接近河的时候，我看到了一个注定的机遇……一阵小雨开始落下，我考虑放弃当天的工作，但是当我来到一片树林中的空地，看到这个主题向我展开的时候，我立刻下定决心，架起了相机……

> 像我所有的摄影作品那样，拍摄这幅图像的机遇似乎在等待着我，视觉化是直接而完整的。我希望摄影作品不只传递那个瞬间，也能传达一些我自己理解过感知过的证据，以使观赏者可以对其作出反馈。只是这个表现出来的理解感知中所包含的东西必须是单纯地从摄影作品中寻找到的。我一再复述我的信念：摄影作品自身就能够独立地表达出摄影行为中的体验。我们可以描述和解释画面中的物质要素——森林、雨、白色的花朵、流动的溪水和长满青苔的岩石，但是试图表达摄影师的情绪——审美反应——也许会使观赏者感到困惑并且对他们的反馈造成限制。[11]

亚当斯在优胜美地搜寻春天的景物，更确切地说，搜寻梾木花的绽放。至此，他在寻求中是完全有意识和有目的的，但是从那一点开始，某种神秘的审美本能似乎开始占据主导地位。对远处"一个具有吸引力的可能性"的一瞥，转变成了即使下雨也不能忽视的"一个注定的机遇"。这机遇"似乎在等待着"他："视觉化是直接而完整的"。他稍后记录下，"曝光和显影的决策是相对简单的"。那些启发他所谓的"创造性反馈"的摄影价值明显的、"注定的"产生过程一旦被察觉，亚当斯会发现自己并没有办法完美解释为何是这一小片段的优胜美地被拍摄了，即使他曾试图解释。在超越了某个特定的点（驱车寻找梾木花）之后，它似乎确实变成了那样——一种"反馈"，一种反射："除非我以某种剧烈的感觉来回馈这个场所的情绪状态，不然我会觉得尝试摄影是一种困难且浅薄的工作"。[12]

如果，按照亚当斯所坚信的，"只是这个表现出来的理解感知中所包含的东西必须是单纯地从摄影作品中寻找到"，我们也许会在照片自身中更加专心地寻找指引和解释。作品标题并不仅仅是拍摄地点——坦纳亚河，它也不单纯是"梾木"。它是地点、主导自然特征和天气条件的结合。它想要将注意力吸引到细节上。但是如果没有标题，我们在对这幅摄影作品做出反应的时候，还会不会突出地关注这些特定的细节呢？雨是无形的，河可以在任何地方，前景中树叶的闪烁当然是引人注目的，但是它的植物学特征并没有为那种效果增加任何价值。当然，标题中的细节抓住了一个宝贵的记忆，但是对于观赏者来说，它并没有对风景的价值起到任何作用。那么，那个价值是什么？为什么要选择这个特定的画面？答案存在于图像本身里么？

眼睛几乎没有需要穿越的深度。溪流，它那明亮而充满泡沫的急流，将观赏者引领到中间的地面，但是它远处的部分被遮挡掉了。在

那一刻，光的路径引领我们直趋向上，沿着左侧松树结实的垂直边缘，碰到那棵倾斜的树和它明亮的叶子，终止于顶端处阳光照耀下的山腰的反向对角线。这个视觉游览很快结束，我们又回到前景处光影效果和材质的无穷变化中。相对闭塞的画面以这种方式迫使注意力集中在浅短的前景以及错综复杂的细节上面。

像亚当斯观察到的那样，我们于是以某种方式试图描述和解释画面中的物质要素，即使摄影师的主观反应只能以一种模糊的编码形式在摄影作品本身中得到表达。然而，在对风景做出反应的顺序的或同步的感官、智力和精神范例方面，我们发现亚当斯将他自己的反应描述为"情绪—审美反应"。这个复合称谓将这两种反应同步化了，而华兹华斯则曾经试图将其表述为线性序列。

近几年来，风景越来越多地被视为一种文化工具，而不是被简单地当成视觉的、具体的对象。让我们以W. J. T.米切尔（W. J. T.Mitchell）的主张为例：

> 风景不是一类艺术，而是一种媒介。
>
> 风景是人与自然、自我与他人之间的一种交换媒介。用类比的方式来讲，它就像货币一样：它自己本身并没有价值，但是它代表了一种潜在的无限的价值储备。
>
> 风景是一种由文化中介的自然景象。它既是被表现的空间又是表现的空间，既是象征者又是被象征者，既是一个框架又是被框架所包含的，既是一个真实的场所又是它的幻象，既是一个包裹又是包裹里面的物品。[13]

风景，长期以来既意味着真实的乡村景色，又意味着它的图像表述，结果它成为了两者的组合，或者两者的融合——"一种由文化中介的自然景象"。这个描述可以从风景"特征评估"——在环境规划的发展下建立起来的一种复杂的诊断技术——的专业实践中得到证实。

根据两位正在进行这项工作的作者的看法，这种评估需要区分开"风景特征"和"画面美感"："通过给风景的自然、文化、视觉维度赋予相同的权重，我们有可能建立起更加适当的风景评价技术"。"风景特征"被描述为"一种图案的表现，来源于自然要素（物质的和生物的）和文化要素的特定组合，使得一个场所区别于另外一个场所……［它］的

焦点在于土地的自然本质而非观察者的反应，目的是为了传达一个非正式的风景图像而不作任何价值评估”。“画面美感”是“一种对人们观赏某个特定场景时所体验到的美学吸引力的衡量”，这种吸引力的形成条件包括了对风景美学品质的先天性欣赏，以及个人联想、文化素养和对那片区域的熟悉。[14]在这一章其他部分所列举的论点中，有两点非常引人注目：对自然之美的“先天性”欣赏的概念，以及人们能够在传达一个风景画面的行为中消除价值判断的观点。它们虽然从客观上来讲是成立的，但是也许很难被证实。

“风景是一种对自然的解读，它重塑了具体的空间以及那些围绕着我们的东西”，景观设计师伯纳德·拉索斯（Bernard Lassus）[15]曾经评论道。风景作为一个自然世界的感知版本，按照人的需求以及我们所经历的不断变化的生存环境，进行了重构，因此，举例来说，在不断扩张的现代大都市中，我们渴望得到的那个“不同事物”，不仅仅是一片拥有清新的林间绿地和安静开放空间的场所。在他对19世纪巴黎的城市文化的敏锐研究中，他指出尼古拉斯绿地（Nicholas Green）是城市新商业中心建设中所制造的他所谓的“视觉编码”（codes of looking）：

> 解读街道意味着接纳视觉的编码，它们能够区分、过滤和穿越公共空间的意义。所有的这些都暗示了一种视觉的个体化，早期的、更加总括的社会全景碎裂成了由单个物体和景象建立起来的画面。[16]

同一时期的伦敦可能会得到同样的评价。不断蔓延的大都市在任何视角下都无法被概括，这也许可以解释城市地图或城市鸟瞰图在19世纪的伦敦和巴黎的风行。

从街道层面上得到对现代城市的连贯认识的困难，受到噪音轰炸以及异质视觉信息冲击的经验，暗示了一个非城市环境中应当具备一种补偿性的简单朴素。一个单独景框里的乡村景色，为实现一个宽阔空间的视觉全景提供了一个机会，这种经历在城市中已经不复存在了。关于风景是如何在现代城市体验的面前构建起来的，我们可以举个很好的例子来形容这种感觉，那就是乔尔·迈耶罗维茨（Joel Meyerowitz，生于1938年）的都市风景《百老汇大街与西四十六街，纽约》（*Broadway and West 46th Street, New York*, 1976）**［图4］**，以及克劳德·莫奈（Claude Monet，1840—1926）的风景油画

《牧场和白杨树》（*Meadow with Poplars*）　**[图5]**。在迈耶罗维茨的摄影作品中，城市变成了令人不知所措的符号组合。建筑看起来都变成了简易招贴板。虽然从地形学上来说这幅作品的标题是非常明确的，但是在这个地点营造人或建筑的感觉的尝试却是令人困惑的。在我们视野能及的范围内没有人类的邂逅。前景中出现了一些物资交换的手势，但是那两个男人之间的相遇并没有包含任何目光接触。路标——方向性的、规章性的（如“请勿停留”）以及商业性的——组成了一个毫无意义的万花筒般的漩涡。看起来似乎是进入城市空间的通路被堵塞了。格雷厄姆·克拉克（Graham Clark）曾经将这幅摄影作品描述为纽约的后现代城市意象，其中“眼睛被标记符号淹没，色彩更加剧了这种混乱的效果……根本难以找到一座纯粹的楼房”[17]。这是新的荒野，只是这荒野是由那些与自然荒野的组成要素几乎完全相反的要素构成的：城市作为一个被人类过度使用并且完全由人工品构成的场所，替代了一个几乎没有人烟和全无人工品的空间。最重要的是，也许，在这幅纽约的画面中，正是这种拥堵给我们留下了深刻的印象。

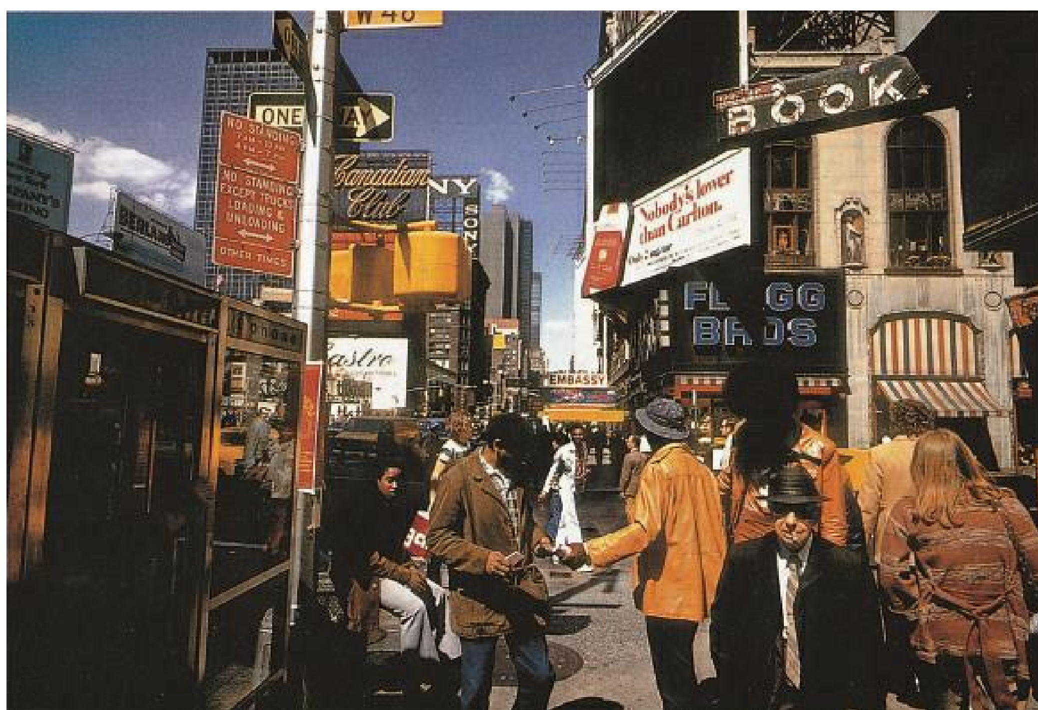


图4　乔尔·迈耶罗维茨

《百老汇大街与西四十六街，纽约》，1976年

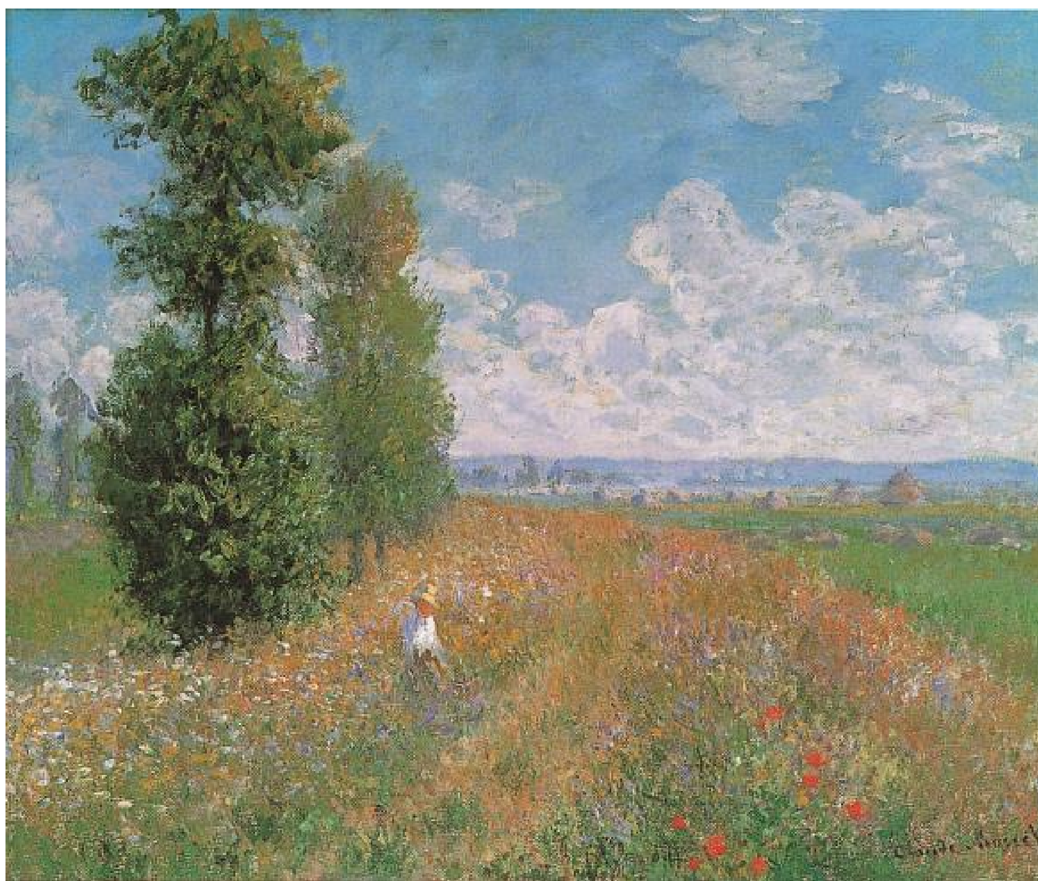


图5　克劳德·莫奈

《牧场和白杨树》，1875年

比较而言，乡村提供给我们的是一个看起来宽敞、连贯，并且容易解读的场所。莫奈的《牧场和白杨树》在每样事物上都显得欢快，完全不同于现代都市：明显的无边无际的视野代替了浅薄、闭塞的空间；柔和的曲线轮廓代替了直线型的方块；柔软、弯曲、羽状的材质代替了坚硬的金属和玻璃表面；一个看起来几乎成为了田野的自然形态的一部分的人物，代替了拥挤在局促空间里却彼此孤立的人群。进入风景空间的通路看起来简单朴素却吸引人。不管这是否是一个特定的空间，当地的特征和形式都具有松散的一般性而不是紧迫的特殊性。这是一个可以被概括的空间经历。这种将迈耶罗维茨的纽约**［图4］**和莫奈的牧场**［图5］**放在一起的“补偿”理论，凭借对城市与乡村之间巨大反差的强调，将乡村作为都市生活中典型的迷失和破碎伤害的对立面。通过这样的极化策略，土地被构建成风景。

就大多数目前已考虑到的土地成为风景的方式，以及建立风景美学标准的方式来说，我们的注意力主要集中在了文化诱导下的精神习惯——在这些习惯的形成过程中，艺术化的风景扮演了一个极其重要的角色。而这样的习惯以什么方式、在什么时候以及为什么形成，它们是否在响应原始需求而非文化素养，仍然是难以回答的问题。地理学家提供了一些有趣的解释方式，我在这里举几个简单的例子，我将把其中一些放到本书后面的上下文中进行讨论。

杰伊·阿普尔顿（Jay Appleton）被最多引用的“栖息地理论”（habitat theory）是他的研究作品《风景的体验》（*The Experience of Landscape*，1975）中的基础。在文章中他指出，在我们对来自风景的审美愉悦进行评估的时候，我们会无意识地召唤起一种珍视领地优势的返祖模式，那几乎是狩猎—采集社会时期的本能。那种占据能够看到猎物或敌对力量却不暴露自己的战略地点的优越感，自然地转换成了一种更大的安全感。那种同时提供了视野和庇护所的土地形式，因此满足了原始生存的需要，它们深深地埋藏在了人类灵魂深处。一幅吸引人的风景是一个单独的视角，适当地包含了某种视野—庇护所的可能性。

历史上，人类一直在以一种动物性的方式来适应风景的吸引力，一旦生存文明不再盛行，风景的吸引力就有可能自然地转化成一种审美的吸引力。对风景偏好的科学研究从1970年开始发展，大多数研究致力于考察是否存在影响风景欣赏的遗传因素，以及什么类型的风景形式是受到格外关注的。许多研究倾向于支持这种主张：“现代人类在一定程度上保存着一种遗传性倾向，喜欢或视觉支持那些具有热带草原特征或高山平谷特征的自然景物，如开放的空间、散布的树木或小规模树林，以及相对平坦的草地表面”[18]。原始人被认为曾经大范围地从森林栖息地转移至更加开放的热带草原，在那里猎物和掠夺者都更容易被观察到。因此，按照假设，那种部分保留下来的对这类风景的遗传性偏好就来源于原始的生存本能。事实或许如此，但是也不尽然，前面引用的描述其实非常显著地符合了典型的18世纪风景的传统特征，这种特征在“无所不能的”布朗[19]（“Capability”Brown，1716—1783）的作品中得到了很好的概括，并作为理想的风景在整个西方世界中得到了广泛的传播。在那些风景偏好研究中有多少参与者在无意识地回忆这些古老的园林模型，而并非对原始生存本能作出响应？相反地，布朗在风景中使用大片草坪、散布丛生树木而取得的巨大成功，仅仅是由于他偶然碰撞到了原始人类的反射活动么？一些撰写

《亲生命假说》（*The Biophilia Hypothesis*）的学者对汉弗莱·莱普顿（Humphrey Repton）的“红书”[20]（“Red Books”）进行了研究，并且在园林设计的“前”与“后”之中**［图6］**发现了一种倾向：大体上来说，制造变化时都喜欢使用热带草原环境的特征。

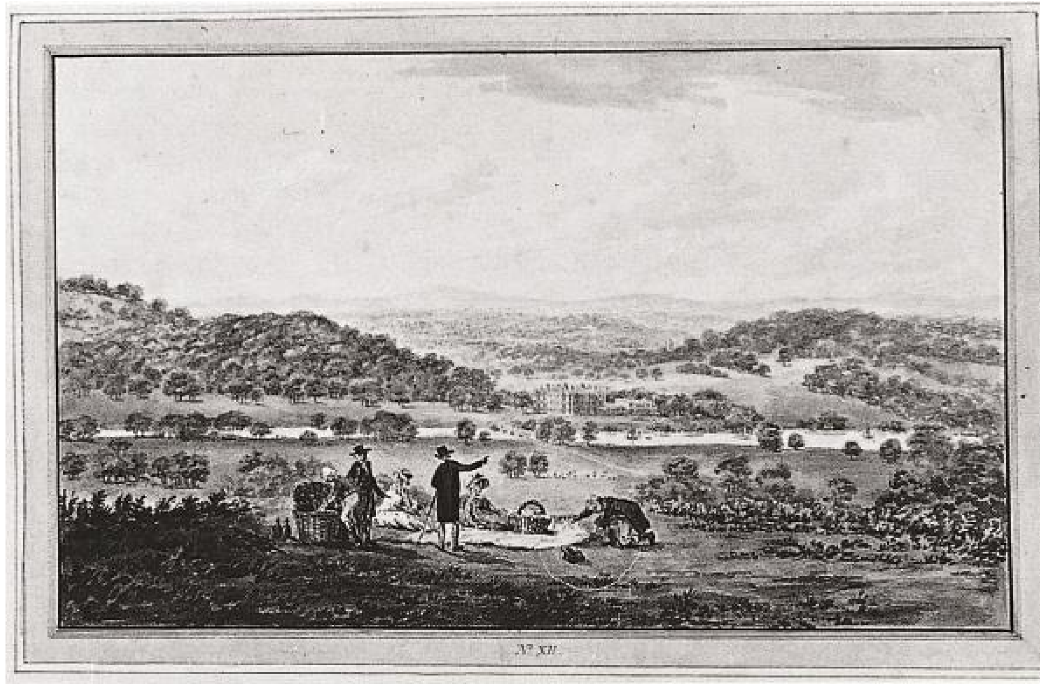


图6　汉弗莱·莱普顿

水彩画，摘自为朗利特制作的“红书”，1804年

问题在于，可能也存在一个超越文化的风景理想——也许因此而强化了对风景欣赏的遗传基础的争论——它在亚历克斯·梅拉米德（Alex Melamid）和维塔利·科马尔（Vitally Komar）近几年来进行的一个非凡的项目中得到了一些支持。那就是著名的“人民的选择”（The People’s Choice）。来自不同国家的上千个人被邀请完成一份问卷，目的是为了找出世界上他们最想要的和最不想要的绘画。问卷表格被发布在互联网上。人们被问到的问题诸如：他们最喜欢的绘画题材是什么（比如，肖像、静物、宗教、风景）；他们最喜欢的颜色是什么；他们最喜欢的形态是什么（人物、建筑，等等）。然后借助计算机对来自每个国家的反馈结果进行分析，以得到一个可以反映多数人偏好的复合图像。网页上十五个国家的问卷结果生成的结论是，他们最想要的绘画，是风景。在这些风景中，水面、山脉、树木、平地各自所占的比例是显著一致的，正如结果中的一个选项所示**［图7］**。这些风景画上

鲜有人类出现。动物活动也被控制在最低程度（动物一般是民族的象征符号）。这些结论可以证实肯尼思·克拉克关于全人类对“好风景”有共识的见解么？它们表现出了惊人的一致性，不仅在于基础风景元素的构成比例上，还表现在了布局上。

图7　维塔利·科马尔与亚历克斯·梅拉米德

《美国最想要的绘画》，1994年，以及《丹麦最想要的绘画》，1995—1997年

另一位地理学家，丹尼斯·科斯格罗夫（Denis Cosgrove）认为风景是一种“观看的方式”，它是由特殊的历史、文化力量决定的。他将风景概念的演进联系到早期现代资本主义的建立和封建土地占有制度的灭亡。根据这个论点，那些依赖土地构造全部生活、把土地作为生计和家园的人们，并不把土地当作风景。他们之于土地的身份是“内部人士”：

> 对于“内部人士”来说，在自我与场景之间、主体与客体之间没有明确的分离。更确切地说，在环境中蕴含着一种融合的、单纯的、社会的意义。“内部成员”无法像我们一样离开一幅画框中的绘画或者走入一个参观者的视角，他们没有享受离开场景的特权。[21]

当土地获得资本价值、自身成为一种资本形式——一个几乎没有私人价值和“社会意义”（它对于某些人来说作为家的意义）的日用品——并且美学价值替代了使用价值和属地价值的时候，风景越来越多地产生了。按照科斯格罗夫的说法，这是“外部人士的视角”，通过这种视角，土地被重组成了风景。

科斯格罗夫引用了约翰·伯格（John Berger）在《一个幸运的人》（*A Fortunate Man*）中的一段感人的文字作为他全书的结束：

> 风景是有欺骗性的。
>
> 有时候风景看起来并不像是为它的居民们的生活准备的布景，而更像是一扇窗帘，在它后面发生着居民们的争执、成就和事故。对于那些躲在窗帘后面的事情以及居民们，地标不再仅仅是地理性的，还是传记性的和个人性的。[22]

洞察力，作为对“外部人士的视角”的矫正而提出，是非常有价值的。风景可以掩饰土地。

从某种角度来看，近五百年来西方的风景艺术，可以被解读成一种“挽歌体”的记录：从一个不可复原的前资本主义世界中的原始栖息地开始的人类感觉的让渡。在那其中包含的神话和历史一样多。从20世纪70年代后期开始，马克思主义的艺术史家以及“遗产产业”（Heritage Industry）评论家们使我们，也许是不太情愿地，更习惯于怀疑风景绘画的诗歌般的宁静，——那个具有诱惑力的窗帘，用伯格的

话来说。那已经成为了一种智力的矫正。对于"外部人士的视角"来说，更加普遍和深远的挑战并不是来自于研究学院，而是来自于环境保护运动。我们现在很难逃脱那种认为我们全部都是"内部人士"的感觉，我们充满担忧地意识到，那些曾经以为是自然界慷慨赠予的自然资源其实都是有限的。在田园牧歌般自然简约的迷人景象的帮助下，我们不需要去想像生活在自然里面是什么样的，现在我们都太清楚我们对自然的依赖了。更加关键的是，我们感受到自然对我们的依赖。风景作为一个远距离观察的方式，其实否认了这种我们将自然作为生（或死）的场所的关系的深刻感觉。作为西方文化生活中的一个阶段，风景也许已经结束了。

第二章　“主题”还是“背景”？风景画与文艺复兴时期绘画

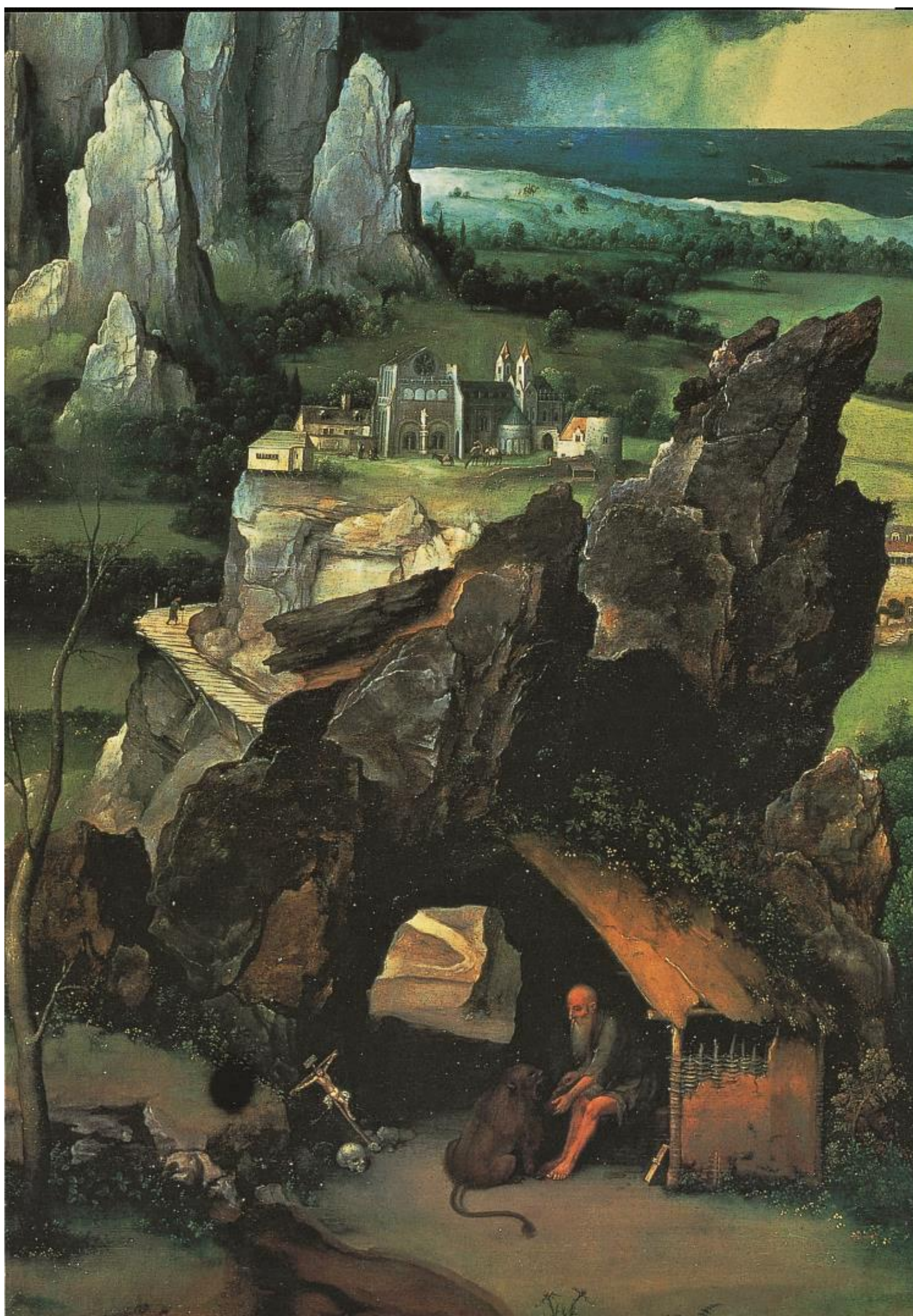


图19局部

在法兰克福的施特德尔美术馆（Städelsches Kunstinstitut）里有一幅出自德国画家的谦逊的铅笔风景素描**[图8]**，创作年代大约可

追溯到16世纪最初20年间。我们的视点大约是在一棵树木的边缘，朝向一片更加开阔的乡村景色延伸。两棵树——一棵是阔叶树，疤痕累累、半死的，另一棵是骨瘦如柴的杉树——它们的站立位置从画面边缘起略为向里，形成了我们视野的框架。画面左侧有一座看起来已经被遗弃的砖石小屋，或许是一座磨坊，使我们的视线停止继续向左游移；而在画面的另外一边，一组茂密的树以相似的方式阻挡了我们，使我们的眼睛回到画面中心去探索中间的地面。锯齿状蜿蜒的斜线引领着我们从前景穿过小小的瀑布及其岩石构成的基底，进入一个画得更加轻的区域：两个模糊的人物，其中一个也许倒骑在马背上，沿着一条路向城里走去，那儿可以看见一座教堂的尖顶倚靠着背景上的山伸展起来。

图8　德国画家

（卢卡斯·克拉那赫？）《风景》，约1510年

在上面的描述中对“也许”这个词的频繁使用，不仅反映出一些细节的不确定，也反映出了这个作品作为整体的不确定。它为什么被画了下来？这里的主要焦点或创作意图是什么？定框（Repoussoir）的特征将我们的注意力调动到中心区域，只为了让我们找到那些在中间地面上逐渐消褪的细节。小小的瀑布，在整个画面中惟一一片有着戏剧性光线的区域中，被略微拙劣地表现成了一个小水柱，几乎无法发挥它在布局上权威位置的作用。离我们比较近的那座房子确实被排斥到了边缘。前景，使用了更重的铅笔笔触，也没有任何特殊之处能吸引我们的注意力。

它很可能是对一个真实场所的纪录——单纯是一种誊写，在这一阶段并没有何尝试去对它进行调整。所以为什么非要费劲地从它的图像信息中推断出一个什么说法呢？原因在于，这幅几乎完全忠实于细节的场景，其实是一幅圣哲罗姆（St. Jerome）忏悔图的木版画的背景，由卢卡斯·克拉那赫（Lucas Cranach，1472—1553）在1509年制作完成**［图9］**。艺术史家曾经对此进行过不同的讨论，究竟这幅铅笔素描是哲罗姆木版画的一幅草图，还是有人专门复制了这幅木版画作品，忽略掉所有忏悔主题要素的痕迹，单纯地把它制作成了一幅风景画。[1]不管是哪种情形，木版画与素描之间的关系都引发了关于近代早期风景的从属地位的问题，本章即将对风景的这种地位进行探讨。一旦哲罗姆进入了这个背景，风景的特定组成部分就开始获得意义，因为它们可以被认为是属于与哲罗姆题材相关的传统图像材料。那个小小的给予生命的溪流或者瀑布，以及伤痕累累的树干，都是威尼斯画派和尼德兰画派的哲罗姆题材绘画中的常见要素，而且，在克拉那赫的木刻画中，圣哲罗姆恰好被安置在这两个要素之间。那座哲罗姆跪在其前面的十字架（与救赎之树上的十字架一样），看起来似乎是从树的根部长出来的，它介于生与死之间的状态之间，似乎在等待着哲罗姆的忏悔行为带来的精神成果。一点一点地，风景里彼此分离的要素看起来不再是毫无联系的，而是更加协调了。人物主题的介入为风景画提供了焦点，风景画里突出的细节随即开始发挥作用，以图示的方式叙述了哲罗姆的精神危机。

图9　卢卡斯·克拉那赫

《圣哲罗姆》，1509年

我们可以从阿尔布雷特·丢勒（Albrecht Dürer，1471—1825）的两幅早期作品中看到一个更加鲜明的例子：独立制作风景画草图，然后套入了一个宗教主题，这两幅作品均绘制于大约1497年。水彩画《池塘小屋》（*Little Pond House*）**[图10]** 是一幅地志纪录，它被从傍晚天空蔓延而来的完美的宁谧气氛所润色。然后丢勒使用了这些显著特征——围墙的孤立的房子、池塘以及湿地植物——将它们作为《圣母马丽亚和长尾猴》（*The Virgin and the Long-tailed Monkey*）**[图11]** 中圣母和圣婴的背景。背景的和平宁谧被婴儿的动作抵消，

丢勒也将水彩画横版构图改成了一个更加集中的竖版结构，以使人物与池塘小屋对齐，并且可能给池塘小屋增添一些符号性的细微差别。宗教主题的介入不仅将风景变成了背景，也使它获得了一些新的意义。

图10　阿尔布雷特·丢勒

《池塘小屋》，约1497年

图11　阿尔布雷特·丢勒

《圣母马丽亚和长尾猴》，约1497—1498年

丢勒的两幅作品、哲罗姆的木版画、钢笔风景素描，以及对它们之间关系的争论，非常有助于我们进入有关这个时期风景在叙事画和肖像画中扮演角色的辩论。因为正是在15世纪晚期和16世纪早期，风景在绘画中开始担负起一个更加独立的角色，甚至在某些个别案例中，风景看起来已经几乎完全解放成为一个独立的体裁了。这个限定

词"看起来"应该被强调一下，因为这样的一个论点——即使人类形象被移除，风景表演能否独立于人类叙述，无论是作为一个历史问题还是作为一个理论问题，都仍然是有争议的。

风景在文艺复兴时期绘画中所扮演的角色密切地依赖着它在当时思想——关于艺术、关于形式表现的适当主题、关于对不同类型主题内容的注意力的适当平衡——中所占据的地位。尤其需要得到重视的是风景与肖像主体在宗教主题抑或神话主题中的等级序列。这个时期的风景按照传统仅仅扮演着一个辅助性的角色，它位于主要人物或神圣主题的边缘，它是主题的附属装饰。它在人类形象统治的等级序列里只占据了一个很低的地位。英雄人物或神圣形象赋予自然背景以高贵和意义，它们拔高和证实了自然背景。反过来，自然背景能够向人物或神圣主题与故事提供承上启下的物质材料和确实的隐喻力量。在上面讨论过的丢勒和克拉那赫的例子中，我们已经看到了这种趋势的出现。于是，有一种辩证关系存在于这两种情形之间，存在于拔高的作用和派别等级中较低的地位之间，存在于人类和自然世界之间。

在第一章中，我们考察了那些让我们将土地理解为风景的精神和文化进程。在历史上，风景曾经有过一系列意义，其中一些与艺术非常不相关。有这样一个意义被运用于城市领土的定义上。它认为，德语中的景观（landschaf或lantschaf）并不是一个原始的自然景色，而是一个由行政边界划定的地理区域。在15世纪晚期，城镇周围的土地被认为是它的景观，这种意义仍然留存于一些地区，如瑞士的巴塞尔乡村郡（canton of Basel Landschaf）。因此在哈特曼·史戴尔（Hartmann Schedel）的木版城镇风光画《纽伦堡纪事》（*Nuremberg Chronicle*，1493）中，每个城市都表现在景观的包围之中，而毗邻的乡村领土就被认为是城市的景观（Landschaf）。[2]按照地形学的观点来看，周围环绕的景观作为自然背景服务于肖像画的主体——城市，而环境则被理解为城市领地中的一部分。

景观作为主体的外围和背景的地位，非常类似于当时风景在绘画中之与宗教主题的地位。1490年，关于哈勒姆[3]圣坛装饰画的契约明确规定了"风景"（landscap）作为主体形象的必要背景。[4]"背景"、"环境"——重点在于，无论是制图还是美术，都总是在风景画中处于补充的、附属的、边缘的地位。这得到了早期辞典编纂者的证实：他们，不管是从比利时语、荷兰语还是德语原型中得到"风景"这个英语词汇，都给它加上了"装饰品"、"附属物"、"副产品"或"辅助装饰"的概

念。“副产品”，根据《牛津英语辞典》的解释，含义是（在其他东西中的）一个“附属的和辅助的产品”。亨利·皮查姆（Henry Peacham）在《绘画》（*Graphice*）中写道：

> 风景（landtskip）是一个荷兰语词汇，它表达了我们在英语词汇中对土地描述的所有内容，或者说它对土地的表述包括了山脉、森林、城堡、海洋、河谷、废墟、飞岩、城市、乡镇，等等——只要是我们视野范围内所展示的东西。如果它不自提身价，或者以自己至上，而是尊敬谦卑，为其他事物着想，它最终成为那些被我们称作“副产品”（Parerga）的东西，它们是附加物或附属品而不是装饰，于是它们仍然是必要的。

皮查姆将风景和副产品联系在一起。在他写作这段文字的时候，看起来风景可以“自提身价……以自己至上”。换句话说，风景并不是自动地被归入“副产品”的，它形成现在的状况只是因为一个相伴的主体占领了主导地位。

早在1527年保罗·乔维奥教皇（Bishop Paolo Giovio）的《对话录》（*Dialogue*）中，“副产品”这个术语就被使用在了与费拉拉[5]画家多索·多西（Dosso Dossi，约1497/1499—1542）的作品相关的问题中，并且在这里“副产品”看起来被限定在绘画中那些附属于“恰当的”绘画主题，或者从主题中缓和变化的要素上：

> 费拉拉的多索的伟大天赋在他的出色作品《公正的判决》（*justis operibus*）中得到了证明，但是除了那些被称为“副产品”的部分。由于他以愉悦的工作方式来追求绘画的快乐，多索习惯于以一种过于铺张和喜庆的方式去描绘锯齿状的岩石、绿色的树丛、横贯河流的坚固沙堤、乡村的繁茂景色、农夫快乐与热情的劳动场景，还有陆地和海洋的远景、港湾、捕鸟和狩猎，以及所有这类使眼睛觉得舒适的事物。

多索·多西既可以画出“恰当”的作品（推测起来大概是肖像、历史和宗教题材作品），也会画出这些风景的“余兴”（divertissements）。他可以用普通的分离的图画形式完成它们，或者将它们组合在一幅绘画作品中。“恰当”作品和“副产品”之间的差异暗示了一种对绘画中主题的等级序列的接纳，这在下个世纪托马斯·布

朗特（Tomas Blount）的《词汇注释表》（*Glossographia*，1670）中得到了确切的证实：

> 风景（比利时语）：副产品，是一种对土地的表述，包括了山脉、森林、城堡、海洋、河谷、废墟、飞岩、城市、乡镇，以及所有我们视野范围内所展示的东西。在一幅图画中，所有这些非主体或非主题的东西就是风景、副产品或附属物。在有关救世主的苦难经历的主题中，有一幅基督在十字架上的图画，画中的两个盗贼、圣母马丽亚、圣约翰是主题，而耶路撒冷、周围的乡村、云，以及类似的其他内容，是风景副产品。

在这里，副产品对于主题的从属，非常接近于《对话录》中“副产品”从属于“恰当”作品的方式，而且，按照地形学的观点来看，景观从属于城市。同皮查姆一样，布朗特也清楚地将副产品定位成风景。他列出了一系列同义词，使parergon和by-work等价于“Paisage”（虽然前两个词汇所属的语义群与“Paisage”并没有必然联系）。

跟随着这条辩论的线索，我首先将注意力集中在哲罗姆一系列的文艺复兴绘画作品上。哲罗姆在野外的主题——其前提将在后面得到说明——在当时的宗教改革运动以及对罗马教派进行意识形态挑战的历史背景下，是格外引人注目的。艺术家们引入了一种新兴的人文主义文化，开始对那些在自然环境中孤独徘徊的圣人形象的图画的潜在可能性产生了额外的兴趣。这种主题为风景画中详尽描述自然细节、研习透视以及构建深度提供了巨大的余地。风景与人物主题相关的意义可以以一种透露内情的方式进行操作：画家可以利用哲罗姆的故事来发掘关于孤独、关于城市与乡村之间的冲突感、关于自然世界和人类在其中所处位置的进化思想。这些理念构成了西方风景艺术传统的一些主要基础。

在这个时期完成的正式的绘画作品中，没有人物主题的风景是非常罕见的。在文艺复兴时期的大师作品中有着非常华丽而复杂的风景片段，但是除了极少数经常受到争议的例外，它们从不作为一个单独的体裁出现。它们以水彩速写，或者钢笔和墨笔素描的形式出现，比如列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）在1473年创作的阿尔诺河谷风景素描（drawing of a view of the Arno Valley？）**［图39］**，或者以其他暂时的形式出现，但是它们甚少以完成的油画或壁画的形式出现。相似的情形以其他的形式亦有出现，风景占据了

雄伟构图组织——如祭坛装饰画——的边缘部分，在这种情况中，风景有时活跃在祭坛阶梯的嵌板上，有时在多联画屏上作为侧版或折叠封面的装饰。我们很自然地提出一个问题：为什么这个主题如此习惯性地被放置在边缘？在探索这个问题的过程中，我会对15世纪晚期和16世纪早期画家描绘人物主题与自然世界的关系的一些方式进行检验，我将主要考察三个流派的作品：威尼斯画派，尼德兰画派，以及多瑙河画派。

将注意力集中在三个流派各自的哲罗姆题材绘画作品上的决定已经在前面提到过。人们也许已经浏览过更加丰富的宗教题材，从达·芬奇的岩石背景或乔凡尼·贝利尼（Giovanni Bellini，约1430—1516）麦浪起伏的农场背景，到神圣家庭题材的绘画作品（Holy Family paintings），但是人们对于它们所持有的观点将和对哲罗姆背景所持有的观点类型相同，我认为这是显而易见的。此外，保持主题的连贯性——哲罗姆在野外忏悔——也许可以帮助我们更加鲜明地看到对“辅助”要素处理的差异。或者，把它放在更多的同时代的条件下，主题既已保持了相同，这时“副产品”的变化将更加显著。

如果对这些绘画产生的更广阔的文化背景没有粗略但清醒的认识，人们无法讨论绘画中风景与人类主题的关系问题。在这个时期盛行的对城市和乡村的偏见是什么样的，它们是如何改变的？基督教或非宗教人士对于风景背景中存在的孤绝（isolation）持有什么样的观点？在文艺复兴和宗教改革时期，一些对于这个变化着的背景条件的理解，也许可以帮助我们解释为什么风景作为一个独立主题的释放被抑制了这么长时间。我们即将从有关这些问题的讨论开始。

自然背景中的孤独感成为了对作家和画家的一个强有力的吸引，尤其是——但不仅仅是——当城市发展了它们自己的独特文化，并且其压制力发展到某一点，使得市民开始感觉到文明与自然之间的深刻界限时。许多奥古斯都时期罗马的和伊丽莎白时期英格兰的文学作品，以及早期意大利和北方文艺复兴的绘画作品，都歌颂了从文明中的逃亡：通过沉浸在自然景物中，人物重新获得了一种精神的完整和智慧。这样的例子可以在以下作品中“美丽”（beatus vir）的地形中找到：维吉尔（Virgil，前70—前19）的《农事诗集》（*Georgics*），贺拉斯（Horace，前65—前8）的《长短句抒情诗》（*Epodes*），彼特拉克（Petrarch，1304—1374）关于孤独生活的沉思，以及莎士比亚

（Shakespeare，1564—1616）的《皆大欢喜》（*As You Like It*）（第二幕，第一场）中老公爵表达的离开宫廷和城市的抒情召唤：

> 我的流放生涯中的同伴和弟兄们，我们不是已经习惯了这种生活，觉得它比虚饰的浮华有趣得多呢？这些树木不比猜嫉的朝廷更为安全吗？……我们的这种生活，虽然远离尘嚣，却可以听树木的谈话，溪中的流水便是大好文章，一石之微，也暗寓着教训；每一件事物中间，都可以找到些益处来。[6]

关于自愿从文明中心被放逐的文学和绘画表达可以是非常暧昧不明的。举例来说，我们是否总是知道一个图像表达了禁欲主义还是享乐主义的价值观念？大多数情形依赖于作为封套的风景的表现方式。比如，人们也许预期一幅圣哲罗姆绘画的自然背景被表现得十分简朴，与其作为禁欲主题的附属物的性质保持一致。我们从哲罗姆的事迹中得知他在沙漠中的生活是一种在荒芜环境中进行的最严酷的修行，但是在早期基督教思想中，沙漠或荒原是一个由矛盾编织的陷阱：它是一个精神的荒原，但也是一种潜在的天堂，它是魔鬼的出没场所和极乐的领域，并且与人类世界和谐共处。[7]

《以赛亚书》中的荒原等同于"孤独的场所"和作为蛮荒疆域的"沙漠"，是上帝向教会敌人复仇的风景。但是对于那些得到救赎的人，风景的转变是蔚为可观的：

> 在旷野必有水发出；在沙漠必有河涌流，……发光的沙（或作"蜃楼"）要变为水池，干渴之地要变为泉源；在野狗躺卧之处，必有青草、芦苇和蒲草。（《以赛亚书》，35）[8]

许多以哲罗姆在荒原为题材的绘画作品都企图描绘这样一幅正在经历变化的风景，当圣人的忏悔行为将它从贫瘠中救赎出来：例如，克拉那赫的木版画中的那个小瀑布**［图9］**。哲罗姆对施洗者圣约翰（John the Baptist）的沙漠生活的坦然赞美，加上他自己的精神斗争的经历，使他与传统惯例中的对立产生共鸣：城市与乡村，团体生活与隐居生活。"对于我来说，"他写道，"城镇是监狱，而隐居所是天堂。为什么我们会向往城市的熙攘，而我们真正的名字［'修道士'（monk），来源于monachus，含义是'孤独的'］却代表了孤独的生活？"[9]

早期的基督徒和中世纪对待远离文明中心的隐居生活的态度，与对待荒野本身的态度一样，是正负感情并存的。于是希波人圣奥古斯丁（St. Augustine）在他的著作《上帝之城》（*City of God*）中指出了三种类型的生活："第一种生活，尽管不是懒散的，但却是有闲暇的，把时间花在对真理的沉思或探索上。第二种生活，从事各种人的事务。第三种生活是前两种生活的明智的结合。"[10]绝对的孤立是一件危险的事业。即便是哲罗姆，在后世看来最一心一意的隐士，也警戒人们远离孤绝的诱惑："在孤独中，骄傲在人的身上匍匐，如果他斋戒一段时间并且不见任何人，他会将自己幻想成某个伟大的人物，忘记了他是谁、他从哪里来、他将到哪里去，他容忍他的思想在内外骚动，沉溺于轻率鲁莽的言辞中。"关键问题在于，这种孤绝走上了一条艰难的钢索：虽然他使自己从人类社会的娱乐和压力中解脱，但是，一旦被孤立，他就失去了由同伴提供的对他不自觉犯错的灵魂进行检查的机会。

自然布景下孤绝的尴尬处境得到了文艺复兴时期画家的继承，它内部有不同派别。基督教忏悔的传统贯穿着古典主义和人文主义的探索以及对乡村隐居生活的歌颂。在这样的历史背景下出现的一个重要人物是彼特拉克[11]。彼特拉克曾经住在法国边远乡村，距离东南部城市阿维尼翁大约20英里处，他非常热爱隐居生活以及周围美妙的乡村景色。在他的作品《隐居生活》（*De Vita Solitaria*，1346）中，彼特拉克解释了精神的一致性与自然世界的再生影响之间的关联，他认为这为许多文艺复兴时期以圣弗朗西斯对着太阳唱圣歌为题材的绘画**［图12］**作了一个理想的说明：

图12　乔凡尼·贝利尼

《沙漠中的圣弗朗西斯》（*St. Francis in the Desert*），约1480年

> 这个隐居的人，他在一座宜人的小山上找到了一处鲜花盛开的居所，太阳升起光芒四射，快乐地引导着他的嘴唇开始了每日对上帝的祈祷，他还将得到更多的喜悦，当他那虔诚的呼吸和谐地配合着奔流而下的溪水的低吟以及鸟儿的甜美鸣叫。[12]

人类祈祷者与来自自然世界的声音和谐地形成一体，代表着一种虔诚的人类与风景之间的理想关系。彼特拉克大力推崇这种孤独、一致、精神纯净性和自然环境之间的关系：自然世界不仅是一种装饰性的背景，也成为了一种对孤独和精神纯粹性的隐喻性的比拟。通过彼特拉克，维吉尔[13]田园牧歌的风格以及贺拉斯[14]风格中崇尚乡村隐居生活的传统，与基督教思想敛心默祷的传统熔合在了一起。受哲罗姆启示的、彼特拉克式的对孤独的歌颂以及与自然世界的亲近达到了许多共通之处。凑巧的是，早期对圣哲罗姆的表述有时候与对彼特拉克的表述无法区分开来：二者都被解释成人文主义思想的先驱。[15]哲

罗姆的禁欲主义的启示在宗教改革时期拥有一种特殊的力量，特别是当已确立的教会开始堕落并且受到言论攻击的时候。

文艺复兴时期的绘画越来越频繁地使用荒原中的哲罗姆做主题的一个更加深入的原因，也许是在哲罗姆的精神庇护下，在当时最有权力的人物支持下建立起来的团体的兴盛。科西莫·美第奇（Cosimo de'Medici，1389—1464），在15世纪中叶，应圣哲罗姆隐修会会员（Hieronymites）的要求建成了一个新的修道院和教堂，离他自己的静修场所——位于菲耶索莱（Fiesole）的美第奇庄园不远。实际上，乡村退隐的概念，无论是出于精神的还是休憩的动机，都是形成艺术风景吸引力的重要因素，这将在下一章提出。

在风景作为一个独立主题得到正式认可之前，需要克服许多偏见。人物或神圣主题垄断了画家的注意力，但是喜爱风景的画家可以借助那些强有力的人物形象的支持，比如彼特拉克和哲罗姆，发掘他们在城市和文明以外的、历史上或传说中的、与这个世界的亲密关系。他们于是扮演起了中介的角色。作为主题的哲罗姆变成了精心研习风景绘画的托辞，它提供了一种方式使风景在绘画中的优势——作为一种接合精神意义的工具——得到合法化：“只要我看到凹陷的河谷、崎岖的山脉、陡峭的悬崖，我就能在那里进行我的讲演”，哲罗姆写道。[16]正是从这个时代开始，在15世纪中叶，当美第奇赞助的修道院被建立起来以后，那个在岩石背景前骨瘦如柴、衣衫褴褛的隐士形象就被画家们牢牢地抓住了。

哲罗姆和荒野

乔凡尼·贝利尼画了两个版本的沙漠中的哲罗姆：《荒野中的圣哲罗姆》（*St. Jerome in the Wilderness*）**［图13］**，以及为佩萨罗（Pesaro）祭坛制作的嵌板绘画**［图14］**。第三个版本，收藏于英国伦敦国家美术馆，部分是由贝利尼画室的助手们完成的。

图13　乔凡尼·贝利尼

《荒野中的圣哲罗姆》，约1450年

图14　乔凡尼·贝利尼

《圣哲罗姆》，约1471—1474年

伯明翰的《哲罗姆》［**图13**］是贝利尼在16岁左右的时候绘制的，画中的人物、动物和风景形态的表现都存在着一种天真的朴素。构图主要是前景中悬崖的陡峭对角线，之后是平整的褐色沙漠和起伏的绿色背景之间的生硬的水平分割。一条只用一两点笔触潦草带过的小径是这两种风景之间的惟一连接。哲罗姆在这个混合风景里的位置表现了他的困境。他所选择的居所是沙漠里的岩石洞穴（“我能在那里进行我的讲演”），但是他所作出的放弃更舒适生活的选择被戏剧化地表现为将那种被遗弃的世界以背景的形式出现。哲罗姆在这里与它接近，他对生命的感知以一种象征的方式特意地遗留下来。这位瘦骨伶仃的圣人和干裂、无叶的树——沙漠里的惟一植物之间存在着某种一致性。风景于是以隐喻的形式表现了人类主体所面对的、精神上进退两难的境地。大多数15、16世纪以风景为背景的哲罗姆题材绘画作品都遵循了这个基本的构图概念，从而给自然背景加入戏剧性的意义，使观赏者能够从风景中阅读到许多关于圣人自我牺牲、自我决断的含

义。在风景和圣人之间彼此依存的关系里，风景依赖着人类主体给予它道德或精神上的意义，而人类主体需要风景来完善他的意义。风景变成了戏剧的主体，而不单纯是一个装饰性的背景。

在另外一幅哲罗姆题材的绘画中，佩萨罗祭坛上的一小块嵌板绘画中，沙漠的前景，以及坚硬、分层的峭壁表面，不仅被从一片有着蜿蜒线条和柔软山形的肥沃的流域风景中划分出来，也被从一座环绕着城墙的优雅城市中分隔出来。这些是哲罗姆作出双重牺牲的景象，他正式放弃了自然最温和的一面以及人类的集体生活。城市中的高塔切分了地平线，这对于后面一段时期的风景绘画来说也许是简单的"吸引眼球之物"，但是在这里它却是作为整体的一个组成部分被整合在了叙述性的设计中。风景中的其他形式加强了这一点。在这幅嵌板绘画中，画面左侧光秃秃的树树皮已经部分剥落，它呼应了受到创伤的圣人剥下胸前的衣服、赤裸地接受忏悔的鞭笞。他所面对的十字架向上延续的线条与它后面的树相衔接，结束于一小束扇子状的树叶处。救赎之树（耶稣受难十字架）于是生出了生命之树。

贝利尼的嵌板绘画使用了许多结构性的策略，这些策略在引导视线进入风景的方式上，将成为后面一段时期的绘画的标准。侧面的布景是左边枯萎的树和右边的峭壁表面。中景处山脉的重重叠叠的层面，在光影中互相交替，将视线引入背景，在那里，视线被形状曲折的河流和小径重新拾起，它们一直蜿蜒至地平线处的远山。当人们将其与伯明翰的《哲罗姆》中的显著人物形象进行对比时，会发现在这幅画中哲罗姆自身的形象受到了减省，而风景得到了更多的表现。

在洛伦佐·洛托（Lorenzo Loto，约1480—1556/1557）的作品《荒野中的圣哲罗姆》（*St. Jerome in the Wilderness*）**[图15]**中，哲罗姆的形象处于更加从属的地位。洛托画了许多这个题材的作品，在他的后期作品中圣人形象变得更加突出，不仅表现在它与风景的比例关系上，还表现在戏剧强度上。巴黎的《哲罗姆》是他在这个题材上最早受到关注的作品。他有意识地追随了他的威尼斯先驱（贝利尼和阿维斯·维瓦里尼［Alvise Vivarini］），但是他在重要的方向上与他们分道扬镳。岩石的坚硬轮廓和表面受到了日落或黎明时分充足光芒的软化。光源似乎来自远处的背景，直抵最远处峭壁的左侧面；但是它在前景中发生了变化，看起来仿佛从右边而来。在这幅绘画中没有风景之间的反差，没有贫瘠与丰饶、荒原与城市的并置表现，因而不存在早期描绘哲罗姆禁欲修行的那种戏剧化的力量。前景中那棵

小小的、死去的树距离那些用来遮蔽人物的、茂密的树仅仅几码远。或许这幅画最引人注目的特征就是风景的处理了。比起贝利尼的嵌板绘画中那些举足轻重的、风格化分层的岩石，这已经不仅仅是一个为圣人忏悔行为服务的、象征性的、简朴的背景了。洛托表现出了他对自然形态的运动变化，以及表面材质、光线下的树叶光泽的喜爱。将哲罗姆形象吸收在内的对角线的强烈韵律，以及他缩小了的尺度，都反映出风景开始掌握控制权，成为精神上的戏剧的传达手段。

图15　洛伦佐·洛托

《荒野中的圣哲罗姆》，1506年

在以上的每一个例子中，都隐含着一个问题，那就是，我们如何把风景和人物统一为一个整体，以让这种结合给我们提供一个连贯的、易懂的故事情节。那些作品中的风景是为了强化情绪和感觉么，还是以寓言的方式表达了哲罗姆的精神诉求？抑或两者兼有？建筑、树木、花朵、玉米地和河流——即使画法是自然主义的——在什么程度上被赋予了符号意义，导致我们如果没有领会它们的象征意义就无法完整地理解整幅画？

圣托马斯·阿奎那（St. Tomas Aquinas，1225—1274）[17]在他的《神学大全》（*Summa Theologiae*）中论述道，神圣的传授可以正当地运用隐喻或象征的语言，这尤其适用于那些从没有受过教育的人（粗人），“他们还没有准备好去接受纯净无瑕的智力真理”。《圣经》里的谚语和寓言举例说明了这样一个过程：

> 由可以感觉的东西进而到达可以领悟或理解的东西，这是宜于或合乎人之本性的；因为我们的一切知识都是由感觉开始。所以，在《圣经》中，用有形事物的隐喻传授给我们神性的事物，是很适当的。……诗人用隐喻来展现表象，因为表象自然愉悦人心。而圣道用隐喻，则是为了需要与效益。[18]

绘画，像诗歌一样，可以通过描述感觉世界来向我们传授精神的课程。自然物体可以被赋予精神的或道德的含义，它们可以凝结成一幅具有象征性的图像材料，一种视觉语言，其强大的表达能力完全可以比拟一种发展成形的文字性语言。关于这种象征性语言的一个很好的例子可以在洛伦佐·洛托的《关于美德与丑恶的寓言》（*Allegory of Virtue and Vice*）**[图16]**中找到。即使没有标题，这个寓言的主要含义也是十分清晰的。画面中间残破的树木将风景纵向划分成两个部分：在画面右边，酒醉的萨堤（satyr）[19]倚卧在他的酒罐中间。一股暴风雨笼罩在他的后面，一艘船正在沉没。在画面左边，背景是一个明亮的、太阳照耀着的风景，云层被冲破，一个机灵的丘比特的形象正在自然理性的场景中快乐地玩着一些数学工具。面对着他的饰章盾牌代表了洛托对资助这幅画的委托人贝纳多·罗西主教（Bishop Bernardo de Rossi）的致敬。这是一则关于美德与丑恶，或者理智与纵欲的寓言。这个合成物表现了我们人类本性的两面——理性与兽性，图像中对这两种状态的视觉具体化，鼓励我们得出自己的道德判断。那些绘画形象本身，作为人类意识倾向的简化象征，也许已经足

以达到画家的教诲目的了，就像传统的寓言画书一样，然而反差强烈的风景给这层意义赋予了强有力的感官支持。自然特征的细节——例如被野蛮破坏的树木，暴风雨的云层，彼此对照的前景中一侧是柔软的草地而另一侧是冷酷的岩石——都协助表现了画面中讽喻的含义，同时它们使象征的意义超越了教诲的实用主义。寓言企图传达一种延伸至、甚至超越了“智力真理”的感官愉悦，这恰好符合了阿奎那对“适当的”神圣教学的考虑。

的布景的早期阶段，更主要的关注点却落在风景本身……

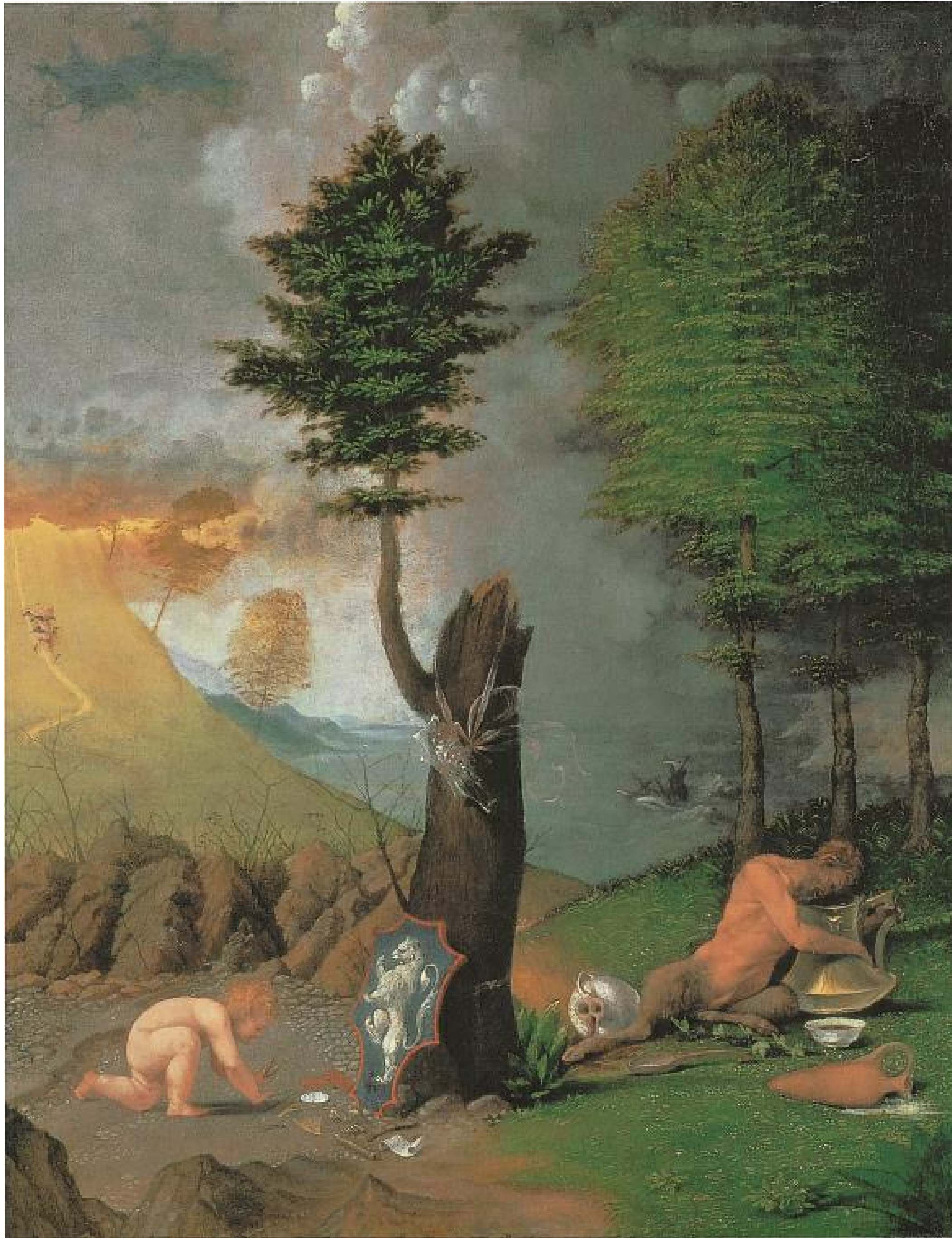


图16　洛伦佐·洛托

《关于美德与丑恶的寓言》，1505年

由风景主题衍生出来的感官或美学的吸引力与道德或智力意义之间的关系一直引发着激烈的争论，尤其是在当风景仅仅作为人类戏剧的布景的早期阶段。对这些风景"解读"到什么程度才算合适？"自然之

书”是由神圣的象征文字组成的一部全景性的文献。所有的自然物体都被神圣化，不仅因为上帝在自然世界中无所不在，也因为每一个个体都在自身的发展原则中揭示了上帝设计的一部分。面对这些需要被解释的问题，一位最杰出的学者出现了，他就是欧文·帕诺夫斯基（Erwin Panovsky）。他把主要问题集中在他对早期荷兰绘画的研究中，在这个时期，中世纪肖像画的传统和惯例正在被画家们改革，他们已经受到了14世纪佛罗伦萨画家和理论家引入的透视法革新的影响，也感受到了伴随着这些发展而出现的自然主义思想的压力：“必须找到一种方式去协调新兴的自然主义和已经存在了一千年的基督教传统，这种尝试导致了一种被称为隐蔽的或被伪装的象征体系，与开放的或明显的象征体系相对抗。”[20]但是在自然主义的表现方式里，如果象征体系是隐蔽的或被伪装的，人们如何才能知道被表现的物体是否、或者在什么程度上，承担着预先设计好的象征性意义？一棵苹果树也许仅仅是一棵苹果树，而不是辨别善恶之树。一条河也许仅仅是一条河，而不是寓意着人一生流程的河。帕诺夫斯基指出，尤其是“在伪装的象征体系的原则没有建立或完善的地方”[21]，解读绘画作品时出现的问题会少一点——在这些作品中，主旨被笨拙地或不协调地引入了一个在其他方面还算连贯的自然主义绘画——正是它的不协调泄露了它的象征功能或肖像功能。然而当”被伪装的象征体系”变得更加错综复杂时，观赏者就会越来越不确定他或她是否理解了那个被描述的景象的“智力真相”。作为对这种情形的确认，帕诺夫斯基的回答非常坦诚性和权威：

> 我恐怕，再没有其他的答案能回答这个问题了，除非使用历史的方法，如果可能的话，最好是用常识判断调和的历史方法。我们必须问问自己，一个给定主题的象征性意义是否涉及已建立的表现传统……一个象征性意义是否能够被明确文本佐证，或者是否与当时确然存在的概念相符，并且为当时的艺术家们所熟悉……这样一个象征性意义的解读在什么程度上与当时的历史条件以及此艺术家的个人倾向相一致。[22]

这个绝妙的告诫在任何解释学的努力中都应当被牢记。它对于早期宗教题材绘画中的风景的观赏者所面对的问题，既是一种解释性的技巧，又是一种学院式的博学。

正是在这一意义上，我们也许应首先从文艺复兴时期的北欧绘画开始，在那里风景与叙事的关系常常不同于意大利画家在作品中所展现的，而且在那里，实际上，风景常常得到更大的许可去支配一幅画面，不管是在宗教题材还是非宗教题材绘画中。这在多瑙河风景画派（Danube School）的情形中变得格外有趣——对于这一点我们曾经在卢卡斯·克拉那赫的例子中有所了解。根据最近一位研究这个传统的学者，克里斯托夫·伍德（Christopher Wood）的意见，欧洲艺术史上第一幅独立的风景画是由与克拉那赫同时代的阿尔布雷特·阿尔多弗（Albrecht Altdorfer，约1480—1538）绘制完成的。这些明显是绘画成品——绘制在羊皮纸上的油画，并且附在画板上，而不是草图或者为那些更加有野心的构图所制作的背景研究。这些绘画中没有生命体——人物或动物，而且，按照伍德的观察，它们"不讲故事"。伍德对于阿尔多弗的这种创新做法的评论——"他提升了风景的地位，使其与主体事件之间不再仅仅是一个补充附属的关系"[23]——严谨地论证了关于风景在当时绘画作品中出现的历史记录，还证明了在决定"独立的"或"附属的"这类专门用语的绝对或相对意义的讨论中所涉及的理论原则。

这类早期"独立的"风景画中有一幅就是著名的《有人行小桥的风景》（*Landscape with a Footbridge*）**[图17]**。它是阿尔多弗的风景画中最大，也是最神秘的一幅。伍德认为阿尔多弗试图在这幅完全没有生命出现的景象中制造一种叙事的感觉。画中的树木有一种人神合一的结构和特征，仿佛用以补偿图画中没有表明人类出现的缺失感，而且确实，画面右侧拖把头一般的树冠使人想起了出现在阿尔多弗其他作品中的一些毛发蓬松的野人的特征。伍德还提出，这个石头房子的古怪的建筑细部特征，证明了它的形象其实是基于某个真实存在的建筑。那么，这幅风景画到底是一幅地志画、一则寓言，还是某种一般性的混合物？我们是否面对着一个"被伪装的象征体系"却遗失了解码器？我们知道阿尔多弗创作过关于特定场所风景的钢笔画和水彩画，我们也知道他画过一些神话和寓言题材的作品。和丢勒一样，他可以去援引一种实践方式以服务于另一种。如果这幅绘画含有一种寓言的动机，那么我们能将它的主题解读为蛮荒与文明之间的桥接么？如果是这样的话，它也许在阿尔多弗早期钢笔素描《野人》（*Wild Man*）**[图18]** 中就应该有所发展的延伸。在那幅画中野人向我们跋涉而来，肩扛一大截树干，远离着背景中城市的方向。如果这幅伦敦的《有人行小桥的风景》**[图17]** 被以隐喻方式进行解读，那

么树冠蓬乱的树也许确实被赋予了惯例中本应属于人类演员的叙事角色。这个主题与流行的哲罗姆表现主题有着明显的亲和关系。

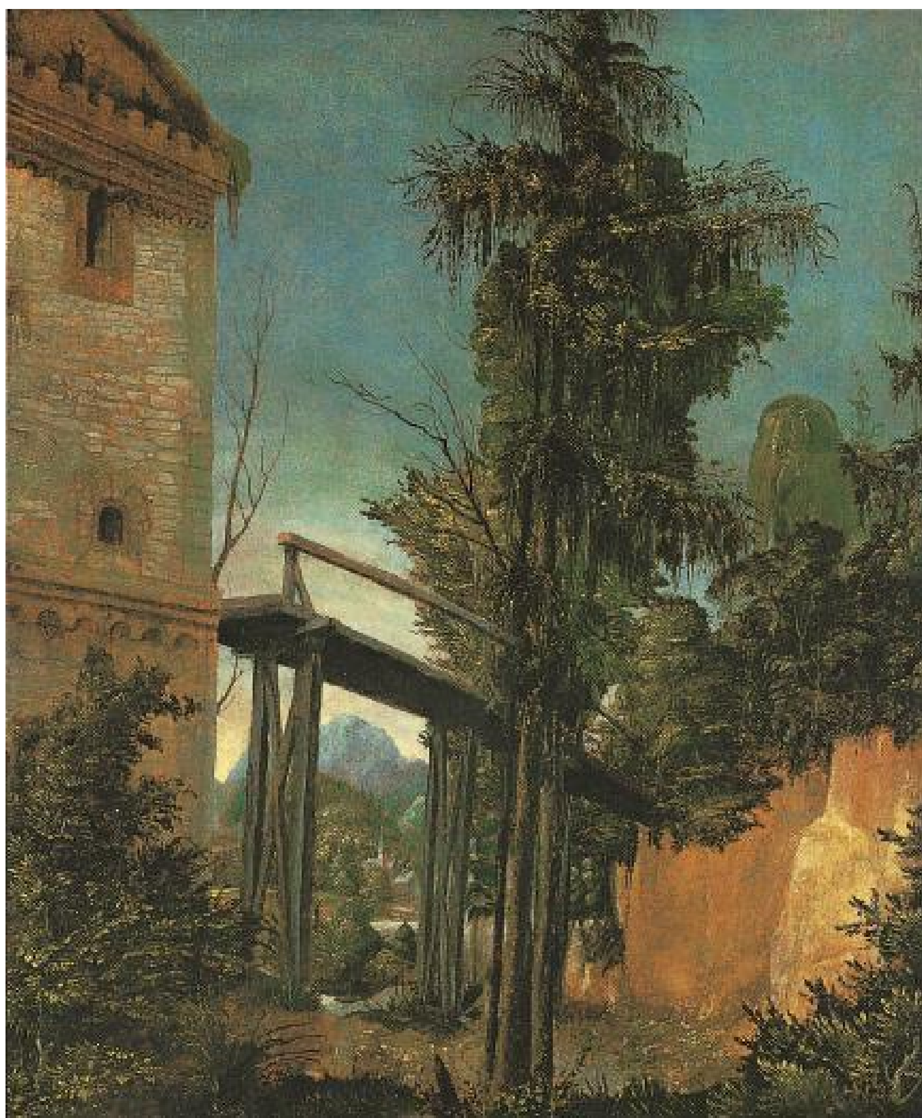


图17　阿尔布雷特·阿尔多弗

《有人行小桥的风景》，约1516年

图18　阿尔布雷特·阿尔多弗

《野人》，1508年

然而，不管怎样，我们没有任何证据来确认这些解读方式。不仅如此，我们甚至不清楚我们是否问对了问题。假如这些作品是在一两个世纪以后创作的，那么我们现在会更加轻松地按照一幅风景画来研究它们——由这座古怪的桥支配整个画面的一幅有趣景色，或许是一个特定场所，又或许不是。但是对于一幅“独立的”风景画来说，它的创作日期是如此得早，因此我们非常不安地抱持着一种天真的或者偏目的论的对它的解释方式。一个独立风景画传统在16世纪早期的事实

上的不存在，对我们接纳这些作品施加了巨大的压力，于是我们感觉到我们应该制造出一种叙事的或传记的存在理由。

约阿希姆·帕蒂尼尔（Joachim Patinir）和“世界风景”（World-landscapes）

有关上面所讨论的这类问题的一个特别复杂的例子就表现在佛莱芒画家约阿希姆·帕蒂尼尔（约1485—1524）的作品中。他的主题几乎都是宗教的，但是虽然圣母马丽亚和圣人的形象占据了前景中的一个位置，但是这些人物形象在一个巨大的全景性的蔓延至画面各个方向的风景的对比下显得格外渺小。田野、农场和乡村、城市、修道院、充满船只的海湾、延伸至遥远地平线的广阔的森林和山系。第一眼看到他的作品《圣哲罗姆与风景》（*Landscape with St. Jerome*）**［图19］**，人们几乎会错过那位坐在搭着抹灰篱笆墙的斜顶小屋中的极小的圣人形象。这幅作品最显著的特征是其风景的广度和纵深。

图19　约阿希姆·帕蒂尼尔

《圣哲罗姆与风景》，约1515—1519年

如果说，这个肖像人物在传统中被赋予了非常沉重的虔诚祈祷的意义，而现在这个形象却完全隶属于风景的话，那么，在什么程度上，风景提供了一个补偿性的“被伪装的象征体系”，用来引导观赏者来理解它的宗教含义？或者说，这个小小的圣人形象和他身边的狮子，仅仅被当作一个借口来进行一场风景画的野心演习？当我们更进一步地观察这幅画的时候，叙述性的片段逐渐浮现出来。这些其实并没有太多地表现出“被伪装的象征体系”——因为画面中对哲罗姆的生活场景的安排出现了年代性的错误。我们可以看到三只狮子：一只在前景中，哲罗姆的身旁；另一只在画面右方长满草的山坡上，正在追逐一头驴；还有一只，作为非常微小的一处细节，在哲罗姆所在的岩石洞穴后面的高地上，修道院的前方（见32页上的绘画细部）。在同一个画面中描绘一系列与同一个故事主角相关的情节，是哥特式宗教绘画的一个特征。但是，在那些例子中，情节发生的空间或者空间之间，并不呈现任何重要的现实主义的描绘。（或者，至少，那些透视

的自然主义，比起精神训诫在观赏者的思想中形成的印象来说，并不那么重要。）可以论证的是，那种精神训诫在表达上所获得的重视程度，与模拟现实主义的表达所获得的重视程度是成反比的。然而帕蒂尼尔的风景却似乎是非常用心地塑造出一个处于特定时刻的穿越一整片乡村景象的独立的视角。这很难与一组成序列的事件的叙述取得一致——这些事件，在风景的三个不同的位置，涉及了同一只狮子的出现。风景的不同部分分别为《黄金传说》（*Golden Legend*）中有关哲罗姆生活的几段内容提供了各自的场景。

帕蒂尼尔把这些场景中的每一个都融入了他的风景。在尖岩石的右边可以看到远处沙漠中一群身负罪恶的商人组成的队伍。在修道院的前面，哲罗姆和狮子在宽恕跪着的商人。在前景的右边，狮子在他的驴子朋友的指引下袭击商队。最终，在最近处的前景中，哲罗姆正在安抚狮子的前爪。于是，人们可以借此拼合成一个表现圣人的许多美德和行为的故事，而且，很明显的是，任何包含了所有这些轶事的独立绘画作品都会是相当宏大的。然而这幅叙事性的作品还有一个方面非常惊人，尤其是当人们将它与威尼斯画派的哲罗姆进行对比时，它明显具有更加丰盛和奢侈的风景细节描绘：中景处右边的水库；水库前面的一组建筑；树林中的城堡；远处有大教堂的沿海小镇；等等。这些细节里，没有一处被合并成为叙事情节的布景。我们为什么需要这么多风景来叙述和渲染哲罗姆的故事？我们是否，在风景主题的扩展和衍生中，迷失了进一步解读哲罗姆故事的线索？或者，我们是否在这里，在这些“世界风景”中，看到了一种趋向现代风景意识的突破？

我想转到帕蒂尼尔的另一幅绘画作品《风景，前往埃及的途中休息》（*Landscape with Rest on the Flight into Egypt*）**［图20］**。在这里我想讨论一下这幅作品中（包括帕蒂尼尔的所有其他作品中）最细节和最详尽的一处表现方式。这个分析是由雷德·福尔肯伯格（Reindert Falkenburg）在他的研究文献《约阿希姆·帕蒂尼尔：作为朝圣生活景象的风景》（*Joachim Patinir: Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*）中做出的。[24]这幅作品（《风景，前往埃及的途中休息》）展现给我们另一幅充满细节的风景，虽然说它的视野并不像前面那幅《圣哲罗姆与风景》那样广阔，而且中心人物相对来说也占据了更加主导的地位。然而，再一次地，我们获得了那种包含在风景中的、与前往埃及的神圣家庭的旅途故事相关的插曲。这些内容中的许多部分，对于现代世俗的观赏者来说都是很难领会的，因为

它们的表述所借助的是目前几乎已经消亡了的一种语言。福尔肯伯格强调了这幅画中连续表现的肖像传统，这种方式初看起来似乎把过多的注意力浪费在了对自然景象的细节性描绘上，以从自然景象的直观美感中获得纯粹的乐趣。如同在《圣哲罗姆与风景》中一样，我们可以从作品描绘的人物行为以及一些更加明显的事件指示物中拼合出相应的故事情节。篮子、长颈瓶和拐杖在前景中显眼地陈列着，它们是旅途中的传统标记，也借此迅速地为我们提供了关于绘画主题的线索。它们是属于旅途故事的一个部分，就像风景中描绘的叙事性情节一样：根据福音外传（apocryphal gospels）[25]的记载，当圣婴耶稣经过时，画面右边的“奇迹麦田”（Miraculous Wheatfeld）一夜之间成熟；除此之外，在背景左边被墙包围的神殿或城池中，当神圣家庭到达他们旅途的终点时，神像降临在赫利奥波利斯（Heliopolis）[26]。在整个画面中，故事情节的安排是一个从右至左的序列：画面中间是神圣家庭正在途中休息，情节的开端则是画面最右边的屠杀无辜者（the Massacre of the Innocents）。从这个方面来说，它对叙事要素的组织比《圣哲罗姆与风景》更加连贯。然而，这并不是对这幅作品的全部阐释。

图20　约阿希姆·帕蒂尼尔

《风景，前往埃及的途中休息》，约1520—1524年

在圣母马丽亚的左右两侧是一簇簇带有精致细节描绘的植物。福尔肯伯格，部分援引了其他学者的推测，试图根据基督教中植物的象征意义来解释这里的每一种植物。因此，位于前景最左边，被公认为具有驱赶邪恶的特殊含义的亚伦（Aaron）[27]的荆棘植物，在这里也许就象征着耶稣基督本人。除此之外，左边还有一株看起来像放大了的白屈菜的植物，它属于一种复活节植物或春季植物，很可能暗示着耶稣基督的受难。在前景角落里的植物是一株正在开花结果的草莓，它"可以代表天堂以及圣母马丽亚的圣洁和母性"，但是它同时影射了她的谦卑——然而，在这里，"更可能的情形是，它处于这幅绘画角落里所有其他植物组成的基督论的背景中，它应当被看作是基督受难的血液的象征"[28]，等等。

我们在这里主要讨论的是帕诺夫斯基所谓的"被伪装的象征体系"，问题在于当我们面对帕蒂尼尔的风景画时，这样的破译到哪里才算尽头。是否几乎每一个自然形式都预示着一种基督教的含义？而那些绘画，在新的透视法则和自然主义的要求之下，可否有不止一种的对图示象征主题的排列方式？换句话说，我们首先将它看作是一种对基本寓言性主题的编辑，然后，由于我们对基督教图画意义的长期无意识，我们不相信任何将绘画理解成仅仅是出于美学上的愉悦而对乡村景色作出安排的看法——这样的做法是否更安全（也就是说，与画家的原始意图更加一致）？

也许另外一幅帕蒂尼尔的绘画作品也该被纳入讨论——在那幅画中风景构成了整则寓言的结构，而不仅仅是孤立的场景或主题的堆积。帕蒂尼尔的《风景，卡戎[29]横渡冥河》（*Landscape with Charon Crossing the River Styx*）**［图21］**与洛托的《关于美德与丑恶的寓言》有着很强的相似性。船中的人物恰好位于河道的正中间，将画面一分为二。他们已经到达了两条支流的交汇处：右边那条通向由瑟伯洛斯[30]守卫的地狱之门；左边那条通往天堂，在那里天使与人类的灵魂同行。这幅风景的构图总体来说是非常有示意性的。正如福尔肯伯格对帕诺夫斯基等人的作品所进行的讨论那样，看起来帕蒂尼尔在这里采用了一个非常常见的时代主题——在两条人生道路之间的选择。这个选择在许多作品中都被赋予了一种符号化的标准形式，即展示出伊始于人生之路分岔口的这个开端。这也同毕达哥拉斯理论中用字母Y（在这里位置是翻转的）来象征两条可能的路径的概念相关：这个字母的主轴代表了它的不确定性的早期阶段；在这个分岔的

交汇点处，左边通向受祝福的生活，右边通向受诅咒的生活。美德和恶行的象征人物分别被描绘在两条路的入口处。这种困难的抉择往往会由经典寓言中的人物扮演，比如在这里是卡戎和瑟伯洛斯，或者会由圣经世界中的人物扮演，比如这里的天使。这幅绘画作品中的自然世界的意象推动了一种更经济的寓言设计方式。于是，举例来说，通往天堂之路的坚硬的岩石入口与通往地狱之路的装有诱人衬垫的入口就形成了鲜明的对比，而天堂的鹿、兔子、天鹅和孔雀也与右侧前景中的狒狒——一种淫乱和野蛮的自然景象——形成了对比。

图21　约阿希姆·帕蒂尼尔

《风景，卡戎横渡冥河》，约1520—1524年

我们已经看过了三幅“世界风景”作品，每一幅都在借助风景的帮助来讲故事——通过结构性的设计（《风景，卡戎横渡冥河》**[图21]** 中的翻转的Y字构图）、通过在一片广大的地形上散布一系列同时发生的叙事情节（《圣哲罗姆与风景》**[图19]**），或者通过配置具有宗教象征意义的植物（《风景，前往埃及的途中休息》**[图20]**）。然而，我们可能还是会感觉到这些绘画的真正目的，这些与其叙事功能相比来说显得比例过量的风景，是为了赞颂自然世界卓越的美丽。在纯粹而伟大的自然剧场中，哲罗姆的故事只占据了前景和中景中的一些特定场地，这从本质上来说就类似于列奥纳多·达·芬奇

在《典范》（*Paragone*）中论述“画家是所有类型的人物和事物的统治者”的章节：

> 如果他（画家）想要河谷，如果他想要一片从高山之巅一直延展到海平线的巨大平原，他就是这一切的统治者；同样，如果他想要从低矮的平原看到高山，或者从高山看到低处的平原和海岸，他就是这一切的统治者。事实上，任何出现在宇宙中的东西，从本质上，从外观上，从想像中，都得先经过画家的头脑，然后才出自他的手，它们是如此的卓越，它们有能力展现出均衡而和谐的整体景象，它们可以在同一时刻、在一瞥中被观察，就像真正的自然界中的事物一样。[31]

很明显地，帕蒂尼尔喜欢这种在一幅绘画中拥有一整片巨大风景的力量，而且，除了这个非凡的远景以外，从形式上来说，哲罗姆的故事也几乎完全遵循了《典范》中的观点。

这种享受免费风景画盛宴的感觉或许也得到了这种认识的支持——帕蒂尼尔在他的时代被当作一位风景画大师：“伟大的风景画家”，丢勒[32]这样评价他。知名的风景画专家非常有可能被鼓励去开拓他独特的工作，不管他当时主攻的绘画主题是什么。合作工作的方式也许能够实现这一点。帕蒂尼尔曾经为其他画家的作品绘制风景画背景，如昆丁·马西斯（Quentin Massys，1465或1466—1530）和朱尔斯·凡·克莱夫（Joos van Cleve，约1490—1540）。但是我们仍然想要知道帕蒂尼尔在多大程度上对风景画的新需求作出了回应。正如雷德·福尔肯伯格所指出的，我们对帕蒂尼尔的资助者和顾客所了解的情况一点也不比我们对一位叫做卢卡斯·雷姆（Lucas Rem）的商人了解的情况多，在16世纪第二个十年中他经常光临帕蒂尼尔工作的安特卫普市，在帕蒂尼尔的四幅绘画作品上印有他的盾形纹章，从这一点上我们可以猜测他买下了这些画作为收藏。

马克斯·弗雷德兰德（Max Friedlander）在他的经典研究作品《早期尼德兰绘画》（*Early Netherlandish Painting*）中提出（虽然没有明确证据），帕蒂尼尔卓越的风景画作品是对新的时代基于宗教画家新的需求作出的一种回应：

> 那一代自身呼唤着引力中心的变迁。……世界是巨大的，人只是其中的一粒砂。土地已经开始将学者、探索者、旅行家和诗

人的注意力固定在某处——它在疾速膨胀。……土地的首位性和主导性，以及它所拥有的丰富的群众，与人类逐步增长的对物理世界的认识相一致。[33]

这样的知识扩张也许会使世界显得更容易接近，并且鼓励画家用图画的方式作出更大范围的探究。同时，人文主义将人们的注意力和兴趣点重新集中在人类身体和情感的复杂性上，它的刺激和推动很可能将那种兴趣进一步延伸到了与人类自身具有同等复杂度和丰富性的自然环境中。一种新的对土地表面所作出的解剖式肖像画法对应着人类对自身的新认识。所有这些可能性都增强了达·芬奇在他的《典范》中所表述的那种对于描绘自然世界的纯粹的激情。

尽管如此，人们还是会问，为什么这种对来自土地的新感觉所作出的扩展性的艺术回应，却没有明显地表现在同时期的意大利绘画中，尤其是佛罗伦萨流派的绘画中呢；或者，其实有表现？关于风景画艺术鉴赏的起源，仍然存在着一些难以解决的问题。根据奥托·帕赫特（Oto Pacht）的理解，“任何没有偏见的研究都会表明，正是意大利人首先发明了独立的风景画背景，也正是他们的影响刺激了北方[34]的类似实验——在那里风景画自身得到了更充分的发展，成为了一种独立的绘画类型”[35]。又或者其实是北方的艺术刺激了意大利人在独立风景画上的鉴赏品位？恩斯特·贡布里希在一篇关于文艺复兴时期风景艺术崛起的文章中[36]，将人们的注意力引到了威尼斯鉴赏家马克·安东尼奥·米希尔（Marc Antonio Michiel）在1521年提出的评论上——米希尔注意到红衣主教格里马尼（Cardinal Grimani）的艺术收藏品种包含了众多的风景画作品。在这个类别里，米希尔纳入了朱利奥·康帕尼奥拉（Giulio Campagnola，约1482—1518）的作品和乔尔乔内（Giorgione，约1477—1510）的《暴风雨》（*Tempest*）**[图29]**，后者被描述为“一幅油画布上的小风景（*paesetto*），画面里包含了雷暴雨、一个流浪汉和一个士兵”。贡布里希评论道：“不管这幅画里还描绘了什么其他的东西，对于伟大的威尼斯鉴赏家来说，它都属于风景绘画的范畴……”。这样一个“范畴”的出现本身就是非常有意义的。贡布里希将风景画的兴起与文艺复兴的艺术理论联系在一起，提出了非常独特的见解：只有当风景绘画找到一种方式，使自己适应于文艺复兴的艺术理论常规，它作为一种“制度性的面貌”才得以真正出现：

> 恰恰是像风景绘画这样缺乏一种传统主题内容的固定框架的艺术，其发展才需要一些已经出现的模具，从而为艺术家倾注他的想法提供容器。那些开始于偶然模式的状态逐渐结晶成可辨识的情绪，以及能够被驾驭的情感张力。

于是贡布里希坚持认为，对风景画的需求来自于南方[37]的文艺复兴。或许是多瑙河画派或尼德兰画派的画家，譬如帕蒂尼尔，在15和16世纪之交率先提出了风景画的观点（"偶然模式"），但是那些艺术家并没有有意识地创建一个新的流派。于是根据贡布里希的观点，它实际上是起源于意大利艺术理论刺激之下的某种特定市场需求。在15世纪末期，阿尔伯蒂（Alberti，1404—1472）和达·芬奇，对于自然风景为心理休憩提供的愉悦，写下了充满激情的赞美之辞。佛莱芒画家被认为对这样的场景具有一种特殊的本领："近处和远处的风景（的描绘）需要一种特殊的天赋和判断力，在这一点上佛莱芒画家看起来比意大利画家更为优越"[38]——意大利作家于1509年在其关于绘画的论述中这样写道。这种需求已经隐约地显示了出来。贡布里希总结说："也许可以这么说，如果这样一种绘画还没有出现，那么它必须被发明出来。"

贡布里希关于"风景画兴起"的颇具影响力的理论受到了众多方面的质询和挑战，主要的争论集中在，这种理论仅仅对风景画发展历程作出了艺术历史方面的解释，而实际上它牵涉到了更加广阔的文化变迁概念：比如对经验主义科学的兴趣的增长，以及随之而来的对自然世界进行图像描绘的欲望的产生；早期对待土地，尤其是未开发土地的资本主义态度，以及在封建领土制度之下的与土地相关的特定习惯的侵蚀；或者甚至是紧接着的由克里斯多佛·伍德提出的平易近人的简要解释，其实都在回答问题的同时又引出了更多的问题：

> 出现在西方的风景艺术本身就是现代损失的征兆，这种文化形式只有在人类与自然最原始的关系被城市化、商业化以及科技发展打破之后才会出现。用一种简单的方式来表述就是，对于人类仍"属于"自然的那个时候来说，没有人需要画一幅风景画。[39]

那些处于自然布景中的孤独的隐者形象，其实只把重点放在了这些分裂的形式上：这场戏剧只关于原始要素和人类精神的交合，在这里人类已经对那种"原始关系"的位置作出了选择。以这种发掘风景意

义的方式来描绘哲罗姆的传统，一直很好地延续了下去，直到那个时期——风景绘画按照惯有的认识来说，已经将自身发展成了一个独立的类别。在17世纪30年代，西班牙的菲利浦四世（Philip IV）为了他奢华的皇家公园（Buen Retiro）挑选了一定数量的画家，向其征稿[40]。在这些征稿中包括了两组风景画，共约五十幅，其中一组由田园生活场景组成，另一组则是以自然全景作为背景的隐者画像。克劳德·洛兰（Claude Lorrain，约1604或1605—1682）和尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin，1595—1665）也列居于这些艺术家之中：克劳德创作了《隐士与风景》（*Landscape with an Anchorite*），普桑创作了《圣哲罗姆与风景》（*Landscape with St. Jerome*）。这两种类型的自然景物与人类主体的混合，牧羊人与隐士，以及他们那种具有深意的结合，在大量进行的试验中，携带着被人类文明所覆盖的皇家休憩公园的理想，进一步巩固了风景画艺术的新地位。

第三章　作为怡神之物的风景

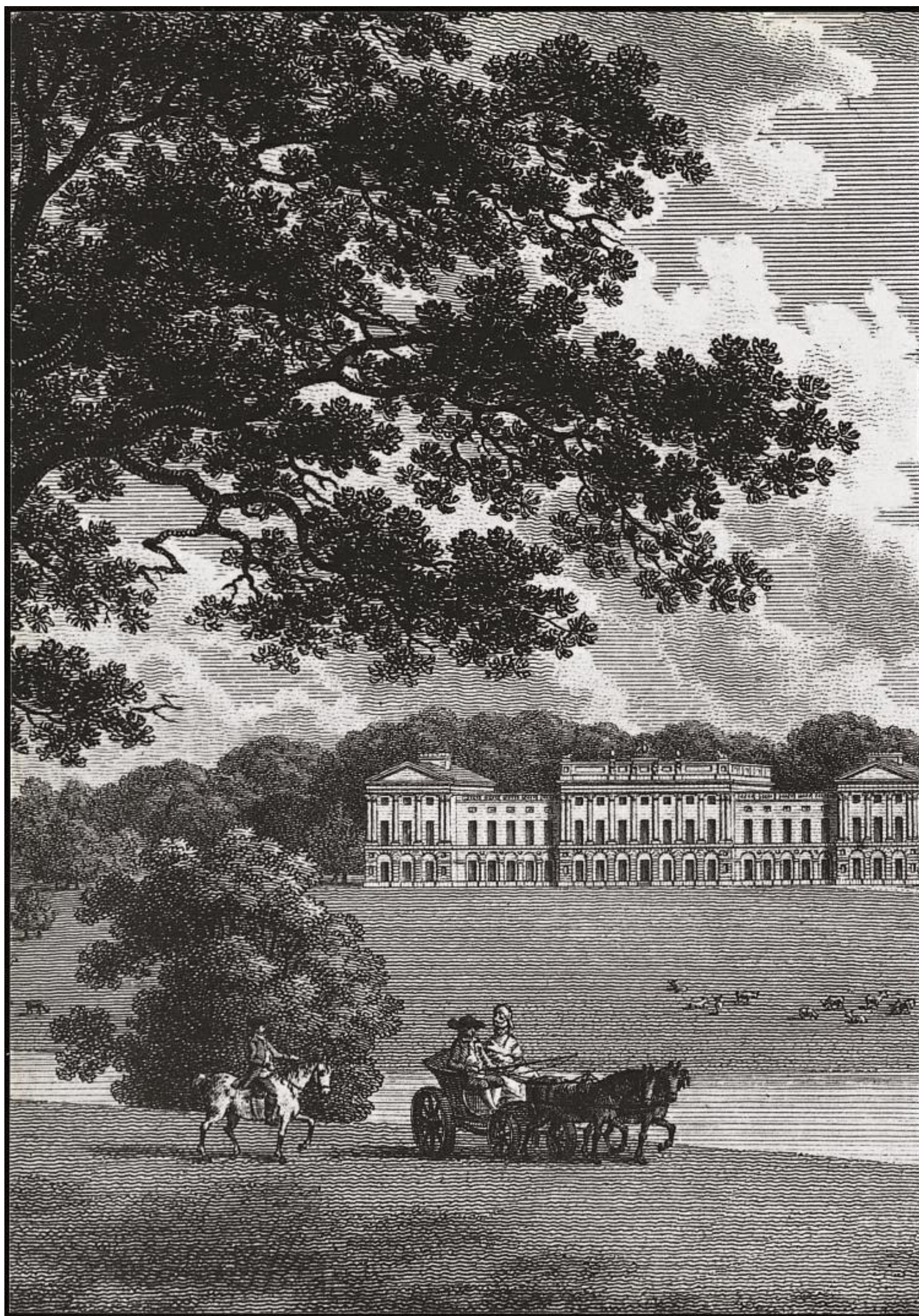


图32的细部

我们的情绪以一种特殊的方式从绘画中——从美好的风景，从港口，从捕鱼、狩猎、游泳、乡村运动，从开满鲜花的田野和

茂密的小树林中——获得了快乐……那些在热症中煎熬的人们从这些绘画中的泉水、河流和奔流的小溪中得到了解脱。[1]

——阿尔伯蒂（Alberti），《建筑十书》（*Ten Books of Architecture*)

观赏……自然景色缓和了灵魂的激烈情绪，释放了灵魂的不安和紧张，将它分散的力量聚合在一处，邀它进入冷静的沉思，并且使它更有力量、更有生气、更振作起来。[2]

——路德维希·费尔诺（Ludwig Fernow），《罗马研究》（*Romische Briefe*)

美妙的风景可以除去思想和精神中的毒物。“怡神”（amenity）这个词起源于拉丁语的形容词“amoenus”，意思是“令人愉快的”。而“令人愉快的地方”（locus amoenus）则是古典主义和文艺复兴时期用来特指美丽的田园或花园的短语。这个短语与古语中的“快乐的地方”（pleasance）有着明显的同属关系——特指那种大庄园里与外界隔离的美好场地。自然景色的治疗学力量——不论是真正的自然世界还是人为设计的乡村庄园式的花园和公园——在上面所援引的阿尔伯蒂与费诺的言论中得到了证实，也是这一章对各种各样版本的“令人愉快的地方”作出探讨的主题。

理想中的“令人愉快的地方”必须是自然的，或者即使是人工营造的，也需要把自然素材作为最主要的内容，但是同时它又必须是安全的，在某种程度上得到驯服，并且与公共事务构成的外部世界相隔离。小尺度花园或大尺度“景观”的概念和实践总是在完全驯服和完全野生这两个极端之间摆动，通过研究一个民族的花园不断更改的有关于其范畴、设计和功能的发展历程，人们甚至可以写出一部说明性的——如果不那么直接的——这个民族的文化发展史。在文艺复兴时期，按照一位作家于1657年提出的观点[3]，花园对于那些有关存在于“广阔的、综合的自然领域与艺术领域”之间的张力的思考是一个重要的关注点。在第一章引用的华莱士·斯蒂文斯的诗歌中（见第12页），坛子——艺术品——统治了自然的荒野，这个反复句是两种力量或概念之间的关系的一种原始辩论。正如E.W.泰勒（E. W. Tayler）曾经作出的论证，那种关系可以是协作的或者敌对的：“这些对分割要素的互相冲突的解释——自然与艺术互相补充，自然与艺术互相对立——代

表了文艺复兴时期思想家们的两条主要分支。”[4]自然可以被看作最原始的荒野，代表了堕落世界的扭曲变形和无序蔓延的一面：“再好的自然没有了艺术也只是一片荒原。”[5]但是自然也可以被看作是诠释尽善尽美的形式，理想的秩序：“自然是上帝的艺术”，托马斯·布朗（Tomas Browne）这样声称[6]。我们在第二章中看到，基督教对于荒原的态度也包含了类似的矛盾。两种明显不兼容的看待自然的观点使得造园（园艺）这项行为成为了一种智力挑战和培育实验，后面这项实践活动更是受到了16世纪欧洲从近东地区以及新大陆大量进口的外来植物的刺激和推动。

西塞罗（Cicero，前106—前43）提出了“另外一种自然”或称为“第二种自然”（alteram naturam），它由人类的农业发展创造而成，似乎改变了整个自然世界[7]。文艺复兴时期的造园有时被认为是引入了“第三种自然”，它来自于自然与艺术的微妙结合[8]，因此其最终的结果（到那时为止，花园还可以代表一个“最终的结果”）看起来同时包含了二者。然而对于今天的我们来说，很难从16世纪的花园遗址，或者从这些花园的图画记录中，感受到这种被赞誉的融合——它们看起来如此明确地将开垦过的土地与城外的野生风景划分开来，似乎更多地是在暗示那种经过规划的对立，而不是融合。有时候外部世界的散漫节奏和自由轮廓的存在似乎只是为了给正规花园的规整几何形状提供一个粗犷、凌乱的框架，将它扔在一个棱角分明的地形中，好让花园所有者可以夸耀他加置在风景上的文明开化形象的程度。壁画《卡普拉罗拉别墅》（*The Villa Caprarola*）**[图22]**，是为巴格内亚[9]的甘巴拉府邸（Palazzina Gambara）的兰特别墅（Villa Lante）而创作的绘画，描绘了它丘陵起伏、树木茂密的风景中的庄园景色。周围乡村景象的暗色调凸显了中心建筑和正统花园的明亮，而围墙和大型构筑物的直线形图案又反过来释放了那些波浪起伏、蜿蜒曲折的野外风景的形式。

图22　拉费里诺·雷吉奥（Raffaellino da Reggio）

《卡普拉罗拉别墅》，约1570年

阿尔伯蒂在《建筑艺术》（*De re aedificatoria*，1485）中建议将别墅建在一定的高度上，以凸显它的宏伟，并承纳周围的乡村景色。他的建议早在四分之一个世纪之前就在科西莫·美第奇（Cosimo de’Medici）为他的儿子乔凡尼（Giovanni）在菲耶索莱[10]所建造的美第奇别墅（Villa Medici）**[图23]**中得到了预见。位于山顶的建筑选址是为了俯瞰周围乡村以及佛罗伦萨城的全景。根据建筑历史学家詹

姆士·阿克曼（James Ackerman）的观点，这在当时是一个颇有意义的决策：

图23　米开洛佐·巴托洛米奥（Michelozzo di Bartolomeo

摄影，美第奇别墅，菲耶索莱，建于约1455年

> 菲耶索莱别墅在形式和功能上的特殊创新存在于早期美第奇房产的经济价值的转换中——收入、安全、城市宫殿的设施——通过制造一种自然风景的意识形态上的价值，将它提升为一种不同于单纯的自然环境的东西。[11]

阿克曼的鉴定表明了评价土地的重要文化转变——使其经济效用从属于美学价值——与丹尼斯·科斯格罗夫在现代主义早期作出的“风景”优势分析的类型相一致（见第29—30页）。土地越来越多地被评价为一种美学上的怡神之物——它成为了风景。

获得远景风景的机会同时也是位于波乔卡娅诺[12]的洛伦佐别墅（15世纪80年代）选址和设计的一个决定性因素。在朱利亚诺·达·桑迦洛（Guiliano da Sangallo，1443？—1516）设计的这座别墅中，建筑再一次地被建造在离地面一层楼高的地方，于是最重要的入口也位于一楼。人们通过曲线形的、装有栏杆的楼梯抵达这个入口，踏上围绕着整个建筑方形轮廓的户外步行露台。意大利文艺复兴时期的别

墅，不论其最初建造的目的是否是俯瞰周围的乡村美景，都常常将其主要的待客房间安排在一层楼的高度以上，并在其周围布置一圈开敞的户外步行露台，就像我们在壁画《卡普拉罗拉别墅》**[图22]**中看到的那样。这时，从五个建筑立面中的每一个看出去，人们都能够获得一种不同的乡村和花园景色。这种设计——提升的一楼主厅（piano nobile）和户外步行露台——鼓励了悠闲观赏风景的行为，而布局灵巧的乡村别墅则成为了居住性的观景楼。

风景绘画在16世纪开始逐渐流行，同时扩展开来的乡村主题也开始在各种叙述性的体裁中占据统治地位，这可以与意大利当时不断增长的对乡村生活的兴趣联系起来。从一楼主厅的露台或凉廊，或者通过窗户形成的景框观赏到的乡村景色，鼓励了人们用图画来描绘和记录风景。安德烈亚·帕拉第奥（Andrea Palladio）的维琴察圆厅别墅（Villa Rotonda at Vicenza）**[图24]**建于16世纪50年代早期，它与16世纪早期兴建的许多别墅都大不相同，因为它没有与农业直接的联系。它是为退休的罗马教廷要员保罗·亚梅里克阁下（Monsignor Paolo Almerico）而建造的，其目的纯粹是消遣享受。[13]于是它选址的首要考虑因素就是美学方面的。帕拉第奥在他的《建筑四书》（*I Quattro Libri dell'Architettura*）中这样描述他的选址：

图24　安德烈亚·帕拉第奥

摄影，圆厅别墅 / 卡普拉别墅（Villa Capra），始建于1550年

> 这个地点几乎是人们可以找到的最漂亮和最美好的，因为它位于一座小山的山顶，有一条便捷的上坡通道，山的一侧享受着巴齐里奥内（Bacchiglione）——一条通航河流的沐浴，另一侧环绕着最宜人的山丘，这些山丘形成了极佳的剧场。不仅如此，它们都被开垦过，并且盛产水果和最好的葡萄。因此，由于它在每一面都享受着最美的风景，其中一些较近，另一些稍远，还有一些延伸到地平线，于是建筑的四面都建有可供观景的凉廊。

亚梅里克的别墅是一个精致的观景站。正如前面所谈到的，这个“令人愉快的地方”也包含了与自然世界粗糙荒芜的一面相隔离的感觉。于是，在圆厅别墅的众多精致之处中包含了这样一个特点：柱廊观景平台通过两端的隔墙将风景观赏者保护了起来，使他们远离恶劣的天气或者毒烈的阳光，同时又通过隔墙上的拱门保证了自然通风。

获得与乡村美景亲近的机会受到了越来越多的重视，它构成了普遍意义上的田园生活理想的一部分，并且在城市的迅速发展以及随之而来的城市问题的刺激下得到了强化。那些在威尼托[14]购买土地和别墅的人们之所以这么做，是因为当时土地财产被威尼斯贵族当作一种比银行和贸易更安全的投资方式，而且当时城市中的拥塞、噪音和大气污染在持续并迅速恶化。城镇与乡村的巨大反差在提香（Titian，约1485—1576）的作品《田园风景》（*Pastoral Scene*）**［图25］**中得到了表现。画面远处黑暗的、冒着浓烟的城市与前景中舒展、明亮、静谧的田园景象形成了强烈的对比——这平静仅略微被野猪和半裹着的裸体所扰动。

图25 提香

《田园风景》，约1565年

乡村住所也为频繁的瘟疫侵袭提供了庇护场所。对城市生活的恶评在16世纪中叶出现的众多歌颂田园生活的文学作品中得到凸显。毫无疑问，这种文学作品大多数都毫无新意地复述着贺拉斯（Horace）和尤维纳尔（Juvenal，约60—140）的情绪和观点——关于城市生活的痛苦和乡村隐居的快乐——但是却不那么强烈。一个很好的例子可以代表这种赞美乡村别墅生活以及享受风景的机会的文学作品：阿戈斯蒂诺·加洛（Agostino Gallo）的《十天》（*Le Dieci Giornale*），公开记录了1553年发生的对话。他的一位发言者，阿伏加德罗（Avogadro）剧烈抨击了现代城市中的物质污染和道德污染，以大力推崇乡村带来的快乐与道德益处：

> 我将如何表达我们从这里的纯净空气中得到的满足感——它如此地振奋着我们的精神？我们发现它是如此神奇地刺激着我们的思维，又在同一时间里抚慰和净化着我们的大脑，它使我们精神镇定，身体强健。……
>
> 在这里你得到了解脱，你不再受到吵闹的清道夫和垃圾收集者、挤来挤去的搬运工和葡萄酒运送员、散发出刺鼻麝香的鸨母

> 和妓女、将人诱入陷阱的小偷和巫师的困扰，……现在的城市充满了冲突和压力，它们再也不像是我们的祖父或曾祖父的度过那些快乐日子的地方了。……
>
> 在这里我们得到了完全的平和、真正的自由、稳定的安全感和甜美的睡眠。我们可以享受纯净的空气、荫凉的大树和它们丰盛的果实、清澈的流水和可爱的河谷；我们可以好好利用肥沃的农田和多产的葡萄园，享受山脉和丘陵的风景，享受树林的魅力，享受田野的空旷和花园的美丽……当我们的双眼停留在峻峭的山峦、怡人的丘陵、繁盛的树木和绿色的田野上时，我们无法估计出我们从这种满足感里获得的价值。[15]

加洛认为，比起两三代人之前的那些“快乐的日子”，城市已经变成了完全不同的一个地方。他在这里列出的乡村乐趣其实是一种经济上的满足感——比如“我们可以好好利用肥沃的农田和多产的葡萄园”——以及从平和、滋养的各种形式的自然景色中获得的更加纯粹的美学上的快乐感的混合物。他延续了阿尔伯蒂的观点，进一步宣扬了风景画带来的愉悦感，以及它们向热症患者提供的安抚和解脱。

阿尔伯蒂谈到了以风景为题材的绘画。那些乡村别墅的主人可以亲身感受的乡村景色，城镇居民只能从绘画表达或者从田园诗歌中享受。帕拉第奥的别墅设计建立了一种将建筑和风景合为一体的理论，于是风景的美学价值变成了为乡村别墅选择的地产的商业价值的一部分。当城市居民也同时是别墅主人的时候——这种情形越来越多地发生在文艺复兴时期的意大利，当时城市化的专门职业者和商人阶层也会购买乡村的地产——那种存在于人造的和真实的风景之间的交替或冲突成为了一种更直接的体验和一种更吸引人的兴趣。这个话题在当时最著名的别墅描述——小普林尼（Pliny the Younger，约61—112）[16]对他在托斯卡纳和翁布里亚边界的地产作出的描述中得到了强调。维罗纳的瓜里诺·瓜里尼（Guarino Guarini Veronese）——维罗纳附近的瓦波利切拉别墅（Villa at Val Policella）的主人，在1419年提供了小普林尼的书信，其中包含了这些关于别墅和从别墅看到的风景的描述：

> 一片广阔的平原环绕着山脉……这些山脉像平原一样肥沃，并且酝酿丰收。……在它们下面，葡萄园沿着斜坡绵延而下，向更远更宽阔的地方编织着它们均匀的纹理。……接下来是牧场和

玉米地……草地上点缀着明亮的花朵。……从山上俯瞰乡村景色是如此地令人愉快，因为那视野所见就好像是一幅不寻常的美丽图画，而不是一片真正的风景，而且不管人们望向何处，这变化多端的景物中所蕴含的和谐都使人们的眼睛感受到清新的气息。[17]（着重为作者所加）

小普林尼用来描述非凡美丽的真实风景所采用的方式是使它看起来更像艺术品而非自然。这应该是使用风景画作为衡量真实景色的标准的“如画主义”（Picturesque）习惯的首度正式现身。小普林尼认为风景是乡村生活的最重要的好处之一，他的描述给别墅的视觉风景体验赋予了很高的价值。

正如我们已经看到的，意大利的别墅主人们在确保他们的别墅能够行使作为观景站的功能时遇到了一些麻烦。这些别墅的主人同时也是出资人，他们会关注自己的风景品味在建筑委托设计中是否得到了实现。于是，通过别墅的窗户或凉廊的开口所看到的真正的自然风景，常常辅以别墅客厅或长廊壁龛里的绘画中的风景。在马萨尔的巴巴罗别墅（Villa Barbaro, Master）里，保罗·委罗内塞（Paulo Veronese，约1528—1588）绘制了许多包含有浪漫主义废墟遗迹的风景壁画**[图26]**。在一个更加雄伟的维度上，位于佩萨罗的帝王庄园（Villa Imperiale，Pesaro）的饰有女像柱的房间（Camera delle Cariatide）**[图27]**拥有布满整个室内墙壁的风景绘画。它是由多索·多西（Dosso Dossi）和巴蒂斯特·多西（Batista Dossi，约1497—1548）于1530年左右绘制成的。[18]它营造出一种仿佛位于一个精心设计的乡村露台或凉廊中的视觉效果，比由女像柱支撑的实际室内空间的感觉要大得多（房间本身非常小，只有4.85×6.2米）。一幅重现自然的广阔风景画，一直延伸开来直至地平线。整个设计反映出了一种奇异的室外与室内、自然与人工之间的互动。女像柱——女人的身体被移植到了树木的根部上——展现了一种自然与人类相融合的图像。自然由此被引入建筑内部的体验。传统意义上的两极——自然与艺术，在这种视觉的幻境中变得混淆不明，但是它们早就已经被故意混淆了，比如在小普林尼的描述中，他认为从别墅俯瞰乡村时所看到的景色更像一幅美丽的风景画而不是真正的风景。而在饰有女像柱的房间里，美丽的图画看起来就像是从房子四面所看到的真实的风景。这使人很容易想起圆厅别墅，亚梅里克在建筑四周都设有凉廊，以观赏四个不同方向的乡村美景。

图26　保罗·委罗内塞

风景壁画，约1560—1562年

图27　多索·多西和巴蒂斯特·多西

饰有女像柱的房间，约1530年

在这间小房间的每一面墙上，实际上都有一幅大型绘画，连接着对称布局的凉廊拱券结构，将前面的乡村景色划分成更小的、部分被框架限定的狭长画面。但若忽略不计房间的转角，整个风景的意象就构成了一幅完整的全景画面。风景本身的自由形式和微微波动的等高线冲击着房间/凉廊的几何形状。不同寻常的是，这种从住宅室内空间到"幻觉主义”（trompe-l’oeil）风格的风景的转换并不是渐进式的。它在壁脚板的高度并没有什么整齐的步道或花圃来衔接或调和建筑与风景之间的关系——不同于大多数同时代别墅的情形：人们可以走出别墅进入一个花园，这在建筑的直线闭合形式中代表了一系列的室外空间，由此既提供了一种从室外到室内的连续性，又调和了那种从建筑过渡到草原或乡村的画面跃迁。

如果别墅的选址和建筑设计是为了开发周围环绕的自然风景——作为它们自身宜人特质的一项内容，那么别墅的花园本身也可以被设计成布置在建筑旁边用来观赏自然风景的平台。提沃利的埃斯塔花园

（The Este Garden at Tivoli） **[图28]** 与皮蒂格里亚诺的奥尔西尼公园（Orsini Park at Pitigliano）就是众多花园中履行了这种功能的两个例子。奥尔西尼公园的设计是向观赏者提供一个特别粗犷和崎岖的大尺度场景。它顺着高原的地势延展，在接近山岬顶端的一个位置，一把巨大的扶手椅雕刻在岩石上——它面对着河谷和山丘的宏伟景象。在这样的设计中，一个难以抉择的问题是：花园在哪里让位于自然风景。这个问题的关键在于，野生风景的体验已经成为了花园体验的一个组成部分，而二者又共同构成了乡村别墅体验的重要组成部分。

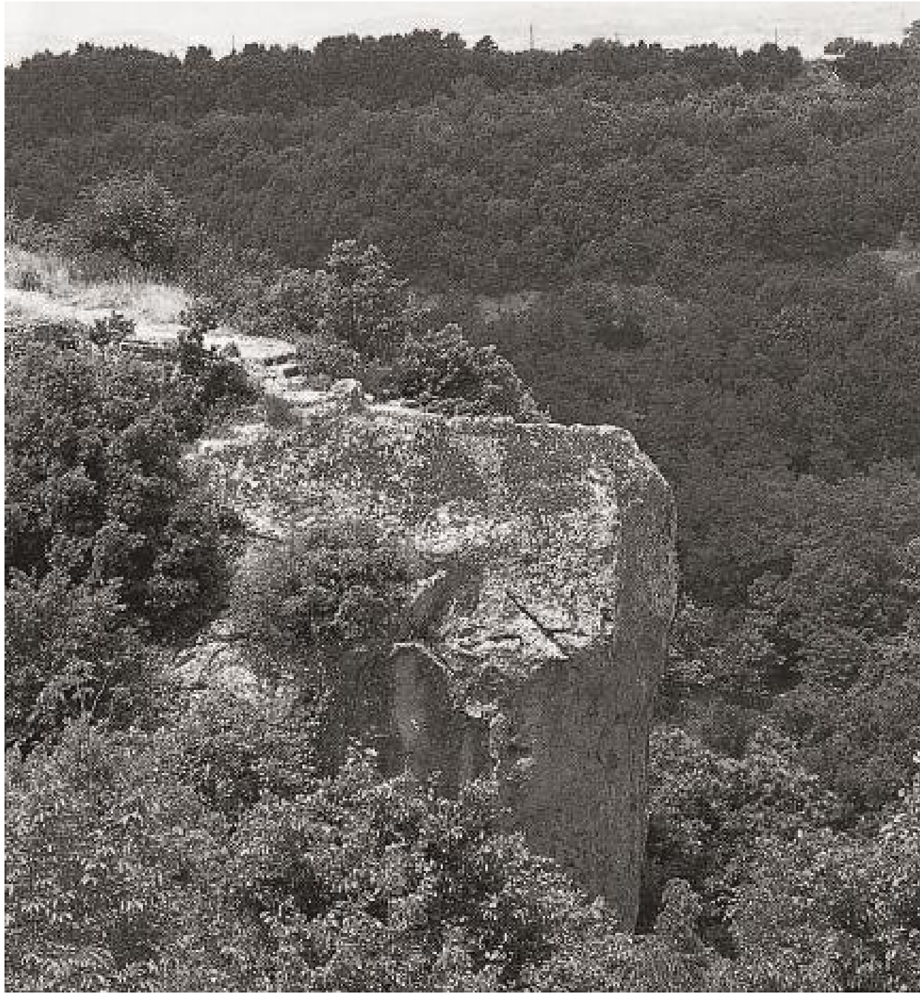


图28

摄影，奥尔西尼公园，造园始于约1560年

文艺复兴时期的乡村别墅文化以多样的方式展示了驯服与野生、艺术与自然之间的经过协调的关系，风景被纳入乡村别墅生活的整体

文化体验中——通过建筑与花园以及花园与自然环境的联系，通过强调选址的重要性以优化整个别墅，以及通过别墅内部的风景画的布置。从小普林尼开始，那些乡村别墅生活的评论者们，就着重强调了别墅主人和他们那个群体所享受的持续与乡村接触的生活方式的治疗学价值。贵族和富豪们现在有更多的机会享受到真正的乡村体验，而不仅仅是由书本和图画提供的乡村退隐和田园牧歌的替代型享受。根据一些有影响力的人物的观点，真正的乡村生活总是受到更热烈的推崇。这个观点是在列奥纳多·达·芬奇的催促下产生的，他努力地推动着对自然世界的视觉表达，使其超越文字表达：

> 哦，人哪，是什么引诱你离开你在镇上的家，离开你的父母和朋友，跨过山脉穿越河谷来到了乡村，如果不是自然世界的美丽，考虑一下，这种你只能通过视觉享受的美丽，那又会是什么呢，如果在这一点上诗人想要与画家竞争，那么你为什么不带着诗人对这样的风景的描述躲在家里，躲开太阳照射在你身上的炙热呢？那难道不是更方便、更省力的做法么——既然你可以待在一个凉快的地方一动不动地等着生病？但是你的灵魂就享受不到这种穿过你的双眼——你的灵魂的窗户——直抵深处的愉悦感了，它就感受不到那些明媚空间的反射，它就看不到那么多用五颜六色为双眼谱写和声的花儿，也看不到所有其他向双眼展示自己的事物了。[19]

列奥纳多所坚持的视觉优先论是对彼特拉克的文学作品的回应，尤其是（我们在第二章中谈到过的）他写的那些赞颂他在沃克吕兹（Vaucluse）乡村隐居生活的书信，以及他在《隐居生活》（1346）中作出的一般意义上的赞美。

对乡村景色和乡村生活新评估的背后的文学推动力构成了别墅文化历史的一部分，它们在推动风景画艺术发展方面也起到了举足轻重的作用。美第奇集团中出现了许多作家歌颂田园牧歌式的乡村生活。安吉罗·波利齐亚诺（Angelo Poliziano）是洛伦佐·美第奇（Lorenzo de'Medici）的一位门徒，并通过他的赞助被委任为佛罗伦萨大学的教授。在那里他写作了《罗司提哥》（*Rusticus*，1483）——一篇关于赫西俄德（Hesiod）[20]和维吉尔的田园诗歌的散文体讲演稿。那不勒斯作家桑那扎罗（Sannazaro）在1502年（虽然授权出版是在两年后）创作了他最具影响力的田园牧歌式的传奇故事《阿卡迪亚》

（*Arcadia*）。威尼斯作家皮特罗·本博（Pietro Bembo）的作品包括了使用本地语言对彼特拉克的诗歌进行的模仿，他于1505年发表了《切利·阿索拉尼》（*Gli Asolani*），优雅地对柏拉图式和感官式的爱进行了论述，他在阿索罗（Asolo）设想了一个理想主义的花园隐居所：

> 他们抵达了一小片有着柔软草皮的林间空地，上面布满了各种各样的美丽花朵。在这前面，自由生长着大量的月桂树，比任何地方都多，形成了两片同样大小的树林，那些树各自傲然挺立着，并连成了浓密昏暗的树荫，在两片树林之间藏着一个漂亮的喷泉，它是从一块真正的岩石雕刻而成，仿佛一件精美的艺术品，连接着岩石的山脉则形成花园的另一个尽头。[21]

这是他们选择进行辩论的地方，一个"令人愉快的地方"（locus amoenus）——非常典型的为王室别墅生活设计的乡村退隐场所——融合了野生和驯化的风景。

这些文学作品的出现部分应归因于对经典文学体裁的兴趣的重新升温，如古罗马的农学文本、维吉尔风格的田园诗以及贺拉斯对乡村隐居生活的颂辞。与意大利文艺复兴时期的乡村别墅生活相关联的文学背景促使这些复苏的体裁与本地语言的变形融合起来，并佐以当地条件下的自然景象。王室田园诗融合在了花园聚会（Fête champêtre）[22]中，关于爱的主题的哲学讨论在乡村田园或花园的环境中上演。对田园诗、农事诗和贺拉斯式的诗歌的兴趣的复苏，以及它们对当时乡村别墅文化的促进，与绘画方面的发展协同进行，尤其是威尼斯派的风景画。朱利奥·卡帕格诺拉的田园诗和提香的田园画就属于这个世界，或许还包括了更加神秘的乔尔乔内的风景画。举例来说，人们想知道在何种程度上，备受争议的《暴风雨》**[图29]**，及其士兵和正在哺乳的母亲的对立布局，可能是对同时代的《切利·阿索拉尼》中分裂的性别角色的概念的寓言式表达：

图29　乔尔乔内

《暴风雨》，1505—1510年

> 于是，男人和女人，虽然生来就担负着不同的责任，却也需要仰赖另一方在生活的狩猎中获得的成果，因为只靠单独一方是无力承担他／她那一半的共同使命的……我们如何能在同一时刻一边给人民提供法律秩序，一边给婴儿哺乳……又如何能一边躺在家里的羽毛褥垫上忍耐怀孕待产的苦痛，一边在日光之下手握利刃身着铠甲地进行一场战役？[23]

在稍晚期的阿戈斯蒂诺·加洛的《十天》中，有一段发生在乡村别墅背景下的虚构的对话，其中一位谈话者用乡村隐居的美好生活场景片段来引诱他的朋友：

> 如果我告诉你，有时候，在同样的时间（下午或傍晚），我们会遇到女士们……在别墅附近散步……或者在某个水池或清澈的喷泉旁闲聊，你觉得如何？我们用最适当的礼节向她们致意，然后用一种戏谑的方式与她们聊天……有时候我们中的某个人会坐下来弹奏鲁特琴或六弦提琴，或者其他那类乐器。[24]

这个场景可能几乎就是对乔尔乔内（或者提香？）的《露天音乐会》（*Le Concert Champêtre*）**[图30]**的主题的重现：女人们在喷泉池旁，男人们演奏鲁特琴。与乔尔乔内的王室乡村休憩场景相协调的是那些田园画的细节——在日光照射的中景中的牧羊人和羊群。绘画和文章都表现出了复苏的古典田园主义与当代的文艺复兴背景的融合，并且代表了理想中的"令人愉快的地方"。就像乔尔乔内的《暴风雨》**[图29]**，这幅画在其主题内容方面从来没有得到最终的解释。它是维吉尔风格的牧歌——乡村情郎的歌唱比赛——以威尼斯的语言习惯作出的表达么？在17世纪它被公认为"田园曲"[25]，很可能是最早被记载下来的将与文学体裁相关的术语应用于绘画的情形。或者它是对缪斯女神的寓言式赞美——其女性形象的化身总是伴随着一把朴素的笛子，或者有时再加上盛满水的罐子？又或者它是一种混合构图——包括了一部分的寓言，一部分的"交谈"绘画，一部分的田园牧歌？[26]没有任何原因可以解释它为什么不能包含几重的次级类型。根据薄伽丘（Boccaccio，1313—1375）的见解，缪斯女神活跃在乡村的环境中。而具有田园风情的"令人愉快的地方"则是她在自然中的栖息场所：

图30　乔尔乔内或提香

《露天音乐会》，约1510年

> 如果在任何时候……（缪斯）离开了她高高的王座，带着她神圣的智慧亲临土地，她从来不会栖息在国王雄伟的宫殿或者奢华便利的居所，她宁可光临陡峭山坡上的岩洞，或者茂密成荫的树林……在那里山毛榉和其他的树木都伸展着自己的肢体，指向天堂；在那里它们用自己新鲜的绿叶铺成厚实的荫凉……那里还有清澈的泉水和银白色的小溪……那里有羊群和兽群，还有牧羊人的小屋或小棚——没有受到任何现代住宅考虑的困扰，所有的一切都充满了平和与安宁。[27]

乔尔乔内（或者提香）的《露天音乐会》**[图30]**非常容易使人联想到诗歌精神和田园风景之间的紧密联系。它也可以被联系到这类情绪的更现代的表现方式上。桑那扎罗的《阿卡迪亚》已经被提及与田园牧歌的复兴相关联——或者也可以说是与田园牧歌在文艺复兴时期的新表现相关联。《阿卡迪亚》是一系列以维吉尔的牧歌作为模本

并且加入了散文体的段落的田园诗，其中许多章节都进行了精致的风景描写。这本书受到了极大的欢迎：从1504年首度授权问世起，到桑那扎罗1530年去世，平均每两年都会再版一次。它的序言着重强调了人工营造的花园所提供的更高层面的乡村隐居乐趣，这个强调再一次引出了有关艺术与自然之间的张力的问题。不过，在这个序言中提到的张力并不是现在这种艺术与自然之间的刻板的对立关系，而是一种存在于那种未经干扰的自然世界与"第三种自然"——企图协调与整合人造与野生的关系的花园——之间的极化倾向。这个论点得到了许多例子的支持：

> 大自然总是在山脉的崎岖表面上布满了挺拔和自由生长的树木，比起那些被人工种植在精心雕琢的花园中并经过巧手修剪和削薄的树木来说，前者常常给观赏者带来更大的愉悦感。林中小鸟站在远离人烟的树林中的绿色枝桠上唱歌，比起那些住在拥挤城市中的精美鸟笼里的被教会说话的鸟儿，前者常常让倾听者感到更大的乐趣。牧羊人在铺满鲜花的河谷中用蜂蜡镶边的芦苇短笛吹奏的小曲，也许比音乐家在华丽的音乐厅中用昂贵的黄杨木制作的精美乐器演奏出来的音乐更美妙动听。而谁又会怀疑从一块绿树环绕的天然岩石中自然流出的泉水，不比镶金的白色大理石喷泉更加令人心旷神怡呢。[28]

这个牧歌式的宣言又把我们带回了《露天音乐会》**［图30］**。帕特丽夏·艾根（Patricia Egan）在1959年发表的一篇文章[29]中对这幅绘画作出了评述：它平静的风景——看起来是一个和平的统一体——其实包含了几个精心布置的对比。最明显的一个，是在穿衣服的人物和裸体人物之间的对比，这个对比还扩展到画面左侧穿着时尚而昂贵的男孩与穿着农夫那衣服、头发乱糟糟、赤脚的随从之间的冲突。他们身后的建筑，按照艾根的说法，也同样存在着对比：右边的一组有着不对称的坡屋顶的棕色建筑，与一栋看起来更优雅、更对称的白色建筑并置。在这些对比之上，我们还要再加上一条，这一条在《阿卡迪亚》的一个章节中得到了强调：坐着的女人手持的芦苇笛或长笛紧挨着贵族青年演奏使用的"用昂贵的黄杨木制作的精美乐器"。事实上，正如桑那扎罗的序言是用艺术和自然的对比来作为结构一样，这幅绘画作品也使用了相似的构图方式。

> 当看到一片愉快、富饶、丰收的山坡，里面藏着上千处看起来宁静而巧妙的隐居所，当听到朴素的维拉涅拉[30]乡村小曲和牧羊人的短笛声，人们会从中获得非常大的享受。[31]

乡村别墅文化，通过协调花园与野生自然的关系，设计室内风景和观景楼，积极倡导并鼓励田园牧歌文学和田园牧歌绘画，为自然风景的美学价值作为一种文化行为来彰显自我提供了一个大环境。在那其中，“风景”以一种传统主题的形式登场，并开始将自己构建成一个独立的类型和流派。

在文艺复兴时期的意大利建立起来的存在于田园牧歌文学、风景绘画、园艺、“令人愉快的地方”和经过规划的远景风景之间的紧密联系，对土地作为美学资源的开发，以及乡村地产中的人工和野生区域的关系的调解——所有这些都成为了启蒙主义思想中与自然相关的核心主题。这一章的结尾将简要地介绍这个思想所引导的一些方向，其中一些方法在后启蒙主义的风景设计中得到了应用，它们旨在将风景设计成一个美学意义上的怡神之物。

18世纪的英格兰花园变成了美学实验品的绿色实验室。作为哲学事业的园艺设计受到了对理性秩序和理性宇宙的新信心的推动——人们相信这种由机械规律推动的宇宙将越来越多地被人类智慧所掌握：

> 自然和自然法曾经隐藏在黑夜里：
>
> 上帝说，要有牛顿！于是一切皆为明昼。[32]

启蒙主义对于必须的仁爱和自然的至高效率的信仰导致了它被称赞为“由上帝支配的机器”[33]。对自然世界智力上的好奇心鼓励了一种被修正和扩大的感觉：是什么在自然景象中构造出了美学上的愉悦感？早期对蛮荒山地的偏见导致了花园中被开垦的土地和未受到人类文明干扰的荒凉偏僻区域之间的显著区别。描绘查茨沃思（Chatsworth）——德文郡公爵（Duke of Devonshire）位于德比郡（Derbyshire）山区腹地的府邸的作品**［图31］**，展现了非常强烈的开垦和野生的对比，与描绘卡普拉罗拉别墅的壁画不相上下。画面中周围乡村夸张的粗糙质地，受到了前景中的牲畜交配场景的强化，代表了堕落世界的翻本，也更加反衬出查茨沃思围墙内的秩序良好的天

堂景象。查尔斯·科顿（Charles Coton）[34]在诗歌《顶端的奇迹》（*The Wonders of the Peake*，1681）中反复吟唱着这样的诗句：

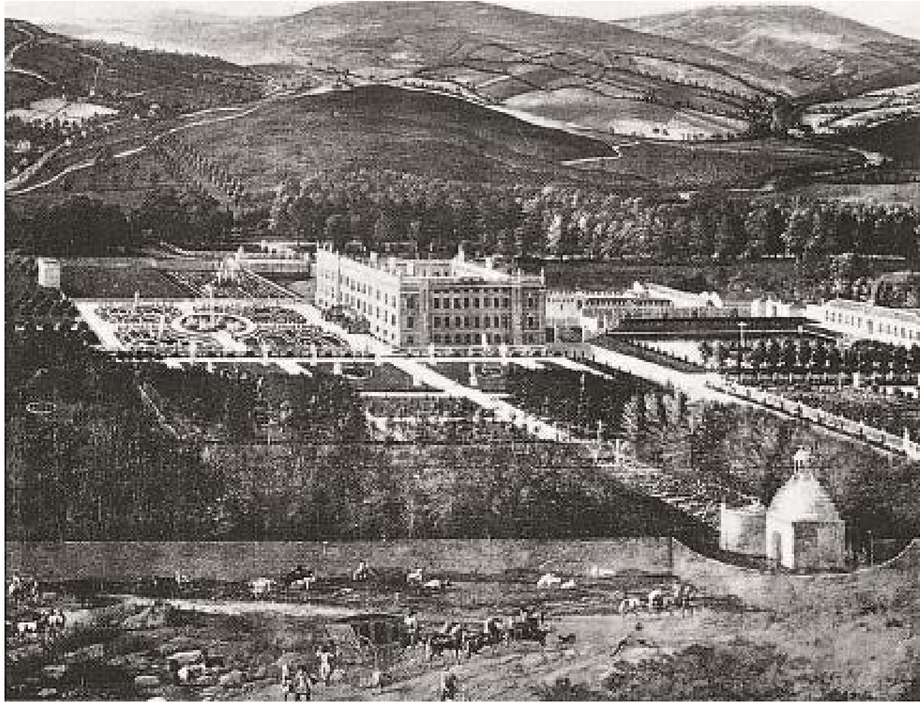


图31　匿名

《查茨沃思，德比郡》，1707—1711年

从闪烁着光泽的建筑群看出去
（它必然在同时创造了奇迹，以及爱）
周围的环境带着自然的羞耻和弊病，
黑暗的石楠树丛，蛮荒的岩石，凄凉的峭壁，和裸露的山丘，
为何整个景色是如此的简陋，和粗鲁？
它是谁，必须马上作出结论
说这是天堂，将它的立足点坐落在
荒芜的中心，在贫瘠的沙地上？[35]

几乎同一时期，在最早的一批对自然持有积极态度的人中，沙夫茨伯里伯爵三世（the third Earl of Shafesbury）在他的哲学对话《道德家》（*The Moralists*）中向一位谈话者作出了这样一段演说：

> 我不应该再忍耐我内心中对自然事物的热情，在那里既没有艺术，也没有人类的自负和幻想去搅乱它们的天然秩序，或者去闯入那种远古的朴素状态。甚至是粗陋的岩石、生满苔藓的山洞、无规则的未经修饰的岩穴、支离破碎的瀑布，都带着野生自然本身的伟大仁慈，因为它们在更大程度上代表了自然，它们将是更加迷人的，并且带着它们自己的华丽和宏伟，出现在那些所谓的正统的高贵花园的拙劣模仿面前。[36]

沙夫茨伯里坚信在表面看起来无序蔓延的野生自然中隐含着一种“深奥”的秩序，这种秩序比起人类智慧依靠所有金钱和技术的资源所编制的秩序更加精密，他的这种信念是对重新思考风景美学的一种激励和鼓舞。他的思想清楚地反映在了那个世纪最充实、最具革新意义的叙述诗歌——詹姆斯·汤姆逊（James Tomson，1700—1748）的《四季》（*The Seasons*）中，而《四季》又继而激励和启发了英国和欧洲大陆的风景诗人、画家以及园艺设计师们：

> 我知道再没有其他主题更加令人振奋、更加令人喜悦；更加充分地唤醒诗人的激情、哲学家的反思，以及道德上的情感——只有大自然的作品能做到这一点。我们还能在哪里遇到这样的多样性、这样的美丽和这样的宏伟呢。[37]

自然本身，在她所有表面的不完美中，表现出了神圣的秩序。在自然的形式和力量中，那些曾经看起来似乎有瑕疵或缺陷的地方，现在可以被理解为构成更大的设计和创造的一种必需，只有神能够全部领会它的意图。

在亚历山大·蒲柏（Alexander Pope）写给理查德·伯灵顿（Richard Burlington）的使徒书信——《论财富的使用》（*On the Use of Riches*）中，他在园艺方面提出了一种“人为的野生自然”。这个看起来矛盾的指示，其提出是为了“使风景复杂化”，概括了当时在风景布局上受到推崇的平衡感。在那个世纪的中后期，对未经开垦的自然的智力上的兴趣，以及起源于此的美学上的愉悦感，它们所偏向的平衡更多支持“野生自然”作为“令人愉快的地方”。伯灵顿的门徒威廉姆·肯特（William Kent，约1685—1748）曾经是一名画家，在前任资助人的资助下在罗马受过绘画训练，但是他回到英格兰不久，就将他有限的绘画天赋运用到了园艺设计上。在这项实践中，他非常成功

地在非正式的风景设计中发展出了新的风格。他在科巴姆勋爵（Lord Cobham）位于白金汉郡的斯托（Stowe，Buckinghamshire）的府邸中所完成的作品，堪称风景园林设计的经典教科书。作为对抗旧时的荷兰—英式正统花园设计实践，他采用了由围墙或篱笆限定的直线型图案以及灌木修剪方式。肯特鼓励花园小径的设计更加蜿蜒曲折，允许拥有更大自由度的自然形式的风景占据主导地位。他创造的矮墙，或是低于周围平面的矮栅栏，营造了一种内部花园和外部自然风景之间的连续性，有效地将风景输入到人们踏出别墅进入花园时所感受到的广泛体验中。继肯特在斯托的成功之后，“无所不能的”朗瑟罗·布朗（Lancelot“Capability”Brown，1716—1783）又将实践推进了一步，他消除了大多数旧时正统的花圃式花园的痕迹，将草坪和树木直接种植在别墅周围，柔和了花园到自然之间的过渡，使得人们几乎分辨不出哪里是花园的起始和终点。这使得英格兰很多极好的别墅就坐落在风景中，而不是被周围的花园隔离在风景之外**[图32]**。自然整体形成了一个“令人愉快的地方”。

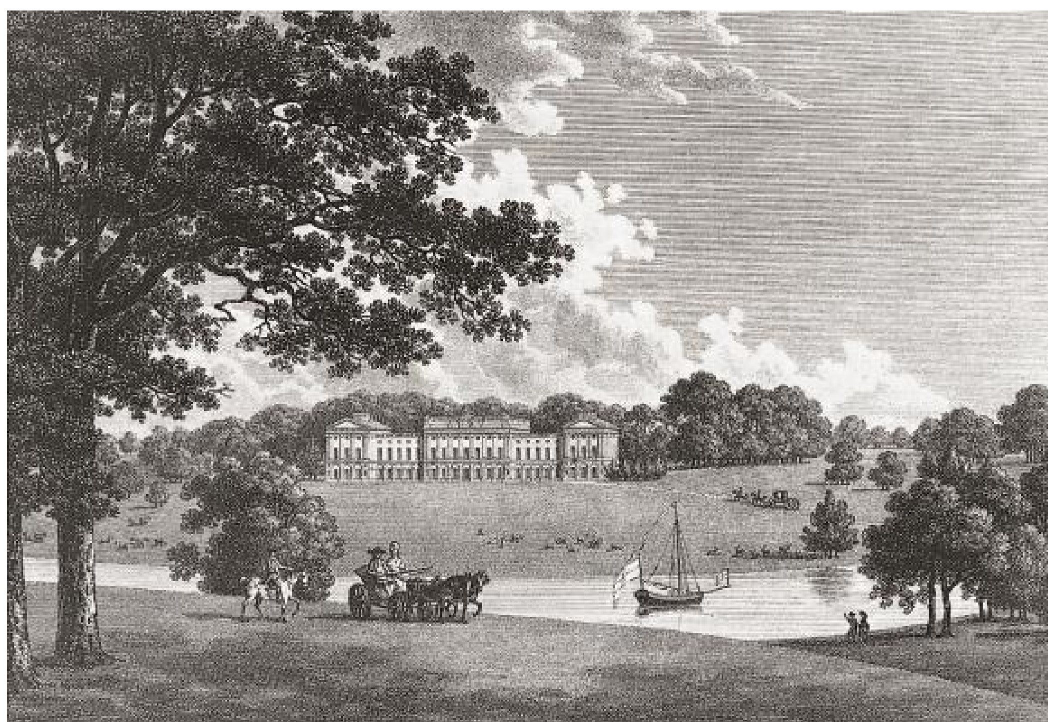


图32　匿名

《赫维宁汉庄园》（*Heveningham Hall*），约1781年

别墅在自然环境围绕下的场景，以及从别墅看出去的场景，都强调了它们确切地占据着那些看起来非常自然的风景——它们属于英格兰，英格兰也属于它们。然而，这些却是经过精心安排的景象——设计成看起来非常自然的样子，但是实际上是在一个很大的范围内作出的策划，包括一丛丛看起来无序地散布在土地上以及在视野范围内的树——以形成远景，有时加入一个视觉吸引点来进行视觉控制。这基本上就是"无所不能的"布朗的风景作品的样貌。在18世纪接近尾声的时候，布朗式的风景设计受到了如画主义理论家的抨击，他们极力主张一种具有更大自由度的园艺，他们更加尊重自然形式的自由有机生长，并且更加推崇由时间和偶然因素塑造风景的方式。这并不是以过去意义上的强加式的园艺设计来创造"第三种自然"，而是仔细地经营和管理自然的自发生长，它预示了即将出现在下个世纪的风景保护行为。举例来说，英国农学作家亚瑟·杨（Arthur Young）有一双犀利的眼睛，可以辨识出他所游历的乡村景色的"如画"潜质，他提出了一些明确的方法去细微地修饰坎伯兰湖以及德文特流域的山脉，使其在风景营造的愉悦感方面，能够抗衡和超越人类建造的任何最精致的花园：

> 曲折的小路应该插入一些岩石，并为疲劳的旅客制造一些休息场所：其中许多条小路应当引导人们穿过浓密的树荫，并设置一些开口，使湖的景色能够渗透进来——在这些位置上看到的景物，譬如岛屿之类，都格外美丽……多么有趣，想想人们曾经花费大量力气和金钱对椅子进行装饰，以创造美丽的场景，它们确实美丽，但是远欠缺了我们在这里使眼睛享受到的自然界的绘画盛宴的奇妙感觉。在凯斯维克（Keswick）谷地的活跃的自然风景的对比下，路易皇帝的华丽又算什么！[38]

自然风景已经成为了一种有价值的商品，一种怡神之物。尼古拉斯·格林（Nicholas Green）的说法比较令人信服。[39]他认为在19世纪早期的法国，一种新型的风景消费市场已在巴黎兴起，这种市场的发展一方面是通过重新设计的商业中心本身的性质的推动，一方面是通过如画主义的时尚潮流以及"如画法国"的风景向导的流行，还有一方面是通过多种多样的展览活动，包括全景图装置和立体透视布景——用它们的新技术力量来创造自然风景的幻象。这给半乡村的"郊区"（Banlieus）带来一种特殊的价值，那些"令人愉快的地方"，诸如枫丹

白露的森林，在新的铁路系统的发展下，可以实现一天内的短途远足。这些优势迅速被铁路公司和房地产商人开发和利用了。

在19世纪人们开始对花园“肺”和自然风景的复原动力提起重视之前，欧洲的首都城市其实已经按照一种相对来说没有经过规划的方式发展起来了，而纽约则有所不同：位于城市正中心的中央公园（Central Park）**[图33]**，在如画主义原则的极力支持下，被弗雷德里克·劳·奥姆斯特德（Frederick Law Olmsted）规划为一个自然景观。纽约市的方格网状布局，它的规则的几何形状的街区，以及连续的横向和纵向的直线型，促成了对这个“令人愉快的地方”的一组截然相反的要求——它要作为城市中的森林隐居所。中央公园并不是从周围的荒芜中营救出一个具有几何秩序的避风港（比如像查茨沃思那样），而是在一片冷酷的直线型城市设计中保留了一块拥有迷宫般地形和田园的令人惊奇的绿洲。

图33　约翰·巴克曼（John Bachmann）

“中央公园全景，纽约”，1863年

中央公园的案例代表了一种用来构筑城市与乡村之间的关系的对立模式。建筑或城市的规划需要实现有效的空间组织，但是自然休憩和享受则要求摆脱实用主义的统治。自然成为了反实用主义价值观的宝库，而土地作为风景的美学化发展也是巩固自然风景的文化价值的一个步骤。这些对立在很大程度上是文化性的产物，而且正如我们在

前几章讨论过的中心—边缘以及“作品形成主旨”的案例中所看到的，这些对立非常容易受到解构主义分析的影响——从那种观点来看，这种二元性的对立就开始消解了。这种对于传统意义上的城市—乡村、艺术—自然、驯化—野生的对立关系的挑战，无论如何，都固有地存在于造园的实践活动中——企图协调两者之间的关系，或者从中发展出“第三种自然”的概念。

在接下来的20世纪里，很多西欧国家逐渐意识到，在无节制的铁路和公路网络的入侵式发展的影响下，乡村正在消亡，一些设计师开始抗议，认为这种旧式的对立关系很可能会阻碍远期的环境发展。法国风景园林设计师伯纳德·拉索斯（Bernard Lassus）曾经描写过那种“想要拥有工业化以前的稳固的田园风光的城市文化欲望”[40]，还曾经提议了新的土地空间组织方式——因为土地空间在旧有的城市—乡村分裂模式下并未发生直接关系，在这种条件下高速公路系统就像工业化在其早期阶段被视为魔鬼一样。拉索斯提供了重新整合二者的方法：一种“与高速公路相连接，又同时在内部包含田园乡村的居住体系”，于是，这个被他称作“城镇—景观”的形式，“作为一种新结构，一方面插入到高速公路与‘经典’城镇之间，另一方面又插入到继起的其他城镇中间”。

带着这种重建和睦关系的理念，他在地中海城市尼姆（Nîmes）附近的区域设计了一条高速公路——尼姆—凯撒尔哥高速公路（Aire de Nîmes-Caissargues）**［图34］**。设计采用了新的方式来处理旧有的紧张关系。举例来说，文艺复兴时期的别墅或者格鲁吉亚乡村住宅的选址常常是为了在最大程度上利用那些纯净的乡村景色，同理，坐落于乡村中的公路，其走向的安排也是为了在最大程度上利用尼姆的景色，从那里大量地吸收属于它自身的本地特征。除了它的视觉参与以外，尼姆自身的城市历史也通过优雅的建筑所影射的形式，被铭记在了风景般的选址中。于是19世纪的尼姆剧院（被大火烧毁）所幸存下来的多利克柱廊，现在以一长列树木作为终止（它本身代表了凡尔赛宫的壮丽），这就像是一座古典废墟（真正的，抑或是华而不实的）也许曾经被布置在那里，以完成一幅18世纪的“庭园”全景。尼姆市的市长曾经为这条公路致词，他评论道：“你为我的城市带来了一座公园”。一层或两层的观景楼（结合了尼姆著名的马涅塔的微缩模型）被建设起来，为休息的驾驶者们强化了公路上的乡村和城市景观**［图35］**，在这里两种类型的景观中没有任何一方占据美学上的优势。

图34　伯纳德·拉索斯

尼姆剧院前的大道和柱廊废墟，尼姆—凯撒尔哥高速公路，1992年

图35　伯纳德·拉索斯

观景楼以及尼姆城的远景，尼姆—凯撒尔哥高速公路，1992年

一条怡人的高速公路成为了一种后现代主义的“令人愉快的地方”。

第四章　地志画与完美典型

图36的细部

风景画可以像地图一样——我们对这两者的珍视皆是因为它们向我们介绍了那些我们也许还不知道的地方。它们是信息也是邀请。它

们连接了那条从已知到未知的通道。于是，在某些情况下，我们走近风景画开始探索，在那里，就在边界的远端，充溢在画框内的前景处，画家也许正坐在那里，全神贯注地记录着那些将要把第一面展现给我们的风景，而我们则越过画家，进入了新的田园风光**［图36］**。而当我们走近一幅古代地图，在我们开始探索它那些深奥的绘图细节之前，它便通过那些明确的装饰着漩涡花纹的自带广告将设计者或出版者介绍给我们。

图36　尼德兰画派（Netherlandish School）

《风景：山间河流》（*Landscape: A River among Mountains*），16世纪中叶

“知识就是力量”是一句古老的谚语。地图可以给我们这种有力量的感觉，从地图中发展出了一种关于“拥有”的隐喻性词汇：我们可以享受一种对领土的“居高临下”的视角，不论它是一个教区还是一块大陆，我们都可以划定它的边界，判断它的形状起伏；我们可以“抓住”它最显著的地标以确认它与其他领土的关系。我们在对它的持续注视中不断地积累信息。类似地，风景的“视界”也可以给人一种这样的愉悦感，仿佛自己是所有可视范围内的统治者，比如取自山顶的视角提供了一种穿过一整片斑驳田园或者越过一整片乡村别墅的宽阔全景，将它们的组织和布局在更广阔的风景中展示给我们，抑或横跨一整片战场，显示出具备战略优势的高地以及军事行动的主要行进路线。在

一个画框内，一幅风景画可以调整为一幅地图，一幅地图也可以引出或表达出一幅风景画。前者的例子可以参考皮特·斯内尔斯（Peeter Snayers，1592—1667）的纪念画《伊莎贝拉公主［……］于布莱达围攻战》（*The Infanta Isabella* ［…］ *at the Siege of Breda*）**［图37］**。在充实的前景中，观众和军队的士兵混合在一起，我们仿佛正在目击一场历史事件。这个人口稠密的前景没有任何过渡地进入到一个平坦的平原，变成了一幅地图——用制图法速记的形式，示意性地图解了围攻战的情形。后者的例子则可以参考埃尔·格列柯（El Greco，1541—1614）的作品《托莱多的风景和平面图》（*View and Plan of Toledo*）**［图38］**。画中年轻人手持的地图经过了仔细的标注，并指出了城市中主要建筑的位置。城市本身的轮廓和概况被设置在它那戏剧化的风景中，忠实地展现了它的地形学特征。

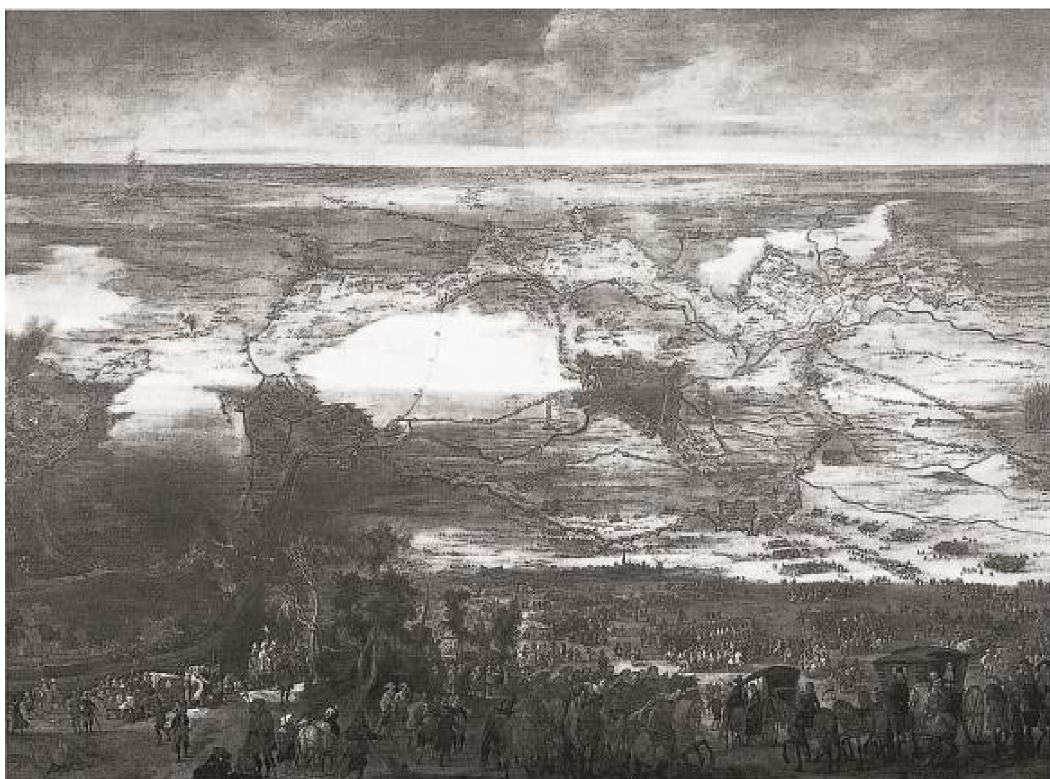


图37　皮特·斯内尔斯

《伊莎贝拉·克拉拉·尤金妮亚公主于1624年的布莱达围攻战》（*The Infanta Isabella Clara Eugenia at the Siege of Breda of 1624*），约1630年

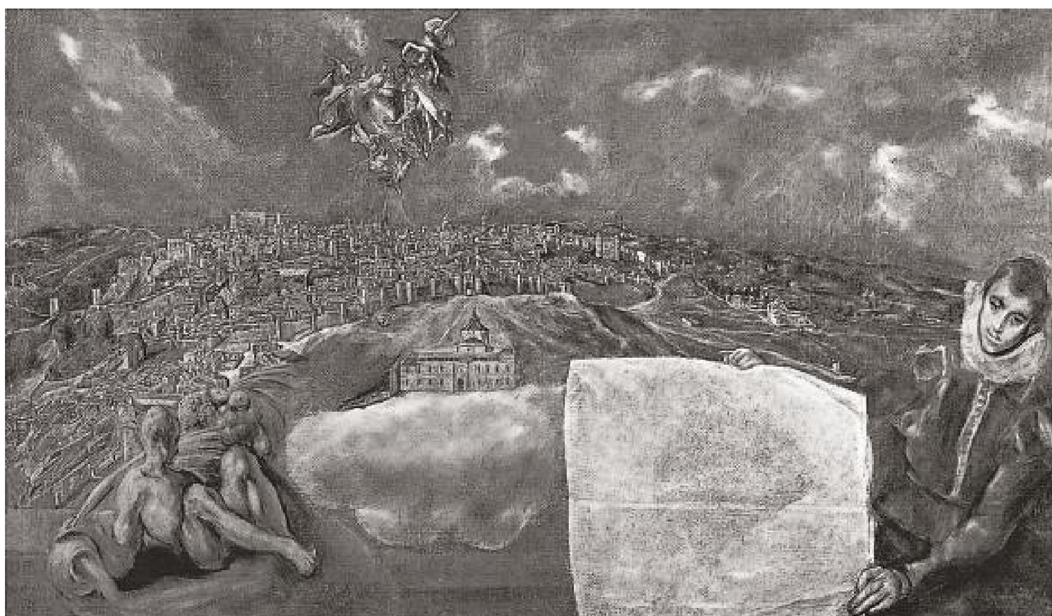


图38　埃尔·格列柯

《托莱多的风景和平面图》，约1610—1614年

鉴于图示和绘画的信息资源都鼓励我们扩充知识，继而丰富了我们对物质环境的感知，甚至也许拓宽了我们的精神疆域，于是，地图和风景绘画之间具有一种很密切的关系。这一章的第一部分集中在一个特定的历史阶段——16世纪后期和17世纪的荷兰——探讨这种关系的本质，当时在地图制作者和画家的作品中，地形学的要素可谓共生繁荣。这一章的第二部分将聚焦点向南移到了同时期的意大利，一种看起来非常不同的风景画艺术在那里发展了起来——它避开了对地形的写实记录，目的是为了渲染一些理想化的美丽景象。荷兰和罗马这两种传统惯例的构成方式以及它们彼此间的冲突，被作为具有特定历史决定因素的事件进行研究。但是这些事件早已蔓延到了特定的历史阶段和地点之外，因为风景的艺术表达总是在协调特殊性与一般性、写实的空间和理想化的自然世界之间的全局关系。在这一章的结尾部分，我们会探讨一幅绘画，彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577—1640）的《海特·斯滕城堡风景图》（*Het Steen*）**[图56]**，两种常常被看作是对立的风景画模式在这幅作品中得到了结合。

地图和风景画

一幅风景画在哪一方面可以提供给我们像地图一样的价值？一幅地图在哪一方面可以提供给我们像风景画一样的愉悦？列奥纳多·达·芬奇既是一位画家又是地图制作大师。对于他来说，画家、自然主义者和地理测量员只是同一个好问的思想的不同方面。在画家方面，“如果他想要一片从高山之巅一直延展到海平线的巨大平原，他就是这一切的统治者”[1]。这里包含了知识、力量和快乐，混合着画家统治视野的感觉，正是这样的一种混合物，能够给展现自然世界的艺术提供一种哲学价值。对一片区域的物质性地理条件进行记录的风景画家和地图制作者即拥有这样的共同之处。达·芬奇在许多绘画作品中验证了这个观点——尤其是他在16世纪初期的两三年中绘制的一些地理速写。我们也许可以举出一个序列，其开端是他更早期的墨水钢笔风景画作品——普遍认为是“阿尔诺河谷”（Arno Valley）**［图39］**。这幅画有着很高的视角，平坦的河谷向地平线展开，山脉上的城堡代表了观察者居高临下俯瞰平原的地位（“如果他想要［这种令人兴奋的视角］……他就是这一切的统治者”）。这幅素描作品有没有可能是一幅更大的绘画作品的背景草图？它会不会是一幅地质学研究作品（一侧是悬崖峭壁，另一侧是平缓柔和的土丘）？它是否仅仅是对透视法处理方式进行技术试验的一个特例，或者通过在山脉右侧运用那些奇怪的辐射状曲线来测试树木形式的图像渲染方式的一个特例？

图39　列奥纳多·达·芬奇

《风景》（阿尔诺河谷？），1473年

在1501年和1502年，达·芬奇正在为恺撒·博尔吉亚（Cesare Borgia）绘制地图。在这些图纸中，阿尔诺河谷速写中采用的高视角出现了。其中一些作品的视角介于鸟瞰图与地形图之间。《西托斯卡纳鸟瞰图》（*Bird's View of Western Tuscany*）**[图40]**仍然还保留着一个有角度的透视视角，在这个视角下我们看起来似乎位于前景山脉的一侧。但是山顶小镇和城堡的轮廓已经开始缩略成为制图符号。下一个阶段则是南托斯卡纳的地形图**[图41]**，其视角完全升起，成为垂直视角，并拉到更远离地球表面的地方，河流和湖泊系统以图例的形式被展现出来。我们也许可以说，到此为止，我们在风景画中获得的任何艺术趣味都已经让位给了功能性、机械性的设计。这毫无疑义地是一幅地图，而不是"艺术"。但是到底从哪一点开始，它从一种性质变成了另一种性质？假如我们反转这个序列，一步步地降低视角，那么在哪一个阶段风景的趣味性开始影响我们对视觉表达的反馈？当我们沿着这整个序列移回原位，我们是否也完全丧失了我们在凝视地图时感到的那种愉悦感和趣味性？

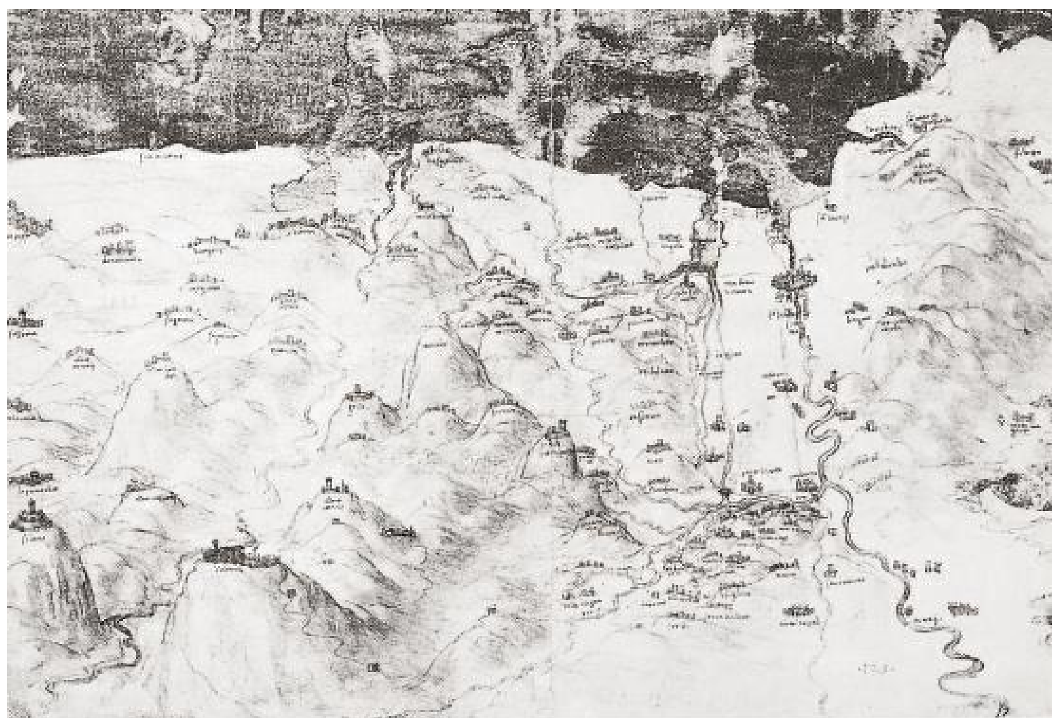


图40　列奥纳多·达·芬奇

《西托斯卡纳鸟瞰图》，约1502年

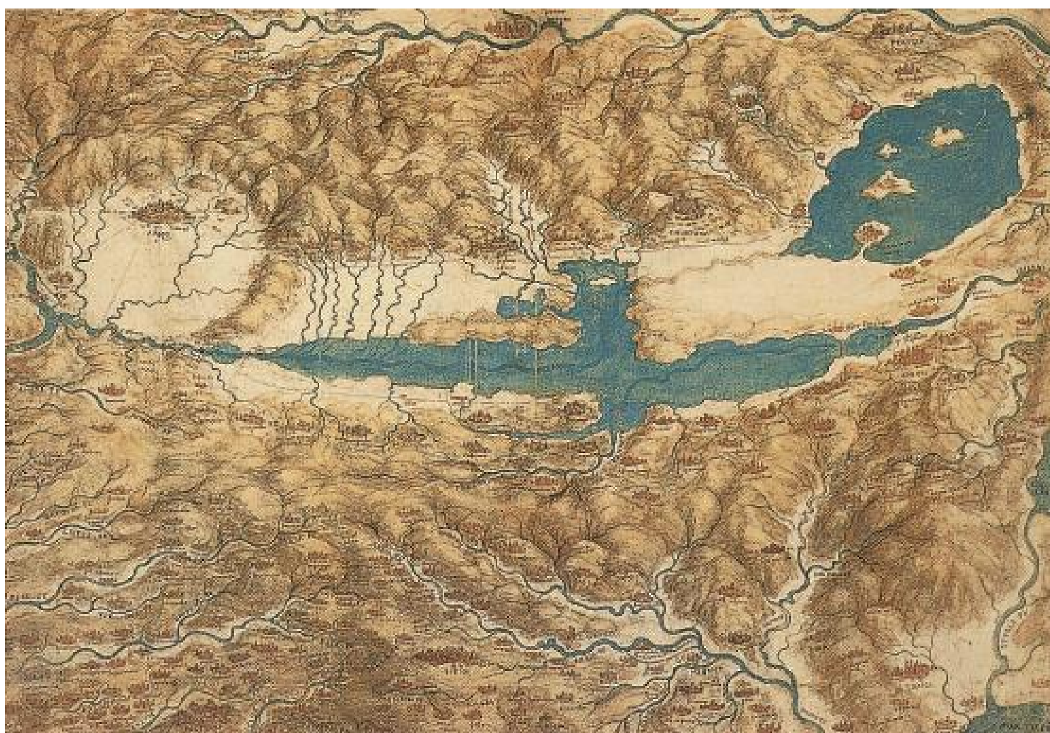


图41　列奥纳多·达·芬奇

《南托斯卡纳鸟瞰图》（*Bird’s View of Southern Tuscany–Val di Cjiana*），约1502年

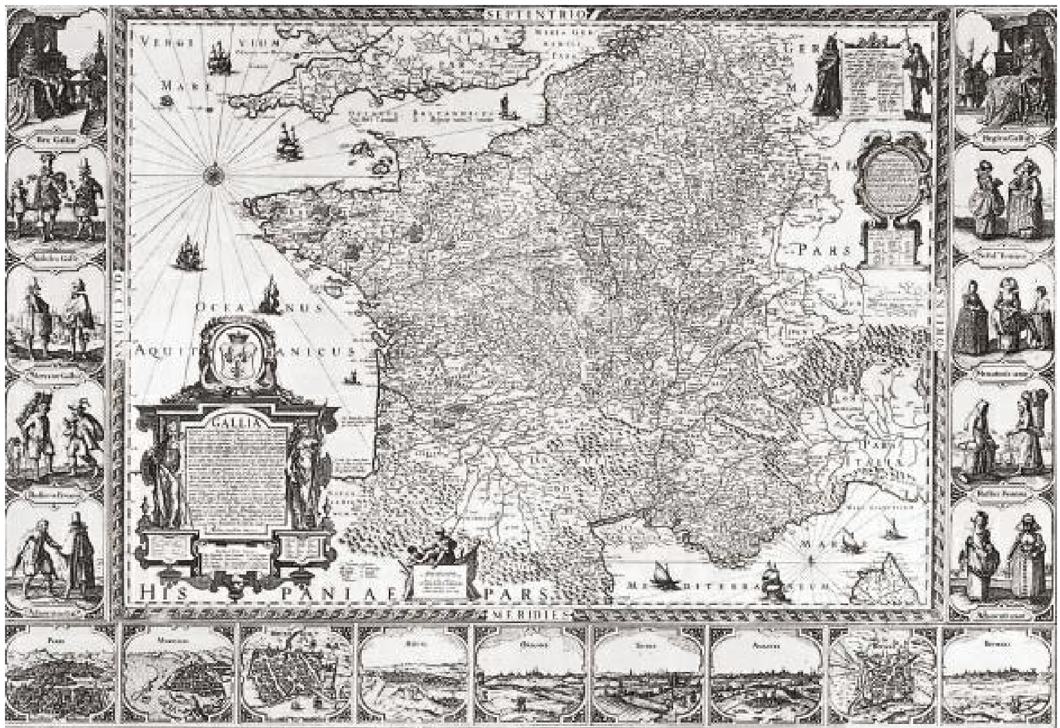
提出这些问题的目的并不在于获得直接的答案，而在于强化这样一种感觉：地图绘制者与风景画家的作品曾经一度，并且直到现在，都常常紧密地彼此联系着，即使我们总是倾向于认为前者是一项科学，而后者是一种艺术。值得注意的是，当我们被一幅有着宽阔视角的风景画或照片所吸引的时候，我们就把这种差异性放在了一边。眼睛在图画上遨游，它浏览、探索、调和着多种多样的特征，创造出空间的感觉——与它在研究地图时所表现出来的行为模式非常像。只有当我们离开这些作品本身，思考地图绘制者和风景画家之间的职业区别时，我们才会发现自己在对这种差异进行归类。

地图设计和风景艺术之间的历史性关联，最好的表现也许在17世纪早期的地图绘制者和尼德兰画派画家的作品中。在17世纪的荷兰，特别是在新兴的富商阶层的市区住宅中，房子的墙壁上都挂着地图、风景画以及风景印刷品作为装饰，这点可以从这一时期创作的许多室内场景画中看出来。当时对精确、细致的地图的需求可以通过它们在军事行动方面的价值得到解释——记录下与国家或区域的边界相关的政治性变动，以及荷兰版图扩张时期的水域控制（在1590年到1650年

之间，荷兰北部的排水系统建设和土地开垦活动使其土地面积增加了三分之一）[2]。内容丰富而复杂的地图以及城市风景图，见证了人们对家乡环境的一种高度活跃的兴趣。在1585年及其后，安特卫普[3]被西班牙军队占领，荷兰北部的地图绘制者和地志画艺术家们的作品，受到一群新到来的佛莱芒艺术家的影响而得到了提升。但是对地图的偏好已经超越了它们的主要功能价值。极为壮观的绘制在墙壁上的地图，以及小尺度的风景画，成为了扬·维梅尔（Jan Vermeer）的一些作品的特色，其中尤为显著的是他的《绘画的艺术》（*Art of Painting*）的背景[4]。

对于一个享受着扩张的贸易通路并同时强化着自身民族特征的国家来说，其他国家以及荷兰本国的地图和风景有着一种特殊的吸引力。一个奉行扩张主义的国家对其他国家的好奇心，导致了一种绘制地图的新风格的产生——它提供的信息已经远远超出了简单的地图所提供的。其他国家的人看起来是什么样的，他们的衣着是什么风格，他们的城市面貌是怎样的，他们的乡村有些什么与众不同的自然特征？为了回应这些问题，地图行使了迷你百科全书的功能。由克莱斯·简兹·维斯彻（Claes Jansz. Visscher，1587—1652）出版的法国地图《高卢》（*Gallia*）**［图42］**就是个很好的例子。在这幅地图的两边，各种阶层的法国人通过其各自特殊的衣着方式被描绘出来，男人在左边，女人在右边。而地图的底部边缘描绘着一些法国的主要城市——这也是我想要强调的特征。地志画在这里使用了不同的形式。其中一些城市的信息是以地图的形式呈现的（罗谢尔），另一些是以鸟瞰视角呈现的（巴黎和马赛），还有一些是以概貌的方式呈现的（奥尔良和博格斯）。换句话来说，其中一些只是延续了位于中央的法国地图的模式，而另一些则使用了风景画的视角，展现了城市坐落在它的乡村环境中的总体印象，就像人们以旅行者的视角看到的一样。我们在达·芬奇的绘画作品序列中见证了从远到近的各种不同焦距的观察点（对比埃尔·格列柯的《托莱多的风景和平面图》**［图38］**，其中地图和城市风景概貌被并置在同一个框架中）。举例来说，《高卢》中博格斯的视图，也许在一定程度上被分离、扩大并且精练了，于是它成为了一幅独立的框图。这样的视图其实已经构成了这个时期荷兰的一种特殊的风景画或者城市图景类别。[5]威廉·简兹·布劳（Willem Jansz. Blaeu）制作的《1608年荷兰地图》的一个显著特征就是以细节化的代尔夫特[6]城市面貌作为它的边缘插图之一。维梅尔的《代尔夫特风景》（*View of Del ft*）其实只是许多这类城市概貌图中最出名

的一幅——这类作品，作为地志画的角色，与地图制作有着密切的关系，然而它们又同时提供了一种信息以外的场景感。



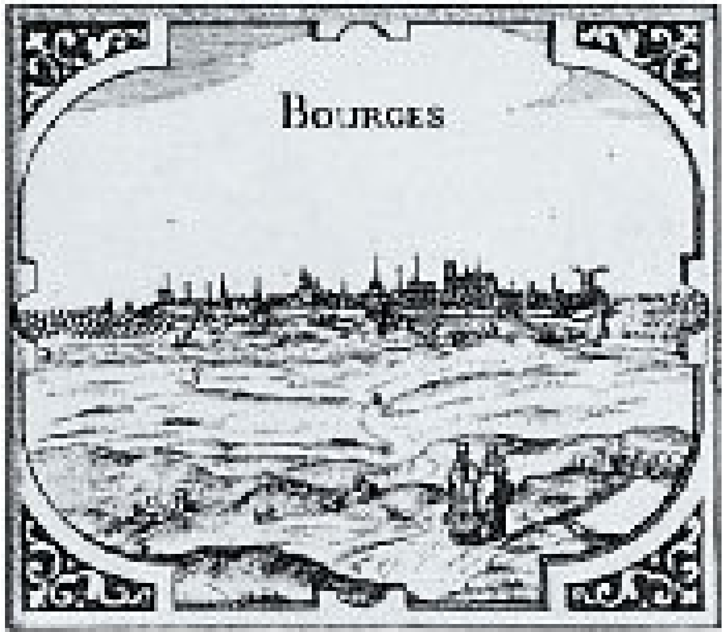


图42　克莱斯·简兹·维斯彻

《高卢》（包括放大的细部），1650年

克莱斯·简兹·维斯彻，作为一位多产的地图和地志画印刷品出版人，经营着一家非常成功的商业公司，同时运营着两个截然不同的项目。他自己本身就是一位能力非凡的制图员，他绘制的一些小镇景观就出现在他出版的地图上，同时他还为他的印刷品系列绘制了一些小幅的风景画**［图44］**。1652年他在阿姆斯特丹去世后，他的儿子尼古拉斯继承了他的生意。正是这位尼古拉斯出版了那幅从维梅尔《绘画的艺术》的背景中精心复制下来的地图。这样，风景画和地图以许多方式被混合起来：它们通过同一家商业公司销售；它们被合并成为同一本"地图和风景"出版物；它们都被用作荷兰家庭的室内装饰画。制作一幅以地图为中心组成要素的精致的复合型设计，伴随着描绘在边缘处与地图主题相关的当地风景和具有代表性特征的风景，这本身就暗示了一种存在于地图和风景之间的信息目的的连贯性——制图的推动力使地图超越了自身的范畴。整幅地图，从中心向边缘解读，即是从符号性的地形学信息调整到风景画的视图；但是这两端都可以被看作是地志画——以不同方式表现的地志画。

我们可以看到一个设立中心与边缘关系的绘画实践，它很有可能是受到了地图中形色各异的地形学信息的特定结构模式的启发而产生的，这就是雅各布·凡·德·克鲁斯（Jacob van der Croos，1683—1699）的《海牙景色，以及毗邻的二十幅风景》（*View of The Hague, with Twenty Scenes in the Neighborhood*）**［图43］**。在这里，艺术家将城市中心与周边乡村环境的关系设定成图标的形式，让城市在纸本上就被周围的乡村所环绕起来。在那些大幅的地图中，画面中心绘制着地区的整体信息，周围的小幅图画则对其特定地形和社会属性作出图示性说明。而在克鲁斯的海牙风景画中，被高度强调的却是城市局部地区的风景特征——甚至像广告宣传一样。它周边的风景画中存在着一种平静而稳固的均一质感。其天空与陆地的比例在二十幅风景中几乎没有变化。而且，几乎在每一幅画中都有一座尖顶、高塔或者风车来打破地平线——这个特征也同样出现在海牙的中心风景中。城市其实只是被描绘成了围绕着它的平静乡村景象的放大版本。于是城市与乡村间的差异并没有得到强调。然而，按照较早期的传统，在对待周边乡村与它的城市的关系的时候，这个对比却恰恰是被着重强调的。

图43　雅各布·凡·德·克鲁斯

《海牙景色，以及毗邻的二十幅风景》，1661—1663年

佳美之处和壮观的景象

地图制作者维斯彻（Visscher）也同时是17世纪前20年中非常受欢迎的几组风景印刷品的出版人。这些印刷品包括了一系列在一些主要城市中交通便利的风景。安特卫普出版人希罗尼莫斯·柯克（Hieronymous Cock）在1559年出版的一系列反映“各种各样的与生活息息相关的乡村别墅和乡村场景”（*ad vivum expressa*）的风景出版物中，进一步推广了这个理念。随后几年，又出现了一系列更深入的作品，仍然是“与生活息息相关的”（*ad vivum*）。1612年，维斯彻出版了一个新的版本，错误地将其中的风景画归为彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel，约1525—1569）的作品。而创作这些风景的匿名艺术家现在被认为是“小风景画大师”，“小风景画”也许可以很好地代表这些以边远乡村景色——所谓的“小郊区”（*regiunculae*）——为主题的作品的普遍形式。这些风景都来自于安特卫普周边的区域。在哈勒姆[7]附近的“佳美之处”（Pleasant Places）的景色出现在了1608年的12幅插图中**［图44］**。这些插图是专门为一个客户设计的：“在这里你可以迅速地浏览这些怡人的场所——你们这些热爱艺术却没有时间到

远处旅行的人”。几百年来风景艺术的魅力是多么精确地被归纳在了这个短小的句子中啊！维斯彻将目标人群清晰地定位在富有而忙碌的商人阶层中，他们的行业特性使得他们被禁锢在大城市的生活中，他们乐于得到这样的宽慰——这种佳美之处就位于离他们的家不远的地方。这些地志画中所描绘的人口稀疏的乡村景色的确比迅速发展、人口拥塞的城市更加怡人（荷兰的城市人口在1580年到1610年间不止翻了一番——正是在这个时期，出版人开始开发人们对于这些佳美之处的新兴趣）。到1622年为止，荷兰的城市居民人口数量超过了总人口数量的一半，这个人口密度在当时的欧洲是非常少见的。在这个时期，荷兰风景艺术的繁盛在很大程度上归功于这种集中的城市化进程。这些风景画中所展现的诱人场景很有可能是用来刺激富裕家庭购买郊区的地产。在这些系列作品中，有很多的标题都带有房地产商的推销文字。

图44　克莱斯·简兹·维斯彻

《怡人的场所》（*Plaisante Plaetsen*），1608年

毫无疑问，在这些风景作品中存在着一些画面上的夸张，但是它们所主张的地形学上的精确性却得到了一再的强调。它们就像是原本来自维斯彻地图边缘的变化多端的装饰图案，现在以独立的面貌呈现出来。在脱离它们地图母体的过程中，这些风景画保留着它们的地形学起源的轨迹，同时带着我们径直向前，进入到那个世纪荷兰风景画的主流传统中。

地方风景画既崇尚古老的、如画的、被人遗忘的乡村景象，又崇尚繁盛的新共和国中那些与众不同的风景特征的呈现，它们是荷兰财富的源泉和历史的象征——那些为广阔的土地开垦项目提供水源的无处不在的风车，那些被漂白的田野，那些挤满贸易船只的海港，那些被细心经营的新运河，还有那些在多年的政治和宗教独立战争中成为西班牙军队的牺牲品的古老的农场和荒废的城堡。海景画、战争风情画和田园风景画在17世纪前几十年中迅速发展普及。在1613年至1649年期间，专门从事这些领域绘画的画家占了代尔夫特艺术家行会新注册成员数量的26%——而在这一时期之前，他们仅占15%[8]。风景画、海景画和战争风情画都是关于逼真的历史场面和新共和国的地形特征的图像，它们既可以通过地图又可以通过绘画得到表现。

这种对自然风景的推崇，出现在新共和国宣扬其身份的时段，它既包含了对正在争夺的和已经取得的领土的描绘，正如当时那些奢侈的地图所展示的那样，又包含了对土地景象以及人们与土地关联的方式的描绘——不管是经济方面、军事方面，还是娱乐消遣方面——正如风景画的萌芽在这个时期所验证的那样。这两者都是自我定义的形式。在这样一个历史条件下，“纯粹的”地志画会被英雄主义化。而且，它拒绝采用源于意大利风格范例和结构的英雄史诗风景画的传统正式语汇，这更加强了它对英雄主义地位的诉求。当本地方言成为一种表达自身身份的途径时，为什么还要使用一种舶来的外国语言呢？因此，荷兰风景画抛弃了传统的侧面布景、三重距离、三色序列——它们与17世纪的荷兰风景绘画是十分不相称的，就像柏树与庙宇废墟一样。

然而，把这种有意识的民族主义动机归因于早期的哈勒姆流派风景画艺术家，仍然是一种危险的概括。一种相反的意见认为，正是荷兰艺术家的相对无知和偏狭，解释了他们为什么无视经典风景画的结构策略。这些画家欠缺那种见多识广、贵族化的赞助人基础；他们是社会地位低下的工匠，这使得他们免于受到世界性的学者的影响；他们专攻中产阶级的、以市场为导向的风景画，并且，他们的创作行为没有任何理论上的禁忌[9]。实际上，一种更普遍的见解认为，西方风景绘画从本质上来说是一种城市化、商业化的文化产物，而不是上层社会的产物。然而，在一个特殊的创新性的艺术家——亨德里克·霍尔齐厄斯（Hendrick Goltzius，1558—1617）的例子中，我们知道他是完全熟悉外国的风景画典范的。他曾经去意大利旅行（在1590年到1591年间），并且，他在哈勒姆加入了一个世界性的画家和作家的圈子，这个圈子中还包括了卡雷尔·凡·曼德（Carel van Mander）——他在1604年创作的关于绘画的论述《画家之书》（*Het Schilder-Boeck*）是一部非常具有影响力的作品，在17世纪的荷兰曾多次被作家引用在关于艺术的文章中。卡雷尔·凡·曼德在关于风景画的章节中介绍了传统的构图方式和表现主旨的惯例，包括：划分成三重或四重的景深；一个由大树的主干来作出明确限定的前景（按照勃鲁盖尔和希利斯·凡·科宁克斯洛［Gillis van Coninxloo，1544—1607］的方式）；显著区分却又流畅连贯的层次退晕；正在愉快地从事着田园牧歌式或者与乡村农业有关的活动的人物：

表现提屠鲁如何用笛子取悦阿玛瑞丽丝[10]——这是他最心爱的女人，她倚靠在一棵橡树下，就连羊群都陶醉在他美妙的笛声中。表现乡村、小镇和充满了活力的河流。[11]

这类风景画的一个例子是霍尔齐厄斯在1590年创作的木刻作品《风景，以及一对坐着的情侣》（*Landscape with a Seated Couple*）**［图45］**。它展现出了典型的"前景"树干、牧歌式的调情、安静的羊群，以及有着强烈节奏感的景深的协调组合方式——就像人们在坎帕格诺拉（Campagnola）颇具特色的风景木刻作品中所看到的那样。

图45　亨德里克·霍尔齐厄斯

《风景，以及一对坐着的情侣》，约1592—1595年

然而，霍尔齐厄斯却故意避开了这种方式。在17世纪的前两三年中，他以哈勒姆周围的乡村为主题创作了一系列引人注目的原创作品。他的《哈勒姆附近的沙丘风景》（*Dune Landscape near Haarlem*）**［图46］**中缺乏传统的结构定位模式这一特点是令人惊讶的。究竟眼睛要聚焦在哪里，视线要如何在画中穿梭？除了画面右侧对深色山坡的一瞥之外，这幅画里几乎没有作为遮蔽物的树木、悬崖或者颜色加深的前景——没有这类装置来引导视线进入一个亮度明显

提高的中景。一条蜿蜒的道路带着我们略微深入了画面一些，但是随即便离我们而去了。画面里既没有刻意营造的距离，也没有引人注目的主题。在一定的视点以外，我们放弃了按照霍尔齐厄斯在早期设计中所使用的那些我们熟悉的风景画结构去制造视觉上的审美感觉的尝试。这是在一种接近真空的空间状态下营造的一幅与世隔离的村庄和林地的构图。它就像是一幅地图，无论是从它提供给我们的信息（当然，是以一种不太精确的表示方法），还是从它的绘图模式来看，正如斯维特兰娜·阿尔帕斯（Svetlana Alpers）所作的评论："在这幅绘画中，就像在接下来的整个全景风景画的传统惯例中，对表面和广度的强调是以牺牲体量感和完整性为代价的。"[12]

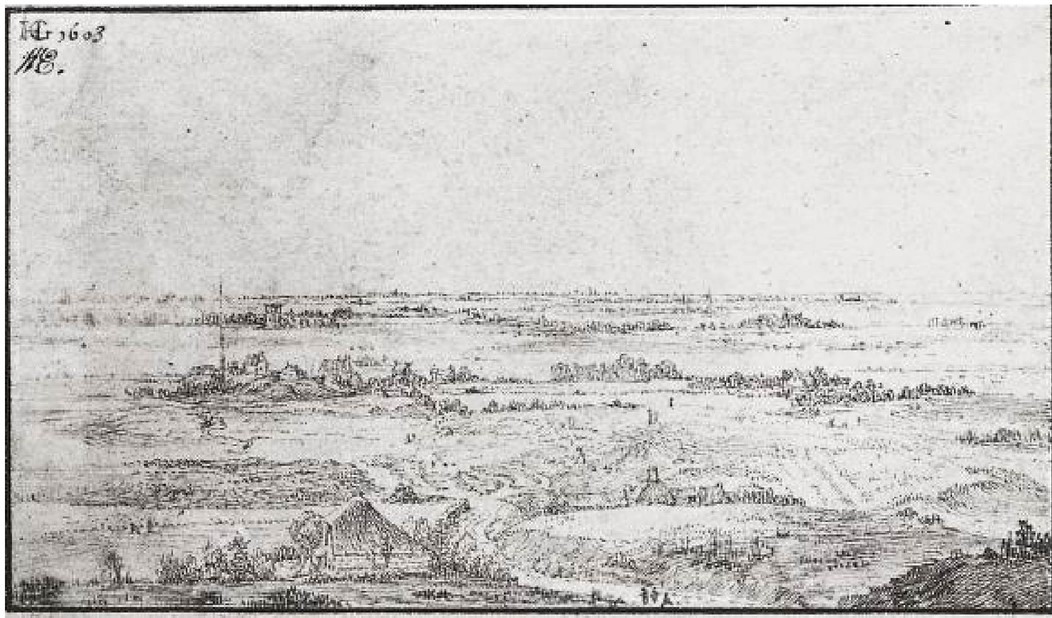


图46　亨德里克·霍尔齐厄斯

《哈勒姆附近的沙丘风景》，1603年

广阔的风景视角和巨大的天空成为了17世纪荷兰绘画的一个显著特征，尤其反映在菲利普斯·科宁克（Philips Koninck，1619—1688）和雅格布·范勒伊斯达尔（Jacob van Ruisdael，1628或1629—1682）在17世纪50年代到70年代的作品中。范勒伊斯达尔的哈勒姆全景炭笔速写与霍尔齐厄斯的绘画作品的相通之处，在于他们都以地图的方式绘制了远处城市的风景和轮廓；作品中都没有用于限定视线的侧面布景，并且地平线都位于整幅画面中大约一半高的地方。范勒伊斯达尔的速写是他后来的被称为"哈勒姆小风景"（Haarlempjes）的作品的预

备；他大约创作了45幅这样的以城市及其周边风景为内容的风景画。“哈勒姆小风景”与17世纪早期流行的“小郊区”绘画联系密切，而那些作品又与地图绘画相关联。范勒伊斯达尔的绘画和小素描之间的显著差别是大幅度扩大的天空与陆地面积的比例。这些作品几乎既是“天空”风景又是“陆地”风景，正是这两种风景的相互作用使得乡村风景画获得了一种戏剧性的趣味，这也使其超越了霍尔齐厄斯和范勒伊斯达尔的速写中所主要行使的地形学功能——它们的天空几乎是空白的。一个非常显著的例子是《哈勒姆风景以及漂白的地面》（*View of Haarlem with Bleaching Grounds*）**［图47］**。硬朗、笔直的地平线、不规则的一片片锐利的日光、呈几何形状布局的漂白的画布，以及圣巴夫大教堂的方形体量，都与丰满、柔软、色彩层次稠密的云层形成了颇具冲击力的对比。

图47　雅格布·范勒伊斯达尔

《哈勒姆风景以及漂白的地面》，约1670年

虽然这幅风景画在很多方面超越了地图的模式，但是它仍然保留了地图的地形学功能和记录功能。在那些大幅地图的边缘小模板上，观赏者有时候可以看到一幅城市概况图以及广阔的乡村前景，在那里面画家描绘了城市繁荣所倚赖的当地特有的贸易或工业。从本质上来说，范勒伊斯达尔的作品中包含了相似的关系。哈勒姆的经济繁荣和国际声望都建立在它的亚麻制品漂白工业上[13]，而范勒伊斯达尔将城市与它的工业联系在一起的方式则是非常直白地突显了这两者，同时把其余部分的风景隐入阴影中。这种戏剧化的明暗对照法润色了画面——给它带来壮观宏伟之感——但是也发挥了宣传当地信息的功能——这本来是我们打算从更加实用主义的渠道，例如区域地图、城市历史以及旅行向导手册中获得的功能。它为一幅描绘特定场所的绘画作品提供了更广阔更宏伟的高度，但它在做到这一点的同时并没有把地方特征变成一种理想化的、概括化的风景。

“制图”和诗意的风景

一种认为大多数荷兰绘画都是“单纯的地志画”的观念——一种古老而又持久的偏见——以及它所暗含的对地图的实用主义功能的轻视，是建立在对地图的过低估计，以及认为“艺术”与“地图”之间存在既定文化差异上。这种差异的形成源于想要提升风景画的美学地位的目的，同时也意味着将风景画的工具、信息功能降低到从属地位。这些偏见遮蔽或抑制了早期尼德兰画派所积极认定的地图和风景画之间的密切联系。从20世纪70年代后期开始，这种偏见受到了一些艺术史家的挑战，但是即使这样它也依然顽固地占有着一席之地。

正如前几章所论述的那样，风景画在绘画流派体系中的从属地位在文艺复兴时期的意大利是相当常见的——它就像是一个穷亲戚、一个随从、一个仆人。“它从不公开露面”，爱德华·诺尔盖特（Edward Norgate）在《缩影》（*Miniatura*，约1639年或1640年）中写道，“古代人并不把它当回事，他们只把它当作其他作品的仆人，去辅助或装饰他们的历史绘画作品——用一些风景画的残片去填满空白的角落或者人物和故事间的空白处。”[14]在之后的150年里，风景作为单纯的地

点记录工具，仍然持续地被正统的“学院派”蔑视。1801年，英国皇家艺术院的油画教授亨利·富塞利（Henry Fuseli，1755—1829）很好地阐述了这种偏见。他谈到了“那种风景画，全部画面都满是对某个特定地点的乏味描绘——列举出山丘、溪谷、树丛，等等……那些通常被称为风景的东西”：

> 这些内容，如果没有得到自然的辅助、品味的指示或者特性的选择，也许有可能打动这个地方的主人、这个地点的居民，甚至古文物收藏者和旅行者，但是对于所有其他的眼睛来说，它们就只是地志画而已。提香、莫拉、萨尔瓦多、普桑、克劳德、鲁本斯、埃扎莫、伦勃朗、威尔逊的风景画，摒弃了所有这类地图制图式的关系。……尼德兰画派的通常选择，只是屡次展示一个地点的“副本”式的描绘，事实上已经非常接近风景画的否定形式了。[15]

富塞利的这个名单，包括了那些可能受到这种“对某个特定地点的乏味描绘”的启发的人物，他们也同时属于那类可能对地图有着特殊喜好的人，他们可能特别熟悉某个地区的地图——不管是作为土地所有者还是居民，他们也可能想要更深入地了解某个地区——作为具有强烈好奇心的陌生人。它也暗示道，那些“副本”式的描绘，只不过拥有实用价值而已；它们只是“一种地图制品”。在这样一种历史条件下，尼德兰画派并没有被归入那些将风景画提升到诗意高度的画家的花名册中：

> 在那变化多端的光线——初升、正午或落山的日光中；在黄昏、夜晚或黎明。那些景象的高度、深度，或孤独、或震撼、或畏惧、或吸引、或迷乱。我们身处于古典或浪漫的氛围中，或者徜徉在一组组特色鲜明的丰满而适意的景物中。

风景，被认为不能像神圣家庭、圣人或者古代神话中的伟大英雄的画像那样，单凭自身提供精神或道德的启示。它不能提供像亚里士多德在《诗学》（*Poetics*）中所定义的那种类型和程度的智力趣味——不能灌输哲学真理。这种功能一直保留在文学范围内的史诗和悲剧作品，以及艺术范围内的英雄主义、历史主义绘画中。绘画与诗歌间的密切关系，按照主题的等级排列来看，可以说绘画中的风景画与诗歌中的田园牧歌有着相似的地位，都是较低等的类型（虽然高于地

形图），但是二者都有着一种治愈的力量，以及对理想主义的自然之美的窥探。

古典的田园牧歌和它在意大利文艺复兴时期的复苏——我们在第三章中谈论到的——并没有记载乡村生活和劳作的真实体验，它对真实场所的描绘也不感兴趣。田园牧歌一直以来所营造的优美自然的幻像以及乡村居民的单纯形象总是受到批评。“乡村真的像今天的意大利诗人描绘的那样，是个富饶的世外桃源么？”斯佛加·帕拉维奇诺（Sforza Pallavicino）在1644年提出了这个尖锐的问题：“除了农民，还有谁被自己的胃口所支配——黄金时代是为那些拥有黄金的人而存在的。”[16]那些经久不衰的流行作品：桑那扎罗（Sannazaro）的《阿卡迪亚》（*Arcadia*，1504），塔索（Tasso）的《阿民达》（*Aminta*，1581），以及瓜里尼（Guarini）的《忠诚的牧羊人》（*il pastor fido*，1590）则是这类牧歌作品风格的源头，他们针对乡村与城市之间——或者更雅致一些，针对两种生活方式之间的显著差异的感觉，作出各种变换。黄金时代，以及它永不衰退的魅力，在瓜里尼的田园风格的戏剧中得到了意味深长的表现（这里引用了理查德·范肖爵士［Sir Richard Fanshawe］1647年的散文段落）：

> 美好的黄金时代！那时候牛奶是惟一的食物，
> 世界还是婴儿，森林是它的摇篮
> （被风吹拂着摇动）；那些纯洁的羊群
> 孕育着它们自己的后代！
> ……人们通过诚实的劳动获得物品
> 在森林中，在羊群中，没有诡计，
> 那些朴素的灵魂以此为骄傲
> 所有的快乐都来自于道德深处。
> 还有溪水间和平原上的运动和歌唱
> 点燃了乡村里的年轻姑娘和小伙子们之间的火焰……
> 而堕落的当今时代，到处都充斥着不纯洁
> 那些来自灵魂深处的喜悦已不再清晰。

从许多方面来说，17世纪的意大利所产生的理想主义的田园牧歌风景，都和那些同时代的荷兰艺术家的风景画没什么差别。范勒伊斯达尔的《哈勒姆风景以及漂白的地面》**［图47］**将城市和乡村并置，戏剧性地表现了它们各自强烈的独立性，暗示了一些超出一个国家作

为整体的活力和繁荣以外的内容。在罗马同时期的田园风景中，即使城市出现在画面中，也被推到一个非常远的距离，缩成一团模糊而概括的建筑轮廓。假如任何这类形式出现在前景或中景中，它们通常表现出不同形式的过度生长或如画主义的衰退，缓缓地在周围的自然世界里被同化。由于城市化正在侵袭乡村并对它的既有格局造成威胁，因此与之相反的过程——自然用绿色侵蚀废墟来重新收回它的领土——就拥有了一种特殊的魅力。这两个世界——一个是纯洁而谦逊的以最低生存标准来发展的，另一个是复杂而商业化的具有攻击性的——被迫远离彼此，而正是这种被强调的分离造成了田园牧歌的兴盛。

地图调和了城市与乡村环境的关系；田园画则使这两者彼此分离。地图偏好地形学特征和事实性的记录；田园画则将它的主题和布景理想化、概念化。地图强调了历史的连贯性；田园画则捕捉历史，并将其神话化："美好的黄金时代"十分尖锐地与"堕落的当今时代"相对立。17世纪的罗马田园画致力于按照这个对照序列中提出的理想主义原则来提高风景画的地位，并且在这么做的过程中，它似乎故意让自己与荷兰风景画传统保持距离。17世纪末，罗杰·德·派尔斯（Roger de Piles）在其颇具影响力的作品《绘画基本原理》（*Cours de Peinture par Principes*，1708）中谈到了有关风景画的主题，对于风景画中什么重要，他有着非常独特的见解：

> 在众多不同风格的风景画作品中，我会把自己限定在这两种中：英雄史诗式的（*heroique*），以及田园牧歌式的（*pastoral ou champêtre*），所有其他的风格其实都是这两种的混合。[17]

这种把不同风格的风景画精炼成两种主要类型的归纳方法，完全忽略了地形学的要素。罗杰·德·派尔斯非常赞赏风景画对北意大利画家（尤其是提香）和佛莱芒画家（尤其是鲁本斯）的贡献，但是却丝毫没有提及荷兰风景画的现实主义传统。正如迈克尔·基特森（Michael Kitson）所指出的那样，这种忽略是非常显著的；对于罗杰·德·派尔斯来说，就像在他之前谈到这个主题的其他作家一样（例如，乔凡尼·保罗·洛马佐（Giovanni Paolo Lomazzo）在《绘画艺术的契约》（*Trattato dell'Arte de la Pittura*，1584）中；卡雷尔·凡·曼德在《画家之书》中；以及爱德华·诺尔盖特在《缩影》（*Miniatura*）中，"风景这种绘画类型就意味着画家要在其中加入他自己的想像，人

们并不期待他描绘出完全真实的自然场景或者看起来仿佛是真实乡村的副本一般的图像。”[18]

我们现在可以看看这两种得到提升的风景画类型，英雄史诗式的和田园牧歌式的风景画——在我们最终回到地志画与完美典型之间的紧张关系之前。

英雄史诗式的风景

富塞利对风景画的高级形式的划分包括了这样的特征：被描绘的风景能唤起强烈的情绪感触，譬如畏惧，并且能引导我们进入古典或浪漫的氛围中。尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin）的风景画，尤其是他的晚期作品，就达到了这个境界。在这个时期的两幅绘画作品中，他发掘了自然事件在人类生活中引起的恐惧效果，同时使用微妙的方式将风景与人类活动融为一体，从而提升了这种绘画类型的高度。他为他的罗马赞助人卡西亚诺·达尔·波佐（Cassiano dal Pozzo）绘制的《风景，皮拉姆斯和提斯柏》（*Landscape with Pyramus and Thisbe*）**[图48]**，在一种“英雄主义”悲剧的主题下描绘了顶峰的景色。皮拉姆斯误认为他的爱人提斯柏被一头狮子杀死了，于是在巨大的悲痛下自杀了，而当提斯柏发现了这一切的时候，她也吻剑自杀倒在了她的爱人身旁。前景中所发生的悲剧行为的痛苦和暴力感染了整个风景，仿佛这个悲剧在整个宇宙中产生共鸣将悲剧的当事人衬托得渺小。从这方面来说，普桑对于这幅作品的说明非常具有启示性：

图48　尼古拉斯·普桑

《风景，皮拉姆斯和提斯柏》，1650—1651年

> 我努力表现陆地上的一阵暴风雨，尽可能地模拟那种猛烈的暴风的效果，让空气中到处都充满黑暗、充满雨水、闪电和霹雳，我并没有避免制造混乱。画面中的所有人物，其所表演的角色都与天气密切相关：有一些正在穿越尘埃落荒而逃，他们被风吹着，沿着风的方向跑；另一些则相反，他们逆风而行，步履艰难，把手挡在眼睛前面。在画面一侧，一个牧羊人逃跑了，留下了他的羊群，面对着一头狮子，这头狮子已经击倒了一些牧牛人，现在正在攻击其他人，他们中一些已经跑掉，而另一些在驱赶他们的牛群，为了减少逃跑造成的损失。在这团混乱中，尘土被旋风卷起。不远处一只狗在吠叫，身上的毛竖起，但是似乎并不怕走到近前。在画面的前方，你可以看到皮拉姆斯，四肢摊开倒在地上死去，而在他身旁的提斯柏，也已痛不欲生。[19]

安东尼·布朗特（Anthony Blunt）指出，这段说明强烈地表明了对暴风雨的处理以及暴风雨对四散的人群和动物的影响，才是普桑的主要关注点：他仅在这段话的最后才提到的皮拉姆斯和提斯柏的故事，其作用只是为戏剧化的风景画习作提供一个托辞。他对于暴风雨

和野性场景的表现“并没有避免制造混乱”。这个奇怪的双重否定所表达的效果是制造出的混乱看起来仿佛是对于狂风、黑暗、大雨、雷电的冲击影响的一种勉强退让。这段说明中的修辞上的奇怪之处实际上呼应了整个画面场景中最具震撼力的内容。在画面的中景处确实存在着混乱的爆发，但是在那之外的风景却维持着一种特殊的静态均衡。湖的表面是平静的，画面两侧建筑的完美几何形状也看起来没有受到暴风雨毁灭性力量的任何影响。虽然闪电劈断了远处湖岸边的树枝，但是那整个区域似乎并没有显示出对前景中灾难的共鸣。

同样的矛盾或冲突感也表现在了普桑的另一幅非常著名且神秘的绘画作品中，那就是几乎与《风景，皮拉姆斯和提斯柏》同时期的《风景，以及被蛇杀死的人》（*Landscape with Man killed by a Snake*）**［图49］**。像另一幅画一样，所有事物都围绕着发现前景中尸体的恐惧瞬间衍生出来，当我们的观察逐渐进入画面深处，会发现它触发了一系列的连锁反应。透过重重迭迭的悬铃木，风景出现了褪隐的效果，这确保了那个女人看不到被蛇缠绕的尸体——她的惊慌只会在目击到这个可怕的场景的时候爆发。几秒钟过后，那个渔夫将会陷入恐惧。巴黎学区（the Parisian Academy）的秘书，安德烈·费利比安（André Félibien），在他1685年对著名作家的生平和作品的研究中写到了这幅画，按照他的理解，这幅画表现了“恐惧的影响效果”（*les effets de la peur*）[20]。由于他与普桑有着很好的私人关系，于是他的诠释具有一定的权威性。因此，在很大程度上，这两幅绘画作品都致力于传达强烈的感情效果，以及探索风景在这个过程中以何种程度扮演着表现和传达的角色。同时，在这两幅作品中都有着部分的平静风景，它们呼应、衬托着那些情绪充沛的事件——它们的平静并不仅仅是表现出来的那些特征而已——平静的水面、完整的城市、清澈的大气，甚至那些剧中人物，即使沉浸在巨大的痛苦和恐惧中，也仍然保持着古典雕像一般的泰然自若——它们在整体的构图组织上也显示出了极大的细致和用心，反映了画家在智力上的控制力。正是这种智力上的品质使得作为风景画家的普桑的作品显得与众不同，同时确保了这个流派地位的提升。这种品质也是约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds，1723—1792）在他给皇家艺术院的学生们所作的第三篇年度演讲（1770）中谈到的：

图49 尼古拉斯·普桑

《风景，以及被蛇杀死的人》，1648年

> 意大利语中的“伟大品位”（*gusto grande*）、法语中的“完美典型”（*beau ideal*），以及英语中的“伟大风格、天赋、品位”（*great style*，*genius*，*and taste*）都只是同一个内容的不同称呼而已。它们的意思是说，只有智力上的高贵，才能使画家的艺术品变得高贵；艺术家与纯粹的工匠之间其实不过一线之隔。[21]

“纯粹的工匠”在这篇演讲的其他地方曾指代尼德兰画派。而这种“智力上的高贵”的表征则是遵照或者经训练而通晓古代经典的艺术和文学。普桑就是这样的一位艺术家，于是他可以提升一幅自然风景绘画的层次：

> 他把我们带到古罗马的场景中，那里的所有景物都曾经出现在人类的文法教育（Literary Education）中，它们是如此珍贵而有趣……持有这种风格并进行着这类实践的风景画家，就像历史画家一样，将人们的想像带回古代；他们又像诗人一样，使他所要表达的各种要素都与主题产生共鸣。（演讲13）

这正是普桑在《皮拉姆斯和提斯柏》**[图48]**中所做的事情，在这幅画中，风景被赋予了英雄主义的高贵品质。

田园牧歌式的风景

罗杰·德·派尔斯所提到的另外一个类别是田园牧歌式，或者乡村风格的风景。这种风格与克劳德·洛兰（Claude Lorrain）密切相关，他是一位法国画家，于1627年定居罗马。在克劳德的田园牧歌式风景画中，对黄金时代的描绘总是伴随着金色光芒的渲染，这种光芒充满了整个空间，给前景中的人物和自然背景的轮廓都镀上了一层金边，就像在他的作品《风景和乡村舞蹈》（*Landscape with a Rustic Dance*）**[图50]**中那样。

图50　克劳德·洛兰（又名克劳德·热莱［Claude Gellée］）

《风景和乡村舞蹈》，约1640—1641年

田园牧歌式或英雄史诗式的风景画家也许可以积累出一整套的"真实乡村景色的副本"，尤其是在17世纪自然写生变得更加普遍以后。但是这些孤立的绘画研究是通往更高层次的一种基本途径——当它们被置入精致的油画作品中，那些特定的地形记录便作为概括化的、理想

化的田园牧歌或英雄史诗风景画的辅助成分出现了。这种操作方式被雷诺兹认为是克劳德的方式：

> 克劳德·洛兰……认为原原本本地把看到的自然画出来很难产生美感。他的作品都是把他先前画过的各式各样的美丽风景的草图组合起来构成的。[22]

按照他的朋友、传记作家约阿希姆·桑德拉特（Joachim Sandrart）的记载，克劳德是一个多产的户外写生画家。他们两人曾经常去罗马周边的乡村远足写生。炭笔水彩画《正在画速写的艺术家》（*An Artist Sketching*）**［图51］**也许就是对这样的远足的回忆。克劳德对一系列风景绘画模式的密切关注还伴随着他的写生经历：佛莱芒画派、尼德兰画派、德国画派，以及威尼斯画派和波伦亚画派。举例来说，多米尼基诺（Domenichino，1581—1641）的《风景，托拜厄斯抓鱼》（*Landscape with Tobias laying hold of the Fish*）**［图52］**给克劳德的作品《风景，夏甲[23]和天使》（*Landscape with Hagar and the Angel*）**［图53］**提供了构图的范本。这两幅风景画中细节上的异同点是值得关注的。两幅画中都有着树冠向内部弯曲的作为取景框的树木，从前景到中景处的弯曲小径，建有房屋的突出海岬，以及远处蜿蜒起伏的山脉。它们最显著的区别在于后者增加了风景主题对于整个叙事情节的主导性。克劳德画中的人物被大幅度缩小了尺寸并且被置于画面边缘——它们几乎完全让位给了风景。另外，在克劳德的画中，前景与第二层距离的区分更加明显，不仅反映在色调的暗度上，也反映在它没有任何连续的主题——像多米尼基诺画中的河流一样的要素——去连接这两重距离（克劳德作品中天使的翅膀是在这个方向上做出的惟一一个轻微的连结性动作）。但是在克劳德的作品中，恰恰是中景处的美丽光芒和丰富色调那么地吸引人。它们使人们的视线迅速地从前景处转移过来，将注意力集中在异常美妙的静谧气氛中。

图51　克劳德·洛兰

《正在画速写的艺术家》，约1640年

图52　多米尼基诺

《风景，托拜厄斯抓鱼》，约1615年

图53　克劳德·洛兰

《风景，夏甲和天使》，1646—1647年

克劳德建立了一种属于他自己的独特风格，他那精致的自然主义风格获得了赞赏，仿佛他确实是在渲染一幅真实的自然场景。然而，自然主义的忠实性是相对的：对于我们今天的欣赏品味而言，也许正是他用钢笔、水彩或炭笔画的速写作品才更应获得这样的赞赏。在他那些精致完备的风景画作品中，随着他的职业生涯不断进展，风景也变得更加理想主义化，很大程度上迎合了资助人的需求，从17世纪30

年代末开始，他的资助人包括了一些有权有势的人：罗马教皇的仆从们，法国贵族，以及西班牙国王。虽然克劳德确实创作了一些反映真实场景的风景画，但是他的地形学研究草图，比如台伯河谷（Tiber Valley）和莫利桥（Ponte Molle），提沃利别墅和瀑布（Tivoli’s Villa and Falls），已经变成了他在田园牧歌风景画或圣经故事风景画中普遍使用的一般性要素。在他最著名的一幅作品《风景，以撒和丽贝卡的婚礼》（*Landscape with the Marriage of Isaac and Rebekah*，有时也被称为“磨坊”［The Mill］）**[图54]** 中，一片不知名的平原背景就援引了一个版本的提沃利瀑布作为装饰性要素来增强其丰富多变的风景画场景。一群随意选择的建筑，包括一座古老的小教堂、一座砖塔和一座现代磨坊建筑，面对着河对岸几乎只能看清轮廓的宏伟城市的城墙。这也许是在暗指罗马城，因为我们可以看到塞斯提伍斯金字塔和一座看似圣天使城堡的建筑，但是这类确切的特征是受到了削弱的。城外的河上游是另外一个版本的莫利桥。作品强调的重点在于傍晚的光芒，以及它对一整幅混杂着不同成分的风景的柔美影响——士兵、牧牛人、渔民、牧羊人、跳舞的农民、正在休息和游玩的家庭。这全部的内容加起来就组成了艾伯丁列出的田园牧歌主题的集合——看到它们的时候，“我们的思想获得了无法衡量的喜悦”。它的作用不仅是调和了看起来不协调的构成要素，比如士兵和牧羊人，同时也缓和了一些难以言喻的矛盾：活跃和静止在前景中工作和娱乐的欢乐氛围中得到结合；古典的历史要素和工业化的现代要素——磨坊和忙碌的女工——在水边那组混杂的建筑群中成为了好邻居。

图54　克劳德·洛兰

《风景，以撒和丽贝卡的婚礼》（“磨坊”），1648年

镀上金色的各种色彩为感官提供了巨大的愉悦，也正是说明是什么使得克劳德的风景画如此受欢迎的极好的例子。是纯粹的愉悦，而不是信息——在圣经人物或奥维德式人物的润色下显得更加优雅的风景。克劳德的许多神话场景都来源于他对奥维德（Ovid，前43—约17）的《变形记》（*Metamorphoses*）的阅读，并被灌入了与性爱有关的力量。《风景，那喀索斯与厄科》（*Landscape with Narcissus and Echo*）**[图55]**就是一个例子。在僻静的森林中，雌雄同体的那喀索斯正沉浸于他自己倒映在池塘中的影子，而美丽的厄科躲在大树背后的隐蔽处渴望地窥视着他。前景中倦怠的林间仙女有些突兀地点出了色欲的基调——这很有可能超出了克劳德所预计的程度（他的“真本”版本[24]中的林间仙女是完全用布包裹住身体的，而裸体的版本很可能是后来的再版作品）[25]。倚卧着的林间仙女的身体的蜿蜒曲线，完全没有打动那喀索斯，这种曲线被转化到了风景的形式上，以一种柔和、圆润的轮廓线以及材质来表现树叶、矮灌木，以及池塘周围长满草的堤岸。整幅风景温暖、静谧和奢淫的气氛诠释出了这个故事的

色情魅力，它把观赏者引诱到一个简单安逸的田园世界。克劳德和普桑展现出了风景诗意的一面，将一个单纯描绘地理特征的地位较低的流派提升到了表达人类快乐和英雄气质的理想类型。

图55　克劳德·洛兰

《风景，那喀索斯与厄科》，1644年

场所的理想化

这一章的内容反映了两种风景模式在截然相反的方向上形成的张力——对特定场所的忠实描绘，和对乡村美景的概括化、理想化的展现；它存在于地图与“艺术”之间，在尼德兰画派和弗朗哥一意大利画派的风景传统之间。我们也看到这些对立并不像它们表现出来的那样尖锐，在很多情况下其实只是文艺复兴和新古典主义的学术艺术评论自己想要区分那些在实践中很少出现的尖锐差别。

我们也许可以以一幅风景画作为总结，它使用了各种各样的方式来消解这些差异。鲁本斯对他自己的房子及其周边风景的描绘——《秋日风景，以及清晨的海特·斯滕城堡》（*Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning*）**[图56]**，是在他1635年买下这所房子不久后画的。他当时不到60岁，还有几年才从西班牙使馆的紧张外交工作中退休。海特·斯滕城堡，距离安特卫普市大约有三个小时的车程，他把它买下来完全是因为脑中所形成的上流社会乡村退隐的想法。当时的荷兰持续受到战争和瘟疫的破坏，就像鲁本斯在写给朋友的一封沮丧的信中描述的那样，但是这些内容却一点也没有出现在他一年后绘制的这幅风景画中。

图56 彼得·保罗·鲁本斯

《秋日风景，以及清晨的海特·斯滕城堡》，约1636年

从地志画和田园牧歌风景两方面来考虑这幅画的价值和地位，我们也许会回想起富塞利对于这些特定场所的风景的轻蔑态度：

> 那种风景画，全部画面都满是对某个特定地点的乏味描绘——列举出山丘、溪谷、树丛、灌木、河流、草场、村舍，以及房屋，那些通常被称为风景的东西。这些内容，如果没有得到自然的辅助、品味的指示或者特性的选择，也许有可能打动这个地

方的主人、这个地点的居民，甚至古文物收藏者和旅行者，但是对于所有其他的眼睛来说，它们就只是地志画而已。

是的，鲁本斯确实是那一大片被这样的风景所围绕的地产的所有者，也同时是这块地方的居住者；但是，在接下来的几句话中，富塞利把鲁本斯列入了那极少的几位欧洲风景画家中，在他看来，这些画家的作品远远超过了那种他所鄙视的、与尼德兰画派联系在一起的"地图画"。那么鲁本斯对于将这种简单描摹地理的绘画提升到高层次的艺术都做了些什么？画中的建筑可以辨认出是位于海特·斯滕一带的有着荷兰式的三角形山墙、围绕着庄园的住宅，溪流和小木桥与巴里布利克（Baerebreek）的风景相吻合，地平线处的小镇可能是梅赫伦（Malines），因为我们可以看到天际线处的圣龙包茨大教堂（St. Rombouts Cathedral）。这幅风景无疑是一幅苏格兰低地风景：平坦、潮湿，到处都蜿蜒着溪流，有一座风车，还有被一排排柳树围绕着的放牧牛群的草场。

这些特征中的每一项都非常接近于庄园周围的真实景象，也符合鲁本斯对于那个庄园的文化意义的感觉。海特·斯滕对于鲁本斯来说代表了一系列的价值，而不仅仅是一个布拉班特（Brabant）的地理位置；绘画作品中传达的正是这一系列的价值，而非一幅如画的房产地图。然而在表现理想化的乡村生活的时候，海特·斯滕并没有泄露其特定的地理位置。它从自然地理特征看来"无疑"是一幅苏格兰低地风景，但是这也反映在另外一个方面，那就是它既没有采用一种常见的意大利风格、克劳德式的主题，也没有通过结构性的设计来增加一个普通住宅的高贵性——通过借鉴古典主义的阿卡迪亚和贺拉斯对乡村隐居生活的赞美。举例来说，画面的结构并不依赖于惯有的公式：三重具有明确标记的景深、作为限定的侧面布景、中景处的海岬和浅色水体的延伸，以及山脉轮廓构成的地平线。鲁本斯的地形画是由本土要素构成的。他用来制造褪晕效果所采用的色彩方案起源于他的安特卫普前辈——帕蒂尼尔（Patinir）和德·蒙佩尔（De Momper，1564—1634或1635）的实践：前景处使用暖色调的棕色和褐色，再用红色的笔触加深，中景处使用绿色，背景使用偏紫的蓝色。指向风景的方向性的线条并不是按照传统方式沿着边缘发展，而是形成了一个复杂的对角线和楔形线条的排列组合：一组强烈的线条开始于蹲着的猎禽者和与其平行的枪筒，沿着树木的轮廓伸展，一直延续到地平线处。这组线条又与另一组开始于茂密繁杂的树枝、结束于中央树干的线条彼

此穿插：那组线条带着溪流远端的曲线轨迹一直延伸到房子的前面。鲁本斯使用了他身处的乡村环境所具有的低地自然特征，作为他的风景画的稳固结构的引导方向。一个以小角度倾斜对角线构成的系统，非常适合于鲁本斯所选择的风景类型，并且已经在彼得·凡·桑伍特（Pieter van Santvoort，1603—1635）和彼得·德·莫隆（Pieter de Molyn，1595—1661）于17世纪20年代创作的先锋作品中，成为了荷兰风景画的标志性特征。

于是，从技术和风景画主题选择的方面来看，鲁本斯一直在强调本土的、民族的特征。对于这个旅行经历和阅读经历同样丰富的人来说，他的家不仅仅是可以容身的庄园和房子，它更是一种容纳和实践思想的机会，这种思想与一个特定地点密不可分，但又远远大于任何特定地点可以传达的内容。

第五章　取景框

图57的细部

在通常的理解中，一幅风景画就是用来装饰我们室内空间墙壁的一幅反映外部世界的图像。那些从窗户看不到远处乡村风景的房间，

可以采用印刷品或者照片来补偿它们所缺失的东西。有争议的一点是：我们在城镇中居住的时间越多，这些我们无法从窗户里看到的人工风景的价值就越高。根据对18世纪末风景画的普及程度的调查，一位英国作家提出了这样的观点：

> 制图者在他所要画的主题的驱使下来到了山区深处。他从那里带回的风景，不仅仅适用于他的艺术——因为那些风景对比起那些不那么崎岖的景象来说，更能体现他的高超技巧……并且同时，更加被他的顾客所接纳——因为那些风景与城市环境中的普通景象形成了一种令人愉快的对比和反差……事实上，在任何时间，任何地点，风景画都有一个非常大的特点，就是把远景带到视线近处，加入到一片经过开垦的农田或者一个经过润饰的场所中——尤其是对于那些蛮荒的和不容易靠近的地点，并且可以通过模仿从房间窗户看出去的景象，而实现不暴露自己的目的，在这种情形下，它们就像是家具一样。[1]

一幅画框中的风景取代了另一幅，模拟真实景象的替代品，它们都使我们意识到我们与"自然"之间的距离的遥远。在我们的日常居所中，我们越来越清楚地意识到"外部"和"内部"——两个彼此分离的世界的差异。通向外部世界、城镇以外的敞开的窗户，给予我们的，如果我们够幸运的话，不仅仅是一瞥乡村风景——花园、果园、田野、森林、山丘的一个片段——它还给我们带来光和新鲜空气。从日常生活进入这些充满活力的自然资源的通道，以及一个好风景带来的美学价值，这两者之间的结合赋予了风景画一种特殊的地位。你无法画出或者拍摄出光和新鲜空气，但是你可以表现出被这些基本要素自然地照亮或影响的形式：照耀在河水上的一线日光，或者透过树叶和枝桠照耀在地面上的网状光影，被微风吹得微微弯曲的树枝，以及湖面上被搅起的层层波澜。非实体性的光和空气，作为我们家庭室内生活的重要日用品，被转喻式地表现在了风景画中，通过它们所触碰、照耀以及影响到的物质形体。安塞尔·亚当斯的摄影作品《坦纳亚河》**[图3]**中所表现出来的绝妙、生动的清新感觉就是一个很好的例子。

限定自然风景的框架，不管是画布上的油画作品，印刷出来的摄影作品还是通过相机的取景框、建筑的窗户、门廊、拱券，都是这章的主题。我将会谈论到一批来自不同时期和传统的图像，目的在于检验当风景受到室内空间的干预时它将产生怎样的心理学效果，在这种

情形下，室内空间闯入了图像内部，对一个选定场景或几个场景的边界作出了限定。室内空间的出现，决定了我们与那个风景的关系，它常常受到我们对“室内”与“室外”二元性理解的影响。

这个问题在安东尼罗·德·梅西纳（Antonello da Messina，约1430—1479）的绘画作品《圣哲罗姆在他的书房中》（*St. Jerome in his Study*）**[图57]** 中以非常复杂的方式得到了例证。外部世界通过几个开口照亮室内空间：三个高窗将光引入拱顶的上部空间；两三个较低的窗户透露了外面多山的风景；而我们通过前景中的拱门看到了这一切。因此，通过一个建筑形式的框架，类似圣坛装饰画的外形，我们洞察了一个室内空间，直到我们碰到了更加隐蔽的框架，把我们重新拉回了外部世界。

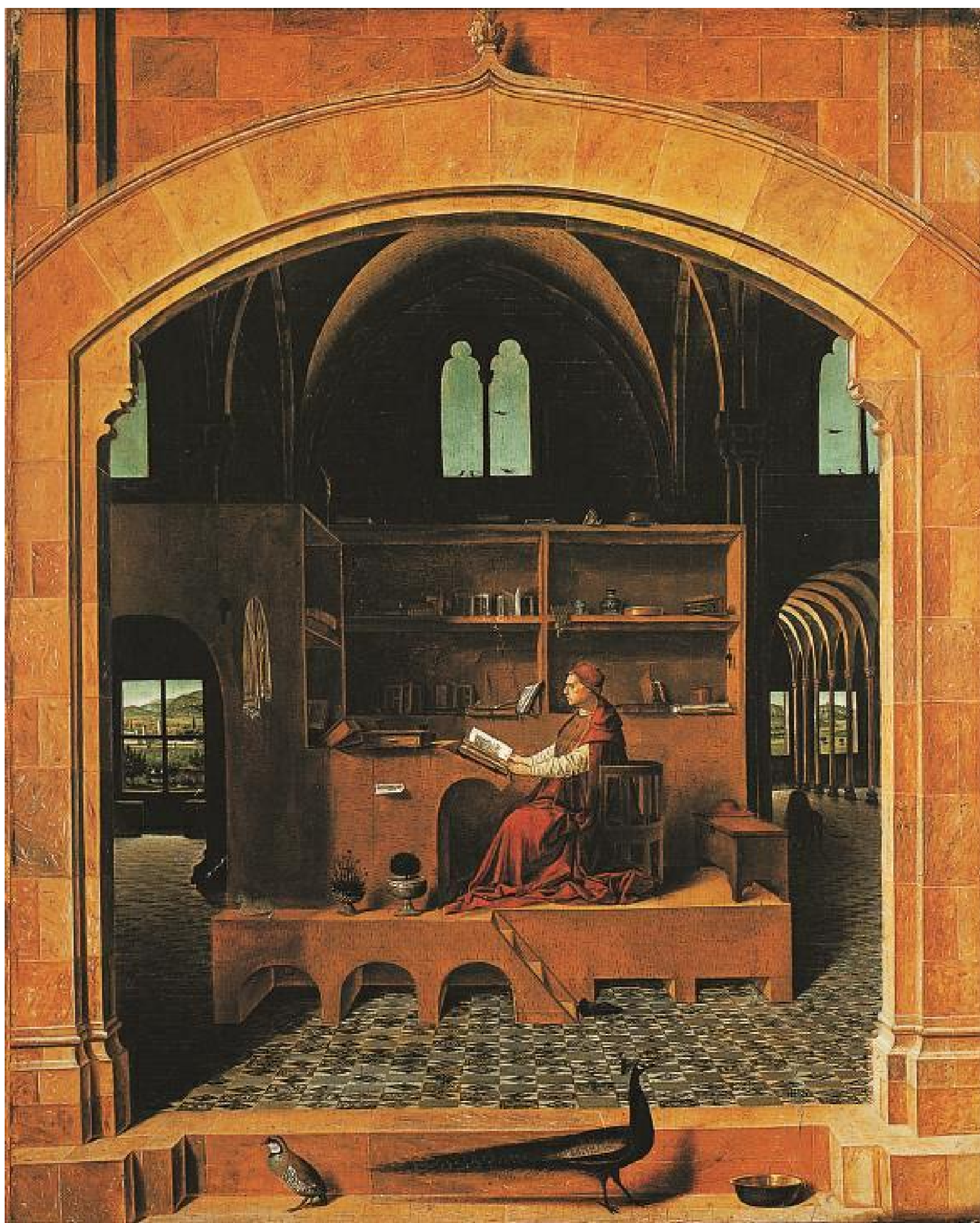


图57　安东尼罗·德·梅西纳

《圣哲罗姆在他的书房中》，约1474年

这幅画是一位艺术大师的透视画习作，小心谨慎地组织着画面中各种事物的线条，包括细节一丝不苟的地板瓷砖、右侧的精致柱廊以及位于中央的地面被抬高后的书房区域。一条垂直的线从拱顶的中心延伸下来，穿越了将中心窗户一分为二的柱子，穿越了哲罗姆打开的书，一直延伸到地板的纵向中心线，在这条线的两端，地面瓷砖的镶

边渐渐分散开来，增强了一点透视的设计效果。每一样事物都一丝不苟地平行于画面的水平面：拱门、书桌、后墙、哲罗姆自己的侧身姿势、孔雀、鹧鸪，以及画了一半的猫。只有狮子，非常明显地打破了这个格局。

几乎同样的几何构图形式也一直延续到了透过左边窗户所看到的远处的风景中。河流、在河上行驶的船只、被太阳照亮的小镇的围墙或修道院的围墙、与其相邻的封闭的花园，以及在这些景物前方穿过的道路——它们全部与画面的水平面平行，不仅如此，它们还被对角线切断，以此来呼应从前景中的拱门开始的透视线，例如：船桨的斜线，还有通往山上的小路。整个画面中几乎没有允许任何事物去搅乱这种严格的几何秩序，除了哲罗姆身体和衣服上的褶皱、卷曲，以及更加圆滑的轮廓线——一种专门设计出来的干扰，用来将注意力吸引到绘画的主题内容上。这种暂时从直线型原则中跳出来的情形也同样出现在了透过两扇窗户看到的起伏、曲折的风景形式中。有趣的是，这两扇窗户都是被分隔开的：左手边较大的窗户被纵向和横向的窗棂分割成四个框定的风景，右手边的窗户被柱子所打断。在左侧的窗户中，水平方向的分割非常巧妙地将绿色、舒适、人气旺盛的河流风景从位于上方的看起来较为荒凉的山地乡村风景中分离开来。

这幅作品中所描绘的外面的风景——景物本身以及它那相对松弛、圆润的轮廓线——都从属于室内的秩序，而室内的秩序本身又映射了这位作为最主要关注对象的学者及圣徒的严谨思想。取景结构以一系列框架作为主导，眼睛的探索通过连续的开口进入到图像中，视线越过圣徒的形象，向左或向右推移，被牵引到后方的柔和光源处。在这个过程中，室内的风景明确地区分于室外的风景，与十分规矩的空间组合形成对照，风景的作用是在远处扮演相对不规矩的“外部”，它并不会搅乱哲罗姆在书房中的泰然自若。整体的情绪都在掌控之中。

作为对比，让我们考虑一下克里斯托夫·埃克斯伯格（Chirstofer Echersberg，1783—1853）的作品《蔓藤花棚》（*A Pergola*）**［图58］**中的取景策略和外部—内部双重性。埃克斯伯格是一位丹麦画家，他是19世纪20年代在罗马形成的以雕塑家贝特尔·索万林（Bertel Torvaldsen，1768或1770—1844）为中心的艺术圈的一分子，他在这个时期创作了许多意大利风景作品。在《蔓藤花棚》中，“内部”和“外部”（“里面”和“外面”）是混淆的，而事实上这种混淆也许恰恰是画家

想要表达的。观察者的位置经推测是在一个有围墙的花园里，在这里日光透过花棚上茂密树叶的间隙渗透进来，使人感觉到荫凉，与人们从前方的开放风景中感受到的强烈的热空气形成了对比。透过蔓藤花棚投射下来的日光变得柔软温和，因此与墙面的黯淡的陶土色相协调。当人们从这幅画中的一个空间移至另一个空间时，可以感受到自然环境与人造环境之间、内部与外部之间、随意与正式之间、自由状态与修剪形式之间的连续的相互作用。和德·梅西纳的作品**［图57］**一样，观察者被置于绝对的中心，主要的建筑特征都平行于画面中的水平面：从花棚的垂直构架以及交叉的横梁开始，然后是高墙和拱门，其后是矮墙和雕刻精美的石棺（如果那是石棺的话），最后是外面远处长长山坡上的日光暴晒下的农场建筑。人行道和花棚上的透视母线经过了精密的计算，拱门的主要框架非常显著并且有着坚硬的边缘。然而，与德·梅西纳的作品不同的是，在这幅作品中，一个框架在另一个框架上打开，它们彼此相通，自然形式协调地内置于建筑形式中；一个更加柔和的外界乡村景象，按照一种温和、松弛的规则，在封闭花园形成的界限之中繁盛地发展起来。

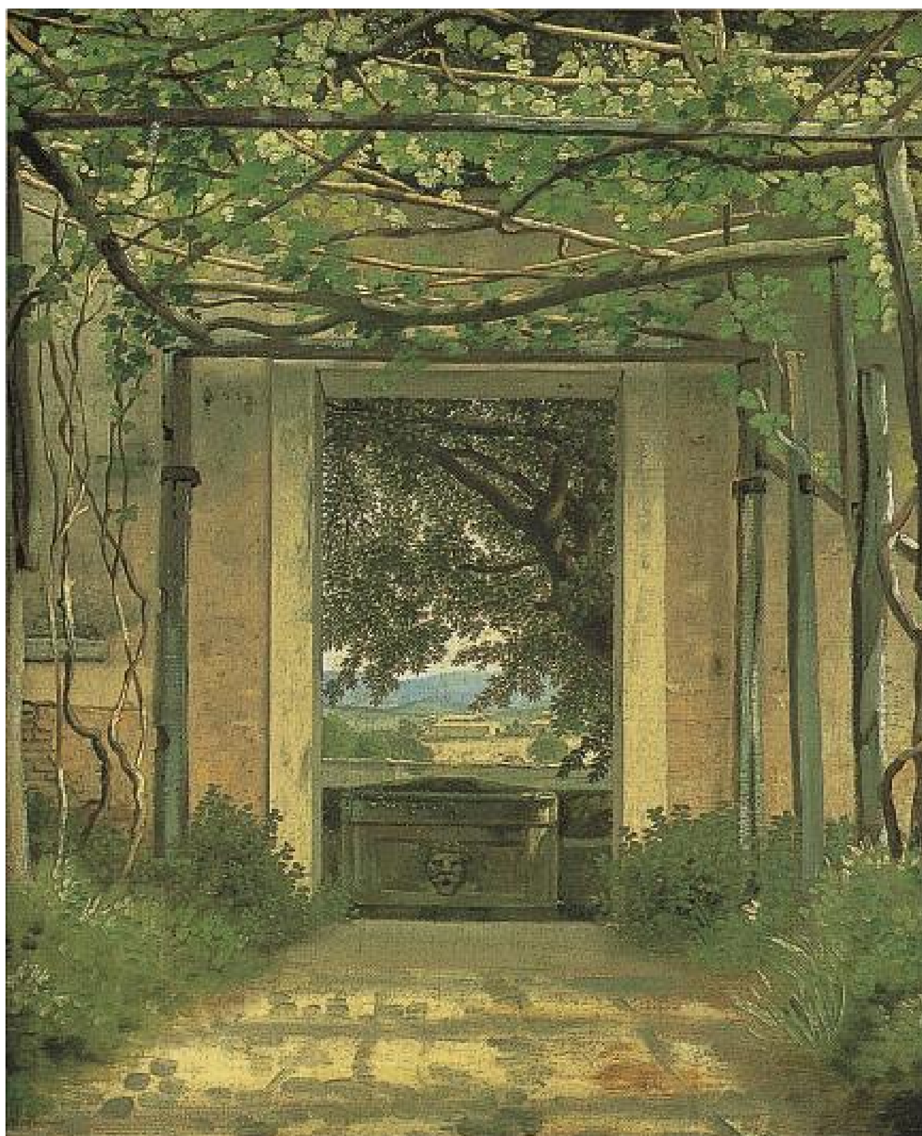


图58　克里斯托夫·埃克斯伯格

《蔓藤花棚》，1813—1816年

尤其是对于北欧人来说，缓和内部与外部之间、风景与日常室内景象之间的尖锐距离具有非常大的吸引力。北欧人的日常生活中有太多内容被移入建筑室内，这与地中海沿岸的情形非常不同——在那里室内和室外（内部和外部）更容易彼此渗透。这样的考虑也许可以帮助我们解释为什么风景艺术似乎最初是从北欧起源的。

透过窗户看到的风景，有时候还包括一个正在凝视的人物，这样的主题已经被特别地联系在了北欧人对浪漫主义的专注、想要从界限中逃离的愿望，以及解放想像力以开拓更广阔光景的向往上。这种主

题，正如一位评论家所说的，"让室内的界限与外部世界的广阔无垠形成最直接的冲突……窗户就像是一个边界，同时也像是一个壁垒"[2]。围绕着风景的窗框达到了加强文化上和视觉上的距离感的效果，这也是外部世界所具有的特点。德国浪漫主义作家诺瓦利斯（Novalis，原名Hardenburg，1772—1801）写道："远处的每一样事物都变成了诗歌：远处的山、远处的人、远处的事件，都变成浪漫的了。"这种通过室内界限形成的距离和景框甚至能够将最简朴的风景变得理想化和浪漫化。

举个例子（从那个对该主题产生强烈浪漫主义迷恋的时期的作品中），德国画家弗莱德里奇·沃茨曼（Friedrich Wasmann，1805—1886）的《窗外的风景》（*View from a Window*）**［图59］**。这幅风景的窗框被渲染成单调的土褐色，涂抹着一条条或深或浅的棕色，只在左边有足够的细节来暗示一扇打开的窗扉，它的顶部和底部的成角度的线条将人们的视线从窗框引入到风景中去，窗扉底部的框架线条与外部风景中的道路线条相平行。一旦离开了窗户的方形界限，风景中就不再有严格的水平线或垂直线了。作为替代的是一组戏剧化的陡峭的对角线，以及起伏、旋转的地形轮廓线。画家在表现窗框时所平直拖曳的笔触，现在放松下来，在风景的形式中自由地滑行着，为它们的边缘镶上了明亮的浅淡的日光。远处风景的色彩有着几乎超越自然的丰富和浪漫——那明亮的樱草色天空和那蓝宝石一般的群山，这种效果在室内暗淡的棕褐色调映衬下变得更加显著——内部使外部的景象更加鲜明突出。

图59　弗莱德里奇·沃茨曼

《窗外的风景》，1832—1833年

日常室内空间和浪漫主义风景之间的关系在画面中心前景——草坡上的小屋处得到了再一次的呈现。如果我们欣赏到了这样一个华丽的景色，那么从小屋远处看出去的不受干扰的景色又将是什么样的？如果你是这样一幅风景中的一部分，你的生活将是什么样的？绘画作品的标题中所缺省的地理信息增强了浪漫主义的价值——它的梦幻一般的氛围。从这方面来看，它完全不同于挪威画家约翰·克里斯蒂·达尔（Johan Christian Dahl，1788—1857）所绘制的从奎西亚那镇（Quisiana）的一扇窗户中所看到的那不勒斯湾的细节化的广阔景色**［图60］**。在这幅画的构图中，窗户的干扰更小，虽然它在作品标题中得到了强调。通过窗户，越过邻居的屋顶，我们所看到的尺度能够覆盖整个维苏威火山（Vesuvius）潜伏在暮色中的巨大圆锥形体。火

山遥远的蓝色身影通过精致的对称框架和左侧整齐百叶窗的对比而得到强化。

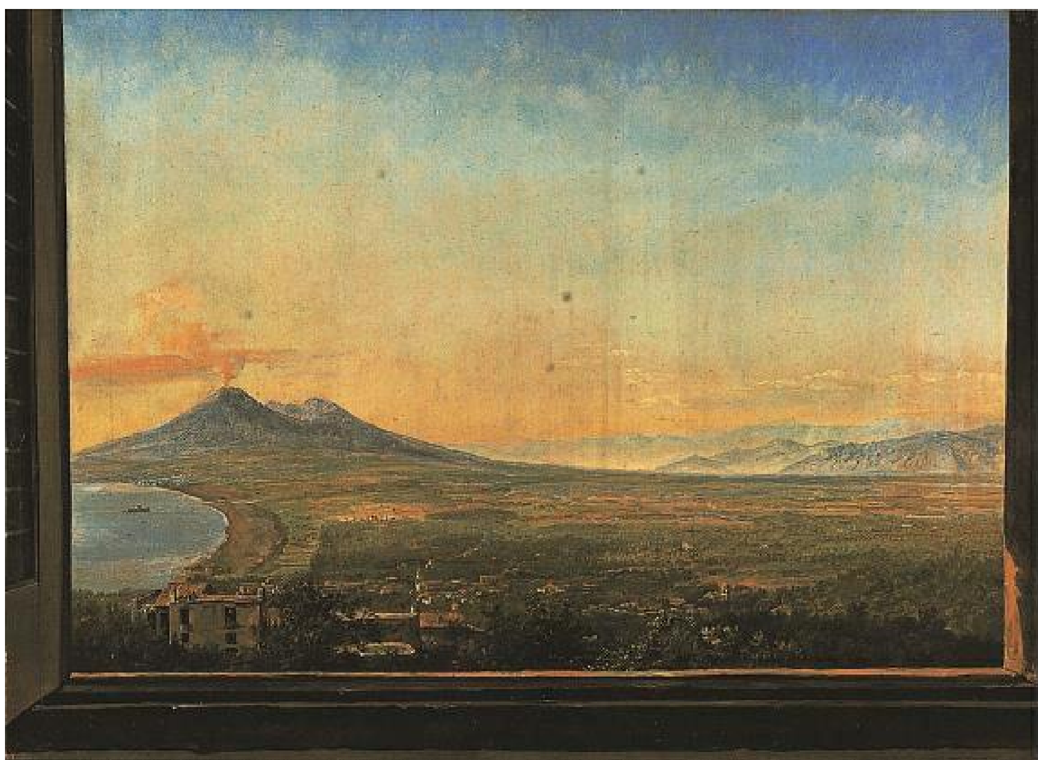


图60　约翰·克里斯蒂·达尔

《奎西亚那的窗外的风景》（*View from a Window at Quisisana*），1820年

达尔的绘画更像是旅行者对于著名风景的记录，而不是对浪漫主义可能性的一瞥。这是窗户风景所暗含的另外一种意义：它证明了风景的真实性。一个画框对于任何类别的一幅完整绘画来说都是一种装饰性的附加物，但是以窗框作为边界却增强了景物的真实感——像它所展现出来的那样，作为一种视觉上的轶事——某人在这个地方所体验到的真实可信的一部分。窗框还有着另外一种目的——它帮助限制了风景的侧向伸展——那种全景式的绵延。高处的视点和区域内的自然地形信息，使观察者感觉不到自然的边界——假定眼睛从这个高度的山顶可以不受任何阻碍地在广阔、连续的风景中向左或向右滑行，但是，在这里窗户的有效边界提供了一种现成的框架。窗户与整幅画的平面是平行的，而我们与窗台之间的距离不超过一米远。如果再往前一步，我们就会觉得风景更像是一幅全景曲面，因而开始左顾右盼了。实际上，就像现在这样与窗户保持一定的距离，这就变成了一个

景色，所谓“正面以对”（front on）——绘画作品中框架的内容物给我们讲述的正是这个。这为画家带来的便利也是非常明显的。这幅真正的那不勒斯风景属于那间拥有这扇窗户的房间，一旦被画下来，它就成了可携带的风景，可以用同样的视窗去装饰世界上任何一个地方的房间。

写给画家们的建议书常常会强调一个挑选风景的理想条件，那就是画家接收整幅风景的信息时是不需要转头的。海景画家克劳德–约瑟夫·韦尔内（Claude-Joseph Vernet，1714—1789）在一封写于大约1765年的信中肯定了这个观点：

> 我们必须……选择并忠诚于你的设计或绘画，保持同样的视角，不能搅乱或转动你的观察对象；因为每一次我们转头去看一个物体时都无法保持一个完全相同的角度，它总会影响观察对象的形状、布局，以及相应的透视图像。[3]

这种对于单一视角的严格限制，可以非常便捷地通过窗户框架得到实现，它对风景画的表现方式给出了有趣的暗示。韦尔内认为忽视他的建议的后果不仅仅是破坏一幅图的主要聚焦点——为了将任何一次轻微转头所添加的视觉信息纳入到画面中而拙劣地将焦点扩展开，更重要的是，最主要的景象会改变它的“值”——这种“值”依赖于固定的、有限制的透视。于是，让我们回到达尔的《风景》，假如画家向窗户的方向移近一步，那么他的视线中将会相应地包含（如同人们从左到右看到的）更多的那不勒斯湾的景象，以及更多的位于下方的前景中的内容。或许，它将不再是一个“景象”，它也许变得难以描绘，除非谁能发明出一种全景的表现方式。事实上，这样的绘画已经变成了一种可携带的纪念品，艺术家被免除了选择和划分界限的进一步责任。

假如达尔和沃茨曼从窗框处退到更远的地方，风景会以另外的方式得到变更，而不仅仅是通过对范围的收缩。室内与室外之间的关系会更加强烈地形成绘画的主题。这种情形出现在了埃里克·拉斐留斯（Eric Ravilious，1903—1942）的水彩画作品《火车风景》（*Train Landscape*）**［图61］**中。这幅复杂的场景提供了三个被框架限定的画面，反映了从火车的一间三等车厢中看出去的英格兰风景。当然，外面是一幅连续的风景，被车厢的窗户切分成了三幅画面。除了一匹白马以外，风景本身并没有什么特别之处。开垦过的田野占据了前

景，一小片史前遗迹标志着空旷、古老的丘陵地。这种恒久的英格兰风景的惯常景象在它得到描绘的这个时刻（第二次世界大战的第二年）无疑具备了一种特殊的强烈效果。所有的这一切都是从整洁、现代的火车车厢的内部世界中看到的。这两个世界并不像人们猜想得那么彼此对立：车厢的设计，以及在某种程度上车厢内使用的布面材质都与外部世界中的田野的图案相协调。古老的以动物为动力的交通模式以一种反讽的形式被框定在了新机械模式的视图内。就像梅西纳的作品《圣哲罗姆在他的书房中》**［图57］**表现的那样，远处风景的松弛、自由的线条通过严格的透视法被切分和控制在更小的单元中，与装饰繁琐、密不透风的室内空间彼此分离。我们被封锁在舒适的、经过装饰的、对称布局的室内空间中，脱离了外部世界。惟一可以被打开的窗户也被强行关闭了，这一点我们可以从全部拉出的皮质门闩上看出来。位于窗帘下部的拉环已经侵入到了窗框所围合的视图顶部，它们一伸手就可以够到——如果谁想要彻底地关闭掉眼前的外部世界。

图61　埃里克·拉斐留斯

《火车风景》，1940年

关于这幅画，尤其令人不安的是，画面中没有任何迹象表明火车在运行，因为在正常情形下火车的运动会使外部的景象轮廓变得模糊。我们现在非常习惯于看到风景在火车或汽车车窗中快速地越过我们，因此，那种框架很难像房屋的窗框那样控制一个稳定的构图。但是，汽车、火车或马车的乘客却可以通过这一点的视图享受到一系列连续的风景。我们想像自己通过一种奇怪的移动，比如坐在一个固定的室内空间中，以一种娱乐的方式看到外面的世界在我们面前快速流动，就好像是看一个移动的全景摄影展览，那时候观察者实际上是静止的，正在观看一个巨大而连续的乡村风景或城市风景在眼前滚动。

在这样的情形下以展览的方式——一个商业化的宜人行为来观赏风景，已经成为了一种习惯。所以它非常适合于十八世纪的如画主义观光者，他们可以携带着他们的克劳德镜[4] **[图62]** ，在车厢中观赏英格兰湖区的风景：

图62　克劳德镜

一系列色彩鲜明的图画连续地从眼前滑过。它们都仿佛是想像中的画面，或者梦境中的美妙风景。形式，还有颜色，都以最明亮的样子展示出来，在我们面前掠过。如果它们恰如与一幅转瞬即逝的美好构图吻合，我们应当不惜任何代价地去记录、去占有那幅画面。[5]

这位旅行家，威廉·吉尔平（William Gilpin），拥有两种调整风景的框架：车厢的窗户以及他的克劳德镜。他并没有直接从车厢的窗户看向外面，而是注视着窗户所提供的风景在镜面中的反射。因此他把外部世界看作“一系列图画”，等待着被记录、被占有；换句话来说，外面的世界已经被缩减成一件可以被加上框架的私人财产。吉尔平用

图画的方式占有了对自然风景的体验，这个行为可能看上去非常做作，但它其实是我们许多人仍然在使用的观赏风景的方式的一个翻版，因为我们对风景的体验不断地被这种或那种框架所调整：窗户、相机的取景框、电视机、电影屏幕等等。

吉尔平用克劳德镜作为一种具有附加光学效果的便携式画框。这种镜面是画家们有时会使用到的较大的画室凸镜便捷、缩略的版本。它被镶在皮夹中，凸镜（椭圆形、圆形或长方形）在框架中呈现出一幅美妙的被放大了的风景，但是被反射的景象也必定会被浓缩和扭曲，因此原本风景中的侧面的垂直线在镜子边上就呈现出略微的弓形。现代的相机广角镜头可以提供同样的效果。通过这样的设备，自然可以直接地、适宜地呈现在框架中，有时还同时出现在内部和外部的双重框架中。如果画家找到了合适的视点，他或她也许可以使用前景中的树或建筑的边缘作为屏幕框架的边界，通过这种限定，眼睛就能够在中景和远景中漫游。凸镜的特性可以给前景中的垂直线提供一些轻微向内弯曲的曲线，它们因此看起来向中央倾斜并围合起了中央的风景，它们可以作为便捷的自然侧景来补充镜面本身的框架。

携带着克劳德镜的旅行者可以在经过乡村风景的时候“取景”，就像现代的旅行者们用相机拍照一样，然后带着一系列经过镜面框架或取景框调整过的“被记录、被占有”的风景回到家里。这正是旅行者们在保尔·桑德比（Paul Sandby，1730或1731—1809）的绘画作品《罗斯林城堡，中洛锡安郡》（*Roslin Castle, Midlothian*）**［图63］**中所做的事情。桑德比描绘了上流人士们的“取景”活动，他们用盒子状的暗箱相机来拍摄桥上的农妇和儿童，也许还包括背景中的牧羊人和羊群。对于这些业余艺术家来说，风景就是经过镜头和镜面的处理，将其中一位女士正在追踪的影像投射到长方形的毛玻璃表面上。

图63 保尔·桑德比

《罗斯林城堡，中洛锡安郡》，约1780年

这些18世纪的贵族们所享受的精密复杂的艺术家行为，对于现代的旅行者来说变得稀松平常。1977年的第六届德国卡塞尔文献展[6]中展出了一件巨大的装置作品《框》（*Rahmenbau*）**[图64]**，它包含了两个巨大的竖直框架，矗立于“美丽景色”（Schöne Aussicht）——一个可以俯瞰公园和河谷的台地上。这两个框架，根据一位作家的描述，制造了令人震惊的特殊景象：“一幅绿色的风景通过较大的景框展现出来，而同时，一条宽阔的河谷在小景框中被转变成了由烟囱主导的城市蔓延景象。[7]”这位作家还引用了一位参加过这次展览的艺术家，劳里兹·奥尔特纳（Laurids Ortner）对取景习惯的评论：

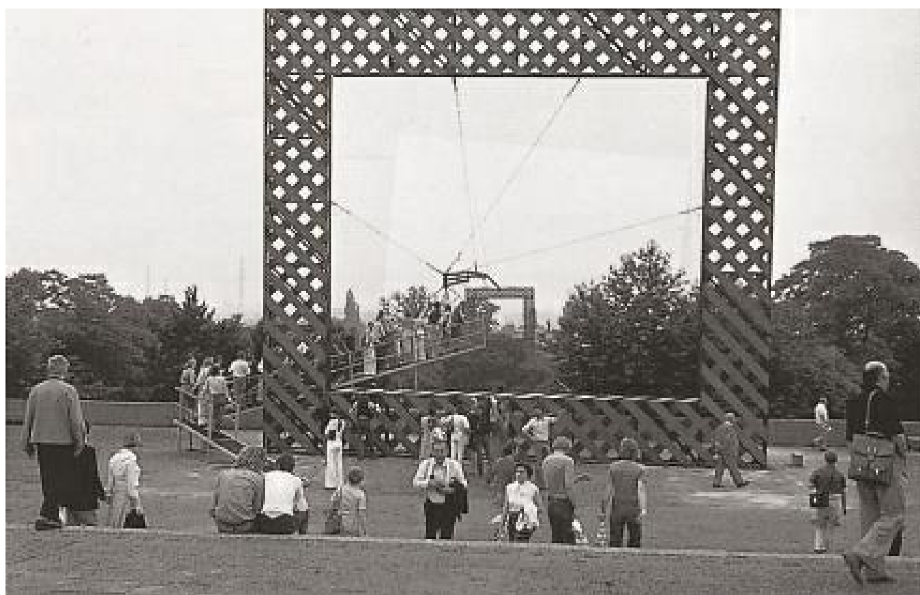


图64　豪斯-拉克集团（Haus-Rucker-Co）

《框》，1977年

> 《框》这件作品框定出了一幅随意的风景速写。我们的考虑是，首先使观赏者意识到他并没有对一直围绕在他周围的日常事物作出反应或者清楚地意识到它们的存在，除非它们被特别地“框定”出来。其次，我们希望将他的注意力特别引向城市景观，向观察者展示：这里有一幅风景从那些他还没有完全察觉的事物中创造了出来。

克劳德镜形成的影像磨平了任何深度的风景中的特征，就像双筒望远镜一样，因此，和吉尔平所观察到的一样，他们看到了“一些像剧场布景一样的东西，隐退在彼此的背后”[8]。这使得我们去考虑另外一种取景框，舞台前部的拱墙。就像通过窗户看到风景一样，剧场的观众（在19世纪早期发明煤油灯以后）通过舞台拱墙的框架，从一间黑暗的房间中注视着一个明亮的世界，其布局的目的是将视线引入舞台的中部和后部，这与风景艺术家引导观赏者视线的情形非常相似。这在一幅由意大利艺术家所创造的17世纪布景设计——《风景，乡村别墅和瀑布》（*Landscape with Rustic Houses and Waterfall*）**［图65］**中表现得十分明显。舞台设计历史学家，唐纳德·奥恩斯莱格（Donald Oenslager），在对这幅草图的描述中指出它与文艺复兴时

期绘画中的小幅“窗子—风景”绘画相类似，就像我们在德·梅西纳的作品中看到的那样：

图65　匿名

《风景，乡村别墅和瀑布》，17世纪

> 艺术家试图通过在舞台地面上按照透视法则将侧景排列成一条直线，从而在众多互无关联的要素中创造出秩序。这样，他把许多场景合并在同一幅画面中——一座乡村别墅、一片多岩石的森林、一条瀑布、一排带有花园入口的栅栏、一座小圣堂，以及在对面的悬崖顶上的一座小屋。这一复合场景汇入到一个开敞的风景中，不远处是一座建在河流上的设有防御要塞的山地小镇，这在一定程度上使我们回忆起了那些在文艺复兴时期绘画作品的窗子里看到的迷人景色。[9]

奥恩斯莱格认为，这个折衷主义的风景是为一场不知名的田园剧所设计的布景：“这一复合场景服务于田园剧中流动的剧情表演，诸如塔索的《阿民达》和瓜里尼的《忠诚的牧羊人》”。这个场景是各种风景主题的大荟萃。舞台前场的侧面布景从舞台拱墙的两侧开始出现，强化了剧场结构的侧面框架——右侧是一面阴暗的悬崖和悬垂于其上

的树木，树木向内弯曲，就好像是克劳德镜中形成的影像效果，左侧是倚靠着悬崖建造起来的乡村别墅，延续了它们旁边的纤细树木的垂直线条。其余部分的布景是按照强烈的彼此交叉的对角线进行组织的。沿着地面右侧，一条清晰可见的线条标记出了最基础的结构规划图。透视线沿着这些路径伸展，一直延续到背景处的蜿蜒曲折的河流。

这样一个有着强烈透视的布景设计，如果实现了，会得到那些坐在观众席中央的观众的高度赞赏，因为那个位置就是舞台透视设计师在规划布局方案时所使用的位置。在那些远离中央的靠左或靠右的位置——那些更便宜的席位——会发现舞台中部和背景处有些部分是模糊的。整个场景，所有为戏剧情节所准备的视觉信息，都只是为那些能买得起最好席位的人准备的。这样的排他性并没有出现在风景画的观赏者身上，因为对于风景画来说，任何人都可以享受到那个最具权威性的中心位置的视角。

到底是这样的舞台设计传统影响了17世纪的罗马风景画家——尤其是克劳德和普桑——还是画家影响了舞台透视设计师，都是难以定论的。但是这种框架式设计的优越之处——给风景的画面创造一个有序的结构——却无可争议地得到了二者的认可。一位评论家曾经指出了特定的剧场设计与尼古拉斯·普桑的一幅绘画作品《俄耳甫斯与欧里狄克》（*Orpheus and Eurydice*）**[图66]**的关联性，他认为，在普桑的所有作品中，再没有任何其他作品能这么清晰地与一个舞台相类似了：

图66　尼古拉斯·普桑

《俄耳甫斯与欧里狄克》，约1650年

> 观赏者恰好在最合适的距离之外，占据着中心视角——通常是观众席上的最好位置……它与舞台的共同之处是，中景和背景几乎可以像一幅二维视图一样得到正视，但其目的却是营造一种三维效果：画面中的城堡几乎是一个教人如何在平面上渲染出立体效果的教科书案例。这个技巧赋予了前景中的人物一种身体上的自由，一种在“绘画”一般的布景的对比下显得更加令人信服的可塑性。[10]

俄耳甫斯与欧里狄克的剧情就在舞台前部上演，身后倚靠着一面绘制出来的背景幕。不仅是中景和背景暗示了二维的舞台布景。普桑也在舞台两翼布置了一些经过修剪的树木。当一个人在画面顶部加入深色的云朵，在画面底部布满强烈的阴影，我们就看到了另外一种版本的布置内部取景框的技巧。这种方式强化了剧情正在上演之处的明亮光线，而且符合了舞台灯光的最理想安排。

舞台设计师在三维的框架空间里建造了一幅由二维的树、城堡和山组成的风景。风景画家有时借用舞台模型来制造他们假想的风景，不管是象征性的还是真实性的（例如菲利普·雅克·德·卢泰尔堡［Philippe Jacques de Loutherbourg，1740—1812年］和托马斯·庚斯

博罗［Tomas Gainsborough，1727—1788］）。透过窗户或相机取景器看到的风景，用克劳德镜捕捉的风景，或者以舞台布景的形式组织起来的风景，都暗示了人们对自然世界的景象进行框定、以一个方形片段的方式来观看它的习惯是多么地持久稳固。回顾了一些关于取景框中的风景的理念和实践，我想以两个受到取景习惯的激发、在真实和人造之间周旋的例子作为结束。

剧场、窗框和黄金比例的长方形视窗，在英格兰湖区的一个非常著名的自然名胜中被集合在了一起。在格拉斯米尔（Grasmere）附近，莱德府邸（Rydal Hall）的属地范围内，有两个中等大小的瀑布。其中较小的低莱德瀑布（Lower Rydal Fall）**[图67]**，落差大约二十英尺。瀑布从一片植被茂密的区域的狭窄边缘落下，在中间被一大块突出的岩石打断，然后跌落入悬垂着树木的略宽阔的水潭中，最后向左转向一条更窄的水道，消失在视野之外。在水潭的岸边，正对着瀑布的曾经是（现在仍然是）一座17世纪的小石屋，一座凉亭**[图68]**，它的入口需要通过一条小径绕道它的背面才能看到，这种设计的目的是使游客在接近瀑布的时候听到水声越来越大，而他的视线却仍然受到小石屋的阻挡。一旦进入了小石屋的内部，当屋门被关上，面对着水潭的大窗上的百叶窗被折叠起来，构成了完美的框架，正是一幅树荫下的瀑布图，水潭位于前景中，画面上方，在背景处，是对横穿溪流上游的乡村小石桥的一瞥。

图67　德比的约瑟夫·赖特（Joseph Wright of Derby）

《低莱德瀑布》，1795年

图68　匿名

《从凉亭中看低莱德瀑布》（*Rydal Falls from the Summerhouse*）

不管这个小石屋最初建造的目的是什么，到了18世纪后期，它已经变成一个理想的观景室。这幅小风景画被昏暗的室内空间和大窗户赋予了强烈的如画主义特质，与窗框构成了理想的比例。威廉姆·梅森（William Mason），诗人以及托马斯·格雷（Tomas Gray，1716—1771）的传记作者，写下了这种完美的尺度感：

> 在这里，自然把她原先常常用最大尺度表现的每一样东西都表现得小小的，由于这个缘故，她看起来使用了一种好似微缩画家似的深思熟虑的方式来完成画面中的每一个小部分：没有任何一片水潭里的岩石、没有任何一株生长在水潭崎岖边缘的灌木不具备它的如画主义构图意义，而且，中央的小股溪流疾速冲入浓暗色调的岩石罅隙中，制造了一种难以言喻的美丽的光影效果。这场小小的戏剧性画面甚至可以在画布上按照原始大小画出来——并不大于那些通常挂在歌剧院的绘画作品。[11]

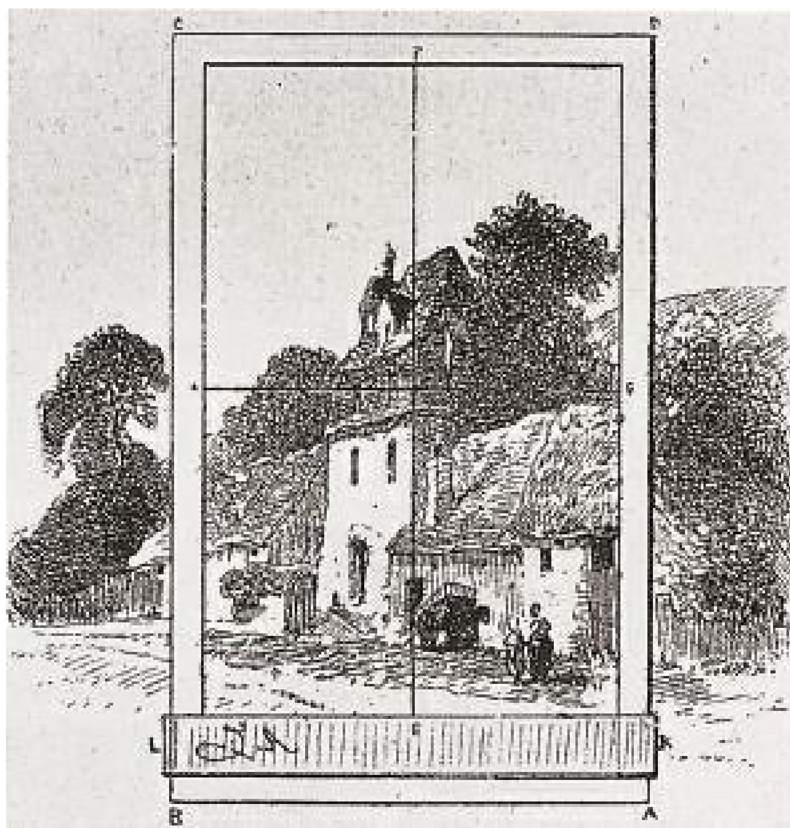
自然以这样一种方式创造了她的风景画，以此确保了她作为美学日用品的价值。她几乎不需要任何人工的修饰。风景的重要主题被有效地集中在了风景画的构图中，使得克劳德镜的光学变形显得没有任何必要。此时的全部需要就是在这幅现时的景色周围加上一个画框，而这正是凉亭所提供的效果。画面由此而得到了加工处理，在自然风景和人工景观之间找到了一个平衡：一幅“现时的风景画”。

窗子中的景象，像我们之前所提到的，在那不勒斯的《窗外的风景》**［图60］**中，帮助决定了一幅可能无边无际的风景的范围和边界。韦尔内和其他人都主张窗框决定的惟一的一瞥对于风景主题选择的重要性。人们可以通过略微向窗子移近或移远来扩大或收缩风景。在许多关于透视法的论文中，计算所选风景时所付出的精密、细微的注意力都被作为主要内容。其中一篇文章是阿尔诺·卡萨格尼（Arnaud Cassagne）的《透视法则实践理论》（*Traité Pratique de Perspective*，1873），这篇文章同时也对风景取景作出了一些有趣的建议：“那些注定要形成一幅图画的景物组合，应该在一瞥之后就能够轻松地领悟到。”[12]这意味着艺术家需要非常仔细地选择合适的距离去诠释那些即将被描绘的景物。如果太近的话，艺术家就不得不左右

转头，以捕捉所选景色的两个端点；如果太远的话，中间的空气就会使所研究景物的形象变得模糊。最好的距离“应当至少等于风景主题的整个基底长度的两倍”[13]。位于莱德的观景室几乎完全遵循了这些关于距离和“一瞥取景”的约束条件，不仅如此，它所提供的框架阻止了风景的任何侧向延伸，符合了卡萨格尼提出的另外一个重要建议：

> 为了在画中正确地判断（自身）与自然的距离，艺术家可以使用木头或硬纸板的小框架作为很好的辅助，这样的框架在中心被一根非常细的丝线或者马鬃分隔开，将空间分成四个相同大小的部分，同时又标示出了画面中心的所在位置。[14]

这种技巧的图示**[图69]**，在乡村风景上加上了一个格网（很像是梅西纳的《圣哲罗姆在他的书房中》**[图57]**，其左边的窗户框架由互相交叉的纵向和横向窗棂进行分割组织），聚焦于选定的景物，为其最终成为一幅绘画作品作出准备。另外一幅图示，乡村风景中的塔，在艺术家和绘画主题中间插入了一幅巨大的二维表现图，用来示范最合适的距离所在点。在多少有些超现实主义的方式下，它也引发了关于复制和原型之间的关系的问题，这把我们引到了雷内·马格利特（René Magrite，1898—1967）的作品《人的处境》（*La Condition Humaine*）**[图70]**上。



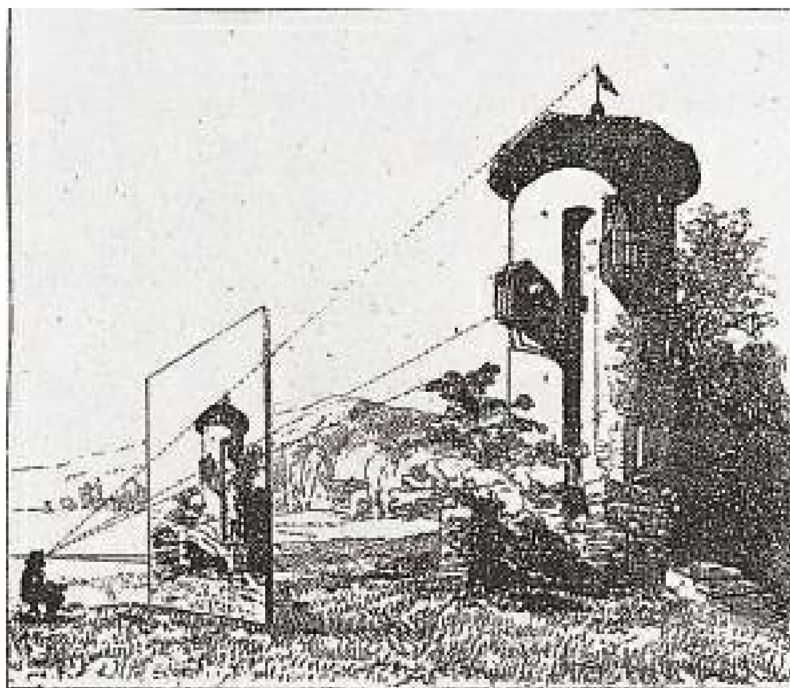


图69　卡萨格尼

两幅图示，1873年

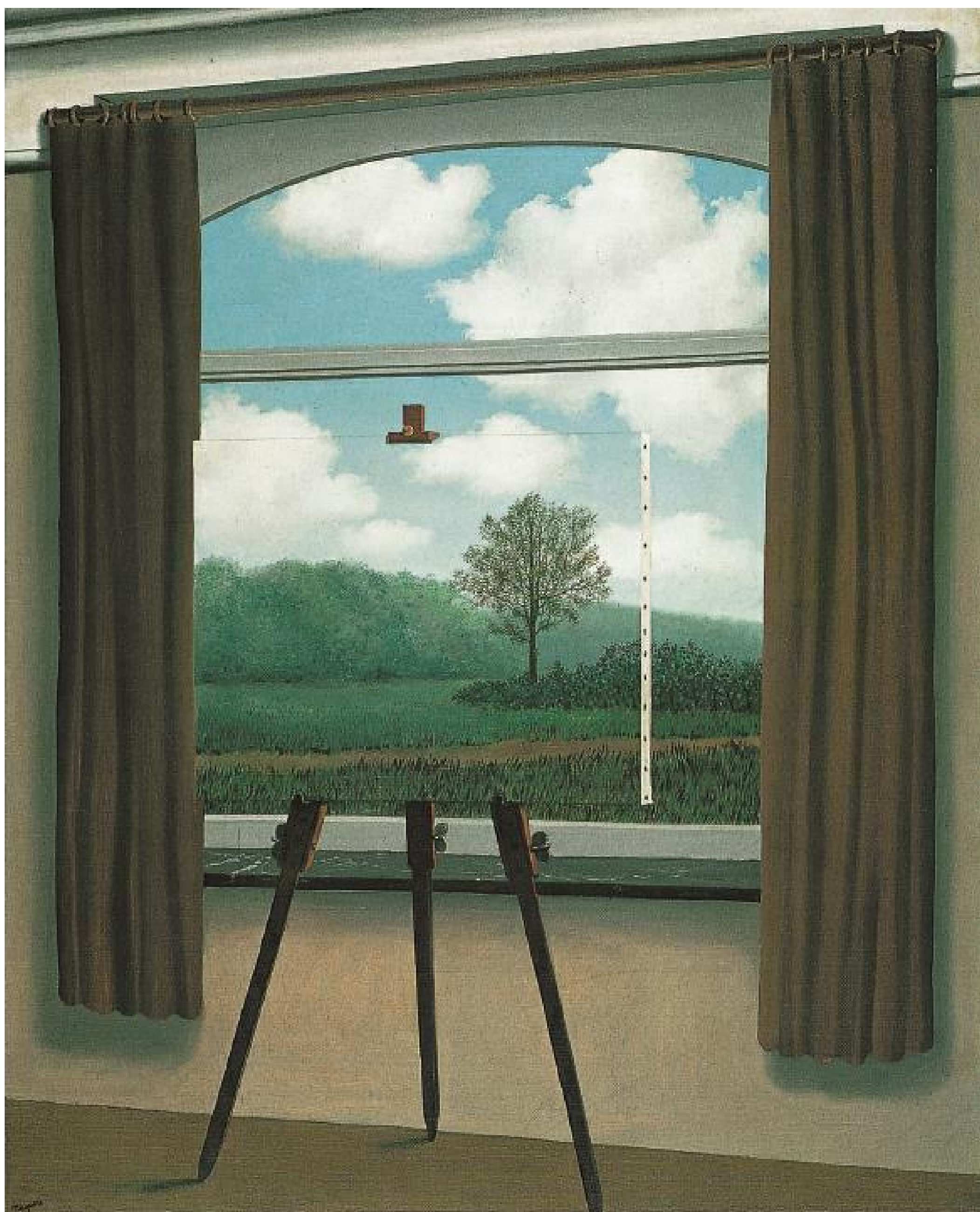


图70　雷内·马格利特

《人的处境》，1933年

马格利特很可能非常了解卡萨格尼的图示，他的好几幅绘画作品的理念都表明了这些——一幅画布介于观赏者和作为绘画主题的风景之间。[15]在对这种自然与人工之间的关系所进行的嘲弄式的表现中，画框的控制性和处理性意义被考虑在内，窗户和窗帘框定出了一幅风景，风景部分地被安置在画架上的画布所遮蔽，但画布上所描绘的风

景恰好是它所遮挡住的那一部分视野。就像这一章中所列举的许多风景画那样，这是一幅从室内向外面的世界一瞥的景色。室内规则的线条和单调的色彩，包括画架和画布的装置，都强化了户外的柔软、有机的形式和缤纷的色彩。但是那场室内与室外的游戏通过画布上的绘画这个深一层的要素而被复杂化。与通常情形中的差异恰好相反，在这幅画中，真正的风景（被窗户）框定，而画中的风景却是没有框的，但是这种真实场景和绘画之间的差异性已经崩塌了。当然，两个风景都是被画出来的：马格利特并没有在美术处理上对那个“真实”的风景和其在画布上表现之间制造出任何差异。这两个风景在表现技术上以及它们的位置关系上都是一致的和连续的。那么人们能说这里有两幅风景么？当人造的场景与它所表现的真实场景一模一样的时候，或者当房间内的风景无法与房间外的风景区别开来的时候，人们还能够坚持通常存在于“真实”与“人造”，“外部”与“内部”之间的等级性差异么？

马格利特自己对于作品的注释则非常明确地提出了内部与外部的问题：

> 在从房间内部看到的一扇窗户前，我设置了一幅绘画，其表现内容刚好是被画覆盖的那一部分风景。于是，画中的树掩盖了位于它后面的房间外面的树。对于观察者来说，它既是在房间内的画面中，又是在房间外的真实风景中。这种在同一时刻出现在两个不同的空间里的体验，就好像是同时生活在过去和现在，仿佛是似曾相识的情形。[16]

风景在同一时刻出现在两个不同的空间的表现形式，其设计是为了扰乱和解构那些从室内观赏到的风景所依赖的熟悉的差异感和方向性（像这一章中所展示的那些例子一样）。风景在人们的意识中存在于熟悉的日常生活空间的外面——就好比哲罗姆的书房区域和从他的窗户瞥见的起伏的山地景色之间的差异。风景在惯例中就是那些我们以复制品——框中画的形式带入我们室内的东西。这种区别形成于，或者说被创造于一系列我们在考虑风景画艺术时所默认的相关差异性：例如，驯服之于野生、艺术之于自然、机械制造之于有机生长、复制之于原型。马格利特的作品，带有它的嘲弄式的反身性，故意破坏了这些观察事物的习惯：“既然意欲用最普通的事物使人感到尽可能的震惊，于是我显然必须搅乱人们通常安排它们的秩序。”[17]这种对

熟悉事物进行解构所营造的震惊感，对于超现实主义的先锋实践是至关重要的，它并不存在于所表现的事物本身，而是依赖于以一种全新的关系，一种重新调整的来龙去脉来对那些事物进行部署。马格利特所提到的似曾相识（*déjà vu*）——同时生活在过去和现在的记忆体验，可以作为另外一个例子来表现这种错位，以及相应的二元对立面的瓦解。在《人的处境》中，马格利特以这样的方式搅乱了一整套文化传统惯例。

从另外一个角度来看，这幅画毋宁说是颠覆不如说是嘲弄了马格利特所谓的风景画的中产阶级一如画主义价值及其艺术表现。在什么程度下，将人工凌驾于真实之上并将前者视为真正风景的评估体系，拥有了一种明确的价值，而不仅仅是日常形式了？难道我们现在必须等风景被容纳在某个框架中，才能去认识它的美学价值？评论中经常使用的同一个词汇——"风景"——本义既代表一个乡村风景的片段，又代表对其作出的艺术表现，已经暗示了一种概念性省略的发生。

现实主义艺术和文学的一种常见描写方式是援引镜子或窗户的类似物。现实主义作家通常被认为是透过一扇完全透明的窗户为读者展示生活中的场景，在这个过程中没有任何的扭曲变形或控制性的干预。但是在《人的处境》中，窗子中的景象视野发生了什么？我们望向真实外部世界的视线被画所阻挡，然而它又没有被阻挡，因为画所做的事情正是现实主义行为原则中所要求的：它复制了所有撤掉画布以后眼睛应该看到的东西。事实上我们可以忽略它位于画布上的事实，把它当作窗户中的一部分。这样看起来，画架的右边缘，以及将空白画布固定在画框上的针头，就变成了一块竖直贴在窗户表面上的莫名其妙的白色胶带，而悬浮在蓝天中的画架和夹子的部分可以作为一种典型的超现实主义的异质侵入物体。

在这里，艺术阻止我们看到自然：它有形地阻挡了我们本应望向窗外的视线。这是马格利特对于我们认识风景的文化变更所作出的诠释。或者"自然"仅仅是我们在绘画、装裱的事物之后所需构建的一个概念？或许"原型"在某种意义上从来都只是一种由文化惯例和不断变换的人类需求所决定的对我们理解认知的构造和编织。在什么程度上，对自然世界中的景象的正式框定——浪漫主义的窗中风景同画框中的风景绘画一样——并不是简单地强化，而是制造出了一种存在着没有被框定的风景的感觉？那种画框以外的真实的原生风景的感觉，是否就像框中的被画下来的影像给人的感觉一样？还有，在马格利特

的画中以图像方式提出的那个无法解答的问题，是否就是他给它定下标题《人的处境》时所想要表达的意思？

第六章　“难以言喻的震惊”
风景，崇高[1]之景以及非常之景

自然界中的如画主义景象是迄今为止的著名艺术作品所热衷表现的风景主题。同时，如画主义鉴赏品味偏爱那些无法被碰触的、远离

图74的细部

自然界中的如画主义景象是迄今为止的著名艺术作品所热衷表现的风景主题。同时，如画主义鉴赏品味偏爱那些无法被碰触的、远离

艺术世界和人造世界的自然景象——它热爱那些意外发生的结果、时间力量和有机生长的轨迹，它赞美那些异质的、野生的、自发的东西。随着如画主义的鉴赏品味的兴起，借助17世纪意大利和荷兰绘画中的美丽风景范本，不断吸收和复制其在绘画和园林设计中所偏爱的素材，渐渐地，那些奇异的和野生的景象就变得越来越被大众熟知和习惯。于是，那些没有受到人工改造的自然景色也被驯服了——它同时作为艺术体验和旅行享受融入了我们的日常生活，它在美学意义上被殖民化了。

刚才所描述的与如画主义相关的情形，发生于英国18世纪晚期鉴赏品味发生变化的时期。但是它在更广泛的意义上暗示了这在历史上并不是一个特殊事件。它是一种范例，可以被我们作为普遍经验的一部分，也就是说，艺术在我们所能认识到的程度下，随着对图像的探究达到了更进一步的体验，成为了迫使新奇事物转变成为安全的熟悉事物的进程中的一个重要要素。新手很快便度过了初级体验阶段的兴奋。

起源于如画主义传统惯例的原则把新奇感和多样化消减为安全的均一性。如画主义使不同的地方看起来彼此相似。它鼓励我们删减差异和反常，删减那些偏离了标准的令人惊异的地方。它选择使人安心，而不是使人震惊。一直以来，它那单一化的习惯充满了相似感和熟悉感，令人乏味，而人们的精神却渴望新奇和清新，甚至被震惊。在风景艺术中，有许多挑战这些如画主义倾向的方式，其中有两点是我将要在这章中着重强调的。艺术家们可以寻找到更遥远、在形象上更加未知的地理区域去进行创作，或者他们可以对熟悉的景象进行重塑。在后一种情形中，绘画主题中所包含的刺激因素和干扰因素不会像在表现方式上那样显著。在这一章里，我想重点讨论两种策略，并通过探讨艺术和文学方面的浪漫主义风景以及先锋派艺术理论对它们进行论证。我将主要追溯到绘画艺术中，但是同时也包括了其他形式的景观，比如全景摄影。

“一种令人愉快的恐怖”

17世纪的意大利画家萨尔瓦多·罗沙（Salvator Rosa，1615—1673），以专攻野蛮、狂暴风格的风景画而著名**［图71］**。他的作品

的原本和复制品，以及数以百计的印刷品，被大量游客购买，在18世纪北欧的重要别墅收藏品中获得了越来越高的知名度。在艺术鉴赏家以及上层阶级中，罗沙的名字由于他那通过绝妙山地景色营造的恐怖效果而变得众所周知：“悬崖、山脉、洪流、狼群、轰鸣、萨尔瓦多·罗沙”，贺拉斯·沃波尔（Horace Walpole，1717—1797）在1739年横穿阿尔卑斯山时的一封信中这样感叹道。他和托马斯·格雷都曾经住在一个叫做艾沙尔斯的小村子里，然后从那里开始攀越陡峭的山路，到达著名的查特修道院。这给了他们第一次攀越高大的阿尔卑斯山脉的经历，正如格雷在一封信中所记录的：

图71　萨尔瓦多·罗沙

《风景，士兵和猎人》（*Landscape with Soldiers and a Huntsman*），17世纪中期（？）

> 我拥有了那些我到现在为止在任何其他地方都没有遇到过的令人惊奇的，宏伟而简单的艺术作品……它们给我带来的震惊超出了语言的表述能力。在我们去往查特修道院的小小旅程中，记忆中每走不到十步就会出现一处让我不禁大声惊呼的场景：没有任何一座悬崖，没有任何一股洪流，没有任何一尊峭壁，不孕育着信仰和诗歌的力量。它们是那样的有力，甚至让每一个无神论

> 者都产生了敬畏的信仰……［那是］我曾经目睹过的最庄严、最浪漫、最令人震惊的场景之一。[2]

沃波尔向他们共同的朋友理查德·韦斯特（Richard West）描述了这样的场景：

> 只是路而已，韦斯特，路！蜿蜒缠绕在一座群山中的一座巨大山脉上，周围满是悬垂的树木，被松柏所遮掩，甚至迷失在云中！下面，一条湍流冲破悬崖，在岩石的碎片中翻滚奔腾！一片片小瀑布用它们银色的疾流在峭壁上冲击出自己的轨迹，疾速坠入崎岖不平的河流底部！不时地出现一座栏杆破损的古老步行桥，一个倾斜的十字架，一座小屋，或者一处修道院的废墟！对于那些没见到它的人来说，这听起来似乎太夸大其词、太罗曼蒂克，而对于见过的人来说，这使人战栗。……我们在那里［查特修道院］静默了两个小时，又重新沿着这幅独具魅力的画面返回，渴望着遇到一位画家，渴望着成为一位诗人！[3]

沃波尔那令人喘不过气来的断断续续的句子和感叹号，表现出他为了描述那场旅行中的感觉而作出的努力，当他最终开始援借诗歌和绘画的帮助时，实际上他已经放弃了这个尝试。这里的挑战是双重性的：思想正在接收着令人震惊的新奇体验；同时，正如格雷的明确宣告，思想也正在竭尽全力地试图清楚地传达出那些难以言喻的感觉。连贯的语法在这种紧张中几近瓦解。沃波尔没有努力去构造一幅全局画面（格雷在这一点上做得更好），他只是一一列举出了那些构成这个壮观场景的素材。这个描述性的过程被缩略在了前面所提到的那个出现在他前一天的信中的开放性省略句中："悬崖、山脉、洪流、狼群、轰鸣、萨尔瓦多·罗沙……"。在句子结尾处加上的罗沙的名字是一种"姿态"，仿佛在说："你知道他画的那种风景……对，那就是我们亲眼看到的。"这是一种速记，它渐渐地成为了一种传达特定类型的场景印象的便捷方式。约翰·路德维格·阿伯利（Johann Ludwig Aberli）是18世纪末伯尔尼的一位专攻瑞士风景的版画家，他回忆起1774年的阿尔卑斯山之行："在我们的行程中，不时地会出现我们两人同时惊呼的情形：'萨尔瓦多·罗沙！''普桑！''萨弗利（Saveri）！''范勒伊斯达尔！'或者'克劳德（洛兰）！'——根据我们眼前的场景所联想到的大师们经常表现的风格以及选择的景物。"[4]这是如画主义特征的表现：它几乎以反射的形式将这类场景的体验适配到熟悉的图画惯例中去。罗

沙对于宏伟场景的充满灵性的表现方式，他在这类宏伟主题上所使用的“语汇”，感染了许多美国艺术家，其中最著名的是托马斯·科尔（Tomas Cole，1801—1848）。作为对罗沙的致敬，科尔创作了一幅轻松活泼的速写《萨尔瓦多·罗沙画强盗》（*Salvator Rosa Sketching Banditti*）**［图72］**，[5]画面中概要性地描绘了一系列的典型主题，包括交叉错落的被摧毁的树木、阴沉的洞穴、大块岩石表面，还有按照传奇故事的内容所描绘的强盗，以及跟在后面的罗沙。正在作画的画家形象藏在一棵树的角落里，在画面上很难辨认出来。

图72　托马斯·科尔

《萨尔瓦多·罗沙画强盗》，约1832—1840年

对这类宏伟景象的体验，几乎被定义为一种对秩序、连贯性和结构组织方式的颠覆——就像我们所看到的，在沃波尔试图对查特修道院进行描述的尝试中那样。它绕过了理性的思维，把全部力量直接倾注在了情绪中。引导这种崇高景象的体验出现的最适宜条件是完全推翻那些与所谓的理性时代相关联的价值观——在理性时代中所有景象都得到了极致的清晰表达。隐晦和阴暗，对于周围的环境近乎丧失视觉和智力上的控制——这些都是启蒙主义所推崇的奇异特质；但是这

些无疑是崇高之景所拥有的吸引力，正如埃德蒙·伯克（Edmund Burke）在他的《对崇高感与优美感观念起源的哲学探究》（*Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*）[6]中提到的那样。这本书在美学方面对该世纪下半叶的欧洲和北美造成了非常大的影响。书中提出的理由是压倒性的：

> 思想彻底地被它的景物填满，再也无法承纳更多的东西，也继而无法对驱使它的事物作出任何理性思考。崇高之景的伟大力量由此产生，它绝不是被理性创造出来的，它预见并逾越了理性，用一种不可抵抗的力量把我们迅速地驱向前方。[7]

公元1世纪由朗吉努斯（Longinus）所创作的著名文章《论崇高》（*On the Sublime*），重点论述了"崇高"的程度："高尚语言的效果，并不是去劝说听众，而是去引领他们……崇高的段落散发着一种不可抵抗的推动力和控制力……一道时机良好的崇高笔触，在成为一道霹雳之前就散落开来。"[8]朗吉努斯的比喻具有非常重要的意义。自然世界的"崇高"与他用文字表达的"崇高"的类似之处就在于那种压倒一切的场景，像沃波尔在阿尔卑斯山中见到的那样，它又或许是狂烈的风暴、喷发的火山、轰鸣的瀑布。这一切都以压倒人类的巨大力量在观察者的脑海里烙下深刻的印记，"我所知道的任何一个崇高之景都是某种力量的变型"，伯克写道。崇高力量的最高表现是神性对人类行为的干预。这是一种绝对的力量。与之相类似的一种崇高是以古代君主的专制权力的形式作为表现的，这其中可能包含了一种反向的关联——存在于乔治国王在混合政体下对英国进行统治的自我满足体验与新兴的对崇高及其所反映的原始独裁力量的偏好之间。

崇高也带有一种强烈的性别美学特征，表现在它与粗犷的、野蛮的、父权的关联性上。在伯克的理解中，它的对立面，是一种带有微妙的脆弱感的美学模型，一种富有诱惑力的平滑轮廓线，一种柔顺——所有的这些特征都在女性身体上得以表现，并且在文化的预期中也属于所谓的"适当的"阴性。若转译为风景的形式，崇高使人联想到萨尔瓦多·罗沙的黑暗世界、自然力的暴烈、吉普赛人以及强盗；美丽则使人联想到克劳德的温柔、奢淫的田园牧歌画面。有关后者的一个很好的例子是绘画作品《那喀索斯与厄科》**[图55]**，画面前景中仙女的身体轮廓与风景主题的形式相呼应。对于这种美学特征的一个更奇异的延伸是埃德加·德加（Edgar Degas，1834—1917）的一幅著名

的淡彩画，把女性身体的形式融入了柔和起伏的风景形式中 **[图73]** 。

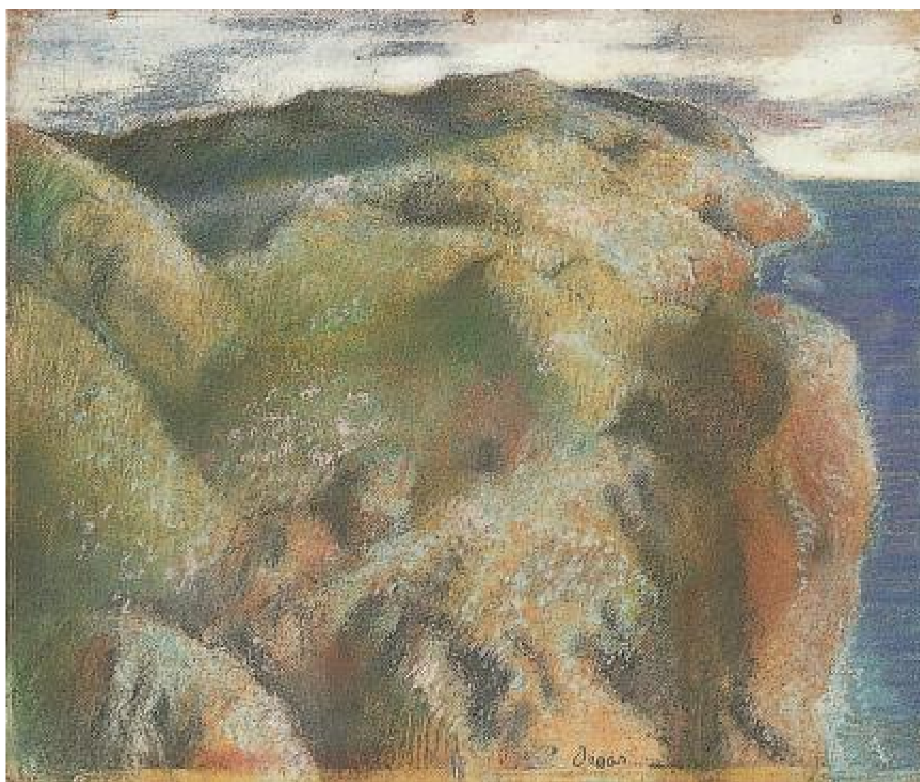


图73　埃德加·德加

《风景》，约1892年

伯克列出了作为崇高源头的要素，包括力量、隐晦、匮乏、巨大、无限、困难，以及宏伟。这些要素非常值得我们花些时间来考虑一下。所有的词汇都暗示着那些迫使我们失去控制的体验：我们是那些比我们强大数倍的力量的猎物（力量），而我们却无法看清它们（隐晦），我们被剥夺了平时的同类（匮乏，意指"空虚、黑暗、孤立和静默"），我们也无法感受到任何确定的边界（无限）。这些作为源头的要素中有许多被戏剧化地展现在了罗沙的绘画作品中。它们在观赏者直接面对着更加令人敬畏的自然形式和力量的时候，也同样是构成"崇高"的复杂体验的重要要素。

那些作为充满吸引力的体验的崇高（而不是仅仅让人在它的恐怖中感到痛苦），需要有一些额外的保证，那就是，在面对压倒性的力量时，人不会陷入真正致命的危险中：

> 如果痛苦没有被带入暴烈中，恐怖没有对人造成当时的摧毁，当这些情绪跳过了危险和困难的重重阻碍——不管是细致的还是粗糙的，它们都有能力创造出喜悦：不是那种轻松的愉快，而是一种充满喜悦的恐惧，一种被恐怖气氛微微感染的宁静。[9]

在风景的形式中，这种"充满喜悦的恐惧"可能是经过了从安全到恐怖危险的精心计算的调制的，正如哲学家戴维·哈特莱（David Hartley）所描述的那样：

> 如果在一部分场景中包括了一座悬崖、一座大瀑布、一座雪山等等，那么由此形成的害怕和恐惧就扩大和活跃了所有其他概念，并且，通过暗示其与痛苦之间的安全距离，逐渐地将这种感觉转变成愉快。[10]

在试图表述穿越阿尔卑斯山的感觉时，伯克和哈特莱都谈到了崇高之感的复杂性，同时二者都采用了评论家约翰·丹尼斯（John Dennis）在60年前使用过的矛盾修饰法：

> 我们在真实意义上，走上了毁灭的悬崖边缘，只消一个闪失，生命和身体就会在一瞬间被摧毁。这全部的感觉在我的身体里创造了完全不同的情绪，那是一种充满喜悦的恐惧，一种恐怖的快乐，在同一时刻，我得到了无限的满足感，我战栗着。[11]

既是观赏者又是潜在的受害者或参与者的位置 / 立场，对于完整的体验来说是至关重要的。这关乎于人是否尽可能地接近灾难，同时仍然维持着并没有真正陷入危险的感觉（"毁灭的悬崖边缘"），这既是不稳定的，又是可靠的，两种感觉保持着动态的张力。这种效果在菲利普·德·卢泰尔堡的《阿尔卑斯山上的雪崩》（*An Avalanche in the Alps*）**[图74]**中得到了很好的表达。

图74　菲利普·德·卢泰尔堡

《阿尔卑斯山上的雪崩》，1803年

托马斯·科尔创作过几幅以尼亚加拉瀑布为主题的绘画，按照近来的一位评论家的评论，这几幅绘画几乎体现了18世纪旅行者所体验的所有伯克式的崇高所具备的品质：巨大、有力、宏伟的瀑布，它的轮廓在雾气的遮掩下显得隐晦，想要接近它十分困难，那是看似无限继起的流水，制造出持续不断的轰鸣，这种显著的孤立感在周围的野生环境下显得清晰，激起了观察者的恐惧情绪。[12]一位旅行者在1787年游览了尼亚加拉瀑布，他在试图表述这种崇高景象给他带来的感觉时，求助于演说家和画家："可以这么说，以自然界的语言所传达出来的真正的崇高和美丽，比皮特、福克斯和伯克的口才加起来——甚至再给他们加上卢泰尔堡的辅助——都要强大无数倍。"[13]这些无助的表达方式（类似于沃波尔对阿尔卑斯山的表达），是对这些壮观景象的压倒一切的尺度的一种度量。描述这些场景的语言上或者图形上的无能为力，恰好是人们能给予这种崇高的最高赞美：这是一种对人类无能的戏剧化的表现方式，而这种无能的感觉是人类面对崇高时的最关键体验。然而策略性的语无伦次在后来渐渐变成了一种陈词滥调，不管那是否仍然是对崇高的真正体验。

新型的体验挑战了观赏者清晰表述其反应的能力，这种"新"的另外一层意义是，它们从词汇表达和视觉表达上都影响了旧的语言——在旧的语言中既没有足够的资源又没有足够的灵活性能够与新的语言相比。爱尔兰诗人托马斯·摩尔（Tomas Moore，1779—1852）在1804年写于尼亚加拉瀑布的信件中，提出了有关语言的无力性的问题：

> 几乎不可能用钢笔或铅笔去传达哪怕是一丁点的它们的宏伟之感。绘画是呆板无生气的，最热烈的诗句都被浪费在了劣等的和普通的主题上。我们必须获得新的合成语言去描绘尼亚加拉瀑布。[14]

伯克式的崇高为这样的体验提供了一种定制的词汇，但是这无法等价于"新的合成语言"。摩尔通过这个短语所表达的意思并不清晰。可能在他的脑海里并没有那么多新的语言词汇能够形成新的语言组织方式，以及对传统语言结构的彻底重组。作家们诉诸于一系列的修辞学手段，例如沃波尔对惊人景色的那种延伸的、匆忙的列举，这种快速堆积的设计，让读者和描述它们的观察者一样无法喘息、迷失方向。另一种策略是比喻性语言的密集使用，这种手段夸大了对瀑布的体验，招入了一些外援"武器"——通过明喻，加入一些并没有实际出现在场景中的崇高效果——但是通过比喻性的语言使其成为合法的助手，比如：湍流的"烟幕"、"雷鸣"、"像炮火一样"爆发，等等。

这种对场景描述的修辞强化，并不容易在瀑布的绘画表达上找到相对应的方式。但画家们仍然发明了多种多样的策略来强化崇高的感觉。在一幅年代最早、流传最广的表现尼亚加拉瀑布的绘画作品——版画《尼亚加拉瀑布》（*View of Niagara Falls*）**[图75]** **[15]**中，十分做作、沉闷的两条带状的瀑布以及它们在底部溅起的水花，通过前景中人物的姿势被赋予了情绪的力量。其中三个人伸出了他们的手臂，表现出对整个崇高景象的惊叹。第四个人还在向平台上攀登，他捂着耳朵，表现出了绘画作品难以再现的特征——瀑布的巨大咆哮声。如果把这些人物去掉，整个场景的情绪效果就大大减弱了。然而，这几个人物的出现也造成了一些负面效果，那就是缩减了瀑布的深度比例。这一点在画面右下角的细节处得到了较为成功的表达：道路蜿蜒而下，微小的人物站在瀑布脚下，带着难以掩饰的惊叹之情。

摩尔的几近绝望的评论：“绘画是呆板无生气的”，并没有考虑到风景画家可以使用这样的策略，给他们的主题加入感情上的生命力。

图75　亨内平

《尼亚加拉瀑布》，1697年

这种自然景象的原始的壮丽也可以通过转喻得到加强。尼亚加拉是一个印第安语的名字，位于印第安人的领土内。一些早期绘画让这种领土识别性变得清晰化：比如亨利·富塞利的《尼亚加拉瀑布》（*View of Niagara Falls*）**[图76]**，它看起来几乎和**[图75]**的作品取景于同一地点。从富塞利的欧洲人的视角来看，瀑布的原始力量是与当地的原始土著居民密不可分的：自然界的原始野性以两种彼此强化的形式表现出来。印第安的勇士坐在那里，就像是瀑布的守护神。印第安人在当时的政治意义也通过他手中的军事设备——步枪和印第安斧得到了强调，这些武器在这个场景的整体性的崇高效果中发挥了它们自己的作用。

图76　亨利·富塞利

《尼亚加拉瀑布》，约1776年

在亨内平（Hennepin）的版画**［图75］**中，做出手势的人物帮助传达了对瀑布的体验。他们的动作提高了那种充满喜悦的恐惧情绪的层次，因为他们邀请我们向前一步，去分享在场景中的经历，去感受——像传染一般——他们正在经历的感情。威廉姆·亨利·巴特利特（William Henry Bartlet，1809—1854）的陡峭的纵向构图——《桌石下的景色》（*View Below Table Rock*）**［图77］**[16]，把我们推到离瀑布更近的地方，给我们一个更直观的对险峻峭壁的体验和感觉。深暗的悬崖，悬挑的桌石（Table Rock），以及恰好位于瀑布边缘之下、水幕后面的黑色山洞，与耀眼、炫目的水流和喷溅的飞沫形成了强烈的对比。这种戏剧化的明暗对比法正好符合了伯克所指出的作为“崇高”的形成原因的“突然性”（他用这个词语指代任何形式的强烈变化，不管是听觉上的还是视觉上的）。这幅画设计的目的便是将观赏者吞噬，使其看不到任何逃脱的机会。这里既没有像亨内平和富塞利的画面中**［图75］**和**［图76］**所表现的安全、平坦的前景，也没有那种可以让我们渐渐进入画面的平行于图像水平面的观察区域。人物形象可以视为正在与自然界搏斗，沿着两条断断续续的斜线——它们开始切断主导着画面组织结构的垂直线和水平线。这些，加上人与瀑

布的极度接近，撼动了观赏者的神经，将崇高的感觉渲染得更加惊心动魄。

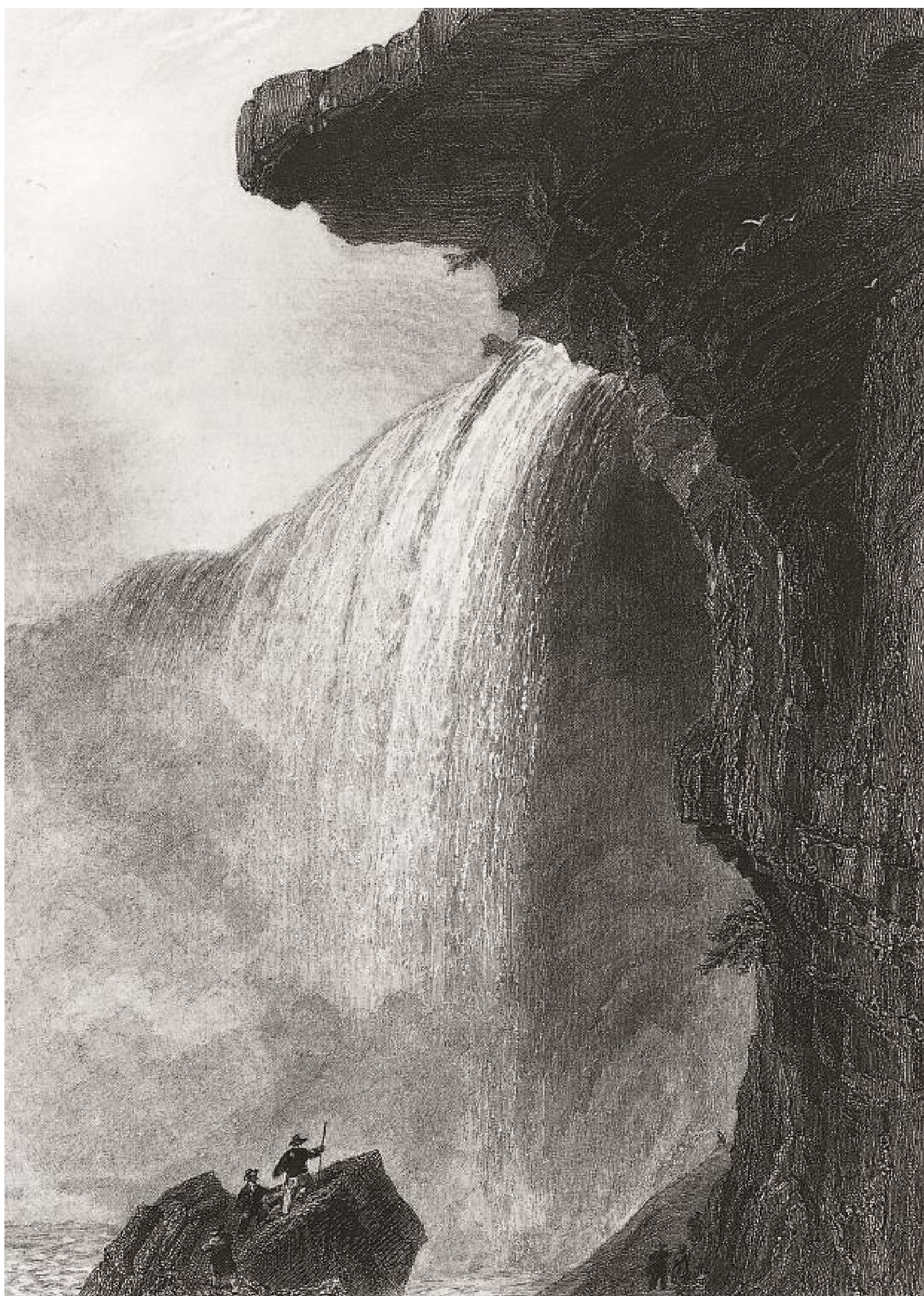


图77　威廉姆·亨利·巴特利特

《桌石下的景色》，1837年

“几乎不可能用钢笔或铅笔去传达哪怕是一丁点它们的宏伟之感，”托马斯·摩尔曾经这样描写瀑布。在19世纪早期，这是一种技术性的挑战，画家以各种新的方式开始了尝试。尼亚加拉瀑布在18世纪晚期和19世纪早期的欧洲和美洲成为了一系列商业景观的主题。18世纪80年代，画家以及舞台透视设计师菲利普·德·卢泰尔堡为他在伦敦的艺术作品“自然意象”（Eidophusikon［希腊语］）设计了一幅尼亚加拉瀑布的场景。“自然意象”是一个微型剧场，大约六英尺宽，八英尺深，带有侧翼和平台，以及声光效果，在其中展示过自然风景、城市景观，以及来自英雄史诗文学作品中的场景等等。这个装置，以及立体透视布景和全景图，在接下来的几十年间迅速地在巴黎和伦敦发展起来，在真正意义上为图像化的“崇高”提供了一种风景表现形式的新维度。正如我们所看到的，那些对于诸如尼亚加拉瀑布的壮观景象的二维绘画或语言描述的局限性的不满，已经在一定程度上变成了旅行者对这类景点的仪式化反馈。它是一种无能的表现形式，反过来强化了崇高的力量。

罗伯特·波福特（Robert Burford）在1826年接手了伦敦的莱斯特广场全景装置（Leicester Square Panorama）的所有权，于1833年展出了尼亚加拉瀑布的全景图。他曾经在1832年的秋天游览了瀑布，并且从桌石的视角创作了许多速写画。他用这些速写作为全景图的基础，展出了一幅360度旋转的图卷，包括了瀑布及其周边的乡村景色。提供给全景图观赏者的描述性目录中提出：瀑布“超越了任何语言的力量所能够描绘出的崇高”，他认为，它对于能够“在同一个场景中”展现风景的不同方面来说是“不可或缺的”。这份目录还引用了另一位瀑布观赏者——英国皇家海军船长巴兹尔·霍尔（Captain Basil Hall）的言论作为支撑：

> 尼亚加拉的所有组成部分都以一种扼杀了所有想像力的尺度存在着，因此任何想要描述它的尝试都显得可笑；普通的描述方式——我是指那些与更常见的事物进行类比或直接比喻的办法，都无法在这巨大而独特的瀑布前产生任何效果；然而，我非常肯定的是，一座精心设置的全景图布景也许可以在这方面做点什么。[17]

霍尔摈弃了明喻和类比，认为它们的效力根本无法作为还原手段来使人们熟悉那些“独特”的东西（这些都是旧的如画主义体系中的手法）。全景图是新兴的技术，它能够以一种比过去任何媒介都更加接近原型的方式还原和复制那些崇高的感觉。全景图是细节化的、高清晰度的自然复制品——至少它有这样的野心。在理想的状况下，它们是原始景象本身的替代品，它们对原型进行重现的能力远远超过了文字和绘画。通常被认为是全景图的创始者的罗伯特·巴克（Robert Barker）认为全景图是一种“对绘画的改良，把崇高的艺术从它一直痛苦忍耐的束缚中解放出来”[18]。通过“打破绘画艺术的限度和边界”[19]，巴克和他的发明甚至迷惑了那些一直被认为是最坚定的纯粹主义者的画家们。约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）据说曾经承认全景图“有能力以一种远远优越于通常绘画的局限尺度的方式来制造效果、重现自然界”[20]。雅克·路易斯·大卫（Jacques - Louis David，1748—1825）看到皮埃尔·普雷沃斯特（Pierre Prévost）在巴黎的一幅全景图装置，评论道：“确实，人们应该来这里研究自然！”[21]

以巨大的尺寸来展现美术的逼真，是全景图的伟大创新之一。有控制地对环境进行观赏是创新的另外一个方面。伯克式的感觉主义者的“崇高”有一个重要的构成要素，那就是一种排斥其他一切事物、完全占据思想和感觉的宏伟景象的力量。按照约翰·丹尼斯的说法，崇高之景“用一种令人愉快的方式强暴了人的灵魂”[22]。这在尼亚加拉瀑布的例子中得以体现：广阔的瀑布奇观、令人恐惧的力量感和震耳欲聋的轰鸣声，排除了任何使人分心的事物，将观赏者的所有感官全部卷入其内。这就是全景图通过延伸风景副本的视觉领域，将观赏者包裹在其中后可以做到的。

在一个风景绘画的画廊中，观赏者会强烈地意识到那些对风景进行划定的边框。风景画，不管其原型多么广博，都是经过了组织和划定的，以此来实现一个固定的视野，它常常只能暗示、而不是真正地展现出全局的尺度。在三联画中，一幅连续的风景延伸在全部的三块画板上，这个形式可以提供一种更加宽阔的、伸展的、广博土地的印象，尤其是当侧面的画板向观赏者略微倾斜的时候。但是全景图可以完全地将观赏者环绕起来。不存在任何侧面的边缘来切断视线，而且全景图的顶部和底部边缘也都被隐藏了起来——顶部被遮起来，底部常常通过木栅栏或墙来打断观赏者的视线。这样的方式消除掉了任何可辨别的框架，增强了观赏者身临其境的感觉。[23]

全景图和立体透视布景的技术非常努力地去完善这种以假乱真的效果。路易·达盖尔（Louis Daguerre，1789—1851）的立体透视装置，取景于法伊多（Faido）的“圣哥达山”（Mont St. Gothard）于1830年展出。《观察者》杂志评论道：“这件美丽的艺术品展现了自然界最宏伟的场景之一，它将真实的效果如此生动地带到你的眼前，它所激起的情绪和引发的联想就像是在凝视真实场景时所产生在脑海中的一样。这样的真实、力量和感觉都凝结在了一幅画中。”[24]对于他的另外一件作品——“取景于霞慕尼谷的勃朗峰风景”（View of Mont Blanc taken from the Valley of Chamonix），达盖尔从霞慕尼谷引入了完整的木制山间小屋及其附属建筑。他还将一头活山羊拴在棚中，并使用了牧笛和牧歌的音效来辅助整个场景。哪里是自然的尽头，哪里又是艺术的开端？达盖尔谈论道：

> 对于这件自然与艺术的混合物，我遭到了许多城市的批评，他们说我的活山羊，我的山间小屋和我的真杉树，对于画家来说是一些不合法的辅助手段。也许确实是那样！但我的惟一目的就是营造最完整的假像，我想要掠夺自然，我就得成为一个窃贼。如果你去游览霞慕尼谷，你就会发现每样事物都和这里的一样：带有突出屋檐的山间小屋，还有你在这儿看到的器具，甚至是站在那儿的山羊，都是我直接从霞慕尼谷带回来的。[25]

这个风景的“完整的假象”已经不仅仅是对自然原型的誊抄：它的一部分已经变成了对自然原型的移植。自然被“掠夺”以实现假象。为了增加风景绘画的三维特征，声音和动作以一种使达盖尔那个时代的人们感到不安的方式，模糊了人工制品和自然物质之间的区别。艺术和风景在素材上彼此增补，创造出了一种复杂的混合物，一种嫁接。

那个伟大的全景图时代几乎没有遗留下来什么，但是在瑞士的布尔巴基全景馆（Bourbaki Panorama）中收藏有一件有趣的幸存品，它是由爱德阿德·卡斯卓斯（Edouard Castres，1838—1902）于19世纪所创作，后来在很大程度上得到了复原。在最近的一次修复中，这幅全景图作品得到了加拿大摄影师杰夫·华尔（Jef Wall）的记录。巨大的摄影作品《修复》（*Restoration*）**[图78]**曝光了一些全景图的制作工艺：设有围栏的观赏区位于由幕布遮蔽的圆形天篷下面，二维绘画的连续场景被投射在一个三维的“装置”上，该装置还包含了散布在各处的军用装备以及雪地上的断断续续的篱笆。杰夫·华尔认为，全

景图"实验性地反馈了人们对于深度感觉的需求，这种需求呼唤一种新媒体的产生——它能够将观赏者围绕起来，使他们陷入一场壮观的幻境"[26]。他同时指出了一个讽刺的事实：全景图迎合了人们的需求，展现了那些传统框架绘画所不能表现的主题，但是它自己也无法在任何其他媒介中得以体验。

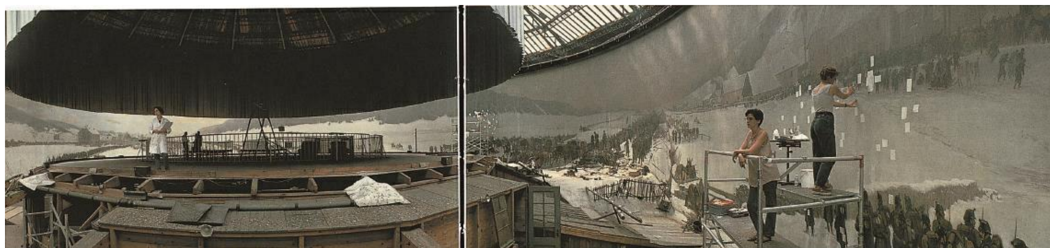


图78　杰夫·华尔

《修复》，1993年

不确定性和"崇高"

关于崇高风景的表达方式，我现在想选取一些人们在面对难以言喻的自然体验时所作出的暗示——当语言没有能力应付那些体验的尺度的时候，崇高通过感觉得到了精确的界定。人们如何通过"界定"来描述那些无法被描述的、"难以言喻"的东西？

如画主义采用了一套挪用和商业改造的方法来协调它与自然世界之间的关系：自然素材被加工成了美学日用品——"风景"。而崇高则回避了刚才所描述的这种行为：它在图像上是无法被框定的，它也无法被语言限定。崇高是我们无法挪用的，因为我们根本看不到它的任何边界。如果出现挪用，也是它拿走了我们的东西。与这种体验相关的语汇，是一种对更高级的力量的屈服——恰好是如画主义的反面。在这个屈服的举动中，我们明白了自己在语言表述和图像表达上的乏力。我们交付了我们自己，或者至少那个由语言构成的自我已经土崩瓦解了：

> 那时我们站在山之巅，凝视着层叠无尽的山脉。看着溪流疾涌而过，所有的壮丽在眼前展开，这时候，是什么感觉将你抓牢？那是存在于你身体里的一种静默的专注。你在无垠的空间中

失去了你自己，你的全部身心在经历一场无声的净化和澄清，你的自我已经消失不见，你是“无”，上帝是一切。[27]

这一段文字来自于卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯（Carl Gustav Carus）的《关于风景画的九封信》（*Nine Letters on Landscape Painting*）的第二封（写作于1815年至1824年之间）。卡鲁斯是卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich，1774—1840）的朋友、非正式的学生以及后来的拥护者。卡鲁斯写作这一段文字的时间是在他的导师创作了迷一般的作品《雾中大海上的徘徊者》（*Wanderer above the Sea of Mist*）**[图79]**后的一两年内。卡鲁斯所描述的体验，并不属于我们这些观赏者，而是属于站在前景中岩石顶端的那个人物。我们很难像弗里德里希的另一幅作品《背影》（*Rückenfiguren*）所经常声称的那样，把这个人物作为我们自己的替代。那片雾中大海对我们施加的潜在力量——“你在无垠的空间中失去了你自己……你的自我已经消失不见”——被强烈逆光的锥形岩石主体及其在深色人物的辅助下变得完整的尖端所阻滞。我们无法感受到那个人物所面对的崇高体验，主要就是因为那个人物的存在。这里的人物并不能作为崇高之景的导体，就像如画主义风景画中倾斜着的或指向性的边缘处的牧羊人一样——这里的人物支配了画面。所有的线条都汇聚在人物身上。而人物的衣着和纤细的手杖所表现出来的引人注意的优雅之感，使他与这个环境格格不入。强烈的干涉主义的逆光（contre-jour）效果，在人物服装与环境的强烈反差（contre-ambience）之下得到强化。

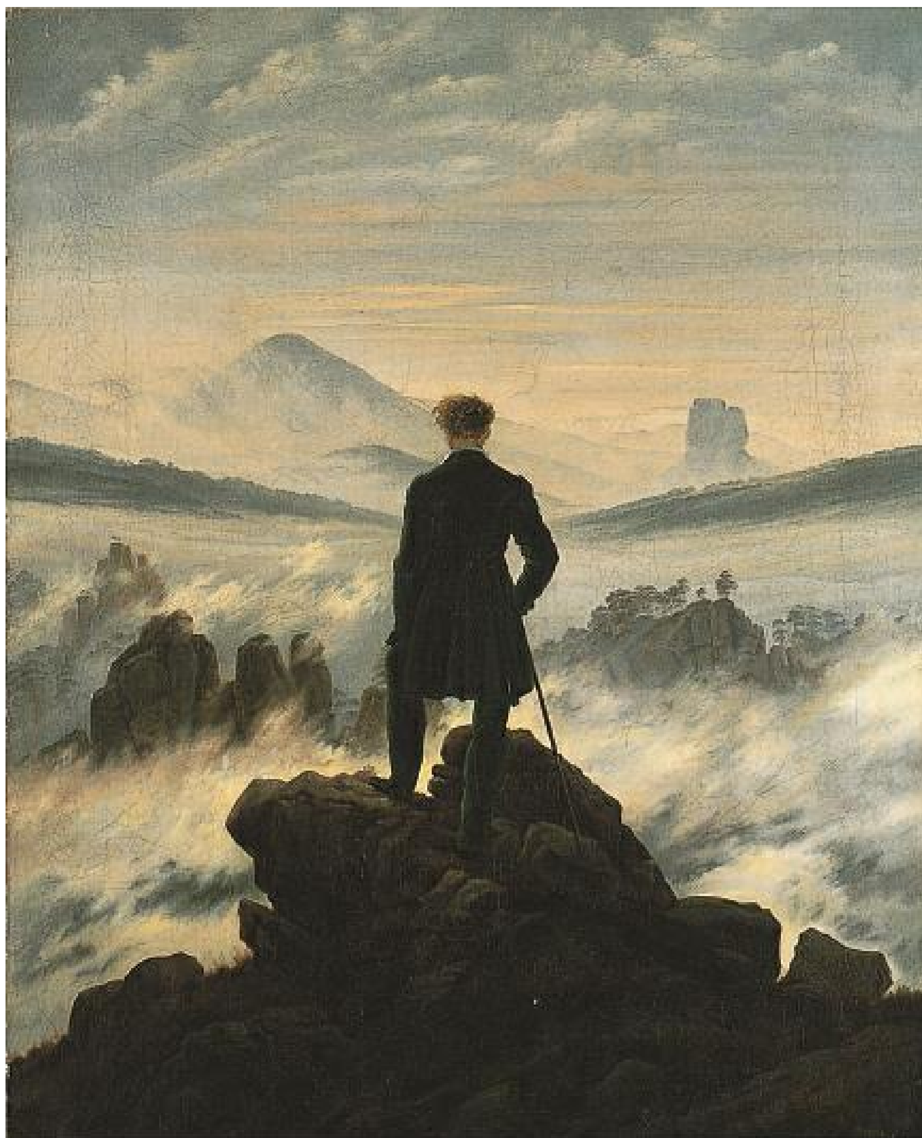


图79　卡斯帕·大卫·弗里德里希

《雾中大海上的徘徊者》，1818年

弗里德里希在绘画作品中所反映的优雅背影与雾中山地景色的关系，是一种试图接近崇高的实验。在这方面，它与弗雷德里克·冯·席勒（Friedrich von Schiller，1759—1805）写于1795年的一首诗《散步》（*Der Spaziergang*）产生了一种有趣的关联。这首诗运用了散步的双重含义：作为感觉和社会存在的字面意义上的对世界的体验，以及作为隐喻性的重游社会状态和自然状态之间的演变关系的不同阶段的途径。于是，散步具有了一些瞬间的顿悟，分别与诗人穿越风景的

行程中的某些特殊阶段相关联。他从他所熟悉的温和的牧歌风景出发，一直攀登到一个困难重重的世界中：

在我面前，天空
以及它的无边无际！——一座蓝色山脉
把平缓的世界——结束在了蒸汽中！
　　在那里
我站在山的顶端，看，
它的边缘在我面前陡然下坠……
　　我头顶上是广阔的苍穹——
我的脚下，同样是无垠的天际！

他被引入了一个幻想般的对人类文明过去阶段的纵览，从那里他又开始观察他的处境：

但是我在哪里——我将迷失在哪里？
路已经不见了——云雾环绕的山顶，
裂罅中的深渊，令人头晕目眩，
在我的后面，在我的前面！……
只有天然的永恒的物质，生命在其中萌芽，
高塔围绕着我——灰色的玄武岩，
人类艺术的最初形态，静止而孤独的立着……
在你的魅力之中，我是否真的孤独，
哦自然——被再一次紧握在你的手臂中？[28]

诗人是哲人的凝视者，他们是久经世故的文明的产物，在人类与自然世界以及自然原始状态的关系中探寻一种更广博的视角。这样的一个人物，以一种整洁却被风吹得零落的形象，被表现在弗里德里希的绘画作品中，在那里，诗歌中的大量场景都被展现出来。海湾——在绘画中得到了精确的再现——在人类和广博的自然世界之间，使浪漫主义者神魂颠倒。席勒感叹道："自然对于我们来说只是不可控的存在，它们自顾自地生存着，遵循着它们自己的永恒定律。"[29]

崇高，作为一项智力挑战，混合着这种无从接近的"异质"（other）存在的感觉——想像自然世界以它特有的、完全脱离人类意志的"永恒定律"运行着，偶尔用那些在传统意义上构成"崇高"的形式对人类世界作出巨大的影响，以表示出的它的存在——暴风雨、火

山、地震、雪崩等等。崇高总是被渲染成戏剧化的“异质性”。感官上的崇高，按照伯克的观点，是那种完全逾越了我们控制力的来源不明的力量，这在康德和席勒的作品中得到了哲学意义上的修正，更多地涉及伦理方面的内涵。它激发了思维和精神，以扩大人们在智力和道德上的容纳力。对于康德来说，这个概念指明了那些无法得到表述的东西。在某种意义上，伯克曾经在他对崇高的论述中预见了这种不确定的感觉。按照伯克的观点，创造出令人畏惧的崇高之感的决定因素包括了隐晦、空虚、黑暗、孤立和静默，所有的这些特征都会扰乱视觉和听觉，并且压迫着任何确定形式的存在。它丧失了清晰的轮廓以及任何可以与其匹配的事物，却又刺激着我们的想像力，试图重新找回那些熟悉的形象——这使我们感到恐惧。伯克的例子涵盖了从巨大到微小的全部范畴。我们在大教堂的室内所感受到的具有启示性的阴郁氛围，就像未完成的图画一样，以一种较低调的方式，激发出崇高的感觉：

> 想像力在期待着更多迹象的状态中获得了乐趣，它并没有在目前所感受到的事物中默认自己的处境。在未完成的速写中，我总是看到更多的东西，它们比最终完成的作品更令我感到喜悦。[30]

弗里德里希的怪诞的作品《海边的修道士》（*The Monk by the Sea*）**［图80］**真实地表现出了伯克式的“匮乏”——黑暗、孤立、静默、隐晦。它在绝对意义上缺失了一切令人感到抚慰和安全的要素——在它的空洞中存在着一些骇人的东西。作为一幅“风景画”（或者说“海景画”），它似乎系统化地移除了所有可能作为支持物的要素，那么要素可以支配人们的视线，并决定人们从绘画中能够获得的体验。对这幅画进行的红外检验，以及对它的几个构图阶段的同期推测，都揭示出弗里德里希确实是那么做的。被抹去的图像包括了对月亮的一瞥，以及两艘帆船。[31]

图80　卡斯帕·大卫·弗里德里希

《海边的修道士》，1809年

刊登在1810年10月13日的《柏林晚报》上的评论文章写道："由于它的均一质感和无边无际造成了它没有前景只有框架，于是，观赏者会感觉好像他的眼皮被切掉了。"这个评论显示了我们不能对绘画提供给我们的东西实施任何控制：它的无边无际使我们畏惧。我们根据它所缺失的东西对它作出反应——那种令人恐慌的空虚感。在这片色彩苍白的真空中，它甚至没有提供任何叙事情节。它是一幅几近无物创作的肖像画，它的力量存在于对消极和空缺的累积。这种匮乏的品质恰好构成了崇高的力量。具有讽刺意味的是，如果人们为这幅绘画作品制作一幅照片底片，反转其明暗对比关系，会发现它非常类似于一幅熟悉的风景画结构：加深的前景，被点亮的中景（这幅画中的海），以及更深色调的背景，一直延伸到上面的深色天空中。

在《海边的修道士》中，我们至少可以分辨出陆地、海洋和天空——这些构成元素都具有一定的清晰界定。在奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg，1849—1912）的著名海景画《孤独的毒蘑菇》（*Lonely, Poisonous Mushroom*）**［图81］**中，这些要素甚至都是不确定的。斯特林堡非常熟悉弗里德里希的作品，但是这幅画主要与一部1890年的小说《在空旷的大海边》（*By the Open Sea*）中所描述的体验相关联：

图81　奥古斯特·斯特林堡

《孤独的毒蘑菇》，1892年

> 现在，陆地和海洋中再没有任何事物能够牵绊他的视线，只有他头顶的蓝色苍穹，他感到自由，孤立得像宇宙中的一个小斑点，飘浮在空气中，除了地心引力，他不需要服从于任何规律。[32]

面对着没有任何可分辨的物质特征的景色所产生的空虚体验带有着一种释放的感觉：它几乎使正在感受着它的人也丧失了其物质形态。在绘画中，这种飘浮起来的自由感觉并没有那么明显。毒蘑菇的存在，作为整个画面中惟一的实体物质，以一种凶险的方式感染了整个氛围，却完全没有对它所占据的空间给出任何限定。

一个坚实而确定的轮廓线给物体提供了稳定性，它明确了物体彼此间的关系及其与所处空间的关系。崇高之景，其重点在于隐晦、空虚和不确定性，它造成了不稳定和迷失方向的感觉：在风景艺术方面，它的目的并不仅仅是展现那些令人震惊的景物，它更注重表现的

是观赏者所体验到的感觉——或者它是这两者的结合？康德对于构成崇高的“消极乐趣”的研究，强调了崇高的主观状态：“它无法被包含在任何感觉形式中”：

> 在自然界中那些我们习惯于称之为崇高的东西中，不存在任何因素导向特定的客观原则以及与之对应的自然形式，相反地，它处于它的混沌状态，或者最率性、最无规则的杂乱和荒芜中，假如它表现出了广博和力量的迹象，自然就首先激发出崇高的感觉来。[33]

被客观记录下来的自然形式，不仅不充足，也不合适作为一种表现崇高的方式。法国后现代主义哲学家，让–弗朗西斯·利奥塔（Jean-François Lyotard），将康德对崇高的理解应用在了20世纪的先锋艺术运动中。那些由于其不确定性而无法得到表达的东西，呼唤着一种新的语言。当格雷在阿尔卑斯山面前肃然起敬，承认他所感受到的震惊是“难以言喻”的，他的意思是否是：那些能够供他使用的语言是不充足的，或者没有可能的语言能够传达出当时经过他脑海的感觉和概念？当然，“我无法表达”是特别针对于崇高所带来的“消极乐趣”的一种适当的表述公式。类似于这样的观点是由利奥塔在他对“崇高之父”（father of the sublime）的介绍中提出的：“朗吉努斯走得更远，他甚至颠倒了自然和理性的语法，作为表达崇高效果的例子。”[34]但是一位风景画家要如何“颠倒”他或她的图像表达上的“自然和理性的语法”？弗里德里希的《海边的修道士》**[图80]**向实现这个“颠倒”前进了很大一步。这个问题也引导朗吉努斯去思考保罗·塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）的晚期作品，作为对绘画语言表达的前锋派实验的案例：“必须对不确定性作出见证的任务”。

塞尚记录了他在晚年作出的不懈研究——“为了表达那些人们与生具备的困惑的感觉”，那些感觉比我们对场景画面的熟悉来得更早，虽然它们是由那些场景画面所引发的：

> 卢浮宫是一本教我们学会阅读的书籍。然而，我们绝不能满足于保持我们那些杰出先驱的美丽公式。让我们进一步地去研究美丽的自然，让我们从他们的影子里解放我们的大脑，让我们按照我们自己的性情去努力表达自我吧。[35]

像本章开头所讲的那样，“保持我们那些杰出先驱的美丽公式”即是如画主义表现出来的习惯。这些公式是控制的工具——崇高将我们从对这些工具的紧握中扭转出来，塞尚请我们放弃这些工具以重新塑造我们的感受力。这种重新塑造包含了我们对新语言的开放的接纳。塞尚努力寻找一种新的语言去表达原始的感觉，这导致了对卢浮宫的“教科书”语言的放弃，或者甚至是颠倒。轮廓描绘、模型塑造、明暗对比全部消失了。感觉不需要边界、体量和空间位置：

> 现在，作为一个将近70岁的老人，那些给我带来启发的色彩的感觉，是我进行抽象的原因——当事物间的接触点是精致而微妙的时候，它们阻止我继续在画布上作画或者为物体划定界限。因此，它导致了我画面的不完整。[36]

塞尚朝着用绘画记录感觉的方向作出的转变，按照那些消极要素的定义，可以看作是他对于“匮乏”的应用——作为美学意义上的崇高的限定条件：“不完整”反而是一种完成的结果；“抽象”是一种否定——它包含了移除、引退的感觉，抛弃了所有具体固定的东西。他晚期的油画和水彩画作品都努力地传达着这种感觉——用利奥塔的话来说是“与生具备的感觉”——当他面对着那些他长期以来非常熟悉的风景的时候。协调和描绘的惯例体系，受到了抑制和故意的抽象。它们偶尔令人联想到一种儿时的玩具万花筒：半透明的颜色薄片在一个浅近的光亮背景下散落成模糊的图案**[图82]**；“如果我们能用一个新生儿的眼睛看这个世界！”——据记载塞尚曾经在1902年这么说道，“今天我们的视觉已经有些疲劳，它负担了太多影像的记忆。”[37]

图82　保罗·塞尚

《三步桥》（*Le Pont des Trois Sautets*），约1906年

这一章开始于令人畏惧的阿尔卑斯山裂罅，结束于平静的普罗旺斯河岸。塞尚所呼吁的“反熟悉化”被联系到浪漫主义的崇高上，虽然它欠缺了那些曾经用来描述崇高的神明启示或者华丽修辞。崇高一直以来都与危险联系在一起，即使是对于那种在安全距离以外进行体验的自我维持。因此在这里，通过先锋派的作品，利奥塔将一种理性的不稳定联系在了相应的美学干扰上：

> 艺术热爱者并没有从他与艺术的接触中体验到一种简单的愉悦或者得到一些道德的益处，与此相反的是，他期待着他的思维能力或感情容量的增强，这是一种矛盾的享受。这种强度与本体论的错位相关联。艺术对象不再将自己屈服于具体的模型，而是试图呈现那些难以表达的事实。

这种无法形容、“难以表达”的风景特性，以及它扰乱和更新视觉的能力，并没有被限定在世界上现存的伟大奇观中。崇高在任何情形下都可能发生，只要其熟悉的外皮被掀起或者被刺穿。

第七章　风景与政治

图83的细部

风景——形象化地解释和代表了那种远离城市、宫廷和政治生活压力的避难所——是一种自古以来就存在的实践，它在这本书中体现

在好几种历史背景下。早期的基督教隐士和文艺复兴时期的人文主义者歌颂那种由田园隐居生活所提供的孤独感和精神上的净化。乡村生活与中产阶级的城市相比，看起来更简单，没有那么多快速和骤发的变化，远离拥挤的人群、噪音和污染，而且与自然活动相协调。风景艺术随着这些观点的加强而得以兴盛发展。在早期现代主义阶段，它发掘了大量的顾客和一个更开放的市场，风景艺术相应地代表和强化了与这些偏好相关的价值观。乡村，对于启蒙运动以及接下来的时代来说，代表了城市化和工业化之前的那个世界，巩固了现代人类所偏离的那种自然秩序的神话。

城市和乡村之间不断扩大的文化差异感，抑制了它们在经济和政治上彼此依靠的现实：乡村哺育城市，城市刺激乡村的经济发展。在田园诗和田园画中被理想化的牧羊人，他们照料羊群，目的是为了在本地乡镇市场中销售羊毛和羊肉从而获得利润。乡村牧歌故意掩盖了这种连接城镇和乡村的商业循环，就像我们在对风景"完美典型"和荷兰地志画进行对比时所提到的那样。它所勾勒出的是快乐的自给自足的乡村生活，而不是被争夺国土边境的国外战争所孤立的以及无休止的争夺权力和财富分配的内部干扰的资本主义农场。它在某种意义上将历史冻结在了黄金时代。

在这一章中，我们将讨论一些风景艺术用以加强这种乌托邦概念的方式，或者风景意象以狭隘的方式得到解读，从而创造出一个不存在任何历史和政治意义的幻觉中的乌托邦世界的现象。

安布罗乔·洛伦采蒂（Ambrogio Lorenzeti，活跃于1319—1348）在锡耶纳的帕布利柯宫（Palazzo Pubblico）中创作的壁画绘制于1338年至1340年之间。在宫殿的帕切厅（Sala della Pace）的长长西墙上所描绘的场景，表现了好的政府对城市和乡村作出的影响**［图83］**。在与之相对的墙上，乡村风景和城市景观都显示了暴政和坏的政府的影响。在西墙上的绘画中，城门笔直地引向乡村，在接近中景的位置，湖和低地上的农田开始让位于成群的小小圆顶的山丘，它们一直绵延起伏到地平线处。肯尼思·克拉克曾经提到过这幅画，以及与之相对立的对面的坏政府，他认为这是"第一幅存在于现代场景中的风景"[1]。从"现代意义"上来说，克拉克认为洛伦采蒂的风景画具有一种"真实的"、自然主义的价值，远远超越了它们所处的时代：按照克拉克的观点，直到大约16世纪，画家们对于风景的主要关注点都在于它的象征意义。我们锁定了这幅作为西方风景艺术史上的变革起始点的14世

纪的杰作，准备将其置于新的历史条件下进行考虑。我们将要给它一种独立的“风景艺术”身份，把它作为宏伟的渐进性叙述的一部分，辅以乌托邦主义的风景观点，以解开它与另一种历史的关联。

图83　安布罗乔·洛伦采蒂

《国家的好政府》（*Good Government in the Country*），1338—1340年

依据洛伦采蒂对帕切厅壁画的整体设计，他当时的目的是举例说明对乡村有益的好政府。对于乡村——锡耶纳的附属地区的描绘，并不是为了彰显一个独立的田园牧歌场景，并且相应暗示出城市生活的黑暗，也不是作为自然主义风景绘画的早熟的艺术鉴赏行为。乡村的生活和劳动景象被联系在城市繁忙的商业场景上，两个领域作为一个有效且仁慈的政治分配的整体收益者而繁荣存在。

这种理想化的整合的概念，以许多绘图的方式得到了巩固：在它对于构图主题的展开上，在它的叙述性要素中，以及在它对透视和光线的组织上。丹尼斯·科斯科罗夫（Denis Cosgrove）曾经专门研究过这个时期典型城市边缘地区的开垦土地的地理特征，认为它们是“随着与城市的距离增加而逐渐降低生产密度的区域”：

> 在高密度的区域以外是更加广阔的风景模式……它们没有完全被城市的商业生活同化。更多严格的封建领地式布局在大型的

牧师和贵族地产里保留了下来。[2]

于是，一种早期资本主义的“以城市为中心与商业化农村相连接的体系”与更加古老的封建土地所有制、社会关系和经济活动彼此共生。洛伦采蒂的壁画，在前景中描绘了前者，在边缘处描绘了后者，对新秩序作出了宣传推广。资本主义和封建主义之间的矛盾被示意性地表述为繁盛的城市和孤立的乡村共存的意象。

城市及其毗邻区域的稠密人口是令人震惊的。城镇与乡村之间便捷的交通往来被描绘在画面前景中，其中包括来自社会各阶层的人们的活动。马背上的贵族们，正要穿越城门去乡村进行一场猎鹰探险，他们经过了农民和商人，商人带着满载货物的毛驴，正向城市里的市场走去。在路的较远端，还有一个正向农村走去的人物，他跟在两个挂着背篓的牲畜后面，正在全神贯注地（或者看起来是那样）清点着他刚刚在城市的交易中获取的收入。城市与乡村彼此渗透，那种把两者作为协同实体的感觉，也在正统意义上得以强化。约翰·怀特（John White）[3]曾经特意指出，人物和建筑随着空间引退而逐渐缩小的处理方式，不管是在城市还是在乡村场景中，都不是从观察者的视点出发的，而是从城市本身的视点出发。于是，沿着前景中的道路所描绘的行进着的人物，虽然都平行于画面的平面，却从左向右逐渐减小尺寸。中景处的收割者与前景处的播种者大小相同，因为他们与城市的距离相同，虽然他们与观察者的距离不同；而画面右侧的人物（比如那个靠在一座小拱廊建筑旁边的墙上的人）比起那些位于画面中心、处于相近画面深度的类似人物（比如那些打谷者）来说要小很多。光线的配置过分地强调了城市的中心性，它忽略了来自画面右方的自然光源，使光从城市中心辐射到乡村，强烈地照亮了乡村建筑的左侧面。

帕切厅的西墙壁画表现出城市和乡村有着共同的利益，一起分享着好政府带来的益处。这个景象代表了理想化的世俗城市状态。当早期以城市为中心的资本主义发展了与土地的新关系并赋予其交换价值，当这种城镇与农村共享利益的意识在压力之下产生，风景艺术便作为一个独立的类型出现了。如果洛伦采蒂的受城市委任所做壁画可以被恰当地理解为一种干预，用来证实城市和乡村联合体的价值，那么人们也可以由此推断出在那个关系中不断增长的不和谐性。

暂且不考虑那些新的现实主义，洛伦采蒂的方式被公认为是象征传统中的现实主义，这种方式有时会使用细节非常精致的风景场景来作为表达简单的道德和政治原理的工具。举例来说，升起的太阳温暖大地，可以代表开明君主的仁慈影响，正像J. W.金克拉夫（J.W. Zincgref）在1619年的徽章上**［图84］**显示的那样，它反映了如下的文字内容："王子，让你的仁慈布满你视野所及的每一个地方。"[4]在这样的例子中，风景带有了明显的政治意义。然而，这种明显性并不是当前研究的主要关注点。艺术中的风景能够表现一整套的政治价值和政治意识形态，特别是当它并不像是在揭露政治意义的时候。这个概念会使我们非常警觉地认识到，没有任何一幅乡村风景的表达是完全不包含一个主题内容的。我们已经指出"风景"这个词起源于德语的"Landschaf"，意指与城镇毗邻并隶属于城镇的土地，非常类似于意大利语中的"contado"。它明确地限定出它与城市相对立的身份，同时在此之中也存在着一种彼此依赖的关系。语源学和概念上的"风景"，从一开始就被不可避免地卷入了城市和政治生活，以及财产和商业关系中。此外，即使当景象看起来完全不含有这类联系的时候，这种情形也仍然存在。在一幅自然风景中，任何类型的人类存在和人类习惯的标记——一座桥、一条路、一个里程碑、一座城堡、一座孤立的纪念碑——都会感染那幅风景，将其隐讳地联系在人类控制力和组织力的徽章里。[5]原生场景的画面——没有任何耕种和人类出现的痕迹，没有任何公开的象征性意图——是最具有吸引力的，因为它们戏剧化地表现了风景自身的随心所欲的自由。这样的风景摆出了一种挑衅的姿态，针对那些感觉上压抑的、扩张主义的文明，因此它们也被灌入了政治的含义。风景画的场景，不管是田园牧歌还是崇高之景，都表现了静休、庇护、退隐的景象。它们是那些不存在政治生活的场所，并因此而提醒了我们那些不在场的东西。描绘圣哲罗姆的一系列风景，同时并置了蛮荒和丰收，沙漠和远处的城市的图景，就具有这样的效果。

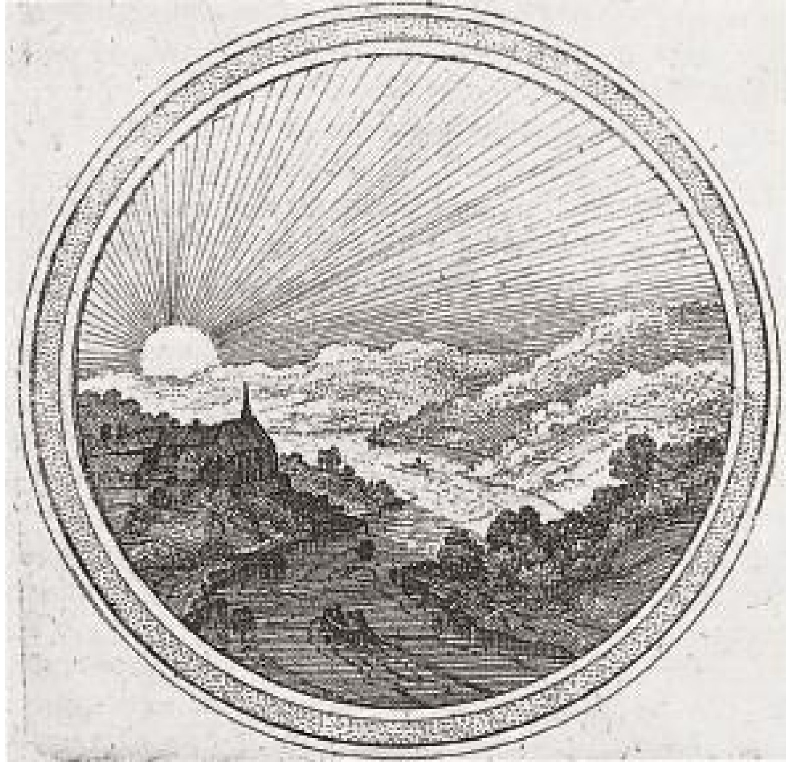


图84　J.W.金克拉夫

徽章，1619年

风景、财产和国土

约瑟夫·阿狄森（Joseph Addison）在《观察者》杂志（1712年6月23日号）上写道：“一条广阔的地平线就是一个代表自由的图像。”这句话导出了两种意义：在纯粹的空间地理意义上，它传达了在广阔空间中任意漫步的自由之感；另一方面，它也暗示了思想在那种地理空间所展现的无边无际中获得了解放。事实上，一种政治意义上的自由被加在了那个场景的物质性的广阔中。但是对于阿狄森的评论，人们会想问这样一个问题：这自由是指从什么中脱离出来而感到的自由？我们可以通过回到洛伦采蒂的壁画**[图83]**及其将城市与乡村并置的关系中来回答这个问题。在城市中，地平线仅仅与前景中的人物距离半英里远。在乡村中，它却在无数英里以外。在城市中，有一个组织有序的空间限定来容纳更大密度的人口——建筑的隔间帮助划分了市民生活的格局。但是在城门以外却是一个戏剧化的对比：人们散

布在一个广阔的地域中，它的轮廓线是弯曲和圆滑的。从建筑小隔间中的组织有序的生活，到具有更大自由度的空间感觉，其间的调制过程可以在从城市到乡村的迁移中看出来。从城市中盒子状空间的聚合体，我们移到了附近的山丘上，那里的土地被划分成长方形的带状，得到了部分开垦，但是在那些之外，在远离了那些山顶城堡的地方，我们可以看到无数山脉组成的广阔山海，翻滚起伏地涌向模糊的地平线。“眼睛的健康需要一条地平线。只要我们能看得足够远，我们永远不会感到疲倦，”拉尔夫·瓦尔多·爱默生（Ralph Waldo Emerson）在《自然》（*Nature*，1836）中写道。[6]

风景也许包括了所有权分配的标记，但是在浪漫主义的思维中，它可以逾越这些。风景经常能够越过人类的干涉，修复分裂的区域，使彼此隔离的领土合为一体。约翰·巴莱尔（John Barrell）曾经在18世纪的英国提出，将风景作为一个整体进行阅读，将特殊性联系在综合性整体中的能力，标志了“自由主义思维”。以此类推，这种能力对于“有品味的人”（man of taste）来说也满足了政治责任感的要求：“鉴于全景式的表现方式能够体现出人类从特殊中抽象出一般的‘自由主义思维’的能力，它也可以被理解为另外一种能力——将人性的真实利益以及公众利益从那种完全由无序细节表现出来的私人利益的迷宫中抽象出来。”[7]顺带一提的是，巴莱尔正在对“有欣赏力的人”的能力作出评估，并将智力背景从这种社会和文化的范畴中单独提炼出来。为什么不说“有品味的女人”（woman of taste）？这个问题再一次聚焦到土地在何种程度上被束缚在所有权和领土控制的事宜上，即对于风景的男性“掌权”的问题。在社会公认的概念中，女性被赋予的才能是对农舍、乡村生活、花卉作出敏感细微的描绘，但是却缺乏一种刚强有力的智慧去组织一幅宽阔的、多样化的风景。

在新古典主义对风景的整体考虑中所反映出来的这种智力上（和政治上）的特权，也许可以与更加浪漫主义和超越论的类似情形作出对比。爱默生对于风景及其所有权的著名反思作品，正是产生于被他称为“人与植物的神秘关系”的背景下——一种几乎被文明进步和启蒙主义的唯物论所扼杀的原始的亲缘关系：

> 今天早上我看到的迷人风景，毋庸置疑是由二三十个农场组成的。米勒拥有这块农田，洛克拥有那块，曼宁则拥有远处的那片林地。但是他们谁也没有占有这片风景。在地平线那里有一份财产，没人可以占有，除了那个能够用眼睛整合所有局部的人

——诗人。这是所有人的农场中最好的部分，然而对于这一部分，他们的土地契约却给不了他们任何权力。[8]

“那个能够用眼睛整合所有局部的人”与巴莱尔塑造的启蒙主义知识分子形象相吻合。二者都能够超越局部的特殊性，作出协调和整合。对于爱默生来说，这关系到超越那种强加的所有权边界，以及地产代理人的土地视角——他们仅仅把土地理解为一幅标记着私有财产的地图。

克里斯托（Christo，生于1935年）和让娜-克劳德（Jeanne-Claude，生于1935年）夫妇在1976年完成的项目《飞奔的栅篱》（*Running Fence*）**［图85］**可以看作是对与风景相关——特别是与上面所引用的爱默生对早晨风景的描写相关——的超越论思想的成功实践。这是一个白色的织物栅篱，5米高，将近40公里长，延伸了旧金山北部的两个郡。这个作品得到了60个不同农场主的许可，允许栅篱穿越他们的地产，据称这是第一个提交环境影响报告的艺术作品。[9]《飞奔的栅篱》穿越了群山起伏的风景，一直冲入太平洋的怀抱，公然藐视了地产的边界。在它出现的两个星期中，这个栅篱以它婚纱一般的外貌，整合了那些彼此隔离的领地，消融了郡与郡之间的边界，使陆地和海洋结合在一起。它嘲讽了最强大的政治屏障，所谓的“铁幕”（Iron Curtain），也就是克里斯托直到1957年移居到西部之前都一直生活在其后面的那个东西。[10]

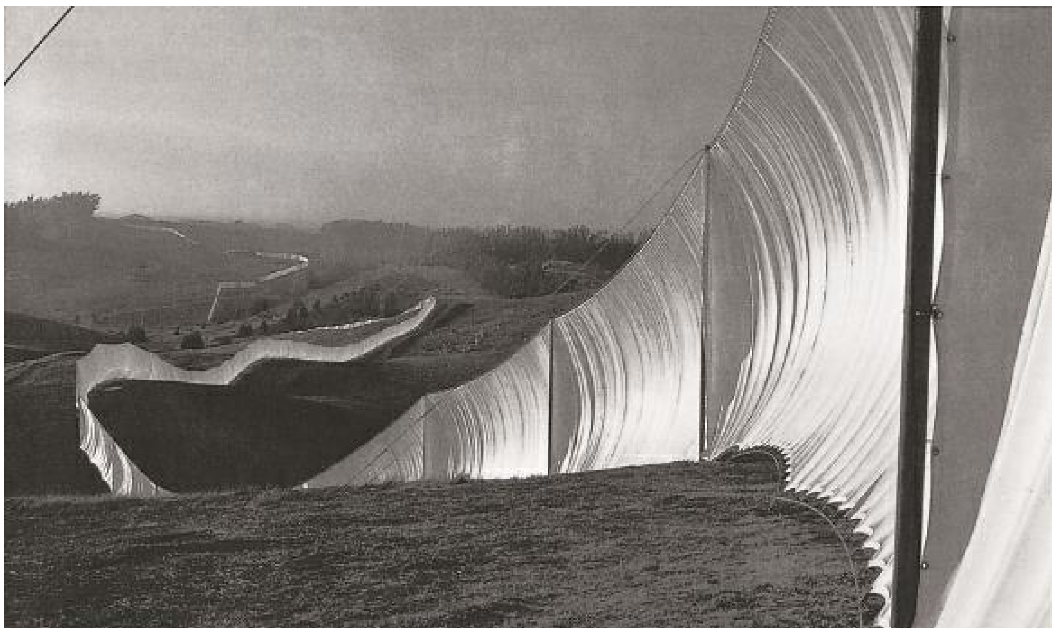


图85　克里斯托和让娜–克劳德

《飞奔的栅篱》，1972—1976年

风景在多大程度上可以作为、以及曾经作为国家特征的宣传媒介，可以通过很多种方式得到证明。尼古拉斯·格林（Nicholas Green）指出，战败后的法国开始在土地和区域上构建它的国家特征，政府在这方面的推广角色是非常显著的，表现在第三共和时期它对风景画的文化政策以及购买力。[11]在上世纪初，加拿大的"七人画派"（Group of Seven）给他们的作品制定了一个非常重要的民族主义议程。他们中的一位画家，劳伦·哈里斯（Lawren Harris，1885—1970），谈论到北方的"净化的韵律"（cleansing rhythms）："大陆的顶端是精神流动的源头，它一直将清澈的感觉注入到美洲不断增长的种族里，我们加拿大人离这个源头很近，似乎注定要创造一种与我们的南方朋友们不同的艺术——一种更加开阔的艺术，带有更多的生活的宁静，或许还有一种更坚定的对永恒价值的信念。"[12]这种民族的精神纯净性就反映在它的风景中。

地理以及文化意义上的国家特征、边界线和国境的概念，在19世纪美国风景艺术家——摄影师和画家——尤其是那些在国境西迁时面临着荒野的艺术家们的实践中得到了格外强烈的体现。这对于艺术家们的挑战是去描绘那些没有欧洲文明标记、也不存在同等的历史特征的风景。美国画家托马斯·科尔（Tomas Cole）感到了一种特殊的责任感去创作一批有着独特英雄民族特征的风景画，他在他的随笔《论美国风景》（Essay on American Scenery，1836）中谈到了这个问题[13]：

> 你的视野中没有塔的废墟来诉说暴行——也没有华丽的庙宇来作为炫耀，只有自由的产物——和平、安全和快乐……看着这些尚未被开垦的风景，思想的眼睛似乎可以看到未来。在曾经有狼徘徊的地方，耕犁开始闪闪发亮；在灰色的峭壁上，将建起庙宇和塔——那些伟绩将在现在人迹罕至的荒野上得以实现。

这是从历史和传统中解放出来的自由。这里的风景从来没有受到过封建或教会势力的象征意义的浸染。科尔对它的称颂，根据一些评论家的见解[14]，是褒贬并存的。他的乌托邦思想期望着安定的形式、开明的民主政治，然而他和许多欧洲同时代的人一样，敏感地意识到

帝国和人类一样都有着兴盛和腐朽的周期性。他把这样的循环进程描绘在五幅系列绘画作品《帝国兴衰》（*The Course of Empire* **[图86]** 和 **[图87]** ）中，它们追溯了从蛮荒到文明、再回到蛮荒的变迁——作为一种“发展”的序列。

图86　托马斯·科尔

《帝国兴衰：蛮荒时代》（*The Course of Empire: The Savage State*），未注明创作日期

图87　托马斯·科尔

《帝国兴衰：顶峰时代》（*The Course of Empire: Consummation*），约1836年

在写下《论美国风景》的同年，科尔创作了《雷暴雨过后的风景，于霍利奥克山，北安普敦，马萨诸塞州——奥克斯博湖》（*View from Mount Holyoke, Northampton, MA, after a Thunderstorm—The Oxbow*）**［图88］**。《帝国兴衰》所展望的文明兴盛和腐朽的循环进程是以序列化、叙事性的方式表现出来的，而《奥克斯博湖》则将蛮荒和文明的辩证关系压缩在同一个画面中，分列于对角线两边。雷暴雨已经退却到了左边，在右边展开了一幅平静、明媚的河谷农田景象。河谷的居民聚居区费力地从荒野，即占据画面左侧的暴风雨里的野蛮区域中谋求一席之地。两个世界通过正在退却的雷雨云，通过从悬崖边缘探出的画家的雨伞非常明显地连接在了一起。画家把自己正在工作的样子描绘在这样的场景之下，几乎隐藏在密集的植被中。在荒野中出现的艺术家形象，强化和复杂了画面中已经成型的文明与蛮荒呈对角线分割对峙的关系。雨伞位置的突出设计，以及与之相伴的其他绘画工具，获得了一种象征性的意义，就好比制图家和他的工具经常作为装饰性的内容出现在地图边缘。它们是领土控制的工具。事实上雨伞看起来就像一面卷起来的旗帜，宣告着对一块新土地的占有。

图88　托马斯·科尔

《雷暴雨过后的风景，于霍利奥克山，北安普敦，马萨诸塞州——奥克斯博湖》，1836年

在另一方面，科尔已经拥有了风景的所有权。《奥克斯博湖》的风景被放置到一个传统的风景模板中，它起源于崇高和如画主义的风景类型，与萨尔瓦多·罗沙以及克劳德·洛兰相应地联系在一起。日光下的河谷，其柔和的轮廓线以及辽阔的视野，呈现出带状的明暗交叠，直到视线碰触到地平线处的山脉——这符合了克劳德式的构图策略。高地的荒凉景象，以及令人混淆的各种植物，断裂的树桩，狂野的交错生长的前景树木，头顶上残破的暴雨云——这些都是典型的罗沙式的主题。这些新大陆（New World）的风景在旧大陆（Old World）的规则下得到了表现，这个程序代表了对新领土的文化殖民。对于科尔来说，他所赞美的荒野是完全脱离了旧大陆艺术而存在的，正如从政治上来说，他的新国家从它的宗主国那里赢得了自己的独立主权：

> 美洲大陆的画家们其实获得了优于其他人的特权。在这里，所有的自然对于艺术来说都是新的。这里没有那些被人画了千遍万遍、已经被消磨到平庸的提沃利（Tivoli）[15]、特尔尼（Terni）、勃朗峰（Mount Blanc）和普林利蒙山

（Plinlimmon），有的只是原始森林，还有未开垦的湖泊和瀑布。[16]

然而，矛盾的是，虽然这里的自然“对于艺术来说都是新的”，其表现方式却使用了与那些“已经被消磨到平庸”的旧大陆风景相同的旧结构模型。

“图画殖民”的问题，以及它的政治意义，成为了后殖民时期对于那些本应当以“当地形式”出现的风景画进行反思的一个有趣的方面。艾米·迈尔斯（Amy Meyers）论述道，从16世纪后期开始，英国和美国画家采用了旧大陆的秩序体系来对新世纪风景进行图像记录，以及对原始聚居区，本土植物和动物，城市和乡间别墅的地理记录。16世纪的艺术家约翰·怀特（John White），在他细致的昆虫素描中，“将新大陆的奇异形式同化到一个长期以来为旧形式建立的结构中”[17]。怀特在18世纪的继承者，艺术家以及博物学家查尔斯·威尔逊·皮尔（Charles Willson Peale，1741—1827）创建了一个自然历史博物馆，他在其中按照欧洲的分类原则对美洲本土动物的展览形式进行了组织。迈尔斯认为18世纪的美洲地形风景画也属于类似的情形。以约翰·斯米伯特（John Smibert，1688—1751）的《波士顿风景》（*View of Boston*）**[图89]**为例，这里的波士顿看起来就像是欧洲装饰地图上非常常见的标准城市概况风景图（参考**[图42]**）。它在这里看起来非常奇怪，就好像被粘贴在这幅由绿色山脉和水道组成的风景背景上。它给人的感觉并不像是一个从土地上逐渐发展起来的城市，而像是一个被硬生生地添加在土地上的东西。它可以是任何一座欧洲城市。惟一能将它区分开来的，是前景中得到强调表现的一组人物。英国殖民者摆出了一个官气十足的扫荡的手势，向一组面露疑惑表情的印第安人指明他的领地。当然，它也通过给这个新大陆城市强加一个英国式的城镇名字“波士顿”而得到了进一步的强调。

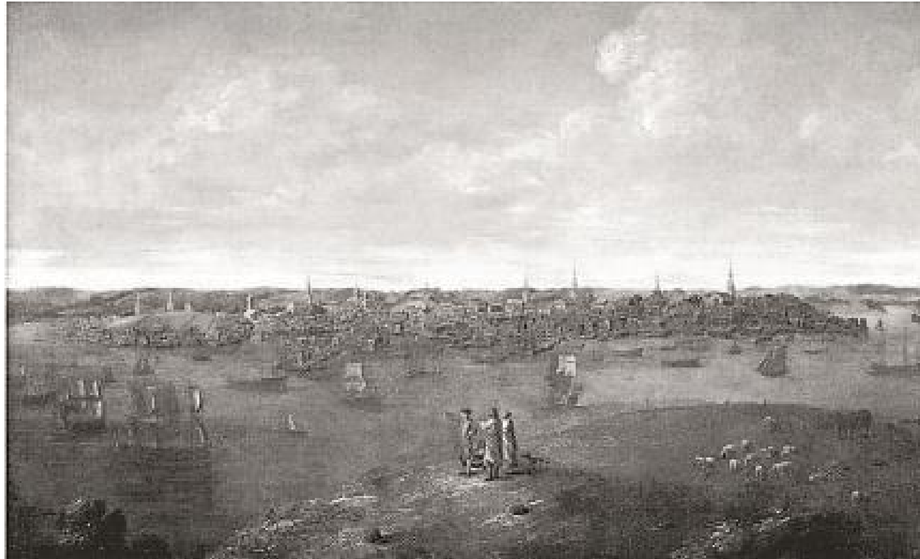


图89　约翰·斯米伯特

《波士顿风景》，1738年

弗朗西斯·庞德（Francis Pound）对新西兰风景画的修正主义研究作品——《土地的框架》（*Frames on the Land*，1983），对同一类问题进行了探讨。按照他的题目所提示的，他考察了早期新西兰绘画在表现对风景和当地土著居民（毛利人）的新体验的时候，在多大程度上采用了欧洲传统的构图策略。他举的例子旨在说明那些与特定风景类型相关联的风格体裁惯例——“理想化的风景”、“崇高的风景”、“如画主义的风景”，等等——是如何影响（甚至是）那些最与众不同的新西兰风景画作品的，从而打破了20世纪的艺术史观点：认为这类绘画为构成独特的新西兰民族特征作出了巨大贡献。庞德的理论反过来遭到了W. J. T.米切尔[18]的批评，他认为，殖民主义“框架”的传统惯例，一旦被理解为扮演着一种媒介的角色，用来对新领土进行熟悉，它们自身就不适合被考察：“对于这类绘画作品的历史理解，与历史相对论的理解不同，依我之见，它应该不仅仅是重新找回它们的惯例特征，而是去探索这种惯例在特定空间和时间中表现出来的意识形态效用。”米切尔的文章非常清楚地显示了风景作为“殖民主义表现技巧”得到应用的方式，同时他还提出了一个问题，要求人们对风景艺术所具备的更广阔的政治意义作出历史性的思考：

> 风景，作为一种新视觉／图像媒介的历史发明，是否有可能与领土扩张联系在一起？确实，风景画的主要“起源”运动的一长

串名单——中国、日本、罗马、17世纪的荷兰和法国、18世纪和19世纪的英国——使这个问题不可避免地产生了。

科尔的描绘美洲自然风景的明确议程（也许比称作他的艺术实践更合适），在很大程度上是建立在美国想要打破政治独立后仍然遗留的文化殖民依赖性的背景条件下。芭芭拉·诺瓦克（Barbara Novak）曾经写道："科尔的职业生涯与美国风景作为遗失的民族传统的有效替代品被发掘的过程是同步的。"[19]（科尔本人也是十九世纪美国风景画兴起的创始人之一。）国家特征的感觉与一种内部的领土扩张——包括了西进运动，以及从美洲原始土著居民那里争夺领土驱动力联系起来。

我们也许可以拿科尔的表现文明与野生环境之间的对峙的、多少算是衍生出来的作品，与相近时代的阿尔贝特·比兹塔特（Albert Bierstadt，1830—1902）的作品作比较。比兹塔特的《测量者的马车在落基山脉》（*Surveyor's Wagon in the Rockies*）**［图90］**去掉了那些给科尔的《奥克斯博湖》场景提供结构支撑和艺术导向的道具。这里没有任何制造取景框的装置，测量者从右边停止的马车里转移到风景中，向前走着去探寻平原终止、落基山脉崛起的轮廓线。这里的风景既没有罗沙式的蛮荒，也不具备克劳德风景中的柔软和艳丽植物。这里没有什么可让人定位的东西，在这个意义上，风景视图的布局巧妙地夸大了测量者的困境。从我们的角度来看，那个孤独的人物形象几乎迷失了：他被画得如此单薄（就像远处的野牛，仅仅是一个棕色的污点），以至于看起来几乎是半透明的，部分地消融在这个显得无边无际的风景中——然而他必须对它做出地形学定位。落基山脉以平滑的水洗的方式被渲染成分层的轮廓（虽然事实上这是一幅油画），几乎没有任何稳固性和体量感，就好像它们也是等待着地图绘制者去定义的空白特征，等待着它们的山峰和峡谷得到命名，等待着那些马车形成的路径被开拓成铁路。《测量者的马车》标志着从荒野到地产转变的第一步。

图90　阿尔贝特·比兹塔特

《测量者的马车在落基山脉》，约1859年

在1859年，比兹塔特加入了弗雷德里克·W.兰德将军（General Frederick W. Lander）率领的测量远征队。四年后他创作了他最重要的风景画作品之一——《落基山脉，兰德峰》（*The Rocky Mountains, Lander's Peak*）**［图91］**。像科尔的《奥克斯博湖》一样，这幅画结合了河谷聚居区以及蛮荒的山景，但是它对于这种对立所作出的形式上的修改是非常有趣的。这里的聚居区是印第安式的，它的存在几乎没有干扰自然秩序：例如，这里不存在农田的格状图案，不会将这块领土从野外环境中划分出来，而且，印第安人和他们的帐篷都被画成了柔和的泥土色，很容易融入他们的自然栖息地中。在河谷的远端，一座明亮的瀑布咆哮着奔涌而下。其后，颜色深暗的地面让位给了落基山脉的雄伟身躯，直升上被雪覆盖的顶峰。从被驯服的前景到崇高的背景的调制，是迅速而戏剧化的。“崇高的山脉捍卫了遥远的西部，它（落基山脉）的主题是非常民族性的。”H. T.塔克曼（H. T. Tuckerman）在1867年写道。[20]在一幅同年创作的同名作品中，比兹塔特选择了纵向的构图版式，去除了与人类相关的全部主题要素，表现了被芭芭拉·诺瓦克称为“处女地”的场景：“人类还没有踏入伊甸园……观察者只能动用眼睛，没有任何代理人给他提供许可让他走进这幅画中。”[21]这忽视了两个因素：第一，即使没有欧洲或美洲定居者曾经踏上这片峡谷，艺术家的视线也已经穿透了这片“处女

地”；第二，这幅画的题目是《兰德峰》，所以这片领域其实已经被标记在地图上了。在这幅声称是原始风景的绘画作品中，最显著、最崇高的难以接近的特征（兰德峰），都已经在四年前被比兹塔特参与的落基山脉测量远征队征服了——作为人类历史上的里程碑。在比兹塔特的另一幅同名作品中，同一座山峰也以纪念碑的形式统领了被人类文明占据的河谷，就好像它寓言着欧洲殖民者对美洲土著居民的统治，一种新的政治分配体制被植入了风景画的语言中。

图91　阿尔贝特·比兹塔特

《落基山脉，兰德峰》，1863年

自然秩序和社会秩序

各种各样的策略被发展起来用于减弱自然景象受到的政治影响。其中之一就是我们在前文中已经谈到过的如画主义美学思想。这也许可以通过简·奥斯丁的《诺桑觉寺》（*Northanger Abby*，出版于1818年）中的一段插曲得到最好的介绍，在故事中，天真的女主角在巴斯[22]周边的乡村散步，她受到了见多识广的亨利·蒂尔尼（Henry Tilney）的召唤，进入了如画主义的神秘之境：

> 他谈论着前景、景距和次级景距——侧屏和透视——光线和阴影，——凯瑟琳是如此有前途的学生，当他们到达比奇峰（Beechen Clif）的顶端时，她自觉地抵制了巴斯城的风景，认为它不配成为风景画的一部分。亨利为她的进步感到高兴，也担心她会因为一次考虑太多的东西而厌烦，便搁下了这个话题。他从一座嶙峋的山石和他假想长在山石近顶的一棵枯掉的栎树谈起，很容易就谈到一般的栎树——谈到树林，林场，荒地，王室领地和政府——不久就谈到了政治，一谈政治就很容易导致沉默。[23]

主题进展的路线，从如画主义的风景鉴赏，一直到政治——从一个所有人都可以参与（只要经过一定的训练）的主题，一直到一个专制排外的主题（在简·奥斯丁的社会中，政治是中上层阶级的男性的保留特权）。如画主义的风尚，混合着内行的鉴赏力，优雅的感受力以及绘画技巧的进步，并且给女性提供开放的机会，使她们参与到风景的美学辩论中。它是一个年轻女性获得成就的必经之途，于是凯瑟琳渴望学习，亨利愿意教导。风景画的鉴定，主要表现在它的形式和感染力方面，无涉经济和政治方面的鉴赏力。被公认为开创了如画主义的描述及旅游的牧师威廉·吉尔平（Revd William Gilpin），在他第一次作出的旅游说明《怀伊河所见》（*Observation on the River Wye*）中公开声明了这种差异性：

> 旅游有许多种目的：探索土地的文化；欣赏艺术的珍品；领略自然的美景；搜寻她的作品；以及获悉人类的习俗，他们各不相同的政治和生活模式。
>
> 接下来的这件小作品提出了一个新的追求目标：并不是单纯地考察乡村的面貌；而是通过如画主义的规则来检验它——并不仅仅是描述；而是把对自然景象的描述适应到人造景观的原则中去。[24]

如画主义的旅游——不像是通过旅游去了解其他城市，或者农业实践和新工厂的多样性——它是一种休闲性的事业，专门去注意风景在何种程度上与风景画相符合。为了达到那个目标，它有时需要完全切断经济和政治方面的考虑而采取一种特权；因而，它非常符合女性的智慧范畴。于是，在吉尔平的《怀伊河所见》第二版的开头一两页之后，他批评了斯特劳德周边的“聚居区和（服装）工业场景”，认为

它们毁坏了森林河谷的如画主义美景：“一间木屋，一座磨坊，或者树丛中的小村庄，都常常为乡村风景增添美丽，但是当房子散布得到处都是，是非感就再也无法扭转如画主义的目光了。”

城市化、工业化、议会的圈地法案、政府的林地管理政策、禁止流浪和偷猎的法案对乡村穷人造成的影响——如果按照如画主义的原则对风景进行鉴赏，所有这些都应该被排除在考虑以外。美学评价被地产或农业潜力的评价所替代——可是这些本该是不可分割的。在18世纪的英国，占有土地的贵族们的巨大产业，完美地将观赏性与经济效益结合在了一起，就如同亚历山大·蒲柏（Alexander Pope，1688—1744）在他的《写给伯灵顿的书信：关于财富的利用》（*Epistle to Burlington on the Use of Riches*，1731）中所倡导的那样。小约翰·哈里斯（John Harris the Younger）所描绘的《柴郡的邓纳姆·马西庄园》（*Dunham Massey, Cheshire*）**［图92］**，表现出了橡木种植园的庞大规模：

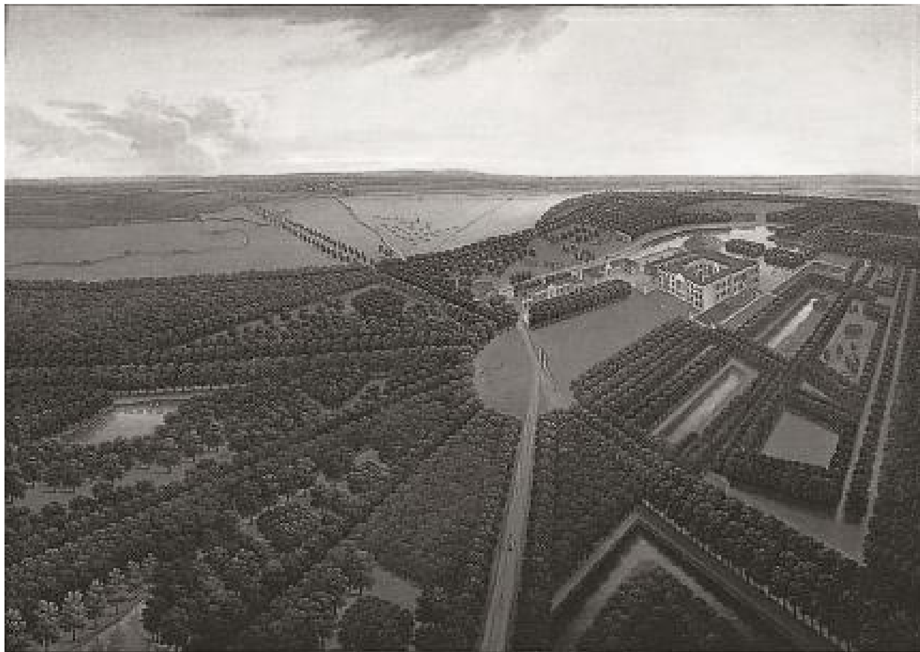


图92　小约翰·哈里斯

《柴郡的邓纳姆·马西庄园》，约1750年

蓬勃生长的森林，不是为了骄傲或炫耀，
而是为了将来的建筑，将来的军队所生长：
让他的种植园继续蔓延开去，

先是覆盖一片乡村，继而建起一个镇。[25]

风景——尤其是英格兰风景——其形式是由经济力量塑造起来的，所以极其自然，亨利·蒂尔尼跟随着主题的次序，从如画主义的枯萎栎木，到森林以及属地，到王室领地，直到政府的政策。但是，在逐渐远离如画主义的论述，逐渐远离对土地的纯粹美学评价的过程中，他渐渐地把大量的观众抛在了身后。

《邓纳姆·马西庄园》表现了庄园与周围风景的关系。权力和统治的象征标记在土地上得到了体现，其方式类似于洛伦采蒂的《国家的好政府》**[图83]**以及金克拉夫的徽章**[图84]**所采用的图示策略。别墅周围的区域有着最强烈的光线，从那一点开始，大道向周围辐射开，就仿佛权力的引线，穿过庄园一直伸入乡村中。它将它的权威印刻在了风景上。

在那些掌握着政治经济权力的人与风景之间有一种更加和谐的关系，表现在约翰·佐法尼（Johann Zofany，1733—1810）的肖像画《约翰，阿瑟尔公爵三世及其家族成员》（*John, 3rd Duke of Atholl and Family*）**[图93]**中。在这幅作品中，阿瑟尔家族看起来正在位于苏格兰高地的私家花园中休憩和娱乐。家族成员的排列配合了自然世界的形式，同时又清晰地显示出了家庭权力的排序。位于他父亲身旁的年轻的继承人，已经从家族的女性成员那里分离出来，他摆出的姿势同时平行于公爵和坐着的母亲。而母亲则平行于苹果树——二者都是富裕丰饶的象征。孩子们全部自由自在地活跃在自然生物中——天鹅、鱼，以及作为宠物的狐猴，更小一点的孩子在与水果和花玩耍。他们在实际意义以及象征意义上，都与自然世界和睦相处着。稀树草原在他们身后延伸，一直接近山的顶峰。领地结束的地方被故意画成了模糊的，在这一点与《邓纳姆·马西庄园》**[图92]**形成了对比。右侧的远处有一段墙和桥的片段，非常自然地提醒了观赏者，这片明显是自然风景的场景至少在中景处是一处私家花园。

图93　约翰·佐法尼

《约翰，阿瑟尔公爵三世及其家族成员》，1767年

虽然这并不是一幅传统意义上的风景绘画，人物及其土地占有权之间的等级关系，人物与自然世界之间的关系成为了我们在面对更典型的“风景”画——当人物的存在更清晰地从属于乡村场景——时的一个值得思考的问题。理查德·威尔逊（Richard Wilson，1713或1714—1782）的《有湖和乡间小屋的广阔风景》（*Extensive Landscape with Lake and Cottages*）**[图94]**在成百上千幅18世纪的欧洲风景画中是非常典型的。按照相对公式化的表现方式，画面中作为取景框的树木和被阴影遮蔽的前景将视线引入了一个有着乡间小屋和湖景的明亮中景，然后又将视线引到地平线处，在那里，一座引人注目的教堂平和地主持着这片欢乐的景象。一场重要的威尔逊作品展于1982年开办，一个补充性的目录，对这类场景作出了实质性的修正主义诠释。目录的作者，大卫·索尔金（David Solkin），发展出一套对威尔逊的风景画的马克思主义解读方式，他对这幅画所提供的解释是：他认为它是对当时盛行的“贵族神话”的表达。根据那个神话，乔治统治时期的英格兰的社会不平等得到了神性的谕示，它只能得到这样的表达，以构造一种掩饰性的社会和睦景象。这种思想符合了作为土地占有者的贵族们的利益，他们愿意相信农民阶层在这种分配制度下满足于自己的生活处境以及施加在他们身上的劳动负担。根据索尔金的见解，《有

湖和乡间小屋的广阔风景》**［图94］**恰恰把这种神话当作了它的统治议程：

图94　理查德·威尔逊

《有湖和乡间小屋的广阔风景》，约1744—1745年

> 威尔逊提供给观赏者的是一幅天堂般的和平富足的景象，在那里，满足于现状的农民和活跃的郊游者，精致的乡间别墅和朴素的乡村住宅，完美地和平共处着。这种表现有序统一体的技巧来自并依赖于一系列对比：存在于明显处于不同地位的人之间，以及相应的他们的住所之间，还有多山的陡峭地形和低地平原之间……明亮和阴暗的区域之间。……（威尔逊）还消解了另外一个重要的对比，那就是劳动和休闲之间的对比——以不被察觉的方式将一方混入另一方。在这里，工作对于农民来说仿佛等同于一种休闲形式，与此同时，站着的贵族们从他们的玩伴那里把脸转过去，作为视察着他的井然有序的世界的回应。[26]

等级秩序通过建筑在风景中的纵向排列得到了强化：教堂在地平线处，下面是有门廊的宅邸，再往下是山谷中的低矮村舍。

按照各种文章中所提出的阶级矛盾被人为削弱的观点对这种平和的田园牧歌场景作出的解读，从20世纪70年代后期开始变得非常有影响力，并且使我们警醒地认识到在那些看起来没有任何政治寓意的乡

村生活和场景后面，存在着画家的政治操作策略。[27]这样的解读有时候看似承担着过大的压力，而且没有充分地考虑到这类风景画中其他要素的影响力。于是，举例来说，在威尔逊的绘画作品中，被索尔金确认为对立反差的控制性序列——明亮与阴影、峭壁与平原、贵族与农民——也许还包含有一种作为政治原理的当代哲学原理。“不和谐的和谐”（*discordia concors*）[28]的概念支撑着17、18世纪英格兰的重要地形学诗歌。这符合了物质构成的基本情形：宇宙万物的构成要素最初是彼此的分离和对立建立起来的，后来才以彼此和谐的关系被构造为整体。于是，约翰·德纳姆爵士（Sir John Denham）在诗歌《库珀山》（*Cooper's Hill*）中，对它进行了这样的表述：

> 她（自然）的智慧懂得，事物间的和谐，
> 还有声音的和谐，也来自不一致的琴弦……
> 蒸气凝结的时候，是冷与热相遇，
> 我们所拥有的一切，还有我们自己，都是这样存在的。
> 当森林的险峻粗糙，
> 遇到洪水的温柔冷静，
> 这样剧烈的反差在自然中融为一体，
> 奇迹从此诞生，快乐从此诞生。[29]

《广阔风景》**[图94]**的对立结构遵循了这个古老的思想——是什么构成了自然界中和谐万物的原则，是什么维持了它们的活力——是存在于彼此对立的形式之间的辩证矛盾。“不和谐的和谐”的概念与这幅风景画的政治解释并不相容，在某种程度上，它可以被看作是一种形而上学的认可。事实上，把社会和经济差异作为一种对“不和谐的和谐”的表现的美学评价方式，被那个世纪后期的一位如画主义理论家应用在了风景画方面：

> 一幅好的风景应该满足这样的条件：在它其中，所有的组成部分都是自由的、没有限制的，但是同时，在它其中，虽然有些要素是显著的、加了高光的，另一些是退却的、在阴影中的；有些是粗糙的，另一些是平整、光滑的，但是它们对于美、能量、效果以及整体的和谐来说都是必需的。我不知道还能如何更精确地定义一个好的政府。[30]

一幅有变化的风景，其组成“部分”的彼此关联主要体现在能量对比方面，而不是地位高低，它是美的最佳典范，类似的情形也出现在政治分配上。二者都被认为是事物的自然秩序的体现，二者都与其他的政治和造园模型相对立，分别举例来说就是：18世纪90年代出现的法国新兴共和政体，以及18世纪的严肃而正式的法国花园。

这种辩证在一定程度上考虑到了人物形象与风景的关系，对英格兰风景画作出的政治上的重新解读再一次地刺激了新的观点的出现。通过研究康斯太勃尔（Constable）在19世纪一二十年代的绘画作品中对劳动形象的描绘，约翰·巴莱尔（John Barrell）提出，康斯太勃尔试图在一个理想化的农业模式中重现东英吉利（East Anglia）肥沃土地的旧场景，但是这无法被调和在画家所知道的东英吉利劳工的当代生活条件中。战后几年的农业萧条激起了失业劳工的暴乱。康斯太勃尔在萨福克（Sufolk）的磨坊主家庭敏锐地察觉到了这些危机。为了达到他想要的效果，他于1814至1824年之间创作的绘画作品——包括《船坞》（*Boat Building*），《戴达姆风景》（*View of Dedham*）以及《干草车》（*The Hay-Wain*），在一定程度上都是根据他儿时的记忆来渲染东英吉利的劳动场景的，他缩小和放远了劳动者的形象以及面部表情，于是他们看起来几乎成了自然风景的一部分——他们专心地从事着收割、挖掘、犁地的工作，背转过去、低着头或者把脸藏在帽檐里。巴莱尔指出：“如果他们更加突出，如果他们变成象征性更弱、更加现实化的人物工作场景，我们会冒风险地以人的形象来关注他们——而不是一组用来确定社会秩序的冷酷的、无止境的、没有明显特征的产业的象征符号。”[31]

人物形象在风景画中作为单纯陪衬物的低级地位是一种旧的惯例。一旦风景的历史叙事或圣经主题以及原始土著居民被清空，它就好像只剩下表现自然场景了，这时候我们就希望其他人物被缩减成附属物：风景才是主要的表现对象。但是对于这些绘画作品中的乡村劳工形象的具体表现方式，巴莱尔从康斯太勃尔的角度提出了更加深思熟虑的动机。我们可以更进一步地观察其中的一幅作品：《干草车》**［图95］**。

图95　约翰·康斯太勃尔

《干草车》（又名《风景：中午》），1821年

肯尼思·克拉克对这幅画作出的回应是："一种对平静和乐观的景象作出的永恒感人的表达"[32]。对于巴莱尔来说，"这幅风景是静止的，它是一幅稳定、持久的画面，英格兰农业的稳定性，在这片茂盛的草场景象中，似乎享用了自然的持久性。"[33]这是一幅著名的对真实场景的写生：威利·洛特（Willy Lot）的乡间别墅，引向斯陶尔河（Stour）的磨坊，一架真正的"马车"（参考了萨福克收割季节的马车的绘画），背景中的特定树木，一天内的特定时间（《风景：中午》［*Landscape: Noon*］是画家最初使用的题目）——云层在那段时间散开，让太阳浸染了远处的草场，收割者正在那里工作。自然主义的考虑与康斯太勃尔对于地形学表达的迷恋是相匹配的，而且我们早已经习惯把绘画作为"自然影像"的最高点（按照肯尼思·克拉克的说法）。然而，图画的自然主义也许可以暗示，却不能确保社会现实主义。《干草马车》创作于康斯太勃尔伦敦的家中，那里既不同于他儿时的萨福克农场，又不同于贫困和劳工暴乱的当代景象。他在1823年写信给他的密友——费希尔执事长（Archdeacon Fisher）——费希尔与萨福克教区和那里的一些土地所有权利益有着紧密的联系：

> 虽然我现在站在世界的中央，我却置身其外——我很开心——我会尽力让自己不被伤害。我有属于我自己的王国，既肥沃又人丁兴旺——我的风景和我的孩子——[34]

通过让自己远离伦敦的大社会以及萨福克问题重重的生活处境，通过“住”在他画出来的自然主义的乌托邦里，康斯太勃尔能够“让自己不被伤害”。这种“属于我自己的王国”是康斯太勃尔热切地与费希尔分享的一种英格兰的版本。费希尔本来拥有购买《干草马车》的首席认购权利，但是他最终还是放弃了对于这幅英格兰田园画的购买，他所给出的理由是多么地具有讽刺意义：“让你的［......］干草马车驶向巴黎吧［......］我已经在农业的困境中感受到了太多的沮丧，再没有占有它的愿望了。”[35]

康斯太勃尔的绘画作品被称为“便携式的肖像画”，对于构建英格兰丰饶、驯化和极度稳定的国家特征作出了深远的贡献。[36]风景艺术作为政治工具的价值在这本书的其他章节也有所反映，比如17世纪荷兰的风景绘画。在19世纪后期的法国，我们又一次看到了政府赞助人对于风景流派的高度操纵行为。被选中的沙龙风景画被政府购买下来，放置在地方博物馆中，其目的在一定程度上是为了在整个法国培养一种国家特征的感觉。[37]

风景艺术，正如这一章通过各式各样的例子所传达的，从很早以前就暗含了民族主义、帝国主义、社会经济意识形态等意义，而且，当从表面上看受到了最少的政治议程指示的触动时，往往存在着更多的潜在意义。这个问题不仅仅是关于过去的历史。在20世纪后期的西方世界中，提高的环境意识促使我们更加清醒地认识到这个一直以来以各种方式作为附属品的问题：风景是一种有关政治的主题。

第八章　作为图画的自然，还是作为过程的自然？

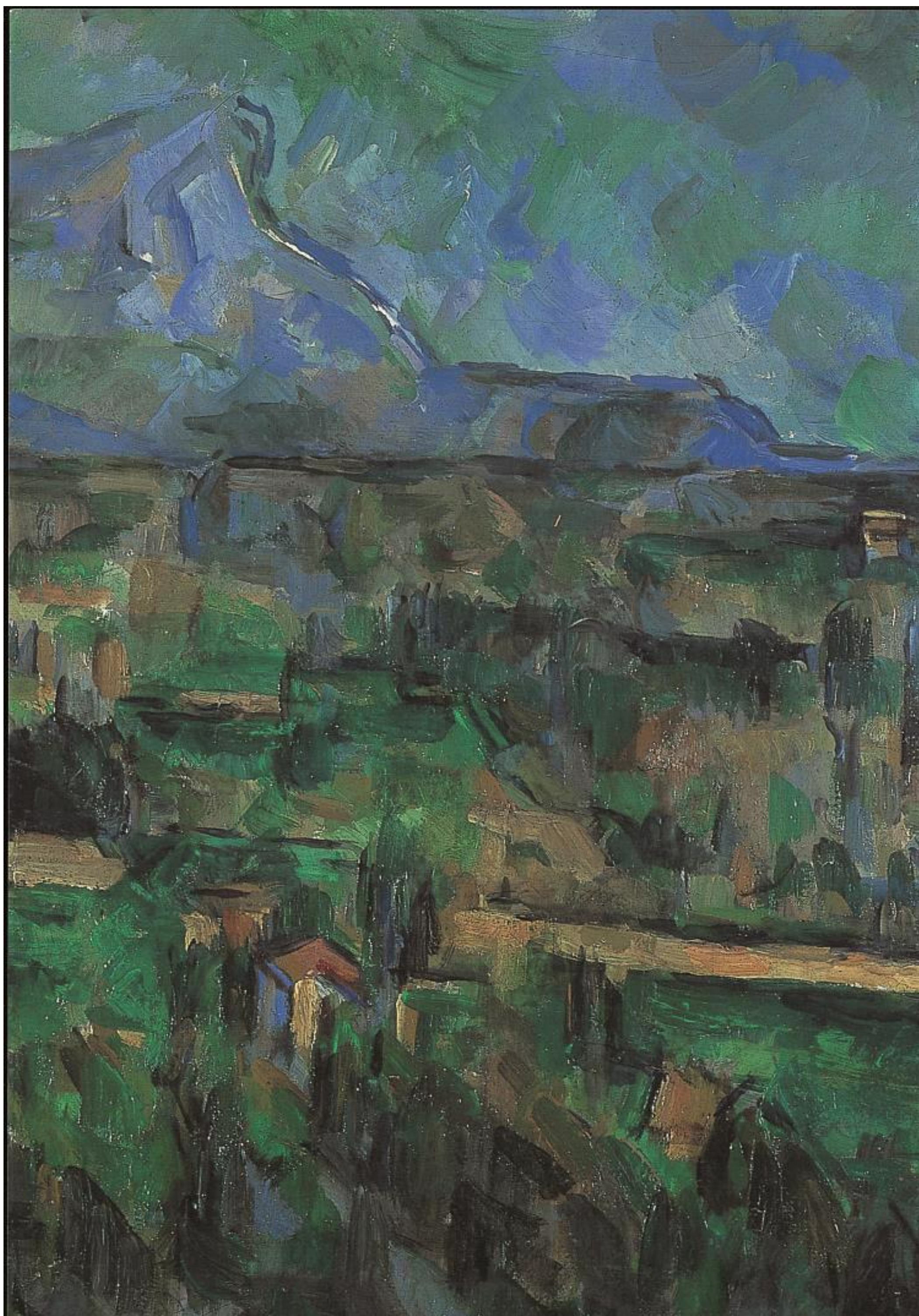


图113的细部

今天我们的视觉已经有些疲劳，它负担了太多影像的记忆……我们不再去观赏自然；我们一遍又一遍地观赏图画。

——塞尚的谈话，1902年

J. M. W.透纳（J.M.W. Turner，1775—1851）的绘画作品，《暴风雪》（*Snow Storm*）**[图96]**，于1842年在皇家艺术院展出。它有着一个极长的标题：《暴风雪——离开港口的汽船在浅水中发出信号，在引导下前行。作者在阿里尔号离开哈维奇港的夜里经历了这场暴风雪》（*Snow Storm—Steam-Boat offa Harbor's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Auther was in this Storm on the Night Ariel LeftHarwich*）。透纳出于个人考虑想要证实这次经历的真实性的行为造成了许多麻烦。首先，阿里尔号（*Ariel*）是多佛港（Dover）的，而不是哈维奇港（Harwich）的短桨汽船；其次，透纳，据人们所知，有许多年都没有去过东英吉利的那片地方。按照记载，他对于这幅作品的详情说明如下：

图96　J. M. W. 透纳

《暴风雪——离开港口的汽船在浅水中发出信号，在引导下前行。作者在阿里尔号离开哈维奇港的夜里经历了这场暴风雪》，1842年

> 我画它的时候并没有指望谁能理解它，但是我想要表现出这样的场景看起来是什么样的：我让水手把我绑在桅杆上来观察它，我被绑了四个小时，而且我并不指望能保住性命，但是如果我能活下来我一定要把我看到的都记录下来。不过，没有任何人有义务来喜欢这幅画。[1]

假定透纳那时已经接近60岁，那么人们会非常合理地怀疑他是否有能力像自己所说的那样在桅杆上待了那么长时间去承受那样的自然环境。这幅画遭到了评论媒体的严厉斥责，被称为"肥皂泡沫水和白消毒浆"。"他们想要什么？"被触怒的透纳抱怨道，"我真想知道他们觉得海是什么样的？但愿他们去过海里。"根据透纳的评论所显示的，他对于自己作品的辩护主要在于"它是自然"。这是对新古典主义的学术观点——自然物质形式需要得到艺术家的修正——作出的奇特转变。"我们不再去观赏自然，我们观赏图画"，塞尚评述道。

如果透纳说的话得到了确切的记录，那么他所强调的重点则非常清楚地在于真实性，甚至冒着无法被理解的风险："我真想知道他们觉得海是什么样的？"一场狂暴的自然活动——一场海上暴风雪的经历本身的含义，只能通过一种新的、外来的语言进行表达。在一些人看来，透纳不仅仅是摒弃了现实主义风景或海景表达的所有传统惯例和熟悉语汇，而是为了他的绘画素材——"肥皂泡沫水和白消毒浆"而走到了别的地方，"他在这里使用了他的全套厨房设备"。文学刊物《图书馆》（*Athenaeum*）在1842年5月14日作出的评论中（上面的引文也是来自这片评论）控诉了这幅画的绝对混乱："汽船在哪里——海港从哪里开始，又到哪里结束——哪些是信号，阿里尔号上的作者又在哪里……这些东西我们完全找不到。"那些叙述性的说明，在绘画中完全不得要领，于是必须被讽刺性地提供在有些长度的标题中——"作者"在那里声明了他"经历了这场暴风雪"。由于他本人当时在暴风雪中，他当然不能像一个从远处岸上的有利地形处进行观察的画家那样掌握它的全景——只有在岸上才能清晰地分辨出海港与海水之间的轮廓线，以及海水与飘摇在风暴中的汽船之间的轮廓线。

透纳考虑将自己置入自然暴力活动的体验，并让那个体验指导风景图象构建的形式，是一种艺术家与自然世界之间关系的新发展。他略微领先于那些走向更稳定的户外绘画实践的画家——欧洲风景画家们已经花了六十多年的时间去做那件事，企图将他们自己沉浸入他们一直在记录着的同样的自然环境中。这样的实践活动，尤其是考虑到

透纳所做出的这种极端行为，常常成为讽刺作家挖苦的对象，比如卡尔·约翰·林德斯特伦（Carl Johan Lindström）的讽刺画《法国画家：“它在自然界中一定是灾难性的”》（*The French Painter*:‘Il faut faire la nature en ravage’）**[图97]** 中所表现的。清新的微风和自然的光照替代了封闭的画室和人造的光线。这种与自然的更亲密的接触在很大程度上修改了风景画的语言和意义。透纳的《暴风雪》是这种方式极端的表现形式，它表现出来的新的关系动摇了整个“风景”的概念。一种对于固定风景的不太狂暴的干扰在皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre Auguste Renoir）的《阵风》（*Le Coup de Vent*）**[图98]** 中得到了把握，在画中，含糊的笔触本身看起来就像是被一阵阵的风所驱动，正好与它吹拂过的风景形式构成了风格和韵律上的完美对应。自然作为生长和衰败的力量的集合，能量守恒运动和交换的场所的概念，破坏了那种由画家在一定距离以外所订制的，作为稳固的自然物质排列组合的风景概念——那种距离，不管是从风景观赏还是从画室成品的角度来看，都是一种实际意义上的距离。

图97　卡尔·约翰·林德斯特伦

《法国画家》，1828—1830年

图98　皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿

《阵风》，约1878年

我们在这一章中所关注的问题是试图将自然的体验转化成一种持续变化着的有机体，而不是一种大尺度的景物。风景是一个活着的环境，而不是“自然的死尸”（*nature morte*）。那些接受了这种活力论挑战的浪漫主义和后浪漫主义艺术家面临着诸多问题，其中一些方面在其他章节中也得到了讨论（比如，20世纪后期的大地艺术实践者，他们的作品有时候本身就是用来赞美自然物质的变化无常的戏剧化行为）。风景画曾经主要是平面的记录。那么它有可能告诉我们一些关于“深度”的历史——作为有机体的世界的皮肤以下的生活么？如果可以的话，它能够像风景画艺术一样具备美学上的说服力么？一个有趣的相关案例就是英国摄影师乔·康尼希（Joe Cornish）的作品《雷文斯坎，约克郡》（*Ravenscar, Yorkshire*）**［图99］**。康尼希曾经提到，他对风景摄影的探索，“是对反映自然原始力量的形式的搜寻”：

图99　乔·康尼希

《雷文斯坎，约克郡》，1997年

> 这些可以在海滩、峡谷、冰川、吹积起来的雪、沙漠里的沙，当然，还有植物和花卉中找到。通过展现那些反映了自然能量的图案、韵律或形状，摄影师可以提供一种全新的影像以及对事物的更深入的洞察。[2]

雷文斯坎的风景很好地诠释了这种野心。海和风，在这里呈现出一种欺骗性的平静和能量的欠缺，但是它们却已经用上千年的时间侵蚀出了这片海湾，雕刻出了悬崖的外观，将海滩上的巨石打磨至光滑，在沙滩上刻下棱纹。这对于艺术家来说是一种绝妙的"历史"主题，但是它是作为自然历史的风景，而不是作为人类英雄历史的推动情节的风景。

这一章要特别讨论的问题如下：风景画家获得对他的绘画对象的更科学的理解的要求；以及如何从主观体验和客观事实两方面去表达自然世界的持续变化的问题。我们所感兴趣的表现形式既包含了自然世界的形式和力量作用在艺术家身上主观的感官效果，也包含了艺术家将自然作为有机体所进行的更加客观的深入洞察。这两种考虑在许多方面彼此触碰，在下面这段保罗·塞尚的谈论中得到了阐释：

> 我们看到的所有消失的东西，其实是继续前进了。自然总是同一个样子，但是她其实没有任何东西——任何在我们之前出现的东西——被保留下来。我们的艺术必须提供一些转瞬即逝的感

觉，来表达她的持久——因为她的本质就是她持续变化的样子。[3]

这种把自然世界同时看作是转瞬即逝的和持久不变的看似矛盾的双重感觉，要求风景艺术家将生动性和稳定性融合在表达自然体验的过程中，这在19世纪早期发现地质时代之后变得更加急迫。查尔斯·莱尔（Charles Lyell）的《地质学原理》（*Principles of Geology*，1830），按照它的副标题的解释，是"试图以现在正在发生作用的各种原因去解释过去地球表面的各种变化"。物质世界被认为是服从于，或者说构成于，一种衰败和产生的连续进程。地质学历史不是那种可以被我们当作大量完备地记录着地球物质形式的铭文来回忆的叙事文学：它是我们当前的环境。我们不断地改造着它的同时也不断地被它改造。三个世纪前，约翰·戈特弗里德·赫德（Johann Gotfried Herder）提出，环境掩埋了个性，而地球的结构塑造了我们思考问题的方式。卡尔·李特尔（Carl Riter）在1830年间再一次强化了这些观点："土地的产物似乎已经被编织进人类思维的材质中。"[4]蒂莫西·米歇尔（Timothy Mitchell）对这个时期的评论是"环境决定论的概念已经被并入了地质学，并渐渐地跻身于那些不容置疑的、常规传统的知识行列中"。[5]

19世纪早期的欧洲地质学家和文化思想家（尤其是浪漫主义的活力论者）越来越强调一种信念，那就是，人类并不是像曾经被认为的那样与他们周围世界的自然进程相分离。他们的论点与户外写生的推广活动不谋而合。这项实践的一位早期提倡者——克劳德–约瑟夫·韦尔内（Claude–Joseph Vernet），强调了自然的权威性："你必须完全遵照你在自然中看到的；如果一个物体与另一个物体相混淆，无论是在形式上还是颜色上，你都必须按照你看到的样子来渲染它；因为，如果它在自然中是存在的，那么它在绘画中就是适宜的。"[6]这类似于透纳即使冒着被指控为低劣绘画的风险，也对于自然直接体验的权威价值的坚持。人类从自然进程中日益脱离出来的感觉，可以通过许多途径得到阻止，或者有可能的话，得到逆转，特别是通过在户外写生中与自然产生持续的直接接触，以及对正在运转和活动的有机自然世界进行更加深入的重新观察。

一旦走到画室外面，风景画家对于物质环境的不稳定性，以及它的性情和面貌的喜怒变迁，就有了更高的警觉度。我们看到，透纳的

《暴风雪》激起了一系列的评论攻击，这些攻击继而唤起了约翰·罗斯金（John Ruskin，1819—1900）对透纳的权威辩护——《现代画家》（*Modern Painters*），第一卷于1843年问世。罗斯金抨击了将风景形式和特征概括化、理想化的学术传统，同时，响应了歌德等人的号召，赞同风景画家应该把更多的注意力放在自然世界的特征细节上："每一种岩石、土壤和云，都必须以地质学和气象学上的精确度得到画家的了解。"[7]五卷《现代画家》向风景画家们详细而充分地讲述了这些问题，并且把透纳的对于自然"真实性"的忠诚与受人尊敬的旧派风景画大师的实践活动作了对比。

罗斯金在《现代画家》第二版的前言中对克劳德的抨击非常有力地例证了新的优先权得到确立的方式。他选取了克劳德的一幅典型绘画作品——我们在前文中介绍过——《风景，以撒和丽贝卡的婚礼》**［图54］**作为他的案例。他在克劳德绘制的罗马平原（Roman Campagna）的细节中轻蔑地浏览了一圈，指出了他认为克劳德在表现田园主题时所犯的操作性错误（"一个男人带着一些公牛和山羊一头栽进水里，因为他们的腿全部突发性地患上了某种瘫痪疾病"）；把跳舞的农民表现成跟罗马士兵相同的场面的不合理性（他们一定会吓跑那些被赶到他们附近的牛群）；没有任何明显建造目的的拦河坝，还有城市（"与河边相隔了一段非常不方便的距离"）；诸如此类。

> 我相信，这个例子非常好地反映了那些通常被称为"理想"风景画的东西，具体来说就是——画家从自然界中获取的一组景物，逐一毁坏，按照这种特征对立的原则挑选，好像为了确保它们不去抵消各自的效果，与此同时，结合了大量对自然规律的违反和对联想的滥用，以确保它们能创造出一种难以置信的综合感觉。

接着，罗斯金给读者提供了一幅口头描述的画面，表现了他心目中的罗马平原沐浴"在傍晚的光线下"的真实特征：

> 让读者想像他自己从"现实世界"的声音和动作中抽离出来，被独自送入这个野蛮而荒凉的平原。土壤在他脚下轻微地变形、碎裂，他从不曾如此轻微地踏步，它的实体是白色的、中空的、腐烂的，就像落满灰尘的人类骨骼的残骸（这里附加了一个脚注："罗马平原的植物土壤主要形成于分解的火山岩，在它下面铺

着一层白色的浮石，其性状非常类似于骨骼的残骸”）。长而多节的草叶在傍晚的风中摆动、摇曳，那些动作形成的影子沿着废墟的堤岸热烈地震颤着，最后将自己曝露在阳光下消散。腐败土壤的小丘在他周围隆起，就好像地下的死亡在睡眠中挣扎，散落在各处的黑色岩石的、四方的、大型构筑物的残骸，没有一块遗弃了另一块，它们彼此依靠维持着它们的衰败。一片阴暗的紫色毒雾，在沙漠表面蔓延，遮掩了巨大废墟的古怪残骸，那些裂罅中隐含的红光，就像被毁坏的祭坛中即将熄灭的火焰。奥尔本山脉（Alban Mount）的蓝色山脊，抵靠着绿色、清澈、安静的肃穆天空。黑云笼罩的瞭望塔，坚定地矗立在亚平宁山脉的山岬。从平原到山地，沿着破碎的沟渠，一个码头接着一个码头，融化在黑暗中，就像阴郁而无尽的送葬队伍，正在穿越一个国家的墓地。[8]

我引用了这段文字的全文，因为在这段描述中，罗斯金为风景画家具体化地阐述了一个新的程式。他的目的是“强调那种忠于自然本身的热切、虔诚、深情的绘画探索的必要性，以及崇高性”。克劳德并没有注意到他所选择的风景的真实特征。那种真实特征只能得到一种艺术家的识别：那种艺术家必须首先将自己置于那个特定的场景中，其次，带着某种敬畏的感觉去理解那个特定风景的地理构成，以及时间、气候和人类行为是如何共同作用于物质的。换句话来说，艺术家必须从智力上和感情上非常密切地了解这个特定的风景。罗马平原的风景是多少个世纪的自然作用的产物。罗斯金对它的描述将这片领土的帝国历史与自然属性联系在了一起，由此暗示出了它们的密不可分。在那里，人类的存在被有机地结合在自然场景中。风景被动人地形容为“一个国家的墓地”，所有的构图主题都为这场葬礼作出了贡献。这是一个非常独特的历史风景类型。它讲述的人类故事紧密地联系在场所特征的强烈感觉中，而这种特殊的感觉，是克劳德完全没有传达出来的。

罗斯金对于人像画家和雕塑家进行解剖学研究的实用性一直持有一种矛盾的态度，但是人们可以清楚地看出，他非常提倡在风景绘画中进行类似的实践。如果按照传统惯例，为了掌握人体的形式和动力学，艺术家被要求进行一定的解剖学研究，那么为什么不能对风景画的学生提出相似的教学要求呢？理解肌肉、骨骼、腱的形式和运动如何驱动人体，在罗斯金对风景艺术家的规定中有着相匹配的对应形

式：理解植物、动物和矿物在分解和构成的进程中是如何控制作为绘画对象的表面形式的。事实上，这就是《现代画家》的主旨。

“我们无法真正地看清任何事物，直到我们理解了它。”这是约翰·康斯太勃尔在他关于风景绘画历史的第三次演讲（1836年6月9日）中说到的，他所阐述的原则必定会得到罗斯金的赞同。康斯太勃尔的观察为他对范勒伊斯达尔的绘画作品作出的讨论书写了序言。他把范勒伊斯达尔看作两种画家——自然主义大师和浮夸的讽喻家，为了区分二者，他先谈论了《冬（“临摹范勒伊斯达尔作品”）》（*Winter*［‘Copy afer Jacob van Ruisdael’］）**［图100］**，一幅对其他艺术家的《冬季风景》（*Winter Landscape*）的模仿作品（《冬季风景》原件收藏在费城美术馆的约翰·G.约翰逊藏品厅中［Philadelphia Museum of Art’s John G. Johnson Collection］）：

图100　约翰·康斯太勃尔

《冬（“临摹范勒伊斯达尔作品”）》，1832年

这幅画表现了即将到来的解冻期。地面覆盖着积雪，树木仍然是白的，但是接近画面中心的地方有两座风车：其中一座风车的翼板被收拢起来，转向了当风车停止工作时风吹来的方位；另

外一座风车的支柱上挂着帆布，被转到了另外一个方向，暗示了风向的变化。在那个方向上云正在散开，按照天空的光线来分析应该是南方（太阳在这个半球的冬季位置），这种变化会在上午之前引起一次解冻。这些详细境况的出现表明范勒伊斯达尔理解了他所画的东西。他在这里讲述了一个故事。[9]

这个被讲述的故事是指季节的变化以及人类对那个变化作出的反应。即将到来的解冻期，风的方向变化，云的消散——这些都影响了那些住在这片广阔天空下面并服从于它的人们的生活和工作（画面中天空和陆地的比例是非常显著的）。它自身最细微之处的变化过程，它对人类生活影响的变化过程，作为人类和自然世界相结合的更进一步的表现，构成了一种新的风景艺术主题、一种新的记叙方式，而且它是可以得到广泛接受的。在紧接着上面描述的段落中，康斯太勃尔用这幅冬天的景象与一幅寓言式的风景——通常被认为是指范勒伊斯达尔的《犹太墓地》（*The Jewish Cemetery*）**[图101]**进行了对比。范勒伊斯达尔以这个主题创作了两个版本的作品，其中一幅在底特律，另一幅在德国的德累斯顿。歌德在1816年的一篇文章中颂扬了绘画中所蕴含的象征和诗意的力量。底特律版本在1815年来到英格兰，被收录在约翰·史密斯（John Smith）的1835年年录中。史密斯写道，艺术家"在这幅卓越的作品中"表现出来的明显意向是"……表达一种人类生活的道德教育"[10]。康斯太勃尔不同意这种过高的评价，他认为范勒伊斯达尔只是在"试图传达一些超出了艺术表现范围的东西"：

图101　雅各布·凡·范勒伊斯达尔

《犹太墓地》，1655—1660年

在一幅在他生前被称为“人类生活寓言”（也可能正是因为如此它才被人认为是他自己的意愿）的绘画作品中，包含了暗指古老年代的废墟，象征生命进程的溪流，还有预示着危险的岩石和峭壁。但是，我们将如何发现所有的这些？

为什么范勒伊斯达尔在这里的企图被认为是“超出了艺术表现范围”？寓言式的绘画，无论是否通过风景的图像，都是一种在几个世纪以来的欧洲艺术史中再熟悉不过的形式，所以很难说范勒伊斯达尔这幅画中的废墟和彩虹的象征意义是在对观赏者的理解能力提出过分的要求，尤其是对于像康斯太勃尔这样的熟悉风景绘画传统的人来说。当康斯太勃尔自己的作品《教区农场》（*The Glebe Farm*）正在为《英国风景画》（*English Landscape*）的出版制作雕版时，他说他添加了一个废墟，“因为，如果在这本我自己的书中没有一个象征记号……那将会损失了一种机会。”[11]在《英国风景画》的另外一个地方，他将彩虹称为“希望的温柔拱门”[12]。然而康斯太勃尔却在演讲中认为范勒伊斯达尔正在使用一种死了的语言，一种已经在当今时代消失了的象征性语汇。

有疑义的是，康斯太勃尔所推崇的范勒伊斯达尔在《冬季风景》中讲述的"故事"，在一些细节的意义上其实比《犹太墓地》更加深奥难懂，除非，像康斯太勃尔一样，观赏者是一个乡下人。康斯太勃尔作为一个磨坊主的儿子，会特别警觉地意识到风车按照云的变化形式所给出的信号调整位置的意义。但是，比起寓言式的作品来说，一个城市居民会更有能力阅读那样的故事么？（要做到那一点）每个人都需要有一种特定的学问。不过，康斯太勃尔在这个时期众多的艺术家和评论家中，是能够同时感觉到并且帮助推广风景艺术语言变化的人。卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）的朋友菲利普·奥托·朗格（Philipp Oto Runge）认为："正如埃及图画已经不再能被人理解，同样地，文艺复兴时期的杰作在现在看来也只是空空的符号了。"[13]

对自然现象的科学认识和密切观察不断地激励着风景画家。据记载歌德在1831年曾经声明道：

> 一名风景画家应该懂得多方面的知识。对于他来说，只理解透视法、建筑学、人体和动物体解剖学是远远不够的，他必须对植物学和矿物学也有所涉猎，那样他才能知道如何正确地表达树木、植物的特征，还有不同种类的山的特征。实际上，他并不必要成为一个精通的矿物学家，因为他主要和石灰岩、板岩、砂岩打交道，只需要懂得它们存在的形式，它们与大气的反应方式，以及什么样的树适合生长在它们上面，什么样的树在它们上面无法生存。[14]

在同一年，卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯（Carl Gustav Carus）写道：

> 山讲述给人类的历史是多么意味深长和坚强有力！它展现在人类眼前的与上帝直接相连的神性的本质是多么崇高！在那样的意义上，它似乎一下子摒弃了所有俗世存在的短暂空虚。历史通过特定的地层和山的类型清晰地揭示了它自己，所以即使是没有经过训练的观赏者都可以在一定程度上感受到这个历史。艺术家们可以自由地去强调这些方面，而且，通过这种方式，他们能够提供一种更高意义上的历史风景画。[15]

卡鲁斯创造了一个词“Erdlebenbildkunst”，含义是“对地球生命的描述”，用来将一种风景艺术从传统的风景画类型中区分出来。[16]这个意义上的“历史风景画”是一种描述地球的自然历史的风景艺术，而不是描述那种把风景降格为“基础”或“背景”的文化历史和社会历史。但是文化和地质的内容也可以被融合在一种新兴的重要类型的历史绘画中。我们可以在德国艺术家卡尔·罗特曼（Carl Rotmann，1791—1850）受到路德维希国王（King Ludwig）的委托而绘制的以希腊风景为主题的一系列风景画中找到这样的例子，如《西锡安与科林斯》（*Sikyon and Corinth*）**[图102]**。这幅作品使人想起风景画的次级类型：把对废墟的描绘作为世事多变以及人类愿望的虚无的象征，一种“死的象征”（memento mori）。使罗特曼的风景画区别于那种传统主题的地方，是它对于“Erdlebenbildkunst”的新关注。科林斯的被侵蚀的废墟，被缩减成高原上一个小细部，从视觉上融入了更广阔的土地体量中——也就是它最初形成的地方，同时，这些内容都得到了贴切的自然主义细节描绘。在绘画主题上，地质时代的故事所占据的比例与古代卫城的历史同样多——如果没有更多的话。经历了几千年的变迁，科林斯的历史在地质时代面前仍然显得渺小，前景中的河流将峡谷侵蚀得越来越深，暴露出峭壁表面和岩石的地层切面——它们自身就是地质时代的列表。

图102　卡尔·罗特曼

《西锡安与科林斯》，1836—1838年

卡鲁斯、罗特曼和康斯太勃尔，用他们各自不同的方式，提升了风景画的地位，于是，作为一个具有教育意义和精神提升价值的类型，它以自己独特的语言逐渐等同于最高秩序的“历史”绘画，但是完全不依赖于持续出现的英雄人物故事。风景本身就是一种向所有人开放的语言，观赏者和风景艺术家都不需要深刻地了解希腊神话、古典故事或者古老的象征符号。

康斯太勃尔的模仿作品《冬》**［图100］**只表现了一个特定的时间段，但是观察者可以从中推断出那个时间段之前或之后的故事。从文艺复兴时期开始，风景画在艺术中的地位一直持续地变化着：从作为戏剧性人物事件的一个相对不活跃的背景开始——在这样的作品中我们只关注人类的故事——直到现在，它自己已经逐渐成为了戏剧性的焦点。对自然进程的描绘方式取代了人物事件，然而仍然暗示着——如果不是结合了——人类的尺度。因此，在透纳的《暴风雪》**［图96］**中，在没有人物形象来见证暴风雪的猛烈效果的情况下，是前景中暴风雪的难以抵抗的强大力量成为了绘画的英雄式主题，而不是俯仰动荡的短浆蒸汽船。正是那些正在目睹暴风雪的观察者，比如画家本人，被漩涡一般的构图卷入了自然事件中。

透纳的另一幅关注自然进程的风景画——《结霜的早晨》（*Frosty Morning*）**［图103］**，看起来比康斯太勃尔的《冬》包含了更多的人物叙事成分。在清冷的黎明光线笼罩的前景中，一个老人和一个孩子注视着一些正在劳动的人。一架四轮马车，刚刚结束了一场夜间旅行，还仍然亮着灯，从左侧的背景处进入画面。然而，透纳在这里想要第一位表现的主题与这些人物都没有什么关系，它只关于时间和变化。从左到右浏览，它描绘了从夜间到破晓的变化，还有太阳使地面上的霜消融、土壤升温的过程。按照杰克·林赛（Jack Lindsay）的评价，“这种表现时间运动的能力是透纳的重要品质之一”[17]。詹姆斯·汤姆逊（James Tomson）在他的诗歌《四季》（*The Seasons*）中证实了时间的迁移，以及日出和霜融的自然过程才是《结霜的早晨》的重要主题，在这幅绘画作品展出的时候，透纳曾经引用了这首诗中的相关诗句：“坚硬的白霜，开始消融，在他的光线到达之前。”透纳正在捕捉一个转变的瞬间（也许通过前景中儿童和老人的彼此相伴而得

到强化），就像康斯太勃尔在范勒伊斯达尔的《冬季风景》中所辨认出来的变化瞬间一样。对于风景画家来说，在同一幅画面中达到这个效果，从智力和技术方面来说都是相当具有挑战性的。旧传统中的月历风景画经常使用一组分别独立却又有序相连的绘画——冬、春、夏、秋，连同黎明和黄昏——戏剧性地表现出一年四季或者一日中的循环变化——但是在一幅单独的、自然主义的绘画中表现出这样两个阶段之间的变迁，却是另外一码事。在《结霜的早晨》和另外一幅表现破晓时分的风景画——《清晨在科尼斯顿湖，坎伯兰郡》（*Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland*）**［图104］**中，透纳致力于创造一种从夜间向白天转变的动态体验的感觉：当我们阅读这些画面的时候，就仿佛沿着一个线形的叙述看着它发生——在《结霜的早晨》**［图103］**中从左到右，在《科尼斯顿湖》**［图104］**中从下到上，那里明亮的清晨阳光已经开始渗透进前景斜坡的底部。像《暴风雪》**［图96］**一样——虽然明显力度更弱，这是一种对画面的冲击。《科尼斯顿湖》的设计是为了呈现给观赏者破晓曙光的宏大爆发：他把这样的宏大感投掷在镀了金边的云朵上，就像若隐若现的岩浆一般流下山坡。这种火山般的渲染方式所带来的感觉是一种天启式的宏大，在这幅画第一次展出的时候，这种感觉通过附加的引用诗句得到了强化——透纳从《失乐园》（*Paradise Lost*）（第五卷）中选取了亚当和夏娃的清晨赞美诗中的几句：

图103　J.M.W.透纳

《结霜的早晨》，1813年

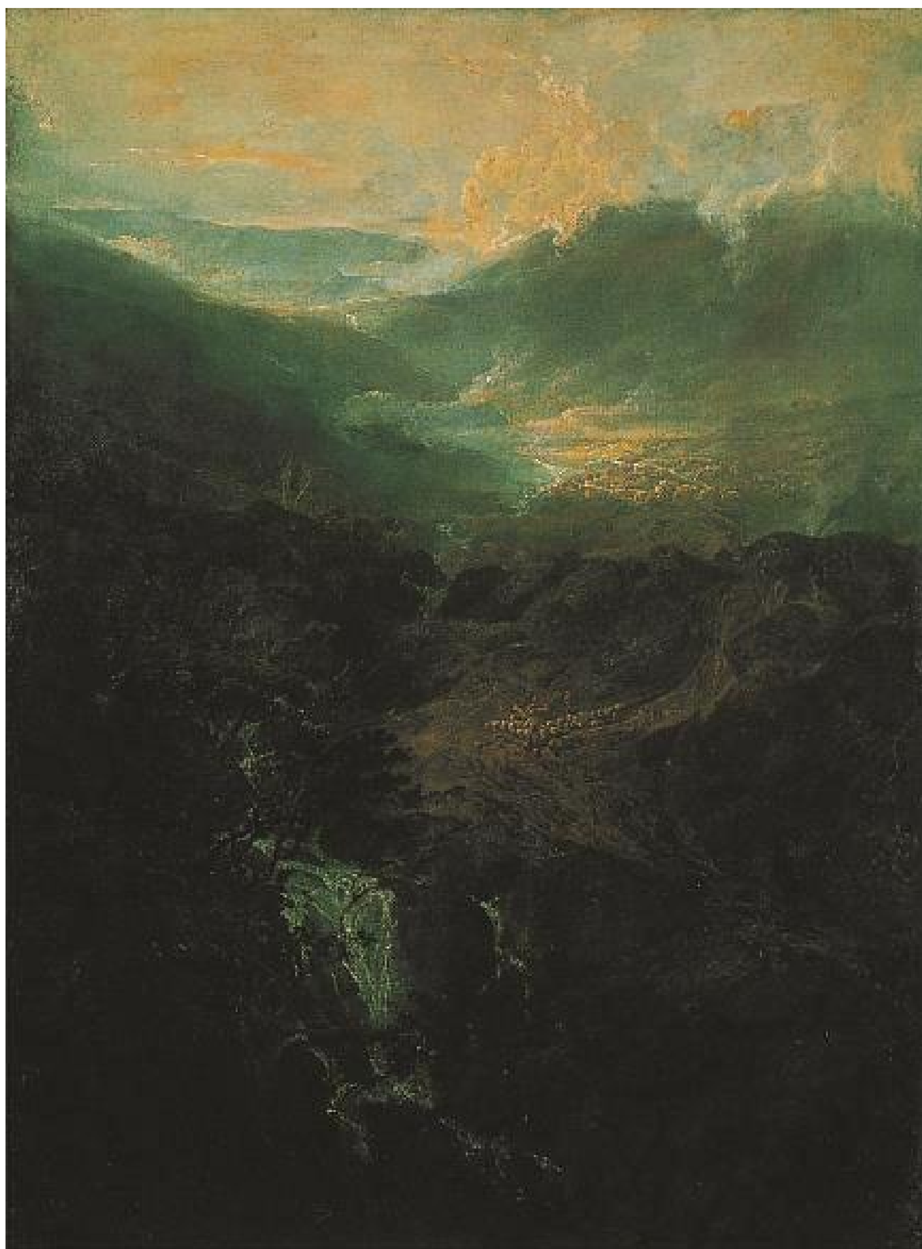


图104　J.M.W.透纳

《清晨在科尼斯顿湖，坎伯兰郡》，1798年

薄雾和蒸汽正在升腾
从山和流动的湖泊中，朦胧或者昏暗，
直到太阳在你蓬松的裙子上渲上金边，
感谢这个世界的伟大造物主，复苏！

诗句和绘画表现了太阳温暖大地，驱散清晨薄雾的过程，用金色对比了朦胧和昏暗。绘画几乎是图标性的，它鼓励我们自己制造出从昏暗到光亮的转变。自然的进程被赋予了英雄主义的宏大，相当于历史绘画的最高形式。

在这两幅绘画的情形中，透纳援引了诗歌来提升画面的内涵。对詹姆斯·汤姆逊和约翰·弥尔顿（John Milton，1608—1674）作品的引用并不是简单地对画面标题作出装饰性的延伸——即围绕着绘画的金箔文字——它们对于风景的体验来说是具有功能意义的。它们帮助完成了绘画过程中很难在一幅画面中做到的事情：传达了一个凝固瞬间中的运动和进程。注意绘画标题自身是如何通过将重要词汇放在首位而强调自然进程的优先性的：《暴风雪……》、《结霜的早晨》、《清晨在……》。

“自然的真实性”可以代表两种意义：一种是解剖学家的理解，以及对于“深层面”自然的精确的、理性的渲染；另一种可以被称为自然的“情绪”真实性。透纳的《暴风雪》也许是两者的融合。我们已经从一些方面讨论了前面一种真实性，现在我们将转向主观的那种。

在户外作画或者速写，从文艺复兴时期以来，已经被看作是一种通向更高目的的基本途径：“在现场”对自然绘制出的草图，会在画室中得到修改，并被综合在更大的作品中，为作品的最终完成做出准备。在18世纪七八十年代，许多意大利先锋画家的实践——克劳德–约瑟夫·韦尔内（Claude–Joseph Vernet）、皮埃尔–亨利·德·瓦朗西安纳（Pierre–Henri de Valenciennes，1750—1819）、托马斯·琼斯（Tomas Jones，1742—1803），以及水彩画家弗朗西斯·唐恩（Francis Towne，1739或1740—1816）和约翰·罗伯特·柯岑斯（John Robert Cozens，1752—1797）——都帮助转变了这种户外绘画从属于画室绘画的传统。水彩风景画在三个世纪以来都是在户外进行的，不管是出于地形学、植物学还是其他的目的，但是这些都被视为“素描”而不是“绘画”，在一定程度上暗示着它的次级从属地位——这也与它选择水彩作为媒介有关。然而，柯岑斯的水彩画引起了一些迷惑：

> （他的作品）从构图和效果上来说，保持着比这种类别中任何其他作品都更高的地位。它们有一种特殊的优越性，在那方面类似于真正的绘画。因为，与通常情形不同的是，它们的效果塑造并不是来自于填充色彩的轮廓线，而是涉及到了光影的效果，

> 并且，通过一种更加艺术性的手法，让事物保持在它进入视线的第一瞬间的样子。[18]

由于水彩画开始挑战正统的“绘画”，在户外绘制的油画也松开了它与画室“正式”完成作品的结合关系，开始向那些传统中被称为水彩速写的模式靠拢。

皮埃尔–奥古斯特·雷诺阿在普罗旺斯的科莱特有一间专门为他建造的画室，反映出一种室外空间与室内空间的折衷。它是一间建造在橄榄树丛中的“四周用玻璃围住的小屋”，在这个画室中，光线从各个方向射进来，但是可以通过调整棉布窗帘而进行控制。这间“户外画室”以一种新颖的方式实现了雷诺阿对于同时待在室外和室内的要求：

> 若要在这间画室中作画，你必须比那些在户外作画的人多做一些工作。你必须从那种对真实光线的陶醉中走出来，把你的印象融会贯通在光线受到折减的室内空间中，然后你才可以再一次迷醉在日光中。[19]

在自然中进行户外写生有一定程度的私人性和隐秘性，就像写日记一样，他们都没有出版的意愿，只是在记录那些转瞬即逝的印象时在作品中激发出一种无论是视觉上的还是情绪上的，更加自然生成的韵律感。这种更大的灵活性使画家能够抓住短暂飞逝的光线效果和天气变换。瓦朗西安纳的两幅以罗卡迪帕帕（Rocca di Papa）为主题的草图 **[图105]** 和 **[图106]** ，创作于他离开意大利前的一两年间，展现了同一个场景在不同的云层状态下的样子。雾和云重塑着实体特征的轮廓，暗示着一种怪诞的延展性。正如瓦朗西安纳所谈论的：

图105　皮埃尔·亨利·德·瓦朗西安纳

《雾中的罗卡迪帕帕》（*Rocca di Papa in the Mist*），约1782—1784年

图106　皮埃尔·亨利·德·瓦朗西安纳

《云下的罗卡迪帕帕》（*Rocca di Papa under Clouds*），约1782—1784年

> 我们应该去描绘同一个场景在一天中不同时间的变化，去观察光线在物质形式上创造出的不同效果。这些变化是如此地明显，以至于人们难以辨认出同一个事物。[20]

为了建立起一种更强大的、对自然的变幻莫测的反馈和理解，人们所需要的不仅仅是更加持续的户外实践，还需要培养起一个人作为艺术家的"能动的被动性"。为了让那些转瞬即逝的变化在感官上形成鲜活的印象，人们需要抛弃那些曾经受过训练的，倾向于对感觉作出

干涉、编辑和翻译的反应方式。让–巴蒂斯特·卡米耶·柯罗（Jean–Baptiste Camille Corot，1796—1875）强调了这一观点：

> 当事物的本体突然出现在我们眼前的时候，我们绝不能忘记用它周围的气氛来包裹它。不管那场所在哪里，不管那物质是什么，艺术家都应当给出他的第一印象。[21]

塞尚也表达了类似的观点：

> 如果我们能用一个新生儿的眼睛看这个世界！[22]
>
> 描绘自然并不是复制那些物体，而是实现一个人的感觉。[23]

这种对自然世界作出的原始感官反应被赋予了高度的评价，但它并不排斥一种复杂的技术上的判断力——关于如何在不损害它们原始新鲜感的前提下，记录下这些反馈。从这些方面来说，风景艺术中的真实性，并不是对“自然”本身的临摹，而是对主观反应的再现。它总是包含了一个与所选环境作出持续直接接触的过程，其中非常著名的例子包括了塞尚的圣维多利亚山风景（Mont Sainte-Victoire landscapes），以及莫奈在1890年间绘制的系列绘画作品，它意味着，在面对着那个场景的时候，一点一点地蜕去传统的“绘图”习惯。它意味着将自己一个人完全沉浸在那个场景中，于是它不再只是一个视觉的领域，也许甚至不再是“风景”，而是变成了一种复合的感觉——光线、颜色、气味、声音、触觉体验的综合体。它变成了一种“环境”。

在这里，我们对这些同源词汇之间的差别进行探讨——风景、自然、环境——是十分有必要的。下面这段描写是非常有价值的：

> 自然是所有事物的完整系统，集合了它们所有的力量、特征、作用、产物——所有符合自然定律的东西，所有自然产生的东西。
>
> 风景是来自某个地点的自然领域，它经过了文化的更改，而且在那个意义上，风景是局部的、位置确定的。……人类同时拥有自然环境和文化环境，典型的风景是混合性的。

环境的出现伴随着有机体的存在，这些有机体被世界所包围并与世界相对抗。……环境对于生物来说是具有重大意义的通行领域。[24]

作为过程的自然体验——而不是作为图画的自然体验——依赖于将重心从“风景”转移到“环境”。风景是一种从一个相对分离的视点进行控制的实践活动。环境则暗示了有机体与它周围“具有重大意义的通行领域”之间的一种相互影响的关系。地理学家丹尼斯·科斯格罗夫（Denis Cosgrove）曾经指出：画家对风景的“舞台布景”判断力与对风景的主观体验是不相容的，因为在前一种情形下，画家是一个外来者，与他的表现主题是相分离的。但是当风景变成一种环境，这种关系必定会改变：“舞台布景”感只是风景从整体上成为“具有重大意义的通行领域”的许多方式中的一种。风景与艺术家之间的交互作用现在变得更加复杂了。

在研究莫奈绘制于1890至1891年间的《谷垛》（*Grainstack*）系列**［图107］**和**［图108］**的时候，我们最好把这样的差异记在心中。他在他的信中写道，他一直在痛苦而缓慢地画着“一系列不同的效果”。他的目标是表现出“瞬时性”：“在描绘我的体验时，我不断地因为它对我的要求而感到困扰。”[25]那些谷垛就立在他在吉维尼（Giverny）的房子后面的空地上。它们是他熟悉的邻居，还有在许多《谷垛》绘画的背景中依稀可以辨认出形状的房子也是他熟悉的邻居。因此，这个主题已经成为了莫奈居住环境的一部分，即他的“具有重大意义的通行领域”。这个系列的绘画追踪了这些谷垛在不同季节以及一天内不同时间中的变化效果——它们在谷物丰收后的几个月中承受着各种天气的变更。它们被看作与它们的环境相互影响：在雪中坚硬而结霜，在黄昏的温暖中发出光芒。当人们一幅接一幅地看这些绘画时，它们呈现出一种亲切友好而略显愚蠢的迟钝感。莫奈转移着他的视点，在空地上来回移动，渐渐地更加了解它们。于是，有时候**［图107］**它们清楚地立在那里，得意地伴随着空地远处边缘的成列的树木和散布的房屋：它们在那里是有着体积和重量的实体物质，储存着属于乡村经济的快乐。有时候**［图108］**它们被转化成大量紧密的——什么？某种怪异的非实体：平整的多边形补缀着短小弯曲的涂抹笔触，呈现出的纹路仿佛带着神秘的力量。一种超自然的亮光在它边缘处振颤，几乎开始吞噬它的锥形尖顶。颜色在地面上泼洒——洋

红色、橘黄色、玫瑰粉色、蓝宝石色——仿佛一条条闪着微光的溪流。

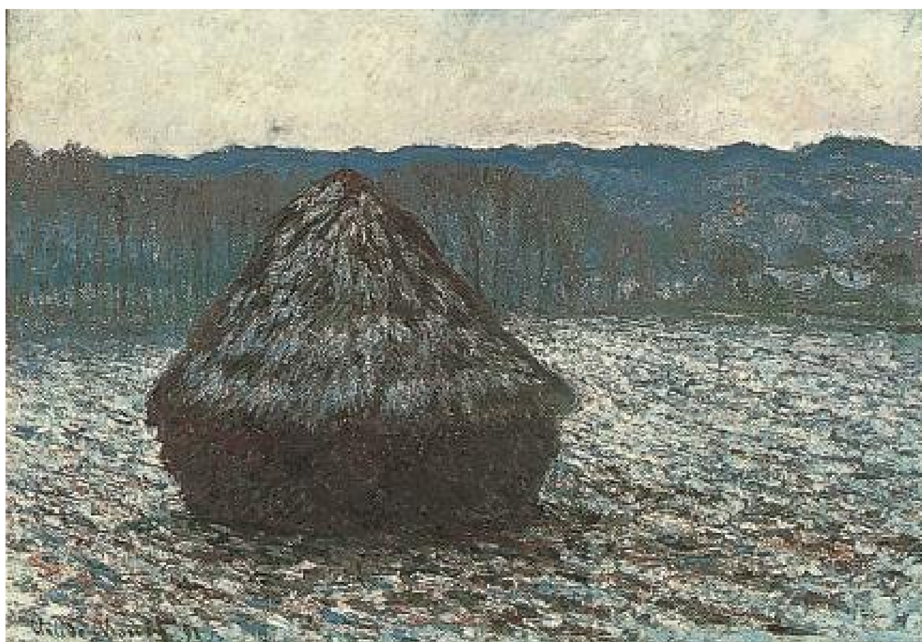


图107　克劳德·莫奈

《谷垛》，1890—1891年

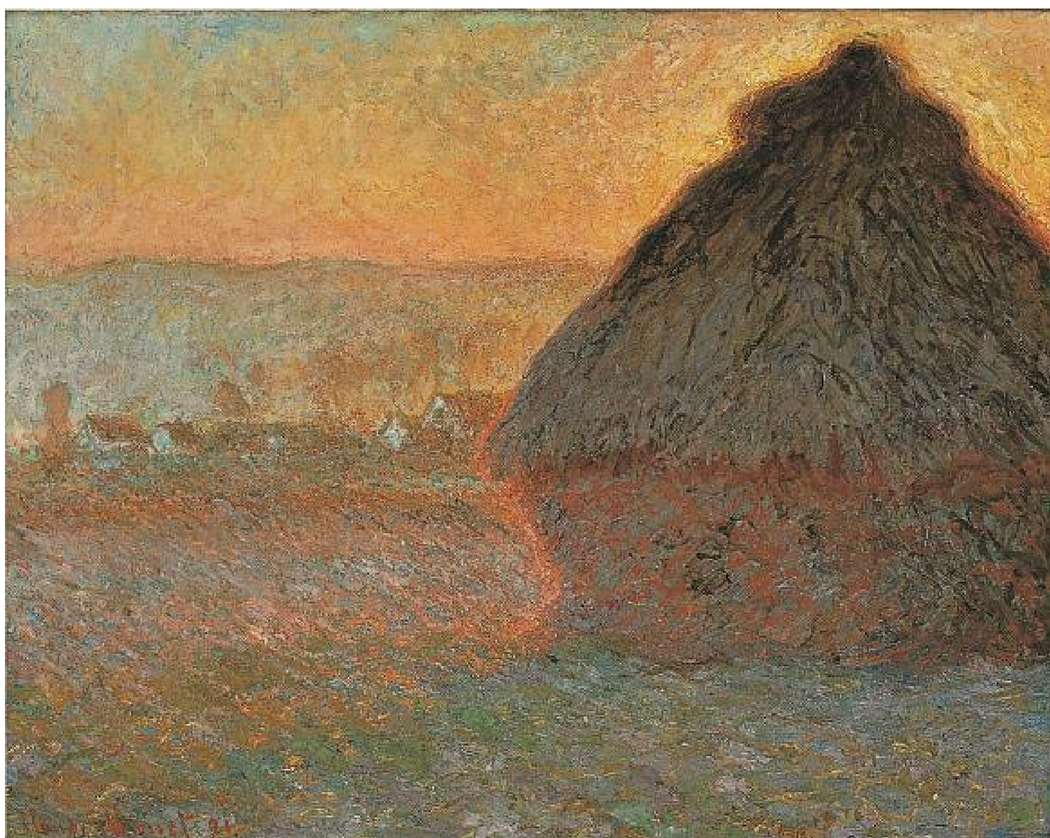


图108　克劳德·莫奈

《谷垛（日落）》（*Grainstack*（*Sunset*）），1891年

这些颜色看起来是如此的不可思议，直到人们回想起莫奈的"自然真实性"是主观性的经验。"橄榄树投下的影子常常是紫红色的。它处于持久的动态中，它发出亮光，充满了快乐和生命力。"[26]让·雷诺阿（Jean Renoir）在他父亲皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿的传记中这样写道。它提醒我们真实性也包括了不同的种类。自然的情绪真实性是一种用来证实感觉经验的主观上的真实性，它从客观角度来说是无法得到检验的。紫红色的充满活力的影子是一种感官理解的事实。谷垛也是同样的情形，它们被非物质化成了翻腾、振颤的颜色存储单位。

莫奈通过采用系列绘画的形式，把他的风景转化成了一种环境，但是只有当人们有机会从这个系列中一次浏览十幅左右的绘画，这种感觉才较为显著。现在，按照十幅"风景"来谈论十幅并置的《谷垛》画已经失去了意义：它们像多面体的各个平面，又像一个"环境"被记录下来的连续经验一样彼此联系。艺术家和它们一同生活，日复一日，周复一周，并不是为了到最后对这个场景创作一幅绘画。一个系

列既可以记录自然的变化过程，也可以记录画家浸入主题的感觉过程。不同的《谷垛》画之间的交互影响破坏了那种“画”的感觉。这个系列被加入了那些在独幅“风景”中本该删除的东西——那就是，难以捕捉的变化活力。

这个讨论到现在为止都在暗示两种“真实性”的不可兼容。但是人们努力与自然有更亲密的接触，去理解她的运作方式，并且对那种通过把风景当作一种生存环境进行感受而产生的感觉作出反馈——这些都可以采用一种物理—美学的形式，混合了对有机活动作出的精密科学观察和美学转译。英国诗人杰勒德·曼雷·霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889）就是一个特别有趣的例子。霍普金斯创造了一组技术上的术语——“内景”（inscape）和“内压”（instress）——用来表达他对于自然物质中的独特的属性设计的理解力，不管它是波浪在海岸上冲击出来的图案，还是日落，还是树叶与叶柄、叶柄与树枝之间的既定关系。他在他的日志（1866年7月19日）中记录道：

> 我发现了橡树叶子的规律。它就像是一群浅盘子形状的星星聚在一起，叶子像书页一样彼此靠近，密实地交叠着，就好像被吸引过去一样。但是这些衰老的叶子，在接近叶柄尽端的地方，现在间隔地伸出了长长的枝条和闪闪发亮的叶片，看起来就好像活跃的音符。除了这些明显的新枝以外，所有发散的枝条的形状都好像环抱着更大的圆环，而它们的倾斜和摆动加宽、减少了树的有机关节。[27]

在我们这一章讨论的上下文背景中，他的高深莫测的术语“内景”与“风景”有着有趣的关系。当“风景”从智力和感情上（霍普金斯可能更乐意称之为“精神上”）被渗透，当自然世界的有机物质形式被理解为彰显了某种特定的自然力量规律的时候，“内景”就会显现出来。霍普金斯在看到栗树的主枝和细枝被风摇曳而彼此重叠交错的方式时，写道：“只有当发现了内景以后，才能发现那些动作增加了内景，不然只是会注意到它改变了外貌”（1870年5月14日）。他在日志中所记录的自己在散文和绘画两个方面对“内景”的“规律”的发现，是一种对于新的美感的揭示，但是它需要经过艰苦的工作和持续的观察，就像是那些献身于户外写生的画家们所采用的方式。他在1872年的一篇日志中这样写道：

> 看着波浪从衰退到泛滥的全部过程，直到它的再一次涨落，我不曾感到满足。海岸在漂浮，眼睛在它们面前看到一片乳状的浪花，但是海岸难以摆脱水的推挤和扭曲，也无法掌握潮汐运转的形态和序列。……从悬崖看出去，我看到一层层泡沫的漩涡组成的图画——一串串小圆圈或半月形——几年前我曾经在内河中看到过它们。

他在1863年以内河为主题的研究草图 **[图109]** 中展示了他为了掌握水波纹干扰样式的规律而作出的努力——部分是风格化的，部分是自然主义的。一旦"规律"被发现，那么不同自然特征之间的共鸣关系就可以得到表现。于是他在尚克林（Shanklin）绘制的树的研究草图 **[图110]** 就表现了树在阵风的影响下所形成的波状运动，与他描绘波浪和泡沫所使用的形式非常相似。从某种意义上来说，霍普金斯正在更新风景的表现方式，使那种在"风景"传统惯例中已经僵化了的对自然世界的反应重焕生机。在这方面，他与罗斯金的《现代画家》立意相同。

图109　杰勒德·曼雷·霍普金斯

《在内河入口上方的悬崖上绘制的研究草图》（“Study from the Cliff above Freshwater Gate”），1863年7月23日

图110　杰勒德·曼雷·霍普金斯

《尚克林，怀特岛》（“Shanklin, Isle of Wight”），1863年

当然，一个诗人为了从不同的方面展现一个事物，借助了隐喻修辞的帮助，并由此而揭示了事物间意想不到的密切关系，而画家则是做不到这些的。对自然界物体运动的风格化引导了一个方向，指向新艺术（Art Nouveau）的装饰风格主义，例如瑞典画家古斯塔夫·福耶斯塔（Gustav Fjaestad，1868—1948）创作的一幅消遣性的作品——《冬季傍晚的河边》（*Winter Evening by a River*）**［图111］**。在这幅画中，水面上的神秘漩涡几乎变成了对自然力量的一种抽象测绘，仿佛随意喷溅的铁屑在磁力的驱使下进入一个个几乎对称的蜗旋中。或者，也许，就好像透纳的《暴风雪》**［图96］**中那种混乱的摧毁性的大雪、狂风和海水，把画面转化成了一种近乎抽象的力量场的图示。

图111　古斯塔夫·福耶斯塔

《冬季傍晚的河边》，1907年

这一章开始于对塞尚的一段话的引用[28]，鼓励风景艺术家摆脱过于熟悉的画面——“保留剧目”，去探索那些没有经过处理的自然体验。我们讨论了一些艺术家的例子，他们以不同的方式尝试着去迎接那样的挑战。他们渐渐开始以更高的科学理解深度和亲密度去认识自然。但是他们的努力并没有产生人们预期从这种事业中得到的结果——一种更加精确的自然主义。相反，以一种非常奇妙的方式，他们对于自然进程的密切理解致使他们的作品看起来更加远离了自然主义——更抽象，更风格化——比起他们那些更传统的前辈的风景画来说。

我们一直把注意力集中在那些由19世纪的艺术家创作的风景画上，因为那个时间段是户外绘画实践开始确立的时期，也是地质知识的巨大进步得到普及的时期。它同时还是摄影技术发明的时期。摄影，在适当的时候，成为了图像自然主义的主要工具。但是它既不能充分地记录观察者对自然场景的主观联系，也无法传达自然作为生命过程的感觉。风景摄影与风景绘画之间的矛盾，作为帕维尔·马霍特卡（Pavel Machotka）的研究主题，出现在他最近出版的关于塞尚的文

章——《塞尚：风景进入艺术》（*Cézanne: Landscape into Art*）中。马霍特卡把塞尚风景画的复制品与同一场景的摄影作品并置在一起，摄影作品尽可能精确地重现了塞尚研究该主题时的视点、季节、一天内的时间等等。这个实践获得了一些显著的成果，纠正了艺术史上对塞尚作品的一些猜测，但是它也引出了一些关于理解风景的摄影记录和绘画图像的相对价值的问题。在这篇研究文章中，这样的问题成为了焦点，尤其是当作者开始探讨那十幅绘制于1902至1906年间（塞尚于1906年去世）的以圣维多利亚山为主题的油画作品时。马霍特卡认为圣维多利亚山的魅力包含了多重维度：它在埃克斯（Aix）的风景中是一个相当宏伟的自然特征，任何游人都会知道这一点；在当地历史方面，它是马略将军（Marius）战胜条顿人（Teutons）和安布罗斯人（Ambrones）的标志；对于"塞尚——叙述现场的画家（引用了古老的《抢夺》（*L'Enlèvement*））来说，它也可以作为个人成就或巅峰的标记"；对于塞尚——风景画家来说，"它最终成为了一个主题：一个对每日和季节的细微变化作出反应的事物，它引发了连续的——甚至是永不停息的——有条不紊的感官逻辑的运动"。（最后这个词组引用自塞尚的信件。）当塞尚把他的画室建造在卢夫斯（Les Lauves）的时候，圣维多利亚山承担了更深远的个人意义——无论早上、中午还是傍晚，那里都能看到山的全景。

考虑到这个场所的复杂价值，马霍特卡复制了一幅摄于1930年间的摄影作品《圣维多利亚山》（Mont Sainte-Victoire）**[图112]**，其拍摄角度与塞尚的绘画作品《从卢夫斯看圣维多利亚山》（*Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*）**[图113]**的视角几乎完全一致：

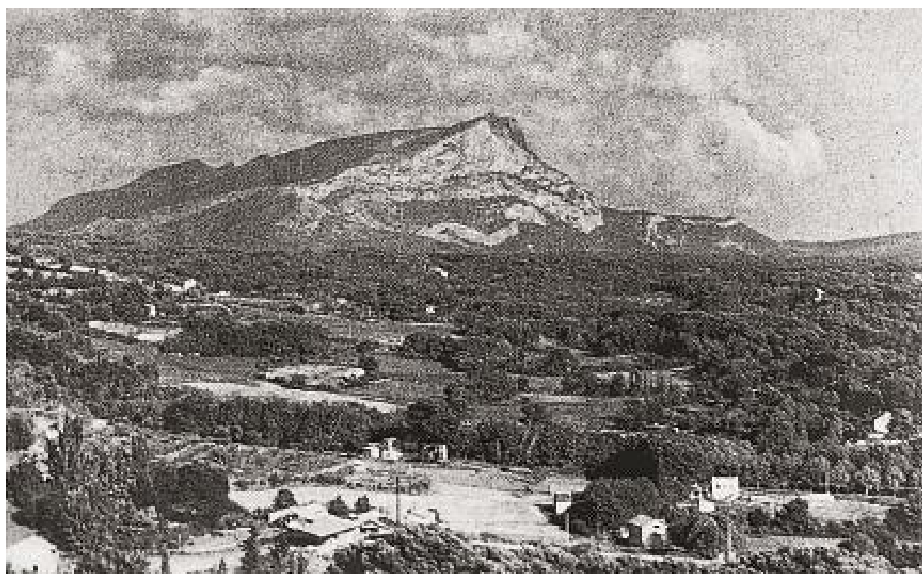


图112　约翰·雷华德（John Rewald）

《圣维多利亚山》，约1930年间

图113　保罗·塞尚

《从卢夫斯看圣维多利亚山》，1902—1906年

> 摄影作品在记录方面显得尤其欠缺的就是这种复杂的体验。它们确实在它们的景框内和特定的时间点上传达了相当精确的信息，但是只有当人们亲眼看见那个场景，在广度和深度上都实现延伸，他们才能体会到它的吸引力，才能感觉到季节变换和视点转变所引起的效果，才能明白将空间深度转译到平坦的画布平面上是多么迫切的要求。[29]

当一个人出现在一幅风景中并且试图用图画的形式来表达那些复杂的印象的时候，一幅单独的摄影作品既不能与那个场所共生，也不能记录环境的力量作用在人的感官上的感觉。这种风景的节奏能量感，以一种鲜明的非自然主义的语汇——倾斜和垂直的色块——得到了表达，或者不如说是得到了声明：前景处的对角线向左侧倾斜；中景处的景色加快了后退的速度，色块与地平线垂直正交；最后，山的强烈对角线转向右侧，与前景形成均衡互补。这些生动性没有一点被记录在拘泥细节的地理摄影作品中。那种对风景的"复杂的体验"刚好就是我们在这一章中所关注的问题。马霍特卡将同一场景的摄影与绘画作品并置比较，他在这个问题上所表述的内容，也许远远超过了语言文字所能够表达的。

第九章　风景进入大地

大地景观、艺术，以及环境

艺术中的风景，按照传统的构思和操作手法，是一种对自然世界片段的框定表现，一种经过选择和精简的剪裁后的景象，因此它能够

图123的细部

艺术中的风景，按照传统的构思和操作手法，是一种对自然世界片段的框定表现，一种经过选择和精简的剪裁后的景象，因此它能够

作为一种可携带的纪念品来记录乡村景象中引人注目的或者令人愉快的视觉体验。本书的第一章曾经提出，一旦这种概念性的进程开始发生，并且在那之前任何对该景象的物质复制品被创造出来，那么土地就成为了风景。这暗示了风景艺术并不是发生在自然中的，风景艺术来自于对挪用的那部分自然的抽象，于是，一旦这个进程导致了一个艺术产品的诞生，人们就可以（指着土地）说"那是原始的"，（指着绘画或摄影作品）说"这是艺术家的表现"。这种差异性给"原始"授予了一种神秘感，一种与人工制品不同的价值，并在两者之间创造了一种矛盾或辩证关系。它也致使艺术家和观赏者成为了与自然相分离的旁观者。这个过程的结局是一种被认为意义深远的差异——"艺术"和"自然"。那种辩证关系是风景艺术状态的一部分，并且，从文艺复兴时期开始，它为西方的风景表现传统——从文学和视觉形式上——提供了完美的能量感和复杂性。

在20世纪，艺术和自然之间的差异变得更加错综复杂。两者之间不断变迁、逐渐消失的边界线，也成为了上世纪最后三十年中一些最令人兴奋的艺术实践的聚焦点。在大多数情形下，它们的创作者都是那些对这种辩论有着非常复杂的理解力以及那些正在以激进的方式对他们自己的艺术行为的功能和价值进行检验的艺术家们。

关于土地从哪一点开始变成风景的研究，又引出了其他的问题：艺术对场所的干预从哪里开始，在哪里结束。18世纪后期和19世纪的户外写生，把艺术家们带到了画室以外，让他们更密切、更持续地接触现场。但是通常都认为这样的一种契约只是整个过程的一部分：它是深思熟虑后的旅行，目的是加强现场记录的真实性，但是它常常被理解成从画室出发进行一场远足，最终再回到画室中，而画室中产生的最终成品会出现在公共画廊或者私人住宅的墙上。那种室内一室外的二元性，决定了风景的构成是一种在驯化的场所中所不可能达到的感觉。当我们讨论文艺复兴时期以来艺术家们阐释、创作风景画的不同形式的时候，这种二元性反复地出现在这本书中：从附属品到主旨，窗框、相机取景框、观景楼、风景园林、"幻觉主义"风景画板，等等。正如在"作品"（egon）中暗含了"附属品"（parergon），在风景描绘的整体中暗含了景框（在某种意义上，正是景框定义了风景），于是艺术画廊可以看作是一种更深层意义上的景框，因为它协助构成了作品——以风景画为例——虽然从表面上看来它只是为作品清理出了空间。第一章中卡伦·克诺尔的摄影作品**[图1]**就是在探讨这种展览空间所提供的感染力。就像展览目录一样，虽然以一种不那

么清晰的方式，画廊将那些已经经过画家或艺术家的处理——以创造他或她想要实现的效果——的画框中的风景画置于背景场所中并进行调制。在一个更深层意义的框中，画廊自身——从社会意义上来说——就处于一个更宽泛的文化背景下，并且受到了政治和经济力量的操控。在20世纪60年代，画廊对于许多艺术家来说，并不是一个理想的展示空间，而是庸俗资本主义衰败了的或者正在衰败的工具。

从20世纪60年代起，艺术作品作为日常物质消费品的优先地位，受到了衰败的艺术市场操作的巨大影响，将优先权让位给了"过程"；让位给雕塑家所采用的天然素材；让位给画家的进步理念以及他们的实践；让位给艺术制造的活动。一种非常处心积虑的对画廊的"污染"行为，成为了这些新的优先权的表现，有时候它的表现非常符合字面意义：把来自于土地的自然素材——岩石、树木、土壤——倾置于画廊展厅的地板上。"土壤是具有最大潜质的材料，因为它是有着最原始来源的材料。"[1]雕塑家迈克尔·海泽（Michael Heizer，生于1944年）说道。沃尔特·德·玛利亚（Walter De Maria，生于1935年）的作品《纽约泥土屋》（*New York Earth Room*）**[图114]**中堆积了250立方码[2]的泥土，深度接近2英尺，平铺在超过3600平方英尺的画廊地板上。这就是风景得以构成和定形的原料。在这里它表现出略显怪异的空白和被动，它的形体简单地屈从于由画廊的地板和墙组成的模具。它发散出一种被圈在笼子里的野生动物的绝望气息，或者不如说那可能是它唤起的一种社会意义。在一篇关于"风景"的讽刺性的注释中，它被认为是以最赤裸裸的原料的形式表现出来的被框定和被装箱的土地。它的标题《泥土屋》，将古老的辩证对立的两个名词并置在一起。它使观赏者感受到的震惊和伤痛，来自于它对那些我们已经构建起来的二元性的价值和意义的冲击，即艺术和自然。

图114　沃尔特·德·玛利亚

《纽约泥土屋》，1977年

将原始的材料引入艺术画廊的庄重、干净的空间中，也符合了安塞姆·基弗（Anselm Kiefer）的一件令人不安的作品**［图115］**的理念。他在1977年和1978年出版了一系列书籍——《边疆的荒原》（*Märkische Sand*），由表现德国乡村风景、平原和麦田的摄影作品组成，暗示了纳粹对土地的掠夺（这个标题指的是希特勒军队的一首行军曲）。沙子蔓延到了这些书页的边缘，一点一点地扩张开来，直到湮没了风景的图像，它以一种令人震惊的原形重现了历史上故意破坏的行为。

图115　安塞姆·基弗

《边疆的荒原（第四卷）》，1977年

当我们讨论“艺术作品”的时候，通常我们指的是一件完成了的艺术品。但是“作品”这个词的出现，暗示了创作这个物品时花费的努力、专心和勤奋，它应该得到更高度的重视。“艺术”是由“工作”（work）产生的，那么为什么不把注意力集中在工作过程本身上？从20世纪60年代中期开始，大地艺术和地景艺术的形式开始对这种思考作出反馈，它们对那种因风景表现的模仿传统而引起的艺术与自然的分离状态施加了一种反向的拉力。在这种意义上，这一章节在开题的时候就暗示了这种逆转，探讨了风景进入土地的转变——有时也作为一种明确的补偿行为。

风景艺术总是贯穿着雕塑艺术以及对土地的积极塑造，这在园艺实践中表现最为显著。在上世纪的最后三十年间，一些大地艺术的实践家们从理论和实践上把他们自己融入了风景园林设计以及他们自己的装置作品和“换位”行为中；或者相反地，“标志场所”（marked sites）被设计成需要在特定的风景环境中进行体验的形式。所以雕塑品和风景艺术品的差异性渐渐变得模糊。这些艺术家与风景相关的活动轨迹也许会出现在场所本身中，作为对场所的物质构成要素的实质性的或者最低限度的改造，当然，作品本身是无法被移出那个场所

的。这就是为什么大多数大地艺术和地景艺术只能以照片、照片附加文字说明，或者有时候是纯文字的形式得到传播。在许多例子中，场所本身已经变成了无法恢复成风景原始面貌的地方，因为它的形态已经经过了艺术家的处理——即使是最低限度的处理。

对于这些“标志场所”的影像记录，正如本章中引用的许多作品一样，都将工作的片段作为了主要关注点；而摄影作品，当然，则提供了一种纯视觉的和二维的聚焦。但是这类大地艺术需要在现场进行体验。一些艺术家摄制了有关这些大地艺术作品的制作过程的影片，一方面作为记录，另一方面作为一种经过仔细编辑的解读作品的试验。在某个阶段中，罗伯特·史密森（Robert Smithson，1938—1973）显然已经计划好在他位于盐湖（Salt Lake）的作品《螺旋形防波堤》（*Spiral Jetty*）**[图119]** 下面设置一个地下的摄像机，用来记录这件大地艺术作品的制作过程，供他作为展示这个过程的影片。

大地艺术家的作品不能被简单地辨认成由画家亲手制作的这个或那个特定的物体，更确切地来说，它应当被看作是一个特定物体与本来未被触碰的场所之间的关系（例如，有时仅仅是一种对现场石块的重新排列，或者画在沙漠地表的一道直线）。在这样的情形中，“风景艺术”就是那个关系本身。如果我们继续思考自然—艺术的辩证形式，那么这样的艺术作品可以被看作是对辩证关系的生动描绘，它应该被表述成这样的链接术语，例如，“自然—环境—里面的—谦逊的—人工制品”——除了那个“人工制品”也可能是由“自然”材料制造而成的以外。那么前者（自然）是从哪里结束，而后者（人工制品）又是从哪里开始的呢？这个问题符合了解构主义者关于“正文”和“上下文”的关系的思想原理，即，两者之间的关系（就像艺术和自然之间的关系一样）被认为是从文化上构筑起来的，而不是本质的或者绝对的。“正文”得到那样的定义只能通过参考“上下文”——它就是从“上下文”中被人为分离出来的。“正文”由于其假定的独立特征而依赖于它与那些“非正文”之间的关系；但是一个依赖者不能被说成是有一个完全分离的、独立的存在。因此，任何事物都是“正文”；或者说任何事物都是“上下文”：“脱离上下文即不存在”——这是德里达的著名主张。与“正文”和“上下文”一样，在其他二元关系的双方之间——在自然物质与人工制品之间，在大地艺术与土地之间，在风景与画廊之间——都存在着一种同延性和连续性。

大地艺术和地景艺术已经表现出了非常多的形式，例如：对于场所本身的最低限度的和瞬时的干涉；伴随着重型建造设备的大规模的土地雕塑作品；在画廊中使用收集自风景地的原始材料制作的大型原生装置；在工业废弃地开展的风景再生或计划性植入活动；涉及将要保留哪些传统土地用法的决策的自然土地保存活动；等等。所有的这些行为都暗示了一种新的趋向：弄脏人们的双手，一起参与到与原始材料的更亲密的接触中。它们是一种干涉的行为。一些艺术家用来描述他们与自然世界共同创造的作品时所使用的语言，通过挖掘一种近乎共生的亲缘关系，能够揭示出一种想要与自然进程合为一体的迫切感：

> 地球的表面和脑中的虚构通过一种途径分解成不连续的艺术领域。多种媒介物，不管是虚构的还是真实的，都在某种程度上彼此交换着位置——当考虑到大地工程的时候，人们无法避免混乱的思维。……人的思想和土地处于一种持续的侵蚀状态，思维的河流磨损着抽象的河岸，智慧的波浪摧毁着思索的悬崖，观念分解成无数未曾觉察的岩石。[3]

罗伯特·史密森是20世纪六七十年代最著名的大地艺术实践家之一，他的这段思索用隐喻的语言戏剧化地表述了艺术家的思维与他所使用的自然世界的材料之间的交换作用或者可交换性。那种与具象派的风景艺术相关联的距离感或分离性，以及对风景视图的选择和框定，在这样的考虑中已经基本消失了。史密森非常确定这种推动力指向了一种更加内心化的风景艺术，它有时被设定在他所认为的欧洲文化传统中艺术创作的衰弱形式的反面。他非常遗憾地表示，立体主义对塞尚的实验风景艺术的发展"进入了一种空洞的形式主义"："我们……不得不重新引进一种有形性（或物质性）；引进一种实际的场所，而不是装饰的趋向——那是画室里的产物，因为立体主义又把塞尚重新带回到了画室里。"[4]史密森独创的"特定场所"的大地艺术是他对于他所察觉到的风景艺术步入的错误方向所作出的回应。

这种与自然世界联系中的有形性（或物质性），在意大利雕塑家吉塞帕·帕诺内（Giuseppe Penone，生于1947年）的作品和文字中得到了例证，他的早期作品与20世纪60年代后期的"贫穷艺术（Arte Povera）"流派联系在一起。1968年，在都灵南部的加雷西奥（Garessio）森林中，帕诺内在一段干涸的河床上建造了一座浅浅的

长方形的混凝土水池，然后使溪流改道，流经这个容器。他描述了他所认为的对于基地原始材料的必要的物质性或精神性的浸入——这是一种与自然世界的新的亲密程度的征兆：

图116　吉塞帕·帕诺内

《树将继续生长，除了在这一点》（*The Tree will Continue to Grow except at this Point*），1968—1978年

为了制作雕塑，雕塑家必须先躺下，让自己平展地铺在地面上，让他的身体下沉，没有任何犹豫地降低自己，轻轻地，一点一点地，最后抵达水平面的位置，将他的注意力和作用力都集中在他自己的身体上，身体压迫着地面，使他能够看到和感受到泥

土的实体，他于是可以展开双臂充分地享受土地的冰凉，获得完成雕塑所必需的平和状态。[5]

这种与自然素材的契合，或多或少地出现在它们最初起源的地方，这种共同作用导致了多种多样的实验，涉及艺术家自身与有机世界的同化作用。帕诺内用一种古怪的方式，从字面意义上诠释了所谓的对自然的"亲自参与"，他用自己的手抓住了一株小树苗（也是在加雷西奥森林中），并在那个接触点的位置上，将一个他的手的铸铁模型固定在了树上**［图114］**。在接下来的十年中，铸铁手留在了原处，保持着紧握的姿势，树就围绕着它生长起来，逐渐肿胀成一个伤疤，看起来仿佛是手扼制了它的生长。

帕诺内和史密森采用了一种语言来表达艺术家的思想与自然世界的素材之间的交换关系，在这种关系中前者按照后者的方式得到理解，这种语言类似于史密森所理解的"风景与画廊具有同延性"。这两者之间的对立本质是带有欺骗性的，是一种文化的共谋。为了探讨这种经过重新协调的关系，史密森发展了一种风景艺术形式，他称之为"非现场"（Non-sites）：

> 我对室内和室外之间的对话有些感兴趣，于是……我发展了一种方法，或者说一种辩证逻辑，涉及到我称为"现场"和"非现场"的两种形式。"现场"，从某种意义上来说，是物质性的、未经处理的自然——那些我们在平时没有真正意识到的泥土或者大地，直到我们在一个室内空间或画室或类似的地方看到它们——所以我决定要给这种对话设置一种限定（它是一种在室内和室外之间往复迁移的韵律），于是，我不打算在自然风景中放置什么东西，我认为它应当是一种非常有趣的东西，可以将室内的土地转换成"非现场"，即一种抽象的容器。[6]

在1968年的夏天，史密森来到了宾夕法尼亚州的班戈–宾·安吉尔（Bangor–Pen Angyl）板岩采石场**［图117］**，在那里，"所有的边界和差异在板岩的海洋中失去了它们的意义"[7]，他所经历的感觉被他描述为微微的昏厥和晕眩。面对着他所谓的"从前的边界的残骸"，他收集了板岩的碎片，制作了一件"非现场"的装置作品：一个浅的梯形容器，在里面堆积着"特定场所"的板岩碎片。这些错位的原始材料，从它们的无边无际的"海洋"矩阵中扭转出来，现在作为一种盒装的"非现

场”待在画廊里面，它们一定有着同样的迷失感觉（如果人们可以把它们想像成有感觉的板岩），就像艺术家在原始的场地中感受到的一样。标题《非现场》（*Non-Site*）**[图118]** 当然与一个类似于“板岩碎片”的标题非常不同：《非现场》是有着特殊相关性的，它将观赏者直接引向“现场”本身，由此而竖立起“一种在室内和室外之间往复迁移的韵律”。

图117　维吉尼亚·杜安（Virginia Dwan）

《班戈采石场》（“The Bangor Quarry”），1968年

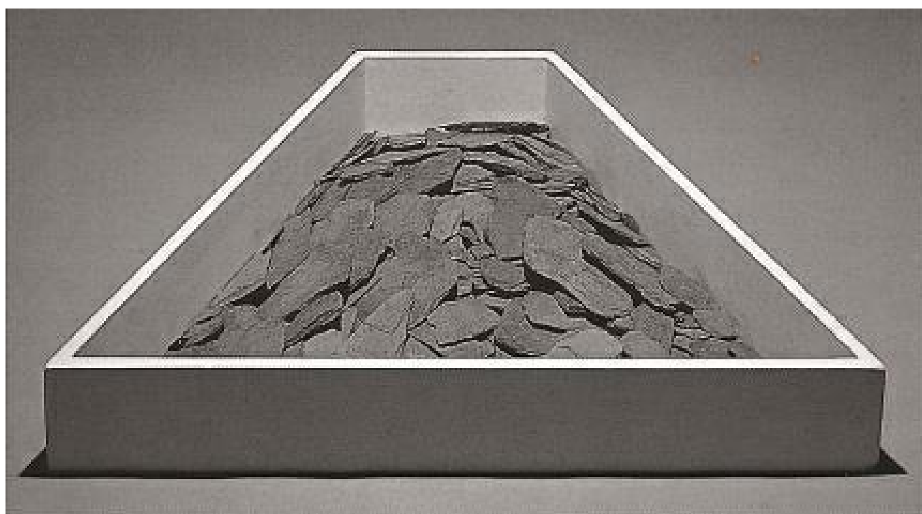


图118　罗伯特·史密森

《非现场》，1968年

史密森的纪念碑式的作品《螺旋形防波堤》**［图119］**，是美国大地艺术作品中最早和最有名的例子之一。它从土地上奔驰而出，以一个长约一千五百英尺、逆时针方向的螺旋形，冲入位于犹他州的大盐湖中（史密森买下了该区域二十年的使用权），它由土壤、黑石、盐晶和红藻构成。很明显，他在选择场地的时候并没有考虑他的艺术作品将要呈现的形状。那是以一种天启的方式出现在他的脑海中的：

图119　罗伯特·史密森

《螺旋形防波堤》（建设中），1969—1970年

> 当我看着这片场地的时候，它对着地平线的回响只暗示出一个稳定的气旋，同时，闪烁的光芒使整个风景仿佛在振颤。一个潜伏着的地震蔓延成了一片微微震动的寂静，还有一种没有任何移动的晕眩感觉。这个场地本身就是一个涡旋，它把自己包围在一片无边无际的圆形中。从那个不停回旋的空间中浮现出了螺旋形防波堤的可能性。[8]

这个幻觉经验类似于他在板岩采石场中作出的描绘——微微的昏厥和晕眩。但是在这个例子中，"我的'现场'和'非现场'的辩证关系旋转成为一个不确定的状态"，来自现场的材料被雕塑成位于现场的巨大形体，而不是被打包、运输、安置在一个画廊的"非现场"中。《螺旋形防波堤》是对它所在的特定风景作出的回应，它的形体、它奇异的光芒以及独特的颜色，仿佛是一个荒废了的油井。

雕塑家迈克尔·海泽（Michael Heizer）一直被错误地认为是在风景艺术传统范围内或者与其相关的领域内进行工作。但是按照他自己的解释[9]，他总是在对抗风景艺术以及它对于美丽景象的偏好。他宏大的早期作品《双重否定》（*Double Negative*）**[图120]**，是位于内华达沙漠的一个24万吨的"对流纹岩和沙岩的移位"，如实地表现了物质性的和地表以下的形式，从某些方面来说，它可以被看作是一件"反风景"作品（虽然那可能不是他的原意）。沙漠表面上的两道深深的切口，位于天然峭壁表面的边缘，把人们带到了在传统意义上构成"风景"的自然轮廓的表皮以下。这个"反雕塑"作品把观赏者带到地面以下五十英尺深的地方，一个由强烈的垂直线和对角线构成的冰冷的泥质小屋中，在它的垂直切割的墙面上暴露出构成沙漠的岩石的沉积层理。这个混合了切口的雕塑感和抽象几何形体，以及地球物理学方面的兴趣关注点的作品，突出了对传统风景美学上的偏离。

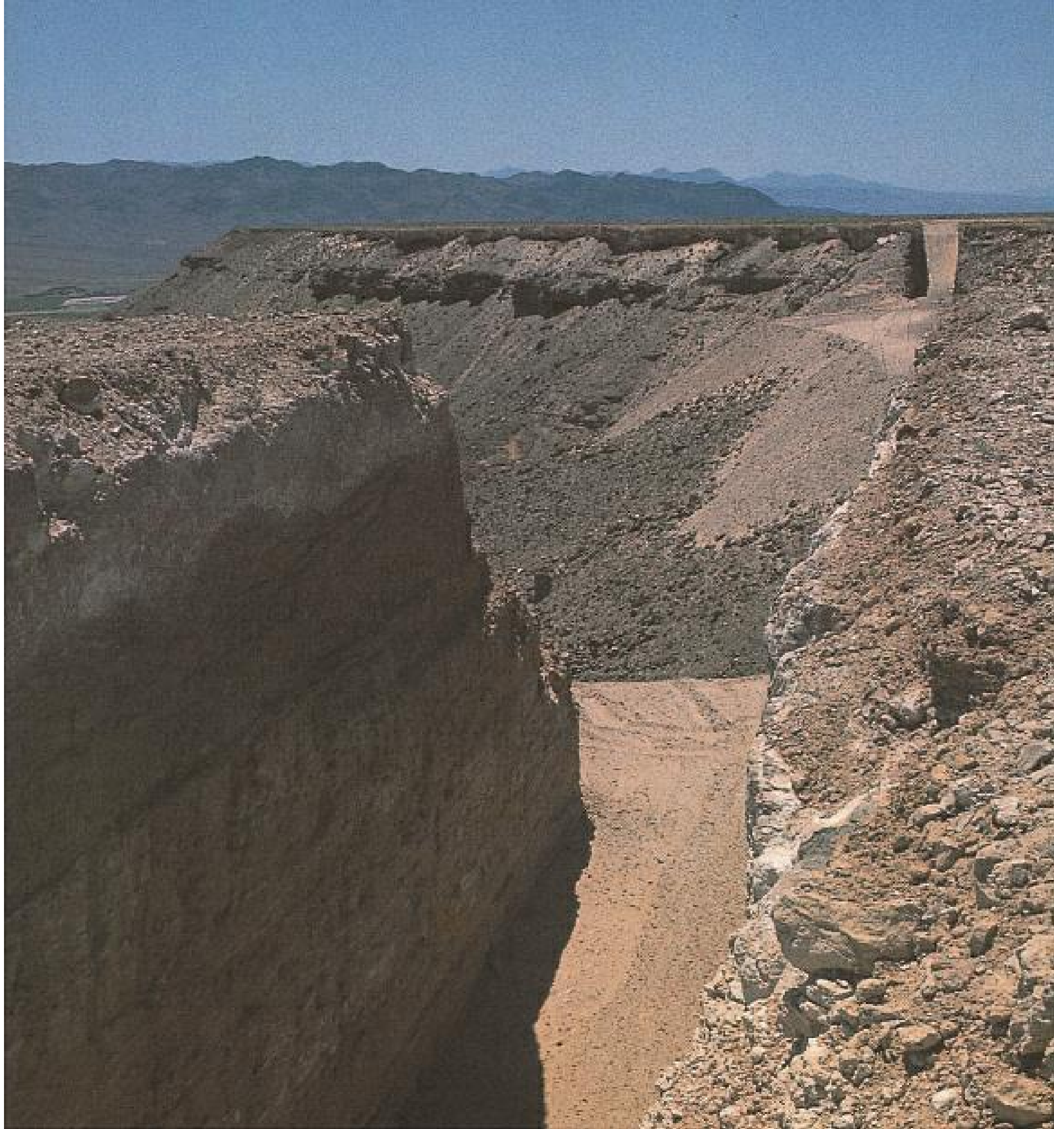


图120 迈克尔·海泽

《双重否定》，1969年

海泽将大地，尤其是沙漠作为素材的艺术倾向，可以部分地追溯到他的家庭与内华达沙漠的长期而深厚的联系，以及更直接地，追溯到他父亲一生对大盆地区域（Great Basin area）的人类学研究的关注。这里存在着一种由他家庭的根基而衍生出的连贯性。从他父亲写作的《古人的大批量石材运输》（“Massive Stone Transport of the Ancients”），到海泽自己对远古巨石及其历史的艺术专注，以及他对沙漠这个场所的感觉：用他自己的话来说就是——“场所就是材料：材料就是场所。”这在他创作于1969年的位于内华达州银泉市（Silver

Spring）的作品《移位 / 归位的物体》（*Displaced/Replaced Mass*）**［图121］**中表现的尤为明显。这个标题暗示了塑造风景的过程中在自然和人类力量之间的辩证关系的更深层次的变体。在内华达沙漠的黏土地表上开挖的三个洞穴，作为容器盛放了三块巨大的花岗岩——它们是用炸药从九千英尺高的内华达山上引爆而成的。花岗岩是形成现在的沙漠的最原始的材料。它在几千年前受到自然地质活动——即大盆地地区的构造分解运动的"移位"，这个地质运动致使花岗岩被提升到至少九千英尺高的地方。于是，海泽的作品，将材料进行了"归位"。这是一个古怪的复原行为，以巨石的形式颠覆了史密森的最低限度场地或非现场移位，虽然它从来没打算与史密森的作品产生任何联系。海泽认为他的雕塑作品以一种语言的形式重新建立了与土地之间的对话。这种对话的亲密度和强度，总是有意识地与哥伦布以前的美洲文化留在土地上的烙印产生共鸣，通过向下挖掘的过程——就像在《双重否定》中一样——同时将泥土和岩石等原始材料呈现在观赏者面前，以此来彰显它自己。在这样的例子中，意义必须通过"反雕塑"才能得到挖掘和渲染，而不是通过对大地表面的美丽进行消遣性的誊抄。那种强制专横的感觉，在鸟瞰图和大地水准面摄影中已经消失不见了，因为在那些照片中，特定场所被置于周围的沙漠或山脉的环境中进行观察，由此被同化成了"风景"。

图121　迈克尔·海泽

《移位／归位的物体》，1969年

海泽的复原行为非常类似于史密森自己的项目（未实现）《漂浮的岛屿》（*Floating Island*）**[图122]**。按照计划，一个巨大的长方形驳船被装满树木、岩石和其他植物，被设置成一个微型岛屿的样子。所有的材料均是来自于曼哈顿的本土材料，于是，这个岛屿漂浮物将被拖曳着环绕现在的曼哈顿岛，将这样一个流动的展览呈现在大都会的市民和参观者面前，展示出他们原来的风景曾经是什么样的。在这种情形下，城市本身变成了艺术画廊。地质改造混合了更熟悉的

风景辩证矛盾。城市不仅要面对让它自己“移位”的景象，还要面对一个古老的绝有田园牧歌梦想的漂流场景，诱导人们去考虑恢复世界的美好和自然的简单的可能性。

图122　罗伯特·史密森

《漂浮的岛屿》，1970年

易变性是许多先锋大地艺术作品的主题和命运。如今三十年过去了，它们中有许多已经衰败、顺化，或者通过多种多样的方式被改造：沙漠中的沙子已经填充了——事实上是掩埋了《移位／归位的物体》中的深坑，而《螺旋形防波堤》也被湖水淹没了。

大地艺术，在其规模上，激起了强烈的反对意见——一方面来自于艺术评价界中的传统主义者，另一方面来自于当代的大地艺术家。罗伯特·史密森与传统主义者以及环境保护论者艾伦·古索（Alan Gussow）展开了论战[10]，古索在一本名为《场所的意义：艺术家和美国的土地》（*A Sense of Place: Artists and the American Land*）的书中，阐明了他认为在风景艺术中应当首先考虑的问题：

> 这些（传统风景）艺术家们所做的工作，是使这些场所被人们看到，传递它们的精神——而不是像大地艺术家们那样，按照军队工程师的做法切割和挖掘土地。它们所需要的是抒情诗人的歌颂。

古索等人将大地艺术家联系到一种男性主义的进攻行为上，他们认为这种用巨大的挖掘机械对大地进行侵犯的行为可以看作是以一种原始的方式声明了男性权力对大地母亲的逾越。史密森反驳道，他的艺术是"一种对土地进行的直接、有机的操作"，类似于人类的开垦活动，或者过去的大型风景园艺师们的作品。按照史密森的观点，中央公园 **[图33]** 的设计者，弗雷德里克·劳·奥姆斯特德（Frederick Law Olmsted）是"美国的第一位'大地艺术家'"。史密森还将自己本人以及自己的作品与大地艺术的古老形式——梅瑟·维德悬崖住宅（the Mesa Verde clif dwellings），以及许多世纪以来由美洲土著人制造的上千座人工山丘联系在一起。

古索与史密森之间的冲突集中体现了上世纪最后三十年间在风景艺术核心问题上的冲突。古索对于自然世界的精致和神圣不可侵犯的感觉，使他无法苟同大地艺术家对自然结构的撕裂。自然，尤其是在美国的经验中，曾经是充满活力的"异质"，后来得到了驯化和开垦。它是多产的供给者，是大地母亲——人类社会的力量和丰饶都依赖于她。而现在，它成为了虚弱、厌食的依赖者，需要得到保护和"管理"。在20世纪后期，人类与自然世界疏远的感觉日渐尖锐，那些正在衰退的领域渴望着一种更加密切的熟悉感。同时，生态系统的脆弱性也锐化了环境保护论者的观点。在艺术家们协调文明与原生、科技进步与自然世界、画廊与风景之间的辩证关系时，这些焦虑感使他们承受了更重的负担。城市化、采矿、废弃物处理、环境污染，同时伴随着公园和园林设计师们以及大地艺术家们的那些更加温和的艺术贡献都在塑造现代风景的过程中扮演着重要的角色。两者的同时进行——风景艺术家对那些被工业活动创伤或者城市发展遏抑的场所的干预（例如史密森的多种版本的"土地—雕塑改造"项目），强调了风景与艺术画廊之间的矛盾：并不是画廊需要古老的乌托邦风景艺术的柔和图像；而是我们被毁坏的环境需要风景画家的直接干涉。

在这种类型的干涉活动中，位于佛罗里达州大迈阿密地区的比斯坎湾（Biscayne Bay），有一件由保加利亚出生的艺术家克里斯托（Christo）和法国出生的让娜-克劳德（Jeane-Claude）所创作的《被环绕的群岛》（*Surrounded Islands*）**[图123]**。它在规模与理念上都是无与伦比的。它是一件曾经被实现的最不同寻常的艺术作品。十一个人造的岛屿漂浮在迈阿密周围的海湾中。一片片粉色的聚丙烯织物从每个岛向外延伸出二百英尺，它们的周边界伴随着每个岛屿的外轮廓线发生变化——使用了总面积为六十公顷的织物。这件艺

术作品保持了两个星期，直到它被移除。对这个装置作品所进行的二十四小时监测又增加了这个项目的惊人造价——这些费用都由艺术家们自己承担。城市景象得到了改造。从空中看，带有粉色花瓣的岛屿的炫目美感，表现为对无情的城市化和烟雾弥漫的环境的一种美学改造。它在大都市的中心创造了一个宏大版本的莫奈的睡莲花园。

图123　克里斯托与让娜·克劳德

《被环绕的群岛》，比斯坎湾，大迈阿密地区，佛罗里达，1980—1983年

如果说古索在他对大地艺术的敌对态度中，表现出更加传统主义者的观点来定义风景艺术家的合适角色（“赞美它”以及去“传递”场所的“精神”），那么，在大地艺术的最新发展中则出现了一条不同的攻击主线。英国艺术家理查德·朗（Richard Long，生于1945年）曾经考虑将自己与美国大地艺术的先锋实验者划清界限：

> 我的兴趣在于对艺术和自然作出更加深思熟虑的观察，以一种灵活的方式运用观点、行走、石头、轨迹、水体、时间，等等，创作可见的或不可见的艺术。……它是那种所谓的美国“大地艺术”的对立面——在那种“大地艺术”中，艺术家需要花钱去成为一个艺术家，他们需要购买地产去认领土地所有权，还要操控机器。那是真正的资本主义艺术。[11]

从20世纪60年代开始，朗对于那种征用和改造遥远的广阔土地的“资本主义艺术”的厌恶，与英国的左翼分子的、后殖民主义的绿色思想协调一致。对于很多在20世纪60年代属于学生阶层的人来说，购入新地产作为制作一个作品的准备是一种受诅咒的行为。朗曾经说过：“我喜欢这种使用土地却不占有它的主意”，或者，“我的户外雕塑和步行空间并不屈从于任何领地或所有权。”[12]这种反资本主义的价值观与战后英国发展起来的反殖民主义的感觉相协调。旧的帝国权力正在从殖民领土的政治占领中退出，并且对于它长期强加于当地原始传统的文化残留物表示出疑虑，这种帝国权力与那些大地艺术和地景艺术实践的领土干涉行为之间存在着微妙的差别和关联。这种政治上和文化上的焦虑再一次地与环境方面的考虑相一致：对自然资源的开发利用，以及对日渐缩小的野生环境的工业征用，其实同殖民主义有着非常相似的关系。对于朗来说，还多出了一种成长在完全不同类型的乡村环境中的感觉——那种乡村根本不存在早期美国大地艺术家所偏爱的那种类型和尺度的沙漠或野生场所。根据雕塑家卡尔·安德烈（Carl André，生于1935年）的评述，英国风景早就是“一片广阔的大地艺术”了。[13]

朗的作品采用了他所谓的“通用的和普遍意义上的词汇”：行走（“我的艺术就是行走这个行为本身”）[14]、风、石头、树枝、水体、道路、圆圈、直线。这些素材较少地被用来表现自然，较多地被用来具体化他对土地的体验的精髓。朗把这种体验描述为对生活的简化。

同艺术本身一样，［行走］就像是一个焦点。它去掉了许多东西，于是你可以真正地集中注意力。所以，将我自己置于这些反复步行的孤独日子里或者置于空空荡荡的风景中，恰恰就是在以一种特定的方式来清空或简化我的生活，用几天或几星期的时间，使它进入到一个相对简单却又聚精会神的行为中。……因此我的艺术就是简化。[15]

这种简化在朗的一些文本片段中得到了表达，例如《风线：在达特穆尔向北径直步行十英里，1985》（*Wind Line, A Straight Ten Mile Northward Walk on Dartmoor, 1985*）**［图124］**。这一列表示方向的箭头，是步行的直接轨迹，表现了在穿越的行程中与东向的风彼此交会的经历。这篇文本也许可以与本书前几章中引用的绘画作品中的风相比较，例如普桑的《风景，皮拉姆斯和提斯柏》**［图48］**，或者雷诺阿的《阵风》**［图98］**，在那里人被画在具体的风景图画中，从某种意义上来说，是为了分享那种被干扰的感觉。那种干扰以一种模糊的笔触表现在雷诺阿的作品中，抹掉了稳定的风景特征，就好像是由一个放慢的相机快门动作制作出来的。而朗的文本有一种极简主义的严峻特征，没有那种邀请人参与的感觉。它几乎呈现出一种挑衅式的非幻觉感。它使用了简单的、标准化的风向标志，只为了传达他在独特而又孤独（据推测）的步行经历中所体验到的一个单一特征。它在图像上扮演了那种朗所钟爱的专注感，作为他的步行的成果之一。

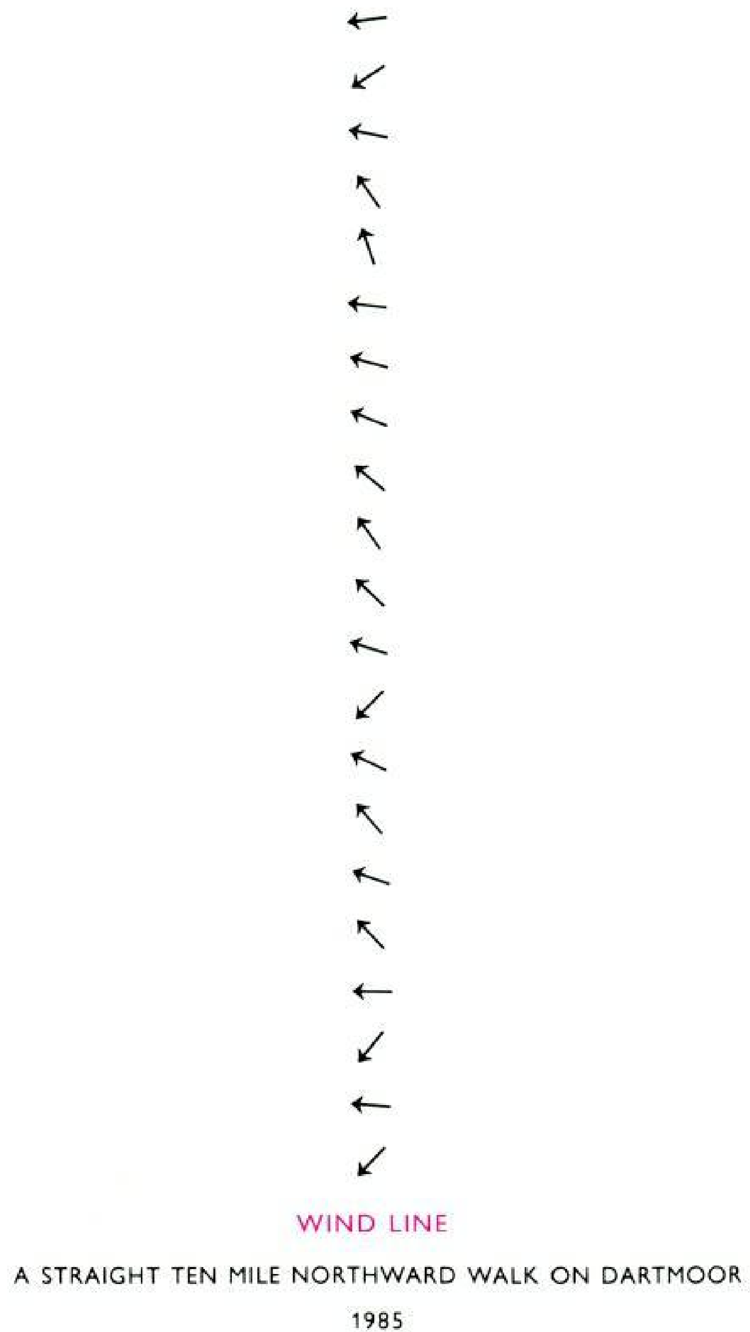


图124　理查德·朗

《风线：在达特穆尔向北径直步行十英里》，1985年

朗详细地谈论了“清空”的观点——“空空荡荡的风景”，“清空……我的生活”。那么，什么是空空荡荡的风景？那种感觉在《风线》中得到了一些表述。在文字段落的上面，在这样单薄的一列箭头的一端（那

是步行路径的端头么？）有一处留白。白色的空格。文本的静默。朗对一些他走过的风景所拍摄的照片，用更加传统的表现手法传达了这种“空”的经历。《在秘鲁行走出一条直线》（*Walking a Line in Peru*）**[图125]**与《风线》形成了形式上的对应，它以土地上的一条线表明了步行的路径，在照片上看起来就像一道疤痕的轨迹，将构图精确地分成了两半。几何的准线，径直地切割了浅薄、蜿蜒的沙漠沟渠的轮廓线，强调了这条位于纳斯卡沙漠（Nazca Desert）的直线的任意一边的“空”的感觉。在整个广阔的图像空间中，这条线是惟一的人工制品，它是一种铭刻，它本身就构成了一种富有表现力的形式，象征了在朗的大地艺术作品中的那些珍贵的品质——那种纯粹的简单性，以及专注。

图125　理查德·朗

《在秘鲁行走出一条直线》，1972年

你如何把在这样一种风景中的步行经历传达给别人？你如何把它带进艺术画廊中？朗展示了文字片段，照片，有时还有来自步行区域的自然材料——脚印和手印。这不是风景的展示，即使这些素材可以表现出那个风景的一部分体验。它不是对那个环境的一种消遣，而且，将它与那类企图区分开来是十分重要的。史密森以他的“现场”与“非现场”作品，戏剧化地表现了一种艺术—自然的辩证关系；而朗把他的泥手印环绕在画廊墙壁的四周，并在画廊地板上堆积起石块和木

片，——他们以各自不同的方式将人们的注意力集中到这样一个问题上：什么是画廊所不能承载的东西——风景。在这些作品中，那些在传统意义上位于外部世界的东西形成了一种侵入；地上的一盒石头或者墙上的一块泥斑并不属于一个画廊的感觉，激发了对于外部和内部的偏见的重新评价。

安迪·高兹沃斯（Andy Goldsworthy）的作品《杰克的羊圈》（*Jack's Fold*）**[图126]**提供了在这个主题上的更进一步的变化。这是在1993年由英格兰的坎布里亚郡理事会（Cumbria County Council）发起的一项重要造景工程的产物，其名称为《羊圈》（*Sheepfolds*）。这个项目的最初构思是在历史上以使用羊圈而闻名的地点——那里常常发现古老结构的破旧残留物——及其附近，建造一百座干砌石墙[16]的羊圈。上面所使用的名词"造景"需要得到说明。这是一个很难被归类的项目。它一部分是历史重建，一部分是大地艺术，一部分是手工艺复兴，而且它强调了与社会环境的密切联系。它是一种在社会和经济方面重现一个风景——英格兰湖区——的历史面貌的尝试，那种风景已经越来越变成一种美学和休憩的宜神之所。我们也许可以在谈论《杰克的羊圈》之前先简短地讨论一下这种将湖区转变成一系列以旅游为目的的"风景"的行为。

图126　安迪·高兹沃斯

《杰克的羊圈》，1996年

英国地形测量局制作的"户外消遣"专用地图为游客提供了推荐参观景点。其中最受欢迎的一个是从阿什尼斯桥（Ashness Bridge）观赏德文特湖（Derwentwater）的风景，以这个场景为主题的明信片在夏季会卖出上万张。让我们仔细地研究一下这个公式化的风景。

这张从阿什尼斯桥观赏德文特湖的风景明信片**[图127]**，在一幅画面中融合了所有的要素——小溪、岩石、林地、湖泊、岛屿、山脉、天空——并且将它们组织成一个由大幅度对角线组成的精致构图：一条对角线从前景左侧的溪流河床开始，经过桥的拱洞，向上到达中景的山腰处；另一条对角线从前景右侧穿过桥，然后沿着树木的线条一直到达左上方的页面边缘处。它是对一般性的风景要素的概略表现，但是通过添加了区域性的特殊建筑要素，它被赋予了特定的当地特征。位于这些对角线交汇处的特征要素是一座如画主义的老旧的驮马桥，它经过了国民信托（National Trust，英国的一个以"永久保护全国最具历史价值和自然美的土地与建筑"为目标的组织）的加固，以使其能够承受现代交通的荷载，不过这张明信片上的风景设法去掉了汽车的标记，并尽量避免道路的出现。建造这座桥所使用的石头与那些位于溪流中以及构成溪流边缘的石头是相同的，并且，就像位于它后面的山腰上的那道干砌石墙一样，它几乎完全融入了它周围的环境中：这两种实用物品的建造仅仅是用手工简单地将自然材料定形和排列起来。这幅风景中的每一样事物看起来都是那样地平和、自然，虽然每一样事物都经过了历史保护团队的精心"处理"——他们被委任对这个作为风景区的区域进行保护。

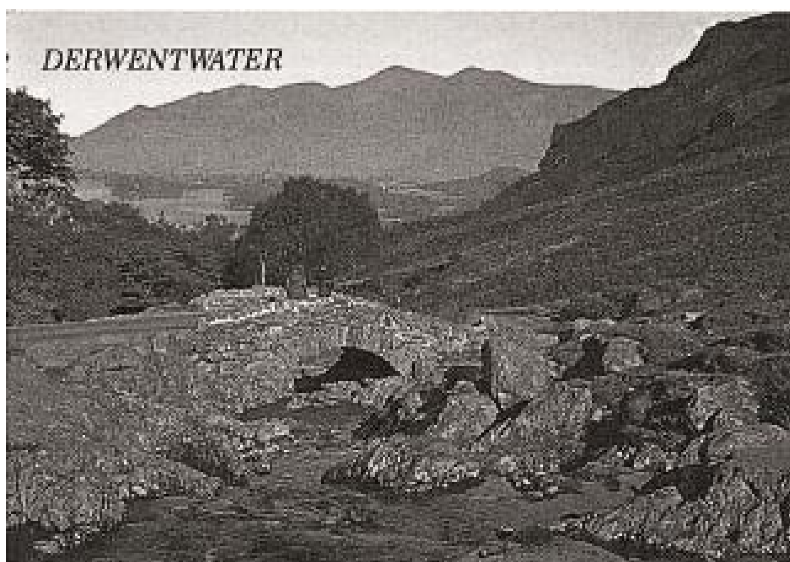


图127　萨尔门·卡德斯（Salmon Cards）

《从阿什尼斯桥观赏德文特湖》

驮马桥，干砌石墙，以及古老的羊圈——现在几乎变成了英格兰湖区的讽刺性特征——但是对于一个工作中的人，即在山地上饲养羊群的农夫来说，却曾经是功能性的结构。羊圈和畜栏也是他们在劳作环境中进行社会接触的场所：它们不是艺术品——虽然对干砌石墙的手工工艺的地方赞誉使它们从部分意义上成为了艺术品。然而，对于大多数夏季旅游者而言，它们早就已经变成了如画主义的古玩（有点像是英国酒吧的墙上用来做装饰品的黄铜马饰和暖床手炉，它们已经几乎变成了博物馆的收藏品）。假如一个坎布里亚羊圈被收藏在一间艺术画廊里，它也可以变成一件艺术品，一个古代劳作风景的纪念品。那恰好就是安迪·高兹沃斯所做的工作：他于1966年在英格兰东南部的一间艺术画廊中建造了《杰克的羊圈》。那些石头都来自于坎布里亚郡的一座边界墙（后来又被归还到了那里），在一个毗邻的玻璃结构中，这座羊圈的一部分被建造在画廊内部，一部分延伸到了画廊外部。与史密森展示在画廊中的沙子、板岩碎片、砖或泥土不同的是，《杰克的羊圈》中被组装起来的材料是用来展示一种功能性的用途，这种用途紧密地与劳作的风景联系起来，也就是它们起源的地方。但是，如同高兹沃斯在注释中所说的，画廊装置仅仅是变化中的一个停顿：

> 这个特殊的羊圈被置于这个环境中显然不打算有任何实际的用途，因此它在这里的作用更多地是为了激发一种关于“这里过去是什么”的感觉和概念。……从逐渐受到侵蚀的羊圈来看，那确实构成了更广泛的事物变化过程中的一部分。事物都处于一种持续变化或流动的状态中，任何事物，即使是石头，其内部都蕴含着一种运动的意义。[17]

高兹沃斯对于变化的强调，提醒了我们艺术中的风景常常被用来传递一种明显永恒的世界，与城市生活中令人烦扰的不连续性构成直接的对比。伊甸园和阿卡迪亚（世外桃源）式的风景与时间和变化相隔离；但是即使当这些世界中的“温和”的原始主义受到怀疑和挫败的时候，一个理想化的堕落世界仍然在想像中延续了下去。在那个世界中，虽然季节开始循环更替，生命周期开始从衰败到复苏循环演进，但是它仍然保留着一种连续和典范的感觉，从整体上形成了一种稳定的原则。阿什尼斯的风景 **[图127]** 被保存下来以提供一种类似的安稳体验。20世纪后期的那些使用手工作业的艺术家们——例如史密森、海泽、朗、高兹沃斯——都在他们的行动议程中包含了一部分的

主张，提醒我们自然是一个持续变化的进程。他们在文字作品中明确地阐释了这一点，但是同时他们也使用了更加通用的艺术语言来表达这一点——通过挑战风景与画廊、外部与内部、自然与艺术之间的差异，并且力主重新发现连续性。高兹沃斯的《杰克的羊圈》**［图127］**和海泽的《移位／归位的物体》**［图121］**在许多方面都有着密切的相似之处：它们都是对于复原／重建的干涉主义行为。

高兹沃斯的羊圈被设计成一种主张多种连续性的工具：手工业传统的连续，古老的坎伯兰文化和当今世界之间的连续，以及场所的连续。羊圈将坎布里亚带到了英格兰的东南部，然后它分解了，再回到北方，"带着那些曾经在南部的记忆回到坎布里亚"。这是一个经过深思熟虑的文化再适应行为，它的设计目的是为了搅乱人们对于人工制品和环境的关系的认识，以及对于各自特定的不同环境的认识。（还有什么能比坎伯兰衰落的风景与英格兰东南部的一个地方艺术画廊之间的对比更强烈？）这关系到另外一种再适应行为，它牵涉到画廊参观者实际观赏羊圈的方式。高兹沃斯的目标是建造一座足够高的羊圈，这样它感觉起来就好像是一个房间位于另一个房间中，"于是你可以从画廊的室内进入另一个室内空间"[18]。

我们已经有机会讨论了许多艺术家看待画廊空间的方式，他们中有许多人认为画廊环境在扭转和补充艺术作品的体验中所扮演的角色愈发重要，尤其是当艺术品对于画廊空间来说是一种来自外部自然世界的相对原生的输入品的时候（例如德·玛利亚的《纽约泥土屋》**［图114］**）。大地艺术和地景艺术对于观察者在与艺术作品的关系中所处的地位提出了非常尖锐的问题。当观察者与土地有着越密切、越触觉的接触——那是这类艺术所特有的特征——不管艺术家的干涉是一部推土机还是一个脚印，它都从感性和文化两方面挑战了观察者的地位。在传统意义上，风景要与我们保持充分的距离才能被称为"风景"——一幅乡村的景象。大地艺术将我们拉进重塑后的自然场地，消除了观赏者与艺术品之间的距离，激发了新的感觉体验。

这个论题出现在加拿大艺术家迈克尔·斯诺（Michael Snow）的一部电影作品中，激起了广泛的争议。1969年，他向加拿大电影制片厂提议了一个项目，以一个巨大的规模记录一片荒野："我想制作一部庞大的风景电影，它在电影的形式中等同于塞尚、普桑、柯罗、莫奈、马蒂斯等人的伟大的风景画作品。"[19]一套复杂的摄影器材被制造出来，其摄像镜头可以分别沿纵向和横向旋转三百六十度，这套器材被

运送到加拿大东北部的荒野中。按照一位评论家的说法，[20]斯诺想要与塞尚、普桑、柯罗等人的风景画抗衡的野心促使人们去比较下面两幅照片：一幅照片是斯诺和他的精致的摄影器材站在一起，围绕着他的是他打算记录的风景主题**［图129］**；另外一幅照片是一位年纪较长的风景画家和他的作品，以及对其他细节的类似记录**［图128］**。

图128　德沙瓦利（Desavary）

《工作中的柯罗》（Photograph of Corot at Work）

图129

在《中央区》拍摄期间迈克尔·斯诺站在摄像机旁，1969年

五天的摄制工作再加上许多天的剪辑工作，制作出了《中央区》（*La Région Centrale*），一部限量发行的三小时版本的电影。这部电影所创造出来的风景体验完全不同于我们曾经讨论过的所有其他类型的风景艺术作品。斯诺将这部摄影机描绘为“仿佛一只没有身体的眼睛——一只漂浮在空间中的眼睛”[21]。当然我们曾经有过鸟瞰的视角，但是这是完全不同的另外一回事：“整部电影都意欲干扰你的地心引力感。”天空、地平线、特写的岩石地形、层叠的山脉、地平线、云层、天空、日出、日落——风景艺术的惯常图像穿过取景框缓慢而又无情地飘浮着，从上到下，从左到右，循环反复。前景、中景、背景——过去稳定的坐标系——现在都不可能长时间地维持，当主题被“搅拌”在一起形成一个新的秩序时，它马上就会滑入一种新的观察模式。“它从这里出发，尊重了我们所处位置的地心引力，但是它看东西的方式越来越像是一颗行星。上下颠倒，翻来覆去。”[22]《中央区》选取了宏大的风景要素材料，然后将其以超现实主义的方式进行了重新编排：“在我的作品的制作期限内，我能感觉到在我的大脑后方一直鸣奏着伟大的宗教音乐，类似于巴赫的《马太受难曲》、《B小调弥撒》、《约翰受难曲》、《升天日清唱剧》。”[23]

感知力的再适应，通过人物要素的长时间缺乏得到了加强。有时，当太阳的角度很低，旋转的摄影器材的阴影就显露出来，但是除此之外，影片里没有任何人类出现的迹象。这是这个体验经过周密计划的部分。野生，差不多被定义为完全没有被人类触碰过的东西（朗所谓的"空空荡荡的风景"？），而荒野，从心理学和地理学角度来看，就是斯诺想要传达的东西：

> 这部影片成为了对一片荒野作出的绝对记录……记录了地球上最后存留的荒野，这部影片将被送到太空，作为对曾经有过的自然面貌的纪念品。我想要传达一种绝对孤独的感觉，一种对地球说再见的感觉——我觉得我们将要经历那个阶段。……它将保留下来那些以后将越来越稀缺的东西：荒野。也许孤独也会成为一种稀缺品。[24]

这部类似末世论的影像作品引出的一系列问题，长时期萦绕在风景艺术方面的讨论中：荒野的消失和自然的尽头，作为"纪念品"的风景描绘。在18世纪，到意大利进行修业旅行的人们购买了克劳德的坎帕尼亚风景画的复制品带回北欧。在20世纪，旅行者将美丽的自然风光的快照或明信片带回家。现在，当绿色区域和幽僻场所渐渐变成了面临灭绝的地方，我们则制作了这个星球的纪念胶片，准备在我们跟这个失去自然属性、过分拥挤的地球说再见时带在身上。

"一想到人类将驯化整个地球，我就感到十分恐惧，"斯诺写道。在已经过去的五百年间，西方风景艺术已经成为了表达人类对自然和文化之间的力量制衡的焦虑感的晴雨表。我们已经开始认识到自然——那个"在外面的"，那个"异质的"东西——已经不再能永久地进行自我修复。它更像是我们曾经担心过的那个自己。当它不再向我们提供绿色空间的梦想——例如乌托邦，或者任何最人造的田园牧歌景象，我们这个时代的风景艺术就有了负罪感。

"我记录下我们的一些思想、身体和机器对野生空间的拜访，"斯诺写道，"但是我并没有把它开拓成殖民地，也没有将它奴役。我甚至都没有从它身上借用什么。"

注释

第一章　从“土地”到“风景”

[1] Knorr, Karen, *Marks of Distinction* (London: Tames & Hudson, 1991), p. 127.

[2] Gombrich, E. H., *Art and Illusion* (London: Phaidon Press, 1960), p. 254.

[3] 赵毅衡译，选自《美国现代诗选（上）》，外国文学出版社，1985年。——译者注

[4] 各各他，耶稣受难地。——译者注

[5] Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod (University of Chicago Press, 1987).See esp. Ch. 1, sections II and III.

[6] Clark, Kenneth, *Landscape into Art* (London: John Murray, 1949), p. 74.

[7] 实在论（Essentialism），（唯心主义的）实在论，（唯心主义的）本质先于存在论。——译者注

[8] 原诗名为《旅途中重游瓦伊河两岸，作于廷腾寺上游数里处》，通常简称《廷腾寺》。杨德豫译，选自《华兹华斯抒情诗选》，湖南文艺出版社，1996年。——译者注

[9] Clark, Kenneth, *Landscape into Art* (London: John Murray, 1949), p. 74.

[10] 优胜美地国家公园，Yosemite National Park，位于美国加利福尼亚州中部。——译者注

[11] Adams, Ansel, *Examples: The Making of 40 Photographs* (Boston and London: Litle, Brown and Company, 1983), pp.79–80.

[12] *Ibid*., p.81.

[13] Mitchell, W. J. T.,'Imperial Landscape', in W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (University of Chicago Press, 1994), p. 5.

[14] Warnock, S. and Brown, N.,'Puting Landscape First', *Landscape Design* (March 1998), pp. 44–46.

[15] Lassus, Bernard,'The New Spirit of the Place, or Taming the Heterogeneous' (1993), in Stephen Bann (trans.),'The Landscape Approach of Bernard Lassus', *Journal of Garden History* (London and Washington DC: Taylor & Francis, April-June 1995), p. 105.

[16] Green, Nicholas, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France* (Manchester University Press, 1990), p. 31.

[17] Clarke, Graham, *The Photograph* (Oxford University Press, 1997), p.90.

[18] See: Kellert, S. R. and Wilson, E. O. (eds), *The Biophilia Hypothesis* (Washington DC: Island Press, 1993), Chs 3 and 4.

[19] Lancelot Brown，朗瑟罗·布朗，英国18世纪的一位著名的景观设计师，被称为"无所不能的"布朗。——译者注

[20] 莱普顿使用了一种独特的方式来帮助他的顾客视觉化他的设计：他制作了所谓的"红书"（因为封面的缘故），使用了大量文字性描述和水彩画覆盖图来解释设计前与设计后的区别。——译者注

[21] Cosgrove, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape* (University of Wisconsin Press, 1998［first pub. Croom Helm, 1984］), p. 19.

[22] Berger, John, *A Fortunate Man* (London: Writers'and Readers'Publishing Cooperative, 1976), pp. 13, 15.

第二章　"主题"还是"背景"？

[1] Wood, Christopher, *Albrecht Altdorfer* (London: Reaktion Books, 1993), ch. 2.

[2] Talbot, Charles,'Topography as Landscape in Early Printed Books', in S. Hindman (ed.), *The Early Illustrated Book*(Washington DC: Library of Congress, 1982).

[3] 哈勒姆，荷兰西部城市，位于阿姆斯特丹西部。——译者注

[4] Snyder, James E.,'The Early Haarlem School of Painting', *Art Bulletin* 42 (1960), p. 45, 11.32.

[5] 费拉拉（Ferrara），意大利北部城市，位于威尼斯西南。13世纪早期埃斯特家族在此地建立了一个非常强大的公国，并且使它成为文艺复兴时期一个繁荣昌盛的文化和艺术中心。——译者注

[6] 朱生豪译，《皆大欢喜》，湖北教育出版社，1999年。——译者注

[7] See: Williams, George, *Wilderness and Paradise in Christian Thought* (London: Harper, 1962), p. 18.

[8] 据《圣经》（和合本）。——译者注

[9] St. Jerome, Letter CXXV, in H. Wace and P. Schaff (eds), *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, second series, vol. 6 (Michigan: Win B. Erdmans, 1954). (All subsequent quotations from Jerome are from this edition.)

[10] Augustine of Hippo, *City of God* 19, 2, in Cuthbert Butler, *Western Mysticism* (London: Constable, 1922; 2nd edn, 1926), p. 164.王晓朝译，《上帝之城》（上下），人民出版社，2006年。——译者注

[11] 彼特拉克（1304—1374），意大利诗人、学者和人文主义者，被誉为"人文主义之父"。——译者注

[12] Petrarch, *The Life of Solitude*, trans. J. Zeitlin (University of Illinois Press, 1974), Book II, Tractate 1, Ch. 2.

[13] 维吉尔（公元前70—前19年），古罗马诗人，其主要作品为史诗《埃涅阿斯纪》。——译者注

[14] 贺拉斯（公元前65—前8年），罗马诗人，其颂歌和讽刺作品对英国诗歌产生了重要影响。——译者注

[15] See: Meiss, Millard,'Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: the Image of St. Jerome', *Pantheon* 32 (1974), pp. 134–140.

[16] St. Jerome, Leter XXII, to Eustochium, *op. cit*., p. 24.

[17] 圣托马斯·阿奎那，意大利圣多明尼克教派僧侣，神学家和哲学家，经院哲学杰出代表，他将亚里士多德的方法应用于基督神学。——译者注

[18] St. Tomas Aquinas, *Summa Theologiae*, trans. and ed. Tomas Gilby (London: Eyre & Spotiswoode, 1964), I, Ia, I art. 9, pp.33–34.

[19] 萨堤，希腊及罗马神话中半人半羊的森林之神，喜无节制地寻欢作乐。——译者注

[20] Panovsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966), I, p. 141.

[21] *Ibid*., p. 142.

[22] *Ibid*., pp. 142–143.

[23] Wood, *op. cit*., p. 23.

[24] Falkenburg, Reindert, *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life* (Amsterdam: John Benjamins, 1988).

[25] 福音外传，未记载于《圣经新约》（New Testament）中的关于耶稣的故事。——译者注

[26] 赫利奥波利斯，埃及北部一座古城，位于尼罗河三角洲，在今开罗以北；在底比斯崛起（前2100年）之前，一直是朝拜太阳神位的中心。——译者注

[27] 亚伦，《圣经旧约》中摩西的哥哥，帮助摩西引导希伯来人逃出埃及。——译者注

[28] Falkenburg, Reindert *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life* (Amsterdam: John Benjamins, 1988), p. 31.

[29] 卡戎（Charon），送亡魂过冥河去地狱的神。——译者注

[30] 瑟伯洛斯（Cerberus），长有三只头的冥府守门犬。——译者注

[31] da Vinci, Leonardo, *The 'Paragone'*, Sect. 13, in J. P Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (1883 (rev.1939); 3rd edn, London: Phaidon, 1970), I, p. 38.

[32] 丢勒（Albrecht Dürer），德国中世纪末期、人文主义初期著名的版画家，画家及艺术理论家。——译者注

[33] Friedlander, Max, *Early Netherlandish Painting* (Leyden &, Brussels: Sijthof, 1973), 9，Pt 2, p. 99.

[34] "北方"在文艺复兴时期主要包含了德国、英国、法国、波兰、匈牙利等国。——译者注

[35] Pacht, Oto,'Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), pp. 13–47.

[36] Gombrich, Ernst,'The Renaissance Teory of Art and the Rise of Landscape', in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1966), pp. 107–21.

[37] "南方"最主要是指意大利。——译者注

[38] Lanciloti, Francesco, *Trattato di Pittura* (1509), quoted in W. S. Gibson,'*Mirror of the Earth': The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting* (Princeton University Press, 1989), p. 40.

[39] Wood, *op. cit.*, p. 25.

[40] Brown, J. and Elliot, J. H., *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*(Yale University Press, 1980), pp. 125–

131.

第三章　作为怡神之物的风景

[1] Alberti, Leon Batista, *Ten Books of Architecture* (*c*. 1452), trans. Leoni, 1986, p. 192.

[2] Fernow, Ludwig, *Romische Briefe [...] 1793–1798*: see Timothy F. Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting* 1770–1840 (Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 60.

[3] Rand, William,'Dedicatory Epistle', in *The Mirrour of the Nobility & Gentry: Being the Life ofthe renowned Nicolaus Claudius Fabricius, Lord of Peiresk* (London, 1657).Cited in E. W. Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature*(Columbia University Press, 1964), p. 25.

[4] Tayler, E. W., *op. cit*., p. 29.1 am indebted to Tayler's discussion of the subject; see esp. Ch. 1,'Renaissance Uses of Nature and Art'. There is also a useful survey of the various meanings of Art and Nature in A. J. Close,'Commonplace Teories of Art and Naturein in Classical Antiquity and in the Renaissance', *Journal ofthe History of Ideas* 30, October-December 1969, pp. 467–486.

[5] Gracian, Baltasar (Maxim XII), *The Courtiers Manual Oracle* (1647, English trans., London: A. Swalle, 1685), p. 9.

[6] Browne, Tomas, *Religio Medici* (1642), in G. Keynes (ed.) (London, 1928), p. 23.

[7] Cicero, *De Natura Deorum*, trans.H, C. P. McGregor (Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 185.

[8] Lazzaro, Claudia, *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-century Central Italy* (Yale University Press, 1990), pp. 8–10.

[9] 巴格内亚（Bagnaia），位于意大利威尼斯附近的城市。——译者注

[10] 菲耶索莱（Fiesole），位于意大利佛罗伦萨附近的小城，属托斯卡纳大区，佛罗伦萨省。——译者注

[11] Ackerman, James S., *The Villa: Form and Ideology of Country Houses* (London: Tames &, Hudson, 1990), p. 106.

[12] 波乔卡娅诺（Poggio a Caiano），意大利中西部城市，属托斯卡纳大区，普拉托省。——译者注

[13] Lazzaro, Claudia, *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-century Central Italy* (Yale University Press, 1990), p. 78.

[14] 威尼托（Veneto），意大利东北部的一个地区，临亚得里亚海。——译者注

[15] Gallo, Agostino, *LeDieci Giornale* (1566), in Ackerman (trans.), *op. cit.*, Appendix, pp. 129–130.

[16] 小普林尼，原名Gaius Plinius Caecilius Secundus，罗马帝国时期的律师、作家和自然哲学家。——译者注

[17] Pliny the Younger, Ep. V, vi, in *Letters and Panegyricus* I, trans. Bety Radice (London and Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969), pp. 339–341.

[18] Gibbons, Felton, *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara* (Princeton University Press, 1968), see esp. pp. 76–85.

[19] da Vinci, Leonardo, *The 'Paragone'*, Sect.13, in J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (1883 (rev.1939); 3rd edn, London: Phaidon, 1970), I, p. 162.

[20] 赫西俄德，古希腊诗人，著名作品包括长诗《工作与时日》。——译者注

[21] Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, trans. R. Gotfried (Indiana University Press, 1954), p. 14.

[22] Fête champêtre，18世纪非常流行的一种户外娱乐活动，以花园聚会的方式进行，在法国王室中尤为盛行。这个表达方式来源于法语的"田园牧歌节"和"乡村盛宴"。——译者注

[23] Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, trans. R. Gotfried (Indiana University Press, 1954), pp. 94–95.

[24] Ackerman, *op. cit*., p. 131.

[25] The term was used by Charles Lebrun in his inventory of Louis XI V's collection.See Francis Haskell,'Giorgione's Concert Champêtre and its Admirers', in F. Haskell, *Past and Present in Art and Taste* (Yale University Press, 1987), pp.141–153.

[26] See, *inter alia*, the discussion by David Rosand,'Giorgione, Venice, and the Pastoral Tradition', in R. Cafritz, L.Gowing, and D. Rosand (eds), *Places of Delight: The Pastoral Landscape* (Washington DC and London: The Phillips Collection and Weidenfeld and Nicolson, 1988).

[27] Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium* (completed *C.*13705), in Charles G. Osgood, *Boccaccio on Poetry* (Princeton University Press, 1930), pp. 24, 26.

[28] Sannazaro, Jacopo, *Arcadia* (1504), trans. Ralph Nash (Detroit: Wayne State University Press, 1966), p. 29.

[29] Egan, Patricia,'Poesia and the Fête Champêtre', *Art Bulletin* 41 (December 1959), pp. 303–313.

[30] 维拉涅拉（villanella），意大利16世纪时的一种无伴奏的乡村歌曲，如牧歌。——译者注

[31] *La Villa: Dialogo di M. Bartolomeo Taegio* (Milan, 1559), trans. in J. Ackerman, *op. cit*., p. hi.

[32] Pope, Alexander,'Epitaph intended for Sir Isaac Newton, in Westminster Abbey' (1730).

[33] Cooper, Anthony Ashley, Tird Earl Shafesbury,'The Moralists', from *Characteristics* (1711), Treatise V, Pt II, Sect. 5.

[34] 查尔斯·科顿，1630—1687，英国诗人和翻译家，以描写农村生活的诗歌而著名。——译者注

[35] Coton, Charles,'The Wonders of the Peake'(1681): extract in J. Dixon Hunt and P. Willis, *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620–1820* (London: Paul Eleck, 1975), p. 95.

[36] Cooper, *op. cit*., Pt III, Sect. 2.

[37] Tomson, James, Preface to 2nd edn of *Winter. A Poem* (1726), in J. L. Robertson (ed.), *The Complete Poetical Works of James Thomson* (Oxford University Press, 1908), pp. 240–241.

[38] Young, Arthur, *A Six Months Tour through the North of England* (London: W. Strahan, 1770), pp. 155–156.

[39] Green, Nicholas, *op. cit*.

[40] Lassus, Bernard,'The New Spirit of the Place, or Taming the Heterogeneous' (1993), in Stephen Bann (trans.),'The Landscape Approach of Bernard Lassus', *Journal of Garden History* (London and Washington DC: Taylor & Francis, April-June 1995), p. 105.

第四章　地志画与完美典型

[1] da Vinci, Leonardo, *The'Paragone'*, Sect. 13, in Richter, *op.cit*., I, pp. 38, 54.

[2] de Vries, Jan,'The Dutch Rural Economy and the Landscape: 1590-1650', in Christopher Brown, *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam 1590–1650* (London: National Gallery, 1986), pp. 79–86.

[3] 安特卫普（Antwerp），比利时北部城市，位于布鲁塞尔以北的斯特尔特河边，是欧洲最繁忙的港口之一。——译者注

[4] Vermeer's painting is the starting point for Svetlana Alpers's fne essay,'The Mapping Impulse in Dutch Art', in *The Art of Describing—Dutch Art in the Seventeenth Century* (London:

John Murray, 1983).My discussion of the afnities between maps and Dutch landscape paintings owes much to the stimulus of this essay.

[5] See: *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources* (Amsterdams Historisches Museum and Art Gallery of Ontario, 1977).

[6] 代尔夫特（Delf），荷兰西南部城市。——译者注

[7] 哈勒姆（Haarlem），荷兰西部城市，位于阿姆斯特丹西部，靠近北海，以种植和出口郁金香闻名。——译者注

[8] Montias, J. M., *Artists andArtisans in Del ft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton University Press, 1982), pp. 145–146.

[9] Price, J. L., *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century* (London: Batsford, 1974); see esp. Ch. 6,'Painting — the Artist as Crafsman'.

[10] 提屠鲁（Tityrus），古典田园诗里被用作牧羊人的传统名字。阿玛瑞丽丝（Amaryllis），古典田园诗里被用作牧羊女的传统名字。——译者注

[11] Brown, *op. cit.*, p. 42.

[12] Alpers, *op. cit.*, p. 139.

[13] Stone-Ferrier, Linda,'Views of Haarlem: A Reconsideration of Ruisdael and Rembrandt', *Art Bulletin* LXVII (1985), 3, pp. 417–436.

[14] Norgate, Edward, *Miniatura [...]* (1648–49): eds J. M. Muller and J. Murrell (New Haven and London: Yale University Press, 1997).

[15] Fuseli, Henri,'Invention', Lecture IV, in R. N. Wornum (ed.), *Lectures on Painting, by the RoyalAcademicians* (London: H. G. Bohn, 1848), pp. 449–450.

[16] Pallavicino, Sforza, *Del Bene* (1644), quoted and trans. in Helen Langdon, *Claude Lorrain* (Oxford: Phaidon, 1989), p. 13.

[17] de Piles, Roger, *Cours de Peinture par Principes*: frst English trans., in *The Principles of Painting* (London: J. Osborn, 1743), p. 124.

[18] Kitson, Michael,'The Seventeenth Century: Claude to Francisque Millet', in Alan Wintermute (ed.), *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France* (New York: Colnaghi; in association with the University of Washington Press, 1990), p. 14.

[19] Jouanny, C. (ed.), *Correspondance de Nicolas Poussin* (Paris, 1911), p. 424; quoted and trans. in Anthony Blunt, *Nicolas Poussin* (1967; London: Pallas Athene, 1995), p.297.

[20] Félibien, Andre, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excelents peintures anciens et modernes* (1685; 1725 edn), Cit.IV, pp. 63,150; see Sheila McTighe,'Nicolas Poussin', in Wintermute, *op. cit.*, pp. 54–56.

[21] Reynolds, Joshua, *Discourses on Art* (London: Collier-Macmillan, 1966), p. 44.

[22] *Ibid.*, p. 65.

[23] 夏甲（Hagar），《圣经旧约》中亚伯拉罕的妻子萨拉的婢女，她与亚伯拉罕生有一子，名为以实玛利。——译者注

[24] “真本”（Liber Veritatis）是指克劳德为了防止作品的重复，也防止有人假冒他的作品，每卖出一幅画就将其中主要构图和主题用淡彩画在一个纸本上，共保存了六本，他称之为“真本”（Liber Veritatis）。——译者注

[25] See: M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: The Drawings* (catalogue) (University of California Press, 1968), p. 222.

第五章　取景框

[1] Marshall, William, *A Review of the Landscape*（London: G. Nicol, 1795）, pp. 255–256.

[2] Eitner, Lorenz,'The Open Window and the Storm-tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism', *Art Bulletin* (1:955), pp. 281–290. (The quotation from Novalis is on p. 286.)

[3] Vernet, Claude-Joseph, Letter off *c.* 1765: trans. in P. Conisbee *et al.,In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting* (Washington, New Haven, and London: Yale University Press, 1997), p. 112.

[4] 克劳德镜，Claude glasses，一种可用来观看风景的深色玻璃，其效果像法国画家克劳德·洛兰（Claude Lorrain）的画。——译者注

[5] Gilpin, William, *Remarks on Forest Scenery* (London: R. Blamire, 1791), II, p. 225.

[6] 德国卡塞尔文献展（Documenta in Kassel，Germany）是地位仅次于圣保罗双年展和威尼斯双年展的世界著名艺术展览，每五年举办一次。——译者注

[7] Binder Johnson, Hildegard,'The Framed Landscape', *Landscape* (1979),23 (2), pp. 26–32.

[8] Gilpin, *op. cit.*, p. 227.

[9] Oenslager, Donald, *Stage Design: Four Centuries of Scenic Invention* (London: Tames & Hudson, 1975), p. 35.

[10] Lagerlof, M. R., *Ideal Landscape: Annibale Caracci, Nicolas Caracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain* (Yale University Press, 1990), p. 213.

[11] Mason, William (ed.), *The Poems of Mr Gray. To which are prefixed Memoirs of his Life and Writings* (London: J. Dodsley, 1775), p. 366 (n.).

[12] Cassagne, A., *Practical Perspective applied to Artistic and Industrial Design*, trans. G. Murray Wilson (Paris: A. Fouraut, 1886), p. 17.

[13] *Ibid*., p. 18.

[14] *Ibid*., pp. 19–20.

[15] Whitfeld, Sarah, *Magritte*, Exhibition Catalogue, South Bank Centre, London, 1992 (no pagination, see text entry for Cat. No. 50).

[16] Magrite, René,'The Lifeline'(1938), in Harry Torczymer, *Magritte: Ideas and Images,* trans. Richard Miller (New York: Harry N. Abrams Inc., 1977), p.216.

[17] *Ibid*., p. 215.

第六章　“难以言喻的震惊”

[1] 崇高（The Sublime），在这一章中所出现的“崇高”，作为术语，意指那类宏伟的、无可比拟的、超越了人类控制力的景物或情形。——译者注

[2] Gray, Thomas, letters: to Richard West, November 1739; to Mrs Gray, October 1739: J. Beresford (sel.), *Letters of Thomas Gray* (Oxford: Oxford University Press, 1925), pp.44–45，39.

[3] Walpole, Horace, leter: to Richard West: 30 September 1739: in P. Cunninham (ed.), *The Letters of Horace Walpole*(Edinburgh: John Grant, 1966), I, p. 27.

[4] Alberli, J. L.,'Foreword', *Collection de quelques vues dessinees en Suisse d'apres nature* (1782), quoted in Pierre Chessex (trans.), *Images of the Grand Tour: Louis Ducros, 1748–1810* (Geneva: Editions du Tricorne, 1985), p. 17.

[5] See: Wallace, Richard, *Salvator Rosa in America: Exhibition Catalogue* (Wellesley College Museum, Wellesley, Mass., 20 April-5 June I979).

[6] Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (2nd edn: 1759), p. 110.

[7] *Ibid*., pp. 95–96.

[8] Longinus, *On the Sublime*, Ch. 1, trans. T. S. Dorsch, Classical Literary Criticism (Harmondsworth: Penguin, 1965), p. 100.

[9] Burke, *op. cit*., p. 257.

[10] Hartley, David, *Observations on Man, His Frame, His Duty, and His Expectations* (London: S. Richardson, 1749), I, p.419.

[11] Dennis, John, *Critical Works*, ed. E. N. Hooker (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1939–43), II, p. 380.

[12] McKinsey, Elizabeth, *Niagara Falls: Icon of the American Sublime* (Cambridge University Press, 1985), p. 33.1 am indebted to McKinsey's excellent study.

[13] Cometi, Elizabeth (ed.), *The American Journals of Lt John Enys* (Syracuse University Press and Adirondack Museum, 1976), p. 138.

[14] Moore, Tomas, leter from Niagara (24 July 1804): quoted in McKinsey, *op. cit*., p. 41.

[15] Hennepin, Louis, *A New Discovery of a Vast Country in America* (London, 1698), p. 24 facing.

[16] Willis, N. P., *American Scenery* (London: G. Virtue, 1840), I, p. 26 facing.

[17] [Robert Burford] , *Description of a View of the Falls of Niagara* (London, 1833), p. 4 (fn.).

[18] Hyde, Ralph, *Panoramania! The Art and Entertainment of the'All-Embracing View'* (London: Trefoil Publications, 1988),p. 21.

[19] *Ibid*., p. 24.

[20] *Ibid*.

[21] Gernsheim, H. and A., *L.J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerrotype* (London: Seeker & Warburg, 1956), p. 6.

[22] Dennis, John, *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), Ch. 4, reprinted in A. Ashfeld and P. De Bolla (eds), T*he Sublime: A Reader in Eighteenth-century Aesthetic Theory* (Cambridge University Press, 1996), p. 37.

[23] Hyde, Ralph, *op. cit*., pp. 57–58.

[24] Quoted in Gernsheim, *op. cit.*, p. 24.

[25] *Ibid*., p. 30.

[26] Wall, Jef, interview, in T. de Duve, A. Pelenc, and B. Groys, *JeffWall* (London: Phaidon, 1996) p. 129.

[27] Carus, Carl Gustav, *Nine Letters on Landscape Painting*, quoted and trans. in J. L. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape Painting* (London: Reaktion Books, 1990), p. 194.

[28] Schiller, Friedrich,'The Walk'('Der Spaziergang') (1795), in *Poems and Ballads of Schiller*, trans. Lord Lyton(London: Routledge, 1887), pp. 141–50.1 am grateful to Maurice Raraty for directing my atention to this poem.

[29] Schiller, Friedrich,'On Naive and Sentimental Poetry', in W. Hinderer and D. O. Dahlstrom (eds), *Friedrich Schiller: Essays* (New York: Continuum, 1993), p. 180. (Original text pub. 1800.)

[30] Burke, Edmund, *op. cit*., p. 138, Pt II, Sect. xi.

[31] Mitchell, Timothy, *Art and Science in German Landscape Painting*, 1770–1840 (Oxford: Clarendon Press, 1993),pp.121–123.

[32] *Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, Catalogue (London: Hayward Gallery, 1986).

[33] Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, trans. J. C. Meredith in *Analytic of the Sublime* (Oxford University Press, 1952), pp. 91–92.

[34] Lyotard,'The Sublime and the Avant- Garde' (1984), in Andrew Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader* (Oxford: Blackwell, 1989) pp. 196–211.

[35] Leter to Emile Bernard, Aix 1905, in John Rewald (ed.), *Paul Cézanne: Letters*, trans. Marguerite Kay (London: Bruno Cassirer, 1941), p. 250.

[36] *Ibid*., 23 October 1905, p. 251.

[37] Bordy, Jules, '*Cézanne à Aix': L'Art Vivant* (Paris, 1926): reprinted in Richard Kendall (ed.), *Cézanne by Himself* (London: Macdonald Orbis, 1988), p. 296.

第七章　风景与政治

[1] Clark, Kenneth, *Landscape into Art* (London: John Murray, 1949), p. 6.

[2] Cosgrove, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape* (University of Wisconsin Press, 1998 ［first pub. Croom Helm, 1984］), p. 80.

[3] White, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (London: Faber & Faber, 1957), Ch. 6. See also the challenge to this analysis in J. M. Greenstein,'The Vision of Peace: Meaning and Representation in Ambrogio Lorenzeti's Sala della Pace Cityscapes', *Art History* 11, No. 4, December 1988, pp. 492–509.

[4] Zincgref, J. W., *Emblematum Ethico— Politicorum Centuria* (Frankfurt, 1619).

[5] See: Warnke, Martin, P*olitical Landscape: The Art History of Europe* (London: Reaktion Books, 1994), Chs 1 and 2.

[6] Emerson, Ralph Waldo, *Nature* (1836), in G. Clarke (ed.), *The American Landscape: Literary Sources and Documents*(Sussex: Helm Information Ltd, 1993), II, p. 7.

[7] Barrell, John,‵The Public Prospect and the Private View: the Politics of Taste in Eighteenth-century Britain′, in Simon Pugh (ed.), *Reading Landscape: Country-City-Capital* (Manchester University Press, 1990), p. 29.

[8] Emerson, *ibid.*, p. 5.

[9] Baal-Teshuva, Jacob, *Christo and Jeanne- Claude* (Cologne: Taschen, 1995), p.49.

[10] Tiberghien, Gilles A., *Land Art* (Princeton Architectural Press, 1995), p. 204.

[11] See: Green, Nicholas, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France* (Manchester University Press, 1990), and John House (ed.), *Landscapes of France: Impressionism and its Rivals* (London: Hayward Gallery, 1995).

[12] Harris, Lawren,‵Revelation of Art in Canada: A History′, *The Canadian Theosophist* (1926), pp. 85–86; quoted in Brian S. Osborne,‵The Iconography of Nationhood in Canadian Art′, in D. Cosgrove and S. Daniels (eds),*The Iconography of Landscape* (Cambridge University Press, 1988), pp. 162–178.

[13] Cole, Tomas,‵Essay on American Scenery′ (1836), in Graham Clarke (ed.),*The American Landscape: Literary Sources and Documents* (Sussex: Helm Information Ltd, 1993), II, pp. 337–347.

[14] See, for example, Stephen Daniels,*Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (Cambridge: Polity Press, 1993), Ch. 5.

[15] 提沃利，Tivoli，位于意大利中部的城市，拥有几个古罗马别墅遗址，也以其瀑布出名。特尔尼，Terni，位于意大利中部的一座古镇，也是一座重要的工业城市。——译者注

[16] Cole, Tomas, quoted in Clarke, *op. cit.*

[17] Meyers, Amy R. W.,'Imposing Order on the Wilderness: Natural History Illustration and Landscape Portrayal', in E. J. Nygren (ed.), *Views and Visions: American Landscape before 1830* (Washington: Corcoran Gallery of Art, 1986), pp.105–131.

[18] Mitchell, W. J. T.,'Imperial Landscape',in W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (University of Chicago Press, 1994), p. 23.

[19] Novak, Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825–1875* (1990; rev. Oxford University Press, 1995), p.20.

[20] Tuckerman, H. T., *Book of the Artists* (New York and London, 1867), p. 395.

[21] Novak, *op. cit.*, p. 189.

[22] 巴斯，Bath，英格兰西南部的一座城镇，以乔治王朝的建筑和温泉而著名。——译者注

[23] Austen, Jane, *Northanger Abbey* (frst pub. 1818; Harmondsworth: Penguin English Library, 1972), pp. 125–126.

[24] Gilpin, William, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales,&c. relative Chie fly to Picturesque Beauty*(London: R. Blamire, 1782), pp. 1–2.

[25] Pope, Alexander, *Epistle to Burlington* (1731), lines 187–190.

[26] Solkin, David H., *Richard Wilson: The Landscape of Reaction* (London: Tate Gallery, 1982), p. 26.

[27] Particularly fruitful and influential have been the following works: John Barrell, *The Dark Side of the Landscape*(Cambridge University Press, 1980); Ann Bermingham, *Landscape and Ideology* (London: Tames & Hudson, 1986).Michael Rosenthal's study, *Constable*: *The Painter and his Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1983),is also a valuable re-reading of his subject.

[28] “不和谐的和谐”，*discordia concors*，或者“和谐的不和谐”，*harmonious discord*，通过将异类的或彼此矛盾的要素合并在一起而得到一种和谐或整体之感。——译者注

[29] Denham, Sir John, *Cooper's Hill* (1668), 11. 203–204, 207–212.

[30] Price, Sir Uvedale, Essay on the Picturesque (1796), I, p. 39 (n.).

[31] Barrell, John, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730–1840* (Cambridge University Press, 1980), p. 149.

[32] Clark, Kenneth, *op. cit.*, p. 77.

[33] Barrell, *op. cit*., pp. 148–149.

[34] Leter from Constable (in London) to Fisher, 9 May 1823; in *John Constables Correspondence*, ed. R. B. Becket (Sufolk Records Society, 1968), VII, p. 116.

[35] Leter from Fisher to Constable, January 1824; *ibid.*, VI, p. 151.

[36] Helsinger, Elizabeth, *Rural Scenes and National Representation: Britain, 1815–1850* (Princeton University Press, 1997).

[37] House, John, *op. cit*., p. 25.

第八章　作为图画的自然，还是作为过程的自然?

[1] The reported account was told to Ruskin by the Revd William Kingsley and was published in *Modern Painters* V (1860),IX, Ch. xii, para.4, fn. 1. See also John Gage, J. *M. W. Turner: A Wonderful Range of Mind'* (Yale University Press, 1987),pp. 67–68.

[2] Cornish, Joe,‘Recognising the Landscape’, *National Trust Magazine* 85 (Autumn 1998), pp. 38–41.

[3] Quoted in Joachim Gasquet, *Cezanne* (Paris, 1926); reprinted in R. Kendall (ed.), *Cezanne by Himself* (London: Macdonald, 1988), p. 302.

[4] Riter, Carl, lecture 14 April 1836; quoted in Timothy Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840*(Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 141.

[5] Mitchell, *op. cit*., p. 6.

[6] Vernet, Claude-Joseph, Leter *c.* 1765; quoted and trans. in P. Conisbee *et al.,In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting* (Washington, New Haven, and London: Yale University Press, 1997), p. 112.

[7] Ruskin, John, *Modern Painters* (London: George Allen, 1906), I, p. xxxviii,'Preface to the Second Edition'.

[8] *Ibid*, I, pp. xli–xlii.

[9] Constable, John, Lecture III (delivered at Royal Institution, London, 1836), in R. B. Becket (ed.),*John Constable's Discourses* (Sufolk: Sufolk Records Society, vol. XIV, 1970) p. 64.

[10] Slive, Seymour and Hoetnik, H. R.,*Jacob van Ruisdael* (New York: Abbeville Press, 1981), p. 71.

[11] Becket, R. B .*John Constable's Correspondence* (6 vols, 1962-68), IV, p. 382; cited in L. Parris, I. Fleming-Williams, and C.Shields, *Constable: Paintings, Watercolours & Drawings* (London: Tate Gallery, 1976), p. 156.

[12] *Ibid*., p. 164.

[13] Runge, Philipp Oto, *Hinterlassene Schrifte*,I, ed. D. Runge (Hamburg, 1840–1), p. 7; trans. in Mitchell, *op. cit*., p. 70.

[14] *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*, trans. John Oxenford (London: Bell 8 & Sons, 1906), p. 562.

[15] Carus, Carl Gustav, 9 *Letters on Landscape Painting* (1831): quoted and trans. in Timothy Mitchell, *op. cit.*, p. 152.

[16] In the discussion of Carus and Rotman I am indebted to Timothy Mitchell's stimulating study, *op. cit*.

[17] Lindsay, Jack,*J. M. W. Turner: His Life and Work* (New York: Harper & Row, 1966), p. 148.

[18] [Joseph Pot] ,‘An Essay on Landscape Painting’(London, 1782), p. 67.

[19] For an account of the studio at Les Colletes, see: Jean Renoir, *Renoir, My Father*, trans. R. and D. Weaver (London: Collins, 1962), pp. 400–401; for Renoir on the‘intoxication of real light’, see Michael Howard (ed.), *The Impressionists by Themselves* (London: Conran Octopus, 1992), p. 192.

[20] Valenciennes, *Elements*, p. 409; quoted and trans. in Peter Galassi,‘The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot’,in Alan Wintermute, *Claude to Corot: The Development Landscape of Painting in France* (New York: Colnaghi, 1990), p. 244.

[21] Courthion, P., *Corot raconté par lui-méme et par ses amis* (Geneva, 1946), p. 89.

[22] Cézanne, Paul, reported conversation in Jules Bordy,‘Cezanne a Aix’, *L'Art Vivant* (Paris, 1926), quoted in Kendall,*op. cit.*, p. 296.

[23] Emile Bernard,‘Paul Cezanne’, *L'Occident*, Paris, July 1904: trans. in L. Gowing, *Watercolour and Pencil Drawings by Cézanne* (London, 1973).

[24] Rolston, Holmes III,‘Does Aesthetic Appreciation of Landscapes need to be Science-based?’, *British Journal of* Aesthetics35, No. 4 (October 1995), p. 379.

[25] Monet, Claude, leter to Gustave Gefroy (7 October 1890), in Howard, *op. cit*., p. 201.

[26] Renoir, Jean, *op. cit*., p. 30.

[27] Hopkins, Gerard Manley, journal entry (19 July, 1866), in H. House and G. Storey (eds), *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* (Oxford University Press, 1959), p. 146.

[28] *Cézanne in Conversation*: Kendall, *op. cit*., p. 296.

[29] Machotka, Pavel, *Cezanne: Landscape into Art* (New Haven: Yale University Press, 1996), p. 115.

第九章　风景进入大地

[1] Heizer, Michael,'Interview, Julia Brown and Michael Heizer', in Julia Brown (ed.), *Sculpture in Reverse* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1984), p. 14.

[2] 1立方码=27立方英尺=0.7646立方米，250立方码=191.15立方米。——译者注

[3] Smithson, Robert,'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects', *Artforum*, September 1968; reprinted in Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations* (New York University Press, 1979), p. 82.

[4] Smithson, Robert,'Fragments of a Conversation'(1969), *ibid.*, p. 168.

[5] Penone, Guiseppe, quoted in Jessica Bradley, *Guiseppe Penone* (National Gallery of Canada, Otawa, 1983), p. 18.

[6] Smithson, Robert,'Earth' (Symposium at White Museum, Cornell University, 1970); reprinted in Holt, *op. cit.*, p. 160.

[7] Smithson, Robert,'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects', *Artforum*, September 1968; reprinted in Holt, *op.cit.*, pp. 89–90.

[8] Smithson, Robert,'The Spiral Jety', in Gyorgy Kepes (ed.), *Arts of the Environment* (England: Aidan Ellis, 1972);reprinted in Holt, *op. cit.*, p.111.

[9] Much of the following information about Michael Heizer's work comes from private conversations with the artist.

[10] Smithson, Robert,'Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape', *Artforum*, February 1973; reprinted in Holt, *op. cit.*, pp. 122–123.

[11] Long, Richard, quoted in Suzi Gablick, *Has Modernism Failed?* (London: Tames & Hudson, 1984), p. 44.

[12] Long, Richard, quoted in R. Fuchs, *Richard Long* (New York and London, 1986), p. 236. (Unless indicated otherwise, subsequent quotations from Long are from the same source.)

[13] André, Carl, interviewed in December 1968, *Avalanche*, Fall 1970.

[14] Long, Richard,‘Entretien avec Claude Gintz’, *Art Press*, June 1986, p. 7.

[15] Long, Richard, quoted in William Malpas, *Land Art, Earthworks, Installations, Environments, Sculptures* (Worcestershire: Crescent Moon Publishing, 1997), p. 90.

[16] 干砌石墙，dry-stone，指一种只用石块构造，而不用灰泥黏合嵌缝的建筑方式。——译者注

[17] Goldsworthy, Andy, interview with Matthew Shaul, in *Andy Goldsworthy‘Jack's Fold’*(University of Hertfordshire, 1996), p. 10.

[18] *Ibid*., p. 14.

[19] Dompierre, Louise, *The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow* (Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1994), p.53.

[20] Sloan, Johanne,‘Millennial Landscapes’(unpublished doctoral thesis, University of Kent at Canterbury, 1998).

[21] Dompierre, *op. cit*., p. 79.

[22] *Ibid*., p. 59.

[23] *Ibid*., p. 58.

[24] *Ibid*., p. 56.

插图目录

10. 阿尔布雷特·丢勒：《池塘小屋》，约1497年。毛笔画，水彩及不透明色。21.3×22.5厘米。© The British Museum, London.

11. 阿尔布雷特·丢勒：《圣母马丽亚和长尾猴》，约1497—1498年。版画，19.1×12.2厘米。Kupferstichkabinet, Berlin/ Staatliches Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz/ photo Jörg P. Anders.

12. 乔凡尼·贝利尼：《沙漠中的圣弗朗西斯》，约1480年。白杨木板蛋彩油画，124.4×141.9厘米。The Frick Collection, New York.

13. 乔凡尼·贝利尼：《荒野中的圣哲罗姆》，约1450年。板面蛋彩画，44.8×35.8厘米。Barber Institute of Fine Arts, Birmingham/ photo The Bridgeman Art Library, London.

14. 乔凡尼·贝利尼：《圣哲罗姆》，约1471—1474年。祭坛嵌板绘画（来自佩萨罗祭坛装饰）。板面油画，40×42厘米。Museo Civico, Pesaro/ photo Scale, Florence.

15. 洛伦佐·洛托：《荒野中的圣哲罗姆》，1506年。板面油画，48×40厘米。Musée du Louvre, Paris/photo The Bridgeman Art Library, London.

16. 洛伦佐·洛托：《关于美德与丑恶的寓言》，1505年。板面油画，56.5×42.2厘米。National Gallery of Art, Washington DC. Samuel H. Kress Collection.

17. 阿尔布雷特·阿尔多弗：《有人行小桥的风景》，约1516年。羊皮纸油画，41.2×35.5厘米。The National Gallery, London.

18. 阿尔布雷特·阿尔多弗：《野人》，1508。红底色纸本钢笔画，白色高光，21.6×14.9厘米。© The British Museum, London.

19. 约阿希姆·帕蒂尼尔：《圣哲罗姆与风景》，约1515—1519年。板面油画，74×91厘米。Museo del Prado, Madrid/ photo The Bridgeman Art Library, London.

20. 约阿希姆·帕蒂尼尔：《风景，前往埃及的途中休息》，约1520—1524年。板面油画，121×177厘米。Museo del Prado, Madrid/ photo The Bridgeman Art Library, London.

21．约阿希姆·帕蒂尼尔：《风景，卡戎横渡冥河》，约1520—1524年。板面油画，64×103厘米。Museo del Prado, Madrid/ photo The Bridgeman Art Library, London.

22．拉费里诺·雷吉奥：壁画，约1570年。从兰特别墅、甘巴拉府邸的凉廊看卡普拉罗拉别墅，巴格内亚。Photo The Bridgeman Art Library, London.

23．米开洛佐·巴托洛米奥：美第奇别墅，菲耶索莱，佛罗伦萨，建于约1455年。摄影，约1910年。Photo Alinari, Florence.

24．安德烈亚·帕拉第奥：摄影，圆厅别墅 / 卡普拉别墅，始建于1550年，维琴察。Photo Scala, Florence.

25．提香：《田园风景》，约1565年。钢笔，棕色墨水，黑炭笔，白色水粉高光，19.6×30.1厘米。The J. Paul Gety Museum, Los Angeles, CA.

26．保罗·委罗内塞：风景壁画，约1560—1562年，巴巴罗别墅，马萨尔。Photo Paolo Marton, Treviso.

27．多索·多西和巴蒂斯特·多西：饰有女像柱的房间，约1530年，帝王庄园，佩萨罗。Photo Scala, Florence.

28．奥尔西尼公园，皮蒂格里亚诺，造园始于约1560年：平台上的景色。Photo Ralph Lieberman, Williamstown, MA.

29．乔尔乔内：《暴风雨》，1505—1510年。布面油画，68×59厘米。Balleria dell’Accademia, Venice/photo The Bridgeman Art Library, London.

30．乔尔乔内或提香：《露天音乐会》，约1510年。布面油画，109.9×137.8厘米。Musée du Louvre, Paris/ photo Réunion des Musées, Nationaux.

31．匿名艺术家：《查茨沃思，德比郡》，1707—1711年。布面油画，290×316厘米。Private Collection/ photo Country Life Picture Library, London.

32．赫维宁汉庄园：版画，约1781年。Photo Country Life Picture Library, London.

33．约翰·巴克曼：中央公园全景，纽约，1863年。Lithograph. The New York Historical Society.

34．伯纳德·拉索斯：尼姆剧院前的大道和柱廊废墟，尼姆—凯撒尔哥高速公路，1992年。Photo Malcolm Andrews.

35．伯纳德·拉索斯：观景楼以及尼姆城的远景，尼姆—凯撒尔哥高速公路，1992年。Photo Malcolm Andrews.

36．尼德兰画派：《风景：山间河流》，16世纪中叶。木板油画，50.8×68.6厘米。The National Gallery, London.

37．皮特·斯内尔斯：《伊莎贝拉·克拉拉·尤金妮亚公主于1624年的布莱达围攻战》，约1630年。布面油画，200×265厘米。Museo del Prado, Madrid/photo The Bridgeman Art Library, London.

38．埃尔·格列柯：《托莱多的风景和平面图》，约1610—1614年。布面油画，132×228厘米。Museo del Greco, Toledo/ photo Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona.

39．列奥纳多·达·芬奇：《风景》（阿尔诺河谷？），1473年。钢笔和墨水素描，19×28.5厘米。Galleria degli Ufzi, Florence/ photo Alinari.

40．列奥纳多·达·芬奇：《西托斯卡纳鸟瞰图》，约1502年。钢笔，水墨，黑色粉笔底色，27.5×40.1厘米。The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II.

41．列奥纳多·达·芬奇：《南托斯卡纳鸟瞰图》，约1502年。钢笔，墨水，水彩，33.8×48.8厘米。The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II.

42．克莱斯·简兹·维斯彻：《高卢》，1650年。版画。Bibliothèque Nationale, Paris.

43．雅各布·凡·德·克鲁斯：《海牙景色，以及毗邻的二十幅风景》，1661—1663。布面油画，62×123厘米（中心板），17.5×32厘米（边缘板）。Hague Historical Museum.

44．克莱斯·简兹·维斯彻：《怡人的场所》，1608年。蚀刻画，10.2×16.5厘米。The British Museum, London.

45. 亨德里克·霍尔齐厄斯：《风景，以及一对坐着的情侣》，来自一个风景系列，约1592—1595年。明暗对比木版画，赭石—棕褐色，橄榄色和黑色，11.4×14.7厘米。National Gallery of Art, Washington DC. Rosenwald Collection.

46. 亨德里克·霍尔齐厄斯：《哈勒姆附近的沙丘风景》，1603年。素描，8.7×15.3厘米。Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdam.

47. 雅格布·凡·范勒伊斯达尔：《哈勒姆风景以及漂白的地面》，约1670年。布面油画，62.5×55.2厘米。The Professor Dr L. Ruzicka foundation ©1999 Kunsthaus Zurich. All rights reserved.

48. 尼古拉斯·普桑：《风景，皮拉姆斯和提斯柏》，1650—1651年。布面油画，192.5×273.5厘米。Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/ photo Ursula Edelmann.

49. 尼古拉斯·普桑：《风景，以及被蛇杀死的人》，1648年。布面油画，119.4×198.8厘米。The National Gallery, London.

50. 克劳德·洛兰（克劳德·热莱）：《风景和乡村舞蹈》，约1640—1641年。布面油画，114×147厘米。By kind permission of the Marquess of Tavistock and the Trustees of the Bedford Estate, Woburn Abbey.

51. 克劳德·洛兰（克劳德·热莱）：《正在画速写的艺术家》，约1640年。白纸黑色粉笔画，深棕色洗涤，21.4×32.1厘米。© The British Museum, London.

52. 多米尼基诺：《风景，托拜厄斯抓鱼》，约1615年。金属板面油画，45.1×33.9厘米。The National Gallery, London.

53. 克劳德·洛兰（克劳德·热莱）：《风景，夏甲和天使》，1646—1647年。布面油画，52.7×43.8厘米。The National Gallery, London.

54. 克劳德·洛兰（克劳德·热莱）：《风景，以撒和丽贝卡的婚礼》（“磨坊”），1648年。布面油画，149.2×196.9厘米。The National Gallery, London.

55. 克劳德·洛兰（克劳德·热莱）：《风景，那喀索斯与厄科》，1644。布面油画，94.6×118厘米。The National Gallery, London.

56. 彼得·保罗·鲁本斯：《秋日风景，以及清晨的海特·斯滕城堡》，约1636。木板油画，131.2×229.2厘米。The National Gallery, London.

57. 安东尼罗·德·梅西纳：《圣哲罗姆在他的书房中》，约1474年。木板油画，45.7×36.2厘米。The National Gallery, London.

58. 克里斯托夫·埃克斯伯格：《蔓藤花棚》，1813—1816年。布面油画，34×28.5厘米。Statens Museum for Kunst, Copenhagen/ photo Hans Petersen.

59. 弗莱德里奇·沃茨曼：《窗外的风景》，1832—1833年。纸本油画，24.1×19.2厘米。Kunsthalle, Hamburg/ photo Elke Walford.

60. 约翰·克里斯蒂·达尔：《奎西亚那的窗外的风景》，1820年。纸本油画，42.8×58.6厘米。Rasmus Meyers Samlinger, Kunstmuseum, Bergen/ photo Geir S.Johannessen.

61. 埃里克·拉斐留斯：《火车风景》，1940年。纸本水彩，44.1×54.8厘米。City of Aberdeen Art Gallery and Museums. © The Estate of Eric Ravilious. All rights reserved, DACS 1999.

62. 克劳德镜。Science Museum, London/ photo Science& Society Picture Library.

63. 保尔·桑德比：《罗斯林城堡，中洛锡安郡》，约1780年。钢笔和棕色墨水，以及水彩和不透明色，铅笔打底，45.8×62.9厘米。Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection), New Haven, CT.

64. 豪斯·拉克集团：《框》。装置，第六届德国卡塞尔文献展，1977年 / photo Herkunf (Stadtmuseum, Kassel).

65. 匿名意大利画家：《风景，乡村别墅和瀑布》，17世纪。钢笔和深褐色颜料，水彩，27×35.1厘米。Pierpont Morgan Library, York/ photo Art Resource.

66．尼古拉斯·普桑：《俄耳甫斯与欧里狄克》，约1650年。布面油画，120×200厘米。Musée du Louvre, Paris/ photo The Bridgeman Art Library, London.

67．德比的约瑟夫·赖特：《低莱德瀑布》，1795年。布面油画，57.2×76.2厘米。Derby Museum and Art Gallery.

68．从凉亭中看低莱德瀑布。由大卫·里昂（David Lyon）拍摄。The Wordsworth Trust, Dove Cotage, Grasmere.

69．A.卡萨格尼：出自《透视法则实践理论》（1889年版）的图示。The British Library (7855.cc.35), London.

70．雷内·马格利特：《人的处境》，1933。布面油画，100×81厘米。National Gallery of Art, Washington. Gif of the Collectors Commitee. © ADAGP, Paris, and DACS, London, 1999.

71．萨尔瓦多·罗沙：《风景，士兵和猎人》，（可能）17世纪中期。布面油画，142×192厘米。Musée du Louvre, Paris/ photo Réunion des Musées Nationaux.

72．托马斯·科尔：《萨尔瓦多·罗沙画强盗》，约1832—1840年。板面油画，17.8×24.1厘米。Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston, Gift of Maxim Karolik for the M. and M. Karolik Collection of American Paintings, 1815—1865.

73．埃德加·德加：《风景》，约1892年。纸本彩色蜡笔画，42×55厘米。Collection Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Geneva.

74．菲利普·德·卢泰尔堡：《阿尔卑斯山上的雪崩》，1803年。布面油画，109.9×160厘米。© Tate Gallery, London.

75．匿名：《尼亚加拉瀑布》，1697年。蚀刻，参照路易斯·亨内平的作品《对美洲广大乡村的新发现》（New Discovery of a Vast Country in America）（伦敦，1698年）。Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA.

76．亨利·富塞利：《尼亚加拉瀑布》，约1776年。蚀刻和水彩，34.3×43厘米。Royal Ontario Museum, Toronto.

77．威廉姆·亨利·巴特利特：《桌石下的景色》，1837年。蚀刻，参照N.P.威利斯（N.P.Willis）的作品《美国风景》（American Scenery）（伦敦，1698）。Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA.

78．杰夫·华尔：《修复》，1993年。透明灯箱，映像，119×490厘米。Kunstmuseum, Lucerne.

79．卡斯帕·大卫·弗里德里希：《雾中大海上的徘徊者》，1818年。布面油画，94.8×74.8厘米。Kunsthalle, Hamburg/ photo Elke Walford.

80．卡斯帕·大卫·弗里德里希：《海边的修道士》，1809年。布面油画，110×171.5厘米。Nationalgalerie, Berlin/ Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz/ photo Jörg P. Anders.

81．奥古斯特·斯特林堡：《孤独的毒蘑菇》，1892年。油画，47.5×45厘米。Private Collection.

82．保罗·塞尚：《三步桥》，约1906年。水彩，40.8×54.3厘米。Cincinnati Art Museum. Gif of John J.Emery (1951.298).

83．安布罗乔·洛伦采蒂：《国家的好政府》，1338—1340年。壁画。Palazzo Pubblico, Siena/ photo Scala, Florence.

84．J. W.金克拉夫：徽章，1619年。From *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* (1619). The British Library (636.g.21(2)), London.

85．克里斯托和让娜–克劳德：《飞奔的栅篱》，1972—1976年。织物和支柱，5.5米（高）×40千米（长）。© Christo 1976/ photo Jeanne-Claude.

86．托马斯·科尔：《帝国兴衰：蛮荒时代》，未注明创作日期。布面油画，99.7×160.6厘米。The New York Historical Society.

87．托马斯·科尔：《帝国兴衰：顶峰时代》，约1836年。布面油画，130.2×193厘米。The New York Historical Society.

88．托马斯·科尔：《雷暴雨过后的风景，于霍利奥克山，北安普敦，马萨诸塞州——奥克斯博湖》，1836年。布面油画，130.8×193厘米。The Metropolitan Museum of Art. Gift of Mrs Russell

Sage, 1908(08.228)/ photo © 1995 The Metropolitan Museum of Art, New York.

89. 约翰·斯米伯特：《波士顿风景》，1738年。布面油画，76.2×127厘米。Child's Gallery, Boston/photo American Art Review.

90. 阿尔贝特·比兹塔特：《测量者的马车在落基山脉》，约1859年。固定于纤维板上的纸面油画，19.7×32.7厘米。St. Louis Art Museum. Gif of J.Linnberger Davis (158:1953).

91. 阿尔贝特·比兹塔特：《落基山脉，兰德峰》，1863年。布面油画，186.7×306.7厘米。The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1907(07.123)/photo © 1985 The Metropolitan Museum of Art, New York.

92. 小约翰·哈里斯：《柴郡的邓纳姆·马西庄园》，约1750年。布面油画，170×172.7厘米。The National Trust Photographic Library/ photo Angelo Hornak.

93. 约翰·佐法尼：《约翰，阿瑟尔公爵三世及其家族成员》，1767年。布面油画，91.4×160厘米。Blair Castle, Pitlochry, Perthshire.

94. 理查德·威尔逊：《有湖和乡间小屋的广阔风景》，约1744—1745年。布面油画，81.3×124.5厘米。Photo Christie's Image, London.

95. 约翰·康斯太勃尔：《干草车》（又名《风景：中午》），1821年。布面油画，130.2×185.4厘米。The National Gallery, London.

96. 约瑟·马洛德·威廉·透纳：《暴风雪——离开港口的汽船在浅水中发出信号，在引导下前行。作者在阿里尔号离开哈维奇港的夜里经历了这场暴风雪》，1842年。布面油画，91.4×121.9厘米。©Tate Gallery, London.

97. 卡尔·约翰·林德斯特伦：《法国画家》，1828—1830年。钢笔水彩，19.3×25.8厘米。Nationalmuseum, Stockholm/ photo Statens Konstmuseer.

98．皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿：《阵风》，约1878年。布面油画，52×82.5厘米。Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

99．乔·康尼希：《雷文斯坎，约克郡》。摄影，1997年。The National Trust Photograph Library, London.

100．约翰·康斯太勃尔（临摹范勒伊斯达尔作品）：《冬》，1832年。布面油画，58.1×70.8厘米。Trustees of the Will of H. G. Howe deceased, on loan to the Minories, Colchester.

101．雅各布·范勒伊斯达尔：《犹太墓地》，1655—1660年。布面油画，142.2×189.2厘米。Detroit Institute of Arts. Gif of Julius H. Haass in memory of his brother Dr Ernest W. Hasss.

102．卡尔·罗特曼：《西锡安与科林斯》，1836—1838年。石膏蜡画，157×200厘米。Bayerische Stadtgemäldesammlungen/photo The Bridgeman Art Library, London.

103．J. M. W·透纳：《结霜的早晨》，1813年。布面油画，113.7×174.6厘米。© Tate Gallery, London.

104．J. M. W·透纳：《清晨在寇尼斯顿湖，坎伯兰郡》，1798年。布面油画，122.9×89.9厘米。©Tate Gallery, London.

105．皮埃尔·亨利·德·瓦朗西安纳：《雾中的罗卡迪帕帕》，约1782—1784年。纸本油画，15.1×28.5厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées, Nationaux.

106．皮埃尔·亨利·德·瓦朗西安纳：《云下的罗卡迪帕帕》，约1782—1784年。纸本油画，14.4×29.7厘米。Musée du Louvre, Paris/photo Réunion des Musées, Nationaux.

107．克劳德·莫奈：《谷垛》，1891年。布面油画，65.7×92.1厘米。Art Institute of Chicago. Restricted Gifof the Searle Family Trust; Major Acquisitions Centennial Endowment; through prior acquisition of the Mr and Mrs Martion A. Ryerson and Poter Palmer Collection; through prior bequest of Jerome Friedman (1983.29)/ photo ©1998 The Art Institute of Chicago. All rights reserved.

108．克劳德·莫奈：《谷垛（日落）》，1891年。布面油画，73.3×92.6厘米。Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston. Juliana Cheney Edwards Collection.

109．杰勒德·曼雷·霍普金斯：“在内河入口上方的悬崖上绘制的研究草图，7月23日”，1863年。钢笔素描。From the *Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. H. House and G. Storey (Oxford, 1959).© The Society of Jesus, 1959, by permission of Oxford University Press.

110．杰勒德·曼雷·霍普金斯：《尚克林，怀特岛》，1866年。钢笔素描。Bodleian Library, Oxford (MS.Eng.Misc.a.8, f.104r). From the *Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. H. House and G.Storey (Oxford, 1959). © The Society of Jesus, 1959, by permission of Oxford University Press.

111．古斯塔夫·福耶斯塔：《冬季傍晚的河边》，1907年。布面油画，150×185厘米。Nationalmuseum, Stockholm/ photo Statens Konstmuseer.

112．圣维多利亚山，约1930。由约翰·雷华德拍摄。

113．保罗·塞尚：《从卢夫斯看圣维多利亚山》，1902—1906年。布面油画，65×81厘米。Philadelphia Museum of Art. Gif of Mrs Louis C. Madeira.

114．沃尔特·德·玛利亚：《纽约泥土屋》，1977年。Courtesy the artist. Copyright © Dia Center for the Arts, 1980/ photo John Cliet.

115．安塞姆·基弗：《边疆的荒原（第四卷）》，1977年，26—27页。原始照片和纤维报纸边缘装订，亚麻籽油和沙子，硬纸板封面，原始照片。42.5×60×5厘米。Private Collection/ photo courtesy the artist.

116．吉塞帕·帕诺内：《树将继续生长，除了在这一点》。装置，加雷希奥，1968—1978年。Courtesy the artist (Marian Goodman Gallery, New York).

117．班戈采石场，1968年。由维吉尼亚·杜安拍摄。

118．罗伯特·史密森：《非现场》（板岩来自班戈，宾夕法尼亚州），1968年。板岩，木头，15.2×101.6×81.3厘米。Photo courtesy of Dwan Gallery Archives. © Estate of Robert Smithson/ VAGA, New York, and DACS, London, 1999.

119．罗伯特·史密森：《螺旋形防波堤》（建设中），大盐湖，犹他州，1969—1970年。泥浆，盐晶，岩石。螺旋形总长457.2米；宽4.6米。Photo Gianfranco Gorgoni/ © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York, and DACS, London, 1999.

120．迈克尔·海泽：《双重否定》，1969年。摩门台地，奥弗顿市，内华达州（Mormon Mesa, Overton, Nevada）. 243900公吨的流纹岩和砂岩移位，457.2×15.2×9.1米。Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ photo courtesy the artist.

121．迈克尔·海泽：《移位 / 归位的物体》，1969年。银泉市，内华达州，由罗伯特·斯卡尔（Robert Scull）委托。三块巨石。重量分别为30.5公吨，73.2公吨，43.7公吨，30.5×243.8×2.89米。Photo Courtesy the artist.

122．罗伯特·史密森：《漂浮的岛屿》的研究草图，1970年。铅笔素描，47×59.7厘米。Collection of Joseph E. Seagram & Sons, Inc. New York/ © Estate of Robert Smithson/ VAGA, New York, and DACS, London, 1999.

123．克里斯托与让娜–克劳德：《被环绕的群岛》，比斯坎湾，大迈阿密地区，佛罗里达，1980—1983年。585000平方米的织物漂浮在岛屿周围。©Christo, 1983/ photo Wolfgang Volz.

124．理查德·朗：《风线：在达特穆尔向北径直步行十英里》，1985。Courtesy the artist (Anthony d’Ofay Gallery, London).

125．理查德·朗：《在秘鲁行走出一条直线》，1972年。Photo Courtesy the artist (Anthony d’Ofay Gallery, London).

126．安迪·高兹沃斯：《杰克的羊圈》，1996年。装置。Installation at Margaret Harvey Gallery, University of Hertfordshire, St. Albans. Photo Courtesy the artist.

127．从阿什尼斯桥观赏德文特湖：明信片。Postcard by Salmon Studios, Sevenoaks.

128．德沙瓦利：J. B. C.柯罗在工作中。摄影，未注明拍摄日期。© Archives Photographiques, Paris ©CNMHS.

129．在《中央区》拍摄期间迈克尔·斯诺站在摄像机旁，1969年。由乔伊斯·维兰德（Joyce Wieland）拍摄。

参考文献

在西方，关于风景及其与艺术的关系的文学作品是大量而多样化的。对于风景艺术的讨论吸收了越来越多的艺术史以外的其他领域的内容：地理学（包括自然地理学和人类地理学）、社会学、心理学、美学、经济学、政治和文化历史、幻想文学，以及环境科学。而当这个主题的丰富度和复杂度得到加强，当它被重新嵌入一些纯艺术史以外的文本中，这个名单还将得到进一步延伸。这个参考书目主要集中在那些可以获得英文版的书籍中，其目的不仅是为了展示出这个主题的文字作品的多样性，也为了说明那些关于特定民族 / 国家风景传统以及一些重要风景艺术家的文本。在不同的参考书目类别之间总是有些重叠的部分，这进一步地反映了风景艺术研究的学科交叉特征。

风景的概念：文化和政治手段

关于风景作为文化建设的工具的争论，在过去的十年到二十年中，已经引发了许多启示性研究作品的诞生，包括下面的这些专论作品和论文集。这些作品广泛地涵盖了各个时期以及西方各种民族 / 国家传统，政治、文化、经济力量都对那些受到讨论的风景概念起着塑形的作用：**D. W. Meinig**(ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscape* (Oxford, 1979); **Denis Cosgrove**, *Social Formation and Symbol Landscape* (Croom Helm, 1984; Wisconsion, 1998);**Denis Cosgrove** and **S.Daniels** (ed.), *The Iconography of Landscape* (Cambridge, 1988); **Simon Pugh** (ed.),*Reading Landscape: Country-City-Capital* (Manchester, 1990); **Stephen Dannis**, *Fields of Vision: Landscape Imagery & National Identity in England and the United States* (Cambridge, 1993); **W. J. T. Mitchell** (ed.),*Landscape and Power* (Chicago, 1994); **Martin Warnke**,*Political Landscape: the Art History of Europe* (London, 1994). 在 **B. Bender** (ed.), *Landscape: Politics and Perspectives* (Rhode Island and Oxford, 1993)中，欧洲"视点"的首位性受到了挑战。也可参考：**Stuart Wrede** and **William Howard Adams** (eds), *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*(New York, 1991).

Simon Schama的一部简明有趣的著作，*Landscape and Memory* (London, 1995)，是对于艺术风景的文化背景研究的重要贡献。

风景和环境美学

在这个领域中的一个经典研究，协同一项权威调查，对人类在许多世纪以来、在世界各处如何塑造他们的物质环境作出了研究：**Geoffrey** and **Susan Jellicoe**, *The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day* (London, 1975). 同类主题的作品还包括：**N. Newton**, *Design on the Land: the Development of Landscape* (Cambridge, Mass., 1971).与风景研究相关的许多领域的汇集——其中包括了艺术史、文化地理学、建筑学、美学，以及文化人类学——创造出了一个新的研究领域，在**Arnold Berleant**的*The Aesthetics of Environment*（Philadelphia, 1992）中得到了集中讨论。地理学家**Jay Appleton**在这个领域中较早地开展了他对于聚居理论的探索：*The Experience of Landscape*(London and New York, 1975)以及*The Symbolism of Habitat: An interpretation of Landscape and the Arts*(Seattle and London, 1990). 在前述部分中也有几位作家，**Stephen Dannis, Denis Cosgrove**等等，是地理学家，他们的风景研究作品在**Steven Bourassa**的*The Aesthetics of Landscape* (London and New York, 1991)中提到。对于这个领域中的一位特殊人物的一部非常好的专门研究作品是：**A. Fain**, *Fredrick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*(New York, 1972). 在**S. R. Kellert**和**E. O. Wilson**编辑的作品集*The Biophilia Hypothesis*（Island Press,1993）中的几篇文章也谈论了关于环境美学的问题。还有一篇有趣的理论文章：**Holmes Rolston III**,‘Does Aethetic Appreciation of Landscape Need to be Science-based？’, *British Journal of Aesthetics* 35, No.4 (October, 1995), pp. 374-86. 也可参考：**A. E. Bye**,*Art into Landscape; Landscape into Art* (Arizona, 1983)and **Brenda Colvin**, *Land and Landscape* (London, 1970). 关于景象价值是国家文化生活的基本组成部分的论点，在以下文章中得到了有力地阐述：**Christopher Tunnard**, *A World with a View: An Inquiry into the Nature of Scenic Values* (New Haven and London, 1978).

园艺，乡村别墅，以及风景设计

在西方园林史上一个覆盖范围最广、最有启示意义的介绍，以及精美的图示，出自：**M. Mosser** and **G.Teyssot** (eds), *The Architecture of Western Gardens: A Design History from the Renaissance to the Present* (Cambridge, Mass., 1991). *Journal of Garden History*（1981- ）是一篇对这个主题进行讨论的延续性聚焦，同时它也是对历史研究的珍贵记录。也可参考：**J. Dixon Hunt**,*Gardens: Theory, Practice, History* (London, 1992). 关于意大利花园，参考：**Claudia Lazzaro**, *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy* (New Haven and London, 1990) and **G. Masson**, *Italian Gardens* (London, 1990). 对于乡村别墅的发展，以及风景背景的意义的杰出研究，可参考：**James S. Ackerman**, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses* (London, 1990). 英国乡村住宅与其花园或庄园之间的关系被展示在**John Harris**的学术图像记录中：*The Artist and the Country House and Garden View Painting 1540-1870* (London, 1979). 关于英国风景园林，参考当代资料来源的选集：**J. Dixon Hunt** and **P. Willis** (eds), *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820* (London, 1975). **J. D.Hunt**对于花园作为不同文化实践之间的联系的研究，可参考*The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century* (Baltimore, 1976). 关于法国风景园林，参考：**K. Woodbridge**,*Princely Gardens: The Origin and Development of the French Formal Style* (London, 1986) and **D. Wiebenson**, *The Picturesque Garden in France* (Princeton, 1978). 对于其他欧洲国家的园林传统的特殊研究，包括：**C. M.Villiers Stuart**, *Spanish Gardens* (London, 1929) and **G. A.Jellicoe**, *Baroque Gardens of Austria* (London, 1932). 关于公共花园的风景，参考：**G. F. Chadwick**, *The Park and the Town: Public Landscape in the 19th and 20th Centuries*,(London, 1966) and **G. Eckbo**, *Urban Landscape Design*(New York, Toronto and London, 1964). 关于**Bernard Lassus**的特殊贡献，参考'The landscape Approach of Bernard Lassus—II',

trans. and introduced by **Stephen Bann**, *Journal of Garden History* 15 No. 2 (April-June 1995),pp. 67-106.

崇高和如画主义

早期的崇高和如画主义标准，参考：**Walter J.Hipple Jr**, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory* (Carbondale, Ill.,1957), and **C. Hussey**, *The Picturesque: Studies in a Point of View* (London and New York, 1927). 也可参考：**Samuel H. Monk**, *The Sublime* (Michigan, 1962) and **Malcolm Andrews**, *The Search for the Picturesque, Landscape Aesthetic and Tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot and Stanford, 1989). **Andrews** 的 *The Picturesque: Sources and Documents*（Sussex, 1994; Tree vols）选编了从18世纪到19世纪中期关于如画主义的讨论。一个对如画主义及其在景深和构图模式上的局限性的尖刻分析被收录在：John Barrell, The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840 (Cambridge, 1972). 如画主义的文化和政治得到了发掘和延伸，参考：**S. Copley** and **P. Garside** (eds), *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770* (Cambridge, 1994).后者包括了一篇由David Punter写作的启示性的文章，讨论了如画主义和崇高之间的矛盾。**Immanuel Kant**‘Analytic of the sublime’）被收录于他的*The Critique of Judgment*, trans. J. C. Meredith (Oxford, 1952).也可参考：the essay by **Jean-Francois Lyotard** on‘The Sublime and the Avant Garde’(1984) in **A. Benjamin**(ed.), *The Lyotard Reader* (Oxford, 1989).

风景描绘，取景框，以及全景画技术

Kenneth Clark的*Landscape into Art*（London, 1949）保持着作为将现代理念引入西方传统的先驱者的权威地位。户外写生的发展历史，可参考：Peter Galassi(ed.), Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape (New Haven, London, 1991). 关于取景框作为构造图像（不管是风景还是其他主题）的工具，有三篇文章：**W. Ayreshire**,‘The Philosophy of the Picture Frame’, *International Studies* (June 1926);**Hildegard Binder Johnson**,‘The Framed Landscape’,*Landscape* 23 (1979), No. 2, pp. 26-32; **Alain Roger**,‘Le

Paysage Occidental: Retrospective et Perspective'; *Le Débat* (May-June 1991), No. 65, pp. 14-28. 在同一期的*Le Débat*中还有几篇文章讨论了风景定义和表现的问题。对风景视觉理解的分析，也可参考：**Vaughan Cornish**, *Scenery and the Sense of Sight* (Cambridge, 1935).关于立体布景和全景画技术，参考：**Helmut and Alison Gernsheim**, *L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype* (London, 1956); **R. Hyde**,*Panoramania! The Art and Entertainment of the'All-embracing View'*(London, 1988).

单独的国家和艺术家

英国

Michael Rosenthal, *British Landscape Painting* (Oxford, 1952)是对这个主题的广泛介绍。**Geoffrey Grigson**,*Britain Observed: the Landscape through Artists' Eyes*(London, 1975)是对16世纪到20世纪以来在英国工作的艺术家们做出的重要的编年选集。Leslie Parris, *Landscape in Britain 1750-1850* (London, 1973)是为一场重要展览制作的目录，这场展览激发出人们对该主题的新一波兴趣。关于罗马流派和修业旅行对18世纪英国风景艺术的影响，参考：**D. Bull** *et al.'Classic Ground': British Artists and the Landscape of Italy* (Yale, 1981). 许多研究作品都关注于引导18世纪英国风景艺术实践的政治理想，它们有着非常广泛的影响力：**John Barrel**, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840* (Cambridge, 1980); **David Solkin**, *Richard Wilson: The Landscape of Reaction* (London, 1982);**Ann Bermingham**, *Landscape and Ideology: The English Rustic: Tradition* (California and London, 1986). 浪漫主义风景绘画的美妙案例，参考：**L. Hawes**, *Presences of Nature: British Landscapes, 1780-1830* (Yale, 1982). 也可参考：**Luke Hermann**, *British Landscape Painting of the 18th Century* (London, 1973). 一个关于这个时期的水彩画家的风景画作品的特殊研究是：**Lindsay Stainton**, *Nature into Art: English Landscape Watercolours*(London, 1991). **Charlotte Klonk**探索了世纪之交的风景艺术与智力背景之间的关联，参考：*Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (New Haven and London, 1996). 苏格兰风景艺

术表现的发展，集中表现在：**J. Holloway and L. Errington**,*The Discovery of Scotland* (Edinburgh, 1978). 英国风景艺术作为一种大都会的文化形式，得到了非常细致地研究，参考：**Andrew Hemingway**, *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain* (Cambridge, 1992). 对前拉斐尔派风景绘画和摄影进行研究的两个作品是：**A. Staley**, *The Pre-Raphaelite Landscape* (London, 1973) and **Michael Bartram**, *The Pre-Raphaelite Camera: Aspects of Victorian Photography* (London, 1985), Ch. 3. **Ian Jeffrey**, *The British Landscape 1920-1950*（1984）是对这个主题作出的灵巧而又生动的介绍。

对于一些主要的艺术家，参考：**Kim Sloan**, *Alexander and John Robert Cozens: The Poetry of Landscape* (New Haven and London, 1986); **John Hayes**, *The Landscape Painting of Thomas Gainsborough* (London, 1982; two vols); **Mary Woodall**, *Gainsborough's Landscape Drawings*(London, 1939); **John Gage**'s fne study, *J. M. W. Turner:'A Wonderful Range of Mind'* (New Haven and London, 1987). 罗斯金对透纳表示出的敬意，主要表现在他的评论作品《现代画家》（*Modern Painters*, fve vols, 1843-1860）中，但是对于那个关系还有其他引人注意的证明，例如：**Ian Warrell**, *Through Switzerland with Turner* (London, 1995). 也可参考：**Andrew Wilton**,*Turner Abroad: France, Italy; Germany; Switzerland* (London, 1982) and *Turner and the Sublime* (London, 1980). 关于康斯太勃尔，可参考**Ian Fleming-Williams**, *Constable: Landscape Watercolours and Drawings* (London, 1976).**Michael Rosenthal**在*Constable: The Painter and his Landscape* (New Haven and London, 1982)中特别地将风景绘画联系到它们的社会、经济和政治背景中进行考虑。两部非常具有启示性的作品，分别研究了透纳和康斯太勃尔的作品与浪漫主义诗歌的联系：**K. Kroeber**, *Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth* (London, 1975) and **R. Paulson**, *Literary Landscape: Turner and Constable* (New Haven, 1982). 对于康斯太勃尔本人对艺术的观点，参考：**R. B. Beckett**(ed.), *John Constable's Correspondence* (Ipswich, 1962-68;seven vols) and *John Constable's Discourses* (Ipswich, 1970).**Roger Cardinal** 的 *The Landscape Vision of Paul Nash*(London, 1989)对这位艺术家敏锐的空间感作出了专门研究。

法国

一组非常生动的关于早期法国风景艺术的文章可以在下面的文献中找到：**A. Wintermute** (ed.), *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*(New York, 1990). 也可参考：**Robert Cafritz**,'Rococo Restoration of the Venetian Landscape and Watteau's Creation of the Fête Galante', in **Robert Cafritz** *et al*.,*Places of Delight* (London, 1988). 对于（18世纪）风景绘画的专门讨论，可参考：Ch. 6 in **P. Conisbee**,*Painting in Eighteenth-century France* (Oxford and New York, 1981). 对于这个主题的后续研究，可参考：the collection of essays by **K. S. Champa** *et al*., *The Rise of Landscape Painting in France: Corot to Monet* (New Hampshire, 1991).

在19世纪早期的巴黎，由于城市规划的发展，风景成为了文化消费品，有关这个内容，可参考：**Nicholas Green**, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France* (Manchester, 1991). 在这个时代政府和学术机构对法国风景艺术的影响，参考：**John House**, *Landscapes of France: Impressionism and its Rivals* (London, 1995); **A. Boime**,*The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*(London, 1971). 也可参考：**J. Bouret**, *The Barbizon School and 19th Century Landscape Painting* (London, 1973). 关于法国印象派风景艺术的文学作品数量非常多，读者可以从下面列出的画家名录中找到更多的内容。自**John Rewald**的权威调研作品*History of Impressionism* (New York, 1946)，更多的调查研究作品可以参考以下：**R. R. Bretell** *et al*., *A Day in the Country: the Impressionism* (New York, 1984); **R. Thomson**,*Monet to Matisse: Landscape Painting in France 1874–1914*(Edinburgh, 1994).

关于单独的艺术家，可参考以下。对克劳德的绘画作品的权威研究作品是：**M. Roethlisberger**, *Claude Lorrain: The Painting* (New Haven, 1961; two vols). 对克劳德的生平和历史研究，可参考：**Helen Langdon**，*Claude Lorrain* (Oxford, 1952). 也可参考：**Michael Kitson**, *Claude Lorrain:'Liber Veritatis'*(London, 1978).对普桑的最详尽的研究作品是：**Anthony Blunt**,*Nicolas Poussin* (London, 1967; rev. 1995; two vols). 也可参考：**C. Whit field**,'Poussin's Early

Landscapes',*Burlington Magazine* 121 (1979), pp. 10-19. 普桑的姐夫，Gaspard Dughet的风景画，作为重要的研究主题，可参考：**Anne French**, *Gaspar Duphet, called Gaspar Poussin, 1615-1675* (London, 1980). 对于柯罗的风景画作品的最全面的讨论是：**Michael Clarke**, *Corot and the Art of Landscape* (London, 1991). 对于他的作品的有趣注释，可参考：**M. Pantazzi**, **V. Pomarede and G.Tinterow**, *Corot* (New York, 1997). 对于一位在风景作品上非常多产的画家——德加的详尽而广泛的评论研究，可参考：**Richard Kendall**, *Degas Landscapes*(New Haven and London, 1993). 对于莫奈在19世纪90年代的系列作品的研究，可参考：**P. Hayes**, *Monet in the '90s* (London, 1990). 对于莫奈的风景作品的详尽而有重点的专论作品是：**John House**, *Monet: Nature into Art* (New Haven, 1986). 塞尚对自己的艺术作品做出的评论，可参考下面这部有趣的专著作品：**R.Kendall**, *Cézanne by Himself* (London, 1988). 关于塞尚的风景作品与其原始场地的关系的讨论，可参考：**P. Machotka**, *Cézanne: Landscape into Art* (New Haven and London, 1996). 也可参考：**Francoise Cachin** *et al*.,*Cézanne* (Philadelphia, 1996) and **R. Brettell**, *Pissaro and Pontoise: The Painter in a Landscape* (New Haven, 1977; 2nd edn New Haven and London, 1990).

比利时和荷兰

Walter Gibson的*Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting* (Princeton, 1978)是一部关于文艺复兴时期的低地绘画以及全景风景画的研究文献，特别对帕蒂尼尔、德·蒙佩尔和彼得·勃鲁盖尔的作品提出一些有趣的观点。伟大的17世纪欧洲风景画传统之间——荷兰和罗马之间，威尼斯和北欧风景画之间——的相辅相成，构成了下述作品的主题：**Walter Stechow**, *Italy through Dutch Eye: Dutch Seventeenth-Century Landscape Artists in Italy* (Michigan, 1964) and **Robert Cafritz**,'Netherlandish Reflections of the Venetian Landscape Tradition'and'Reverberations of Venetian Graphics in Rembrandt's Pastoral Landscapes'in **R. Cafritz** *et al*., *Places of Delight* (London and Washington, 1988).**Walter Stechow**还创作了另外一部经典研究作品：*Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century Landscape* (London, 1966). 一些关于17世纪早期荷兰风景画发展的经济、政治和文化背景

的文章被收录在：**Christopher Brown**, *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam* (London, 1986);and **P. C. Sutton** *et al*., *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting* (Amsterdam and Philadelphia, 1988).在后面一部选集中尤其值得注意的是：**A. Chong**，'The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland'. 关于荷兰风景绘画与这个时期的地图制图之间的关系的最具启示性的研究，可参考：**Svetlana Alpers**，'The Mapping impulse in Dutch Art'， in **David Wood** (ed.)， *Art and Cartography: Six Historical Essays* (Chicago, 1987). 也可参考：**Alpers**,*The Art of Describing: Dutch Art of the Seventeenth-Century* (New York, 1984).

关于各位风景艺术家的单独研究包括以下作品：对帕蒂尼尔的全面研究作品，可参考：**Reindert Falkenburg**, *Joachim Patinir: Landscape as an Image of Pilgrimage of Life* (Philadelphia, 1988). 也可参考：**R.Koth**, *Joachim Patinir* (Princeton, 1968). 关于鲁本斯以及风景作品，有两部比较突出的作品：**L. Vergara**,*Rubens and the Poetics of Landscape* (London, 1982) and **Christopher Brown**, *Rubens's Landscapes* (London, 1996). 关于伦勃朗，可参考：**Cynthia Scheider**,*Rembrandt's Landscapes* (New Haven and London, 1990).关于范勒伊斯达尔的风景作品的主要研究，可参考：**E. J. Walford**, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape* (New Haven and London, 1991). 也可参考：**Seymour Slive** and **H. R. Hoetnik**, *Jacob van Ruisdael* (New York, 1981). 关于Aelbert Cuyp，可参考：**Stephen Reiss**, *Aelbert Cuyp* (Boston, 1975).

意大利

一部对意大利早期风景画作出最全面介绍的作品是：**Richard A. Turner**, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy* (Princeton, 1966). 在概论方面也可参考**Kenneth Clark**的*Landscape into Art* (London, 1949)的前几章。一篇关于意大利风景流派起源的经典的、争议性的作品是：**Ernst Gombrich**,'The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape',*Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*(London, 1966). 另一部探索风景画起源的作品是：**Otto Pacht**,'Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), pp. 13-47. 由**David Rosand**写作的章节'Giorgione, Venice

and the Pastoral Tradition’被收录在**R. Cafritz** *et al*., *Places of Delight: The Pastoral Landscape* (London and Washington, 1988)中，讨论了16世纪意大利绘画作品中所表现的“令人愉快的地方（locus amoenus）”以及乡村田园风光，并且将它们与当代文学中的田园牧歌的复兴联系在一起。在同一卷中还有**Robert C. Cafritz**写作的关于17世纪意大利风景艺术发展的文章：‘Classical Revision of the Pastoral Landscape’. 关于17世纪的意大利风景绘画，也可参考：**A. S. Harris** and **R. L. Feigen**, *Landscape Painting in Rome*, 1595-1675(New York, 1985)；以及当时在意大利工作的三位开创性的风景艺术家的丰富的作品，参考：**M. R.Lagerlof**, *Ideal Landscape: Annibale Caracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain* (New Haven and London, 1990). 在那个“三重奏”中被遗漏的一位同时期的重要人物是萨尔瓦多·罗沙。罗沙经常喜欢画的他与强盗团伙有关的传奇生涯被记录在**Lady Morgan**, *The Life and Times of Salvator Rosa* (London, 1824)中；罗沙在英格兰广受欢迎的故事可以在**E. Manwaring**, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England* (New York, 1925)中找到。最好的现代研究作品是：**Jonathan Scott**,*Salvator Rosa: His Life and Times* (New Haven and London, 1995).

德国

一部密切关注阿尔多弗和多瑙河画派将风景画从它的传统附属地位中解放出来的重要作品是**Christopher Wood**的专论作品*Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (London, 1993). 也可参考：**LarrySilver**,‘Forest Primeval: Albrecht Altdorfer and German Wilderness Landscape’, *Simiolus* 13 (1983), No. i, pp. 5-43.在**Simon Schama**的*Landscape and Memory* (London, 1995)的前两章中，揭示了早期德国风景艺术和文学评价的历史背景。也可参考：**Karen S. Pearson**,‘The Multi-media Approach to Landscape in German Renaissance Geography Books’, in **S. Hindman** (ed.),*The Early Illustrated Book* (Washington DC, 1982). 浪漫主义时期的风景在**Timothy Mitchell**的*Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*（Oxford, 1993）中得到了有趣的研究。

对弗里德里希的风景绘画的最全面、最好的现代研究作品是**Joseph Leo Koerner**, *Caspar David Friedrich and the Subject of*

Landscape (London, 1990). 也可参考：**Alice A. Kuzniar**,'The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich', *Studies in Romanticism* 28 (Spring 1989), pp. 69-93. 关于安塞姆·基弗的研究，可参考：**Gotz Adriani**, *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990* (New York, 1990).

美国

关于风景、艺术和民族 / 国家特征之间的关系，参考：**Albert Boime**, *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting, c. 1830-1865* (Washington DC, 1991). 一篇对早期美国风景绘画的杰出介绍是由**E. J. Nygren** 编写的展览目录，*Views and Vision: American Landscape before 1830* (Washington, 1986). 一篇得到高度赞誉的对19世纪伟大的美国风景画家进行研究的作品是：**Barbara Novak**, *Nature and Culture: American Landscape Painting 1825-1875* (New York, 1980). 也可参考：**Angela Miller**, *Empire of the Eye: Landscape, Representation and American Cultural Politics 1825-1875* (Ithaca, 1993). 对科尔和哈得逊画派的研究，可参考：**J. Howat**, *American Paradise: The World of the Hudson River School* (New York, 1988)；关于灯光艺术家的研究，可参考：**J. Wilmering**, *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* (Washington DC,1980). 一篇非常有帮助的概论作品是**K. McShine**(ed.), *The Natural Paradise: Painting in America, 1801-1950*(New York, 1976)，除此之外还有一篇由研究美国风景的著名评论家以及历史学家创作的研究论文：**Leo Max**,'The American Ideology of Space', *Denatured Vision: Landscape and Culture in the Twentieth Century*, ed.**W. Wrede** and **W. H. Adams** (New York, 1991), pp. 2-78.一组非常有启发性的论文被收录于：**M. Gidley** and **R. Lawson-Peebles** (eds), *Views of American Landscape*(Cambridge, 1989). 一部非常有帮助的文集，关于从17世纪后期以来的美国风景，由**Graham Clarke**编纂整理：*The American Landscape: Literary Sources and Documents* (Sussex, 1993; three vols). 关于两位最著名的19世纪风景艺术家的研究，参考：**A. Wallach** and **W.Truettner** (eds), *Thomas Cole: Landscape into History* (New Haven, 1994) **and G. Hendricks**, *Albert Bierstadt: Painter of the American West* (New York, 1973)

加拿大

M. Tooby, *The True North: Canadian Landscape Painting 1896-1939*（London, 1991）阐述了在20世纪早期的加拿大，风景艺术的活跃和兴盛，尤其是在七人小组的推动下。对这个小组的专门研究，可参考：**Roger Boulet**, *The Canadian Earth: Landscape Painting by the Group of Seven* (1982). 也可参考：**A. H. Robson**,*Canadian Landscape Painting* (London and Toronto, 1932)and **D. Reid**, *'Our Country Canada': Being and Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artists in Montreal and Toronto* (Otawa, 1979).

斯堪的纳维亚

北欧风景艺术在**Neil Kent**的概括研究作品中得到了讨论，*The Triumph of Light and Nature: Nordic Art 1740-1940* (London, 1987)，特别是第三章和第六章。更进一步的研究可参考：**Torsten Gunnarsson**,*Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century* (New Haven and London, 1998). 也可参考：the exhibition catalogue, *Dreams of a Summer Night*, ed. **L. Ahtola-Moorhouse**, **C. T. Edam** and **B. Schreiber** (London, 1986), and **Roald Nasgaard**, *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940* (Toronto, 1984)

对于一些其他欧洲国家的风景艺术传统，可参考：**Otto Benesch**,'The Rise of Landscape in the Austrian School of Painting at the Beginning of the Sixteenth Century', *Konsthistorisk Tidskrift* 28 (1959), pp. 34-58;and **E. A. Angles** (trans. **E. J. Sullivan**),'Landscape Painting in Spain during the Romantic Period', *Arts Magazine* 59 (October, 1984), pp. 110-18.

大地艺术

迄今为止最全面的研究作品是：**Gilles A. Tiberghien**,*Land Art* (London, 1995). 史密森的各种文章和采访记录被收录于：**Nancy Holt** (ed.), *The Writings of Robert Smithson* (New York, 1979). 在英国和德国的大地艺术方面，对许多有趣人物的采访，可参考：**Udo**

Weilacher, *Land Art and Landscape* (Basel, 1996). 也可参考：**Alan Sonfist** (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art* (New York, 1983). 艺术家对于大地艺术的全神贯注，可以参考这部选集：**S. Cutts** and **D. Reason**, *The Unpainted Landscape* (London, 1987). 关于理查德·朗的作品，可参考：**Rudi Fuchs**, *Richard Long* (New York and London, 1986). 一部回顾式的评价作品是：**Jeremy Gilbert-Rolfe**,'Sculpture as Everything Else, Twenty Years or so of the Question of Landscape',*Arts Magazine* (January, 1988), pp. 71-5. 另外两篇重要的文章是：**Rosalind Krauss**,'Sculpture in the Expanded Field', *October* 8 (Spring 1979), pp. 31-44,and **John Beardsley**,'Earthworks: The Landscape after Modernism', in *Denatured Vision: Landscape and Culture in the Twentieth Century*, ed. **S. Wrede** and **W. H.Adams** (New York, 1991), pp. 110-17. 关于地图和风景艺术的关系，参考：**Stephen Bann**,'The Mapas Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel', *Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography* 46 (1994).

一些风景艺术的主要来源

参考：**L. B. Alberti**, *De Re Aedificatoria* 9 (1485), Ch. 4;**C. Sorte**, *Osservazione nella Pittura* (1580); **G. P. Lomazzo**,*Trattate dell'Arte della Pittura* 62 (1584); **E. Norgate**,*Miniatura, or the Art of Limning* (c. 1639/40); **Carel van Mander**, *Het Schider-Boeck* (1604); **Roger de Piles**, *Cours de Peinture par Principes* (1708); **William Gilpin**, *Three Essays* (1792); **P. de Valenciennes**, *Elémens de Perspective Pratique* (1799-1800); and **Carl Gustav Carus**, *Nine Letters on Landscape Painting* (1831).

索引

克劳德镜　Claude glasses

克劳德，洛兰　Claude，Lorrain

　　《正在画速写的艺术家》　*An Artist Sketching*

　　《隐士与风景》　*Landscape with an Anchorite*

　　《风景和乡村舞蹈》　*Landscape with a Rustic Dance*

　　《风景，夏甲和天使》　*Landscape with Hagar and the Angel*

　　《风景，那喀索斯与厄科》　*Landscape with Narcissus and Echo*

　　《风景，以撒和丽贝卡的婚礼》　*Landscape with the Marriage of Isaac and Rebekah*

　　“真本”　*Liber Veritatis*

云 / 云图　clouds/cloudscapes

柯克，海厄洛尼莫　Cock，Hieronymus

科尔，托马斯　Cole，Tomas

　　《帝国兴衰：顶峰时代》　*The Course of Empire: Consummation*

　　《帝国兴衰：蛮荒时代》　*The Course of Empire: The Savage State*

　　《论美国风景》　‘Essay on American Scenery’

　　《萨尔瓦多·罗沙画强盗》　*Salvator Rosa Sketching Banditti*

　　《雷暴雨过后的风景，于霍利奥克山，北安普敦，马萨诸塞州——奥克博斯湖》　*View from Mount Holyoake，Northampton MA，after a Thunderstorm — The Oxbow*

康斯太勃尔，约翰　Constable，John

　　《船坞》　*Boat Building*

　　《教区农场》　*The Glebe Farm*

　　《干草车》　*The Hay-Wain*

《戴达姆风景》 *View of Dedham*

《冬季风景》 *Winter*

迈耶罗维茨，乔尔：《雷文斯坎，约克郡》 Cornish，Joe: *Ravenscar*，*Yorkshire*

柯罗，让–巴蒂斯特·卡米耶 Corot，Jean-Baptiste Camille

在工作中摄影 photographed at work

科斯格罗夫，丹尼斯 Cosgrove，Denis

科顿，查尔斯：《顶端的奇迹》 Coton，Charles:“The Wonders of the Peake”,

柯岑斯，约翰·罗伯特 Cozens，John Robert

克拉那赫，卢卡斯 Cranach，Lucas

《圣哲罗姆忏悔图》 *St. Jerome*

克鲁斯，雅各布·凡·德：《海牙景色，以及毗邻的二十幅风景》 Croos，Jacob van der: *View of The Hague*，*with Twenty Scenes in the Neighbourhood*

立体主义 Cubism

坎布里亚郡理事会 Cumbria County Council

达盖尔，路易 Daguerre，Louis

“圣哥达山” “Mont St. Gothard”

“取景于霞慕尼谷的勃朗峰风景” “View of Mont Blanc taken from the Valley of Chamonix”

达尔，约翰·克里斯蒂：《奎西亚那的窗外的风景》 Dahl，Johan Christian: View *from a Window at Quisisana*

达尔·波佐，卡西亚诺 dal Pozzo，Cassiano

德·梅西纳，安东尼罗：《圣哲罗姆在他的书房中》 da Messina，Antonello: *St. Jerome in his Study*

多瑙河风景画派 Danube School

大卫，雅克–路易斯　David，Jacques-Louis

德加，埃德加　Degas，Edgar

　　《风景》　*Landscape*

代尔夫特　Delf

　　艺术家指导　Artists’ Guild

德·卢泰尔堡，菲利普·雅克　de Loutherbourg，Philippe Jacques

《阿尔卑斯山上的雪崩》　*An Avalanche in the Alps*

德·玛利亚，沃尔特　de Maria，Walter

　　《纽约泥土屋》　*New York Earth Room*

德·莫隆，彼得　de Molyn，Pieter

德·蒙佩尔　de Momper

德纳姆爵士，约翰：《库珀山》　Denham，Sir John:*Coopers Hill*

丹尼斯，约翰　Dennis，John

德·派尔斯，罗杰　de Piles，Roger

　　《绘画基本原理》　*Cours de Peinturepar Principes*

德罗西，贝纳多主教　de Rossi，Bishop Bernardo

德里达，雅克　Derrida，Jacques

德沙瓦利　Desavary

沙漠　deserts

　　基督教诠释　Christian interpretation of

“不和谐的和谐”　*discordia concors*

多米尼基诺：《风景，托拜厄斯抓鱼》　Domenichino:*Landscape with Tobias laying hold of the Fish*

多西，巴蒂斯特　Dossi，Batista

多西，多索　Dossi，Dosso

“七人画派” “Group of Seven”

瓜里尼：《忠诚的牧羊人》 Guarini: *Il Pastor Fido*

古索，艾伦 Gussow，Alan

　　《场所的意义：艺术家和美国的土地》 *A Sense of Place: Artists and the American Land*

哈勒姆 Haarlem

　　哈勒姆流派 Haarlem School

“哈勒姆小风景” Haarlempjes

自然环境论 habitat theory

霍尔，船长巴兹尔 Hall，Captain Basil

哈里斯，小约翰：《柴郡的邓纳姆·马西庄园》 Harris the Younger，John: *Dunham Massey*，*Cheshire*

哈里斯，劳伦 Harris，Lawren

哈特莱，戴维 Hartley，David

豪斯—拉克集团：《框》 Haus-Rucker-Co: *Rahmenbau*

海泽：《古人的大批量石材运输》 Heizer:‘Massive Stone Transport of the Ancients’

海泽，迈克尔 Heizer，Michael

　　《移位 / 归位的物体》 *Displaced/Replaced Mass*

　　《双重否定》 *Double Negative*

赫德，约翰·戈特弗里德 Herder，Johann Gotfried

《赫维宁汉庄园》 *Heveningham Hall*

圣哲罗姆隐修会会员 Hieronymites

霍普金斯，杰勒德·曼雷 Hopkins，Gerard Manley

　　《尚克林，怀特岛》 “Shanklin，Isle of Wight”

《在内河入口上方的悬崖上绘制的研究草图》 “Study from the Clif above Freshwater Gate，July 23”

贺拉斯 Horace

《长短句抒情诗》 *Epodes*

休伯，沃尔夫：《各各他的风景》 Huber，Wolf: *Landscape with Golgotha*

肖像学 iconography

“内景” inscape

让娜–克劳德 Jeanne-Claude

《飞奔的栅篱》 *Running Fence*

《被环绕的群岛》 *Surrounded Islands*

琼斯，托马斯 Jones，Tomas

尤维纳尔 Juvenal

康德，伊曼纽尔 Kant，Immanuel

《判断力批判》 *Critique of Judgement*

肯特，威廉姆 Kent，William

基弗，安塞姆：《马其许的荒原》 Kiefer，Anselm:*Märkische Sand IV*

吉森，迈克尔 Kitson，Michael

克诺尔，卡伦 Knorr，Karen

《想像的乐趣：鉴赏家》 *Pleasures of the Imagination: Connoisseurs*

科马尔，维塔利 Komar，Vitaly

《美国最想要的绘画》 *America's Most Wanted Painting*

《丹麦最想要的绘画》 *Denmark's Most Wanted Painting*

《秋日风景，以及清晨的海特·斯腾城堡》 *Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning*

《背影》 *Rtickenfiguren*

范勒伊斯达尔，雅格布 van Ruisdael，Jacob

《犹太墓地》 *The Jewish Cemetery*

《哈勒姆风景以及漂白的地面》 *View of Haarlem with Bleaching Grounds*

《冬季风景》 *Wi nter Landscape*

朗格，菲利普·奥托 Runge，Philipp Oto

罗斯金，约翰：《现代画家》 Ruskin，John: Modern Painters

《从凉亭中看低莱德瀑布》 Rydal Falls from the Summerhouse

希波人圣奥古斯丁：《上帝之城》 St. Augustine of Hippo: *City of God*

圣哲罗姆 St. Jerome

圣托马斯，阿奎那 St. Tomas Aquinas

《神学大全》 *Summa Theologiae*

萨尔门：《从阿什尼斯桥观赏德文特河》 Salmon Cards: “Derwentwater from Ashness Bridge”

桑德比，保尔：《罗斯林城堡，中洛锡安郡》 Sandby，Paul: *Roslin Castle*，*Midlothian*

桑德拉特，约阿希姆 Sandrart，Joachim

桑迦洛，朱利亚诺·达 Sangallo，Giuliano da

桑那扎罗：《阿卡迪亚》 Sannazaro: *Arcadia*

史戴尔，哈特曼：《纽伦堡纪事》 Schedel，Hartmann: *Nuremberg Chronicle*

席勒，弗雷德里克·凡· Schiller，Friedrich von

《步道》 *Der Spaziergang*（*The Walk*）

海景画　seascapes

沙夫茨伯里伯爵三世：《道德家》　Shafesbury，Earl of: *The Moralists*

莎士比亚，威廉：《皆大欢喜》　Shakespeare，William: As You Like It

《羊圈》　*Sheepfolds*

斯米伯特，约翰　Smibert，John: *View of Boston*

史密斯，约翰　Smith，John

史密森，罗伯特　Smithson，Robert

　《漂浮的岛屿》　*Floatinglsland*

　《非现场》　*Non-Site*

　《螺旋形防波堤》　*Spiral Jetty*

斯内尔斯，皮特：《伊莎贝拉·克拉拉·尤金妮亚公主于1624年的布莱达围攻战》　Snayers，Peeter*: The Infanta Isabella Clara Eugenia at the Siege of Breda of 1624*

斯诺，迈克尔：《中央区》　*Snow*，*Michael: La Region Centrale*

索尔金，大卫　Solkin，David

《观察者》　*The Spectator*

施特德尔美术馆，法兰克福　Städelsches Kunstinstitut，Frankfurt

斯蒂文斯，沃莱斯　Stevens，WaJJace

　“坛子的佚事”　“Anecdote of the Jar”

　《风琴》　*Harmonium*

风暴　storms

斯特林堡，奥古斯特：《孤独的毒蘑菇》　Strindberg，August: *Lonely*，*Poisonous Mushroom*

超现实主义　surrealism

《作于廷滕寺上游数里处》 “Lines Writen a few Miles above Tintern Abbey”

世界风景 world-landscapes

赖特，约瑟夫：《低莱德瀑布》 Wright，Joseph:*Rydal Lower Fall*

优胜美地国家公园 Yosemite National Park

杨，亚瑟 Young，Arthur

金克拉夫，J·W：徽章 ZincgrefJ. W.: Emblem

佐法尼，约翰：《约翰，阿瑟尔公爵三世及其家族成员》 Zofany，Johann: John，*3rd Duke of Atholl and Family*

Oxford History of Art

牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

20世纪的设计

[英] 乔纳森 · M. 伍德姆 / 著

周博 沈莹 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编・易英

Twentieth-Century Design

20世纪的设计

[英] 乔纳森・M. 伍德姆 / 著

周博 沈莹 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

Oxford History of Art

Twentieth-Century Design

乔纳森·M. 伍德姆　Jonathan M. Woodham

英国布莱顿大学设计史教授、设计史研究中心主任，世界设计史设计史协会主席。著有《20世纪的装饰：1900—1990年的装饰艺术》等，并担任《设计史杂志》（牛津大学出版社）和《设计问题》（麻省理工学院出版社）编委。

图书在版编目（CIP）数据

20世纪的设计 / （英）伍德姆（Woodham, J. M.）著；周博，沈莹译．—上海：上海人民出版社，2012

书名原文：Twentieth-Century Design

ISBN 978-7-208-10444-0

I. ①2… II. ①伍…②周…③沈… III. ①设计学 - 思想史 - 世界 - 20世纪 IV. ①TB21-091

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第249447号

20世纪的设计

作者：［英］乔纳森·M.伍德姆

译者：周博，沈莹

责任编辑：成昱臻

排版：欣博友

ISBN 978-7-208-10444-0/J·275

文
景

Horizon

中文版序

GPF 146G

图81局部

自从1997年《20世纪的设计》首版以来，设计和设计史已经发生了重大变化。由于该书洞明于重要的国际设计论争、设计关注和设计活动，及与之相伴的飞速的社会、经济、文化、政治和社会变革，所以它至今仍旧被世界各地那些想了解这个时期设计的主要变化的人们所广泛阅读，这说明该书是很成功的。它回应了在所谓第一机器时代[1]、第二机器时代[2]和信息时代人们全神贯注于其中的一些重要事务，我由衷希望该书将为中国读者理解设计提供一个有用且吸引人的视角。通过探讨一系列更广泛的关系影响，本书平衡了各种关注，比如商业和消费，民族认同观念的变迁，跨国公司的兴起，更科学的设计方法，设计管理和全球产品的传播，以及一方面私人和公众将促进设计当做提振经济繁荣的一个关键因素，另一方面也把设计看做营造一个健康的、对社会负责任的社会的基本前提。今天，人们越来越注意可持续性在日常生活中的重要意义，随之而来的是，人们加深了对我们和我们所拥有的产品之间的关系的理解。每天，货品都通过在消费者、拥有者和物品之间打造一种更亲近的情感联系，通过延展其生命周期的方式被设计，这些方式对人们已经习以为常的快速的产品废止制度构成了挑战，也为常规的市场创造了新模式。[3]而在任何一种关于20世纪设计历程的理解中，往昔、记忆和遗产的位置，以及它们与当前的关系也是非常重要的。为了更好地获取知识以便增进对消费者的理解，设计史吸取了许多学科领域的影响，其中包括物质文化研究、人类学和人种学。

包括王受之在内，许多作者都指出"中国设计师和建筑师关于西方现代设计和建筑运动的知识是不全面"而且是"片段的"。[4]正如我在导言中所说的那样，本书是着力围绕着西方工业化世界中的设计展开的，重点强调欧洲那些更繁荣的国家，以及斯堪的纳维亚，其次是远东（尤其是日本，有些内容也涉及韩国）。中国的设计教育正在迅速发展，21世纪初，中国政府也把设计的相关性看做一种促进社会、文化和经济发展的手段，在这种背景下，本书关于设计思考、生产和消费的这个更广泛的框架将会具有实际作用。[5]

在其2010年的论文"设计当代中国：十字路口的民族设计认同"中，加拿大学者黄少仪（Wendy Wong）认为：

> 作为设计世界的一个新手，中国的设计产业和职业面临着追赶国际标准的挑战……由于整个世界都把中国的崛起看做一种全球的经济影响力，因而中国设计师面临的真正挑战是，他们如何设计一个“新”的中国形象呈现给别人，尤其是西方。[6]

迎接这一挑战的重要手段之一就是发展一种更深入的关于国际设计文化及其在20世纪发展的认识。

现代主义视角

现代主义（1900年—1930年代末），有时也被称为第一机器时代，在产品、纺织、平面传达和建筑设计方面，其特点是在设计上使用了新材料，大批量生产的技术和抽象的形式。通过反对风格和装饰上泛滥的百科全书般的历史主义，这些设计坚定地拒绝往昔，其特点是强调形式而非装饰，要象征性地抓住精神，或者说是崭新的20世纪的时代精神。在这种进步观更广泛地散播到世界各地之前，其中许多观念因素的先驱都是欧洲的设计师和建筑师，这一点在第二章中已经讨论过了。当然，现代主义在东亚的设计中也有体现，比如在日本，有几个学生曾就读于具有重要影响的德国包豪斯设计学院（1919—1933），他们把所学到的现代主义设计知识带回了他们祖国，在那里，现代主义观念通过一些建筑杂志得以推广。1933年，德国设计师布鲁诺·陶特因为消费产品的设计在工作上与仙台的工业艺术促进会有过密切的接触，结果是许多设计融汇了欧洲的现代主义原则和日本的手工艺传统。同样，著名的法国现代主义家具设计师、勒·柯布西耶曾经的合作者夏洛特·佩里安德于1940年受日本通产省之邀访日，其间她也试图寻找一些设计的解决方法，要避免对西方设计的表面化的依赖，能将日本的手工艺传统和对现代主义原则的一种更全面的理解结合在一起，同时还要牢固地坚持始终如一的高品质。[7]

然而，关于“二战”爆发之前现代主义在中国的研究在叙述上总是不一致，许多世界重要国家的设计史也是这样，人们越来越多地使用“失落”或“遮蔽”这样的词来指称类似的情况。[8]的确，传统的设计史世界“地图”总是忽略世界上许多重要国家的设计活动，其中包括巴西、印度、中国和俄国，以及太平洋沿岸的一些国家和地区，包括澳大利亚、马来西亚、新加坡、韩国、中国台湾、泰国和越南，还有以前的所谓东部阵营。事实上，20世纪中国的设计史现在要比以前呈现

得更加完整了，尤其是1940年代末到1980年代末这个时期，当时中国和西方大多数情况下在意识形态上是对立的。

商业、消费与设计

在现代主义风行的岁月，真正更具国际影响力的是装饰艺术运动的出现，本书第二章对此进行了讨论。一些苛刻的现代主义的设计师和批评家认为这种风格植根于消费主义和"爵士乐时代"的浮夸轻佻与堕落。在1925年巴黎的工业装饰艺术博览会上，法国馆展出的大都是高品质的手工艺和奢侈品，这些设计与现代主义建筑和设计的社会乌托邦倾向形成了鲜明的对比。现代主义最重要的那些倡导者，都希求拿出一个被设计的城市环境，从而得到市政当局的委托，服务于市民利益。他们试图通过在大众住宅项目和设施上广泛运用其原则，从而提高大多数人的生活质量。然而，在1920年代和1930年代，装饰艺术运动对于一些亚洲国家的影响却十分显著，受商业驱动的对抽象形式的探索和当代生活的象征不但在百货公司里随处可见，在公寓楼、办公楼、商店和影剧院的内外装饰和设施中也俯仰皆是，中国城市上海更是如此。

20世纪早期，中国的政治、经济局势动荡不安，在此时期，上海逐渐成为一个重要的世界中心和旅行目的地，被称为"东方巴黎"，因为在这里人们用装饰艺术风格迅速重建了城市的许多区域。[9]在两次世界大战之间建造起来的那些令人印象深刻且充满魅力的案例，如饭店、百货公司、公寓楼、影剧院和办公楼，使得上海可以自夸为世界上最重要的装饰风情城市之一。其中也包括一些代表美国和英国特权的商业建筑，它们源自19世纪的贸易条约（中国称之为"不平等条约"），在第二次世界大战把这些外国的利益逐出这个城市之前，它们已经合并成了一个所谓的"十里洋场"。那些最有名的建筑和室内设计都在这个城市著名的河边——外滩沿线，包括建筑师帕尔默（Palmer）和特纳（Turner）设计的华懋饭店（1932，后称和平饭店），他们1920年代在上海开办了事务所，他们还设计了附近的老中国银行大楼（1937）。这一时期，另外一个活跃于上海的著名建筑师是匈牙利流亡者邬达克（László Hudec），1925年，他在这个城市开始了自己的营生。在他众多的装饰风格成就中，包括22层的国际饭店（1934）、大光明大戏院（1933）以及有着大弧度的"流线型"曲线、抽象的形式、釉面瓷砖和巨大玻璃的吴同文住宅（1938）。法租界受

装饰风格影响的住宅楼也表明了1920年代和1930年代西方在上海的影响，其中的许多内部陈设、设施、灯具和装饰细节都是从欧洲和美国进口的，尽管包括Soy Chong公司的工匠在内，越来越多的中国工匠也会用适当的风格生产这类产品了。[10]

一些装饰艺术风格的影剧院也在上海被建造了起来，其中就包括邬达克设计的大光明大戏院，无论是其中上映的电影还是内部装修，都显示了好莱坞魅力的影响。这一时期，中国还出现了许多著名的电影明星，比如阮玲玉，而装饰风格的海报则在城市景观中四处可见，这种风格也影响到了杂志、包装和其他印刷品。

同时期，由于许多流亡建筑师和设计师作品的影响，装饰艺术风格在印度也很盛行。这种风格的一个著名中心是孟买，在那里，从1920年代末开始，巴克湾（Back Bay）垦区就建起了不少装饰艺术风格的建筑。其密集程度堪比迈阿密海滩，翻翻美国的国家古迹名录就能知道后者有多少装饰艺术风格的建筑，或者与新西兰的纳皮尔（Napier）也可有一比，1931年的一场大地震过后，新建建筑几乎全是装饰艺术风格的。在印度的一些大城市，就像中国的上海一样，迷人的现代装饰风格不但俘获了富人们的想像，对于大量市场来说，它也容易生产或复制，而且也能与当地的装饰传统很好地结合在一起。然而，尽管装饰风格在整个印度次大陆获得了广泛的认可，但它还是被看作一种对西方的沉溺，很难与人们向往独立的劲头结合在一起，而印度人则在1947年获得了独立。

第二机器时代

从1950年代到1980年代，乘客可以乘坐喷气式飞机出行了，大众媒体也日趋兴盛且巧言令色，晶体管、微电子技术和电脑的影响日益显著，这些构成了这一时期的特征。在中国，同期与之并行的是1949年之后毛泽东领导下的中华人民共和国的兴起，1966年"文化大革命"的爆发，直到1980年在广东和福建两省设立经济特区。

信息时代

20世纪的最后十年，由于个人电脑唾手可得且日趋精密，互联网迅速铺开，1989年发明了万维网，其他一些电子设备的影响也颇为显著，比如移动电话、数码相机、电子邮件和软件的广泛应用。知识的

交换和转移是这场信息和交流的革命的核心。事实上，从1980年代末开始，20世纪的世界发生的变革已经无法挽回了，正如苏联巨变之后的东欧国家，把东德和西德分开的柏林墙倒塌了，南斯拉夫解体了，捷克斯洛伐克也发生了"天鹅绒革命"。在这个时期，由于越来越受到一种促进中国设计去拥抱真实和原创的强烈愿望的驱使，使得中国设计日益成为全球设计市场中的一股潜在力量。其特征是在不断理解创新的重要性的同时坚持本土的传统，人们的注意力从"中国制造"这个标签转移就能说明这一点，在全球化的语境中，这个标签总是让人联想起无数的产品模仿西方的先辈，而质量则参差不齐。不过，由于富裕的中国消费者多了起来，国内市场也在增长，这使得制造高品质中国产品的机会也增多了，后者有能力与外国进口的商品和品牌产品竞争。要想了解20世纪末21世纪初的中国设计语境，还有一个重要的事情是，据估计，千禧年以来在高等院校内已经建立了超过500所新的设计系所或设计学院。同时，一些一流的教育机构也开始了设计研究工作，比如杭州的中国美术学院在2007年召开了一个关于"中国设计"的国际研讨会，人们越来越关心设计的社会、文化和经济层面，以及西方设计思维的深度，甚至还谈到了今日西方常见的中国设计重风格而不重实质的问题。

这些问题都具有重要的文化意义，而2008年在世界一流的设计展场伦敦维多利亚和艾伯特博物馆举办的"当代中国设计"展也强调了这一点。2008年北京举办的奥林匹克运动会也很重要，它使当代中国设计获得了全球关注，这很像1964年的东京奥运会，丹下健三的建筑激起了全世界的兴趣，而当时的日本作为一个重要的创新设计力量还没有得到国际认可。最近，通过举办主题为"城市，让生活更美好"的上海2010世博会，中国又站到了世界舞台的中心。

包括中国在内，许多亚洲国家在20世纪末21世纪初都积极制定了促进设计及其教育发展的措施，[11]巴西政府在1995年设立了巴西设计项目（Programa Brasileiro do Design，PBD），而印度政府也于2007年采纳了国家设计政策。事实上，在英国，英国设计委员会主席乔治·考克斯（George Cox）爵士也撰写了题为《商业中的创造性评估：建基于英国实力》（*Review of Creativity in Business: Building on the UK's Strengths*）的报告，[12]他警示了新兴的金砖国家（巴西、俄罗斯、印度和中国）在全球的经济实力及其值得注意的生产增长率，而且他提醒人们注意，要高度重视在设计方面的投入，在可预见

的未来新的世界经济秩序中，设计是一种有效的竞争手段。越来越多的人意识到，未来经济的领头羊是巴西、印度、俄罗斯和中国（金砖国家），其次是土耳其、越南和泰国（新兴的TVT国家），多年来，许多经济学家都这么看。在文化和创意产业方面，是否能一直坚持，这还有待观察。在这个新的远景中，设计的角色也有待观察，而设计史的职责则是记录这些国家在20世纪的设计文化背景。

---

[1] Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London: Architectural Press, 1960.

[2] Martin Pawley, *Theory and Design in the Second Machine Age*, Oxford: Blackwell, 1990.

[3] Jonathan Chapman, *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy*, London: Earthscan,2005.

[4] Shou Zhi Wang,"Chinese Modern Design: A Retrospective", *Design Issues*, vol. 6, Autumn 1989, p.52.

[5] 参见例如Michael Erlhoff, Design Education in China，出版于瑞典期刊*Form*, 224, January, 2009, accessed from the International Council of Graphic Design Associations (Icograda) website on 17 October 2011: at http://www.icograda.org/education/education/articles1449.htm。

[6] Accessed on 15 October 2011 at http://www.designresearchsociety.org/docs-procs/DRS2010/PDF/131.pdf.

[7] Charlotte Benton, "Tubular Steel to Bamboo: Charlotte Perriand, the Migrating'Chaise-longue'and Japan", *Journal of Design* History, vol. 11, no. 1, 1998, pp. 31—58.

[8] 参见例如Jonathan M. Woodham, "Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map", *Journal of Design History*, volume 15 (3), 2005。

[9] 延伸阅读可参见Anna Jackson, "Art Deco in East Asia" in C. Benton, T Benton & Ghislaine Wood, *Art Deco 1910—1939*, London, V & A, 2003; D. Erh & T . Johnston, *Shanghai Art Deco*, Hong Kong: Old China Hand Press, 2007; D. Ko, "Jazzing into Modernity: High Heels, Platforms, and Lotus Shoes" in V. Steele & J. S Major. *China Chic: East Meets West*. New Haven: Yale UP, 1999, pp.141—153; S. Cochran (ed), *Inventing Nanjing Road: Commercial Culture in Shanghai, 1900—1945*.Ithaca, NY: East Asia Program, Cornell University, 1999。

[10] Anna Jackson, op. cit. , p. 178.

[11] 参见Jonathan M Woodham, "Formulating National Design Policies in the United States: Recycling the 'Emperor's New Clothes'", *Design Issues*, vol. 26, no. 2, pp. 28, 46。

[12] *Cox Review of Creativity in Business: Building on the UK's Strengths*, London: HMSO, 2005.

导　言

人们总是希望能够有一本大部头的著作全面地反映20世纪设计的历史，但真正着手写作却颇令人踌躇，这不仅因为从表面上看设计作品的范围就无边无际，故而顺理成章，这一文本应该去适应这种"无边无际"的情况，而且，它还得涵盖相当大的地域范围。设计行为重心的改变，不同且不断变化的民族视野、帝国贸易机制及其遗产，跨国公司的运作以及全球产品的创造，所有这一切都对历史地评价设计的方式具有潜在的影响。作为一个学术研究领域，设计史在其相对短暂的生涯中，也经常为关于其适用之方法和途径的争论提供论坛。[1]其关注点已经戏剧性地从文化的高地转向日常生活的肌理，前者主要关注个体设计师、风格和美学的重要性，而后者则把更多的注意力放到消费者与用户的角色和行为上。

尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）首版于1936年的《现代设计的先驱：从威廉·莫里斯到瓦尔特·格罗皮乌斯》（*Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*）[2]曾是一个开创性的文本，它所信奉的价值观现在已有一种非常陈旧的感觉，尽管它已经作了多次重要修订并且一再重印。正如其1977年版的推介中所宣称的：

> 尼古拉斯·佩夫斯纳爵士讲述了一个令人激动的故事——一小拨人是如何从陈腐的维多利亚时代的历史主义中提升我们的视觉观念，并重新把合乎目的的诚实和得体注入其中。他向我们说明了今天我们身边这些上乘之作的基石当初是如何被那些思考、谈论并设计它们的人奠定起来的。[3]

自60多年前《现代设计的先驱》一书首版以来，作为一个学术研究的领域，设计史关注的中心已经从明确地强调那些大名鼎鼎的个人的艺术创造转向了一种对更为宽广的社会、经济、政治和技术氛围的评价，而设计正是在此氛围中被制作和使用。如首版于1948年的西格弗雷德·吉迪翁（Siegfried Giedion）的《机械化控制：一个属于无名史的贡献》（*Mechanisation Takes Command: A Contribution to Anonymous History*）[4]，荷尔维因·谢菲尔（Herwin Schaefer）1970年版的《现代设计的根源：19世纪的功能传统》（*The Roots of*

Modern Design: The Functional Tradition in the 19th Century）[5]，这些论著都提出了与佩夫斯纳式原则不同的观点，他们所探讨的是无名的、地方性设计的社会和文化影响。在1980年代，埃德兰·富蒂（Adrian Forty）发表了《欲望之物：设计与社会1750—1980年》（*Objects of Desire: Design and Society 1750—1980*）[6]进一步侵蚀了在许多设计史研究中都具有的以设计师为主导的传统信念。由于发表于一个设计师被媒体普遍追捧的时代，所以此书在设计类出版物中备受批评，因为其潜在的命题是：历史地理解一件物品的重要性和价值，需要依赖广泛的、一系列的影响力和观念，以及一个复杂的社会和文化融合。其中，设计师被看做是一个相对次要的因素——的确，如果他或她可以被完全确定的话。传统上对于那些著名人物的强调受到了来自人类学家和设计史家的抨击。人类学家丹尼尔·米勒（Daniel Miller）在其1987年的著作《物质文化与大众消费》（*Material Culture and Mass Consumption*）中认为，理解工业化社会中的设计牵涉到一种对现代消费的分析，他的观点与富蒂对"设计师作为大众文化的创造者"这一神话的消解如出一辙。[7]

正如佩夫斯纳式的史学家优先考虑诸如"精英"给出了思考大众消费事实的道路，以及物品在日常生活中的意义之类的问题那样，设计史也开始重新思考性别在其结构中的含义。正如安西娅·卡伦（Anthea Callen）和格里希尔达·波洛克（Griselda Pollock）这样的女性主义艺术史家在1970年代末和1980年代对艺术史实践的标准所提出的疑问，[8]一些关注设计史的学者也开始把他们的关注点转向妇女在手工艺或纺织品等专门的设计领域作为生产者的角色上。[9]理解女性、设计和设计史之间的复杂关系非常重要，越来越多的这一领域的研究正是受此影响，[10]这也为人们多方面重新思考20世纪设计的历史解释提供了推动力。

无论是过去还是现在，若想获得对更多影响设计及其在日常生活中消费因素的理解，各自克服一些固有的困难，都存在一些障碍。比如，本书在多个方面指出了一些潜在的史料保存下来的方式问题，无论是在个体设计师和重要的公司的档案室里，一些组织、机构和相关个人自己发表的，因此不可避免会有失偏颇的报道，或者，还是一些已经被挑选出来用以在博物馆或展览的语境中展出的艺术品。这样一些证据——正如人们将在像德国包豪斯、英国设计委员会和1950年代企业形象建构的例子中所看到的那样——日趋支配着历史的理解，丝

毫不考虑更宽广的消费、趣味和社会文化模式的重要性。有时，一本关于20世纪设计的主要问题——其重要性和研究——的专著，不能呈现出一种设计在日常生活中的全面的、明确的阐释，但是，一些内在的复杂性本来是读者期望了解的；此外，这本书不仅要让读者了解一些思考的主要因素，而且也想为将来的研究建立一个可能的讨论。

通过选择一系列的主题，比如"民族身份"、"遗产与怀旧"和"后现代主义"，我试图揭示出研究设计过分拘泥于年代和运动所具有的诸多局限。当特别的物品或设计在不同的时间和地点被使用或审视时，它们的意义会发生改变：19世纪末中上层英国家庭用的威廉·莫里斯织物和墙纸与1980年代美国曼哈顿公寓里面用的亚瑟·桑德森（Arthur Sanderson）重印的仿品；美国的体育健将们在1920年代戴过的棒球帽和1990年代东欧的青少年所戴的棒球帽；弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）1920年代早期为东京帝国饭店设计的瓷制餐具与1980年代纽约蒂凡尼公司（Tiffany & Co.）的再版；这几组对比中的前后二者都是不一样的。相较而言，这一时期还有其他一些设计被付诸生产，它们的销售情况持续稳定，不受奇特的风格和时尚的影响，这已经外在地定义了购买它们的时代。

本书以西方工业化世界为中心，突出了欧洲、美国、斯堪的纳维亚和远东那些更有影响力的国家。设计和工业文化在那个世界中的关联是其主要关注点，而一些复杂的问题在此必须省略，一方面是限于篇幅，另一方面也是这个领域发展缓慢，出版的研究乏少之故。这包括人们看待设计的方式已经被民族国家内的多元文化和地域主义所调和，受到了经济自由化（peristroika）和柏林墙的倒塌对东欧设计和消费模式的影响，甚至还包括一揽子旅游和全球旅行对日常消费者所产生的文化影响。我希望，这些问题以及类似问题的缺失将激励以后的出版物在一个更为宽广的20世纪设计图景中补充，并且批判性地加强这一研究冒险。

目 录

第一章　走向20世纪

964 SEARS, ROEBUCK & CO., (Incorporated), Cheapest Supply House on Earth, Chica

$23.00 BUYS A $45.00 PARLOR

OUR SPECIAL OFFER: SEND US $5.00 as a guarantee of good faith and we will send you the suit by freight. C. O. D., subject to e can examine it at your freight depot, and if found perfectly satisfactory pay the freight agent the balance, Three per cent. discount allowed if cash in full accompanies your order, when $22.31 pays for the suit.

No. 9503 This elegant Turkish parlor suit consists of 1 Tete-a-Tete, 1 Rocker, 1 Gents' Easy Chair, 1 Parlor or Reception Chair. All these pieces are made in extra large size, high backs and large comfortable seats, and are very latest design. The upholstering or cover of this suit is in the latest design and pattern of imported goods; each piece is covered in a different color. We will be pleased to mail you samples of six different colors to select from, or if left to us to make selection in colors our upholsterer will in all cases give you colors on this suit that will please you in every respect. The suit is finely upholstered, with plush band and rolls on top and sides of back and trimmed with a heavy worsted fringe. This suit is made with good steel spring seats and spring edges a made with spring backs. This is without a doubt one of suits ever put on the market at the price we ask for it and ment in any home. We can furnish this same parlor suit up grade of crushed plush, assorted colors, and other styles of

4 piece Parlor Suit, price in cotton tapestry..................
4 piece Parlor Suit, price in crushed plush... ....
4 piece Parlor Suit, price in silk brocatelle..................
4 piece Parlor Suit, price in silk damask..................

A $35.00 PARLOR SUIT FOR $24.00.

In offering this Parlor Suit of six pieces for $24.00 we fully believe that no such suit can be secured at less than $35, and if bought at retail at that price you would consider it a great bargain.

Mad solid solid b If fur solid b finishe tatio any, a sirable tractiv

No. 9504 The backs of this suit are upholstered in the same quality of material as the seat, and the decorations in the way of hand carving are decidedly unique and attractive Easy spring seat and edges corded with handsome cord with silk plush banded front. The suit is furnished complete with a full set of casters, and weights, when packed for shipment, about 250 lbs. We show in illustrations only pictures of the large sofa, large rocker and large parlor chair. The six piece parlor suit complete consists in addition to the three shown of a divan, same as the sofa only smaller; an extra Parlor Chair and a large Arm Chair of same size as rocker shown. Bear in mind that our C. O. D. terms of shipment are very liberal, also that we allow a discount of 3 per cent when full cash accompanies order. Most of our customers send full cash with order, knowing the goods are guaranteed and may be returned if not satisfactory and money refunded.

Upholstered as follows:
Our special price for 6 piece suit in an excellent grade tapestry..................
Our special price for same upholstered in a very exceller of imported corduroy..................
Our special price for same upholstered in a fine grade of crushed plush or silk tapestry..................
Our special price for same upholstered in very fine bro choice silk damask..................

Be sure to advise us when ordering, what special combi are desired. We can furnish you with a suit which for harmony of c rability and elegance will delight you more than you could possibly exp

A $50.00 PARLOR SUIT FOR $33.00.

No. 9505 It is difficult to imagine a more beautiful and artistic suit than the one which we show in the illustration. Our artist has endeavored to draw the different pieces so that you can get an idea of the handsome design. It is one of the richest and most stylish appearing parlor suits made for the season of 1897. It is after a design executed by expert artists in this line, and the manufacturers are taking particular pains that the suit shall

crush plush; E is an elegant silk tapestry; F a superb Wilto grade of silk brocatell and H a very handsome and durab You have your choice of upholstering. In all grades the very latest designs, and in coloring you will have your choic lar shades. We recommend, however, that you leave the m in general to our designer, as we make these parlor suits s

图3局部

在19世纪，由于制造业者对新技术的不懈探索和材料的增加，中产阶级消费者可以买得起更多的产品，人们用百科全书般多样的历史

风格把这些产品的细节装饰得华丽精致。这些产品是教育和趣味的外在反映，它们先前曾为一些经常购买家具、陈设用品和家庭设备的文化精英所拥有，体现了个别手艺人的技巧和鉴赏力。这些大多数人都能买得起的、大量生产的新型产品可能经过了电镀、印花、模铸等程序，并钻研了古塔胶（gutta-percha）[1]、混凝纸浆（papier-mâché）或铸铁等材料，这些材料为模仿更昂贵和个性化生产的人工制品，以及装饰繁缛的制作提供了丰富多彩的可能性。

许多19世纪的批评家对这些设计进行了严厉的批评，尤其是英国的约翰·拉斯金（John Ruskin）、威廉·莫里斯和工艺美术品的追随者们，他们不仅因为这些设计的取材和构造模式的“不当”而称其“不诚实”，同时也谴责由于制造的工业化所带来的种种异化的后果。然而，尽管这些观点、著作和设计实践在19世纪末欧洲和美国的一些关注工业化进程的进步设计师和批评家中间引起了相当大的兴趣，但对多数涉足大批量生产消费品的制造商的实际影响却非常有限。

19世纪的最后几年，欧洲和美国出现了工业强国地位的几度转变，其重要性也日益凸显。曾被称为“世界工厂”的英国发现，其产业革新的能力不仅受到美国的挑战，包括德国在内的其他一些国家也跃跃欲试。德国在1871年统一后，发展出了新型的钢铁、化工和电气工业，随之兴起的是高等技术学院，他们为工程师、制造业者和企业管理人员提供实在的教育课程。早在1830年代，英国政界已担心英国自身的比较贸易地位。当时，罗伯特·皮尔（Robert Peel）爵士把英国出口额的减少归罪于英国制造业设计标准的低劣，在接下来的160年中，每当遇到严重的经济危机，这种大声疾呼都会出现。[2] 1886年，一个皇家专门调查委员会对德国和美国的优势产业政策进行了清晰的描述，而世纪之交的英国报刊和其他出版物中也经常刊登文章，从经济和产业上将英国与这两个国家进行比较。此外，“泰勒主义”（Taylorism）和“福特主义”（Fordism），这对在20世纪初的美国生长起来的孪生概念也逐渐对整个工业化世界产生了极大的影响。两次大战之间，它们在大批量生产占主导地位的经济体中举足轻重。泰勒主义是一种试图在工厂的层面上实现工业效率的制度。弗里德里克·温斯洛·泰勒（Frederick Winslow Taylor）在19世纪末制定了这种制度，他通过一系列“时间与运动”（time and motion）的研究把工作场所的活动分解成多个能有效连接的组成部分，这记录在1911年的《科学管理的原则》（*Principles of Scientific Management*）一书中。它后来被

运用到了若干与人类活动相关的领域，比如用在规划高效且省力的厨房和家用设备上，其结果也意味着会对设计产生影响。福特主义与亨利·福特（Henry Ford）在1913年为福特T型车引入移动流水线有关。由于它显著地缩短了汽车底盘生产的时间，所以它对整个工业化世界的标准化大批量生产（也包括消费模式）具有明显而又广泛的经济影响。

20世纪初，一般消费者逐渐能买得起新世纪生活所必需的一些关键发明：电力照明与家用设备；均质化的沟通媒介，如电话、留声机和电影；还有汽车，它对于连接城乡起到了关键作用。此后不久，收音机和飞机进一步改变了人们的生活，因为它们消解了国家和地区的界限。

在第一次世界大战之前，持进步论的设计理论家和实践者很少会在这些较早的领域施加重要的影响。然而，人们逐渐认识到调和设计思维与大批量生产技术现实的重要性，如果这种观点对日常生活具有重要意义的话。在20世纪早期的先锋设计团体中，菲利普·托马索·马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti）于1909年组建的"意大利未来主义者"（Italian Futurists）可能是态度最明确的，他们信奉技术发明提供的各种可能性和现代城市生活推动力的感知。尽管"未来主义者"具有高度的国家主义色彩，但是他们坚决抵制意大利传统文化的光辉壮丽，支持新的科学和技术的进步，全心全意地拥护变革的理念，并将之看做他们的行动和思想的一个本质方面。在其他欧洲国家，如德国、法国或英国，经历了很长一段时间工业化之后，意大利的工业化才开始，因此，相较而言，意大利的工业化要更晚且更有戏剧性。直到1861年意大利统一，10年后定都罗马，意大利的城市生活和环境才发生了剧烈的变化。最明显的变化发生在工业较发达的北部，这里不仅是未来主义的诞生地，也是后来诞生于这个世纪的其他许多先锋社团的发源地，其中最著名的可能是阿奇米亚工作室（Studio Alchymia）和孟菲斯小组（Memphis）：在米兰，1883年建起了第一个发电站；在都灵，1895年建起了第一个汽车厂。对于未来主义者而言，赛车尤其是一种重要的现代性象征：一方面，速度和危险被赋予了象征性；另一方面，由于在世纪之交的时候出现了竞速比赛，它也就成为一种民族自豪感和国际竞争力的象征。虽然未来主义者一开始关注的是文学和纯艺术，可他们的行动后来集中在当代生活的其他一些方面，包括时尚**［图1］**、家具、版式、室内设计、建筑、电影、摄影、音乐和戏剧。尽管对于20世纪的生活来说，未来主义的中心地

位显而易见，而且，它无疑对1914年以前欧洲任何地方的前卫艺术的发展都具有影响，但是，从根本上讲，它对于设计的重要性依然更多的在于其象征意义而非实际价值。

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra, sola igiene del mondo.
MARINETTI.
(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Bernezzo!
MARINETTI.
(1° Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete,** di **paura,** di **cautela** o d'**indecisione,** portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre,** avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù,** negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante,** funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre,** « carine », sbiadite, *fantasia*, semioscure e umilianti.

2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici.**

3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.

4. — L'equilibrio **mediocrista,** il cosidetto buon gusto e la cosidetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche,** che stancano, deprimono, contristano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiature. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità,** dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia

Vestito bianco - rosso - verde
portato dal paroliberо futurista Cangiullo, nelle dimostrazioni dei Futuristi contro i professori tedescofili e neutralisti dell'Università di Roma (11-12 Dicembre 1914).

图1　吉阿科莫·巴拉（Giacomo Balla）

《未来主义者宣言》（*Manifesto Futurista*）上的未来主义者服装，1914年

意大利未来主义的运动精神体现在设计行为的许多方面，其中包括家具、室内设计和服装，巴拉在这些领域都有广泛涉足。在其于1914年发表的《男装宣言》（*Manifesto on Menswear*，后重新命名为《反中性服装》[*Antineutral Clothing*]）中，他指出，未来主义服装应该是动态的、醒目的、令人惊异的、强烈的、磷光闪闪的，上面应该饰以电灯泡，而且还应设计上适配器，“使气动装置在推动的一瞬间即可使用。这样，每一个人都可以根据其精神需要改变装束”。

工艺美术运动的问题遗产

有些设计史家特别强调工艺美术运动（the Arts and Crafts Movement）对于20世纪初进步设计思维的影响。[3]第一次世界大战之前，一些理论家和实践者所关注的核心是，盼望产生能够与大批量生产的经济稳固相联的高水准的设计和审美意识。然而，他们那些19世纪的前辈们，如威廉·莫里斯，一般把大批量生产过程本身视为多数制造业中普遍流行的异化的工作条件。他们的问题是，如何在进行大批量生产经济的同时，又让工厂里的工人觉得工作满意而且“做得高兴”——有了前者才能充分为大多数人提供能买得起且设计良好的商品，而后者对他们来说则必不可少、非常重要。他们也依赖这样的假设，即大众消费者事实上想让他们身边都是注重“材料真实”、“结构诚实”之类概念的产品，他们反对风格杂糅，而这正是当前大多数批量生产的商品的特点。在20世纪的大部分时间里，绝大多数人并不想让设计改革家和组织把责任推给各种各样的制造商、零售商、顾客或一般大众，而是让他们促进视觉艺术的教育改革，布置说教的设计展览，并利用收音机和电视作为“培养”公众品位的媒体，把这些举措当做调整措施。尽管在有些国家，尤其是德国，人们想通过共同行动让更多的人认识到设计在国内和国际市场上的经济潜力，但是作为结果，我们能看到的影响还是主要局限在一些特别的设计工作室的出现，尤其是在国内和国际举办的一些展览上；局限在更加抽象的思想论争领域，而不是生产消费品的大多数工厂的产出上。

1914年前的零售业

到1900年的时候，美国的广告代理，如1864年创建于纽约的智威汤逊（J. Walter Thompson）和1869年创建于费城的N. W.爱尔公司（N. W. Ayer & Son），已经为帮助刺激消费者的需求并创造欲望做了许多事情，他们的影响在欧洲日益精致复杂的市场营销技巧中也有所体现。零售业在实践上的变化通过百货公司在19世纪下半叶的增长也引发了同样的变革：巴黎的优市百货公司（Le Bon Marché）和春天百货公司（Le Printemps），纽约的梅西百货公司（R. H. Macy）和芝加哥的马歇尔·菲尔德百货公司（Marshall Field）都是个中翘楚。[4]这种百货公司把所有工业生产的商品都聚集在同一屋檐下，很快就成了无伴的女士们聚会并购物的场所，社会可以接受这种方式，她们的名誉也不会受到损害。在20世纪早期，百货公司大都地处繁华且灯火通明，它们反映了城市正在穿越这个工业化的世界：柏林蒂茨百货公司（Tietz）的新建筑（1898），布鲁塞尔的创新百货公司（À l'Innovation，1901），米兰的仓储百货公司（Magazzino Contratti，1903），巴黎的莎玛丽丹百货公司（La Samaritaine，1905），以及伦敦的哈罗德百货公司（Harrods，1901—1905）和塞尔福里奇百货公司（Selfridges，1908）都代表了这种新的趋势。百货公司里提供给购物者的商品种类繁多，尽管它们的装饰也遵循当时一些互有细微差别的短暂风格，但同时它们也具有大量各式各样的历史风格。一般来说，这些商店是社会上那些更富裕的人的活动领域，比起那些为满足工人的需要而设立的零售机构来，人们对它们的历史谈论得更多，部分原因是由于它们的建筑和室内装修常常是委托著名的建筑师和设计师完成，而后来的设计史家、收藏家和博物馆也常常认为它们的物品在美学上更重要，因此更值得研究和收藏。[5]然而，最近，有些人开始高度关注购物所具有的更广泛的历史意义，这既体现在行为关系上，也体现在更宽广的社会领域中它所具有的重要性和意义上。[6]

要想洞悉19世纪末到20世纪初日常生活的趣味模式，对其有所反映的邮购图录就很重要，这是美国1872年蒙哥马利·沃德（Montgomery Ward）在邮购交易中的一项革新。最初，邮购图录就是简单的一张纸，不过很快它就发展起来，变成了一本内容丰富的插图书，它提供种类详尽的国内商品：家具和陈设用品，服装和必需品，它使乡下的社区也能买到更具时尚品位的产品，就像在美国那些大城市里生活的人一样。R. W.西尔斯（R. W. Sears）在1891年制作了他的第一份邮购图录，罗巴克（Roebuck）很快加入其中并形成了西尔斯—罗巴克（Sears-Roebuck）**[图2]**。为了满足乡村社区的日

常生活需要，西尔斯—罗巴克和蒙哥马利·沃德向一般地处社区中心，通常比较昂贵的商店提出了强有力的挑战。除了《圣经》，许多人家里最大的书常常就是邮购图录，人们也常常称之为“愿望之书”（wish book），它曾经被看做一本美国人的生活指南；作为一种获取社会适应的手段，它对移民也具有一种特殊的价值。值得注意的是，蒙哥马利·沃德和西尔斯—罗巴克都是在芝加哥建立的，这里是美国铁路网的中心。铁路的惊人增长和美国邮政系统的现代化为邮购交易势不可挡的成功提供了保证，到第一次世界大战爆发时，消费者可以通过邮政图录买到任何商品：从一栋完整的房子到一副刀叉，从一座粮仓到最小的农业设备**［图3］**。

西尔斯—罗巴克的

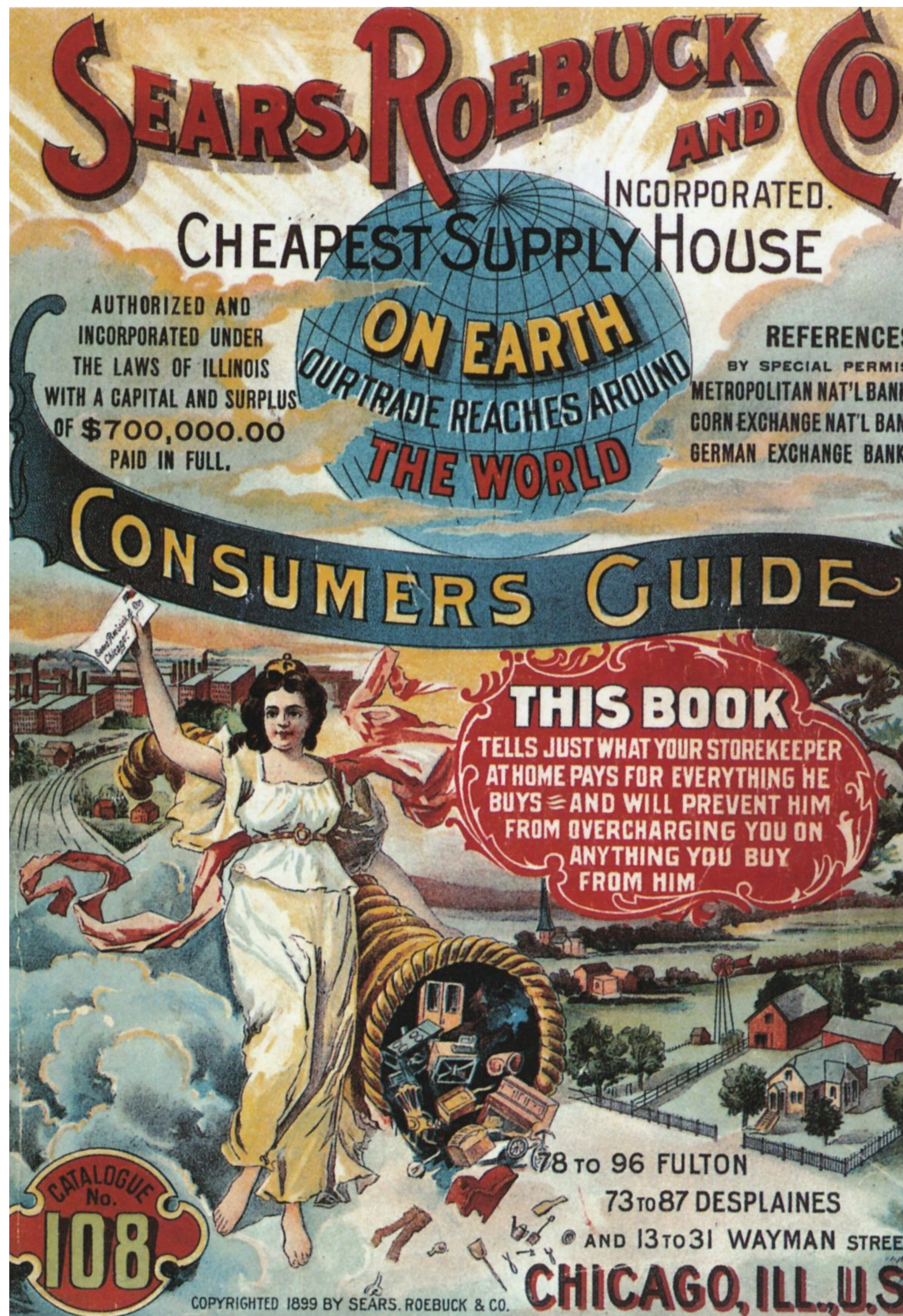


图2

西尔斯—罗巴克邮购图录封面，《消费者指南》（*Consumers Guide*），第108期，1899年

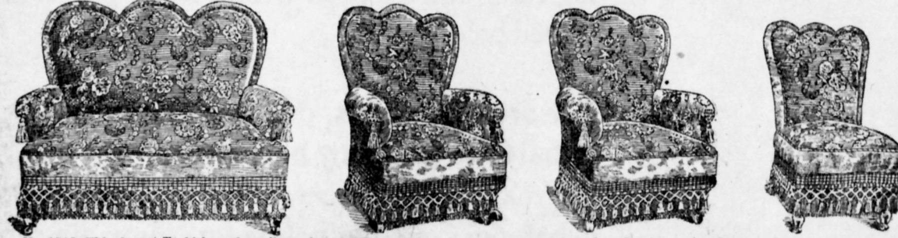
这张内容丰富的封面插图说明了这家重要的邮购公司的业务性质。象征富足的女性形象举起胳膊，手里拿着一份写有西尔斯—罗巴克地址的订单，她胳膊后面是芝加哥市，我们可以看到许多冒烟的工厂烟囱以及一条从那里延伸出来用以运输商品的铁路线。西尔斯—罗巴克的

象征人物旁有一个丰饶的号角，大量商品——衣服、钢琴和各种器具——从中喷涌而出，以满足右下角描绘的小型农业社区的需要。

954 SEARS, ROEBUCK & CO., (Incorporated), Cheapest Supply House on Earth, Chicago.

$23.00 BUYS A $45.00 PARLOR SUIT

OUR SPECIAL OFFER: SEND US $5.00 as a guarantee of good faith and we will send you the suit by freight. C. O. D., subject to examination; you can examine it at your freight depot, and if found perfectly satisfactory pay the freight agent the balance, $18.00 and freight. Three per cent. discount allowed if cash in full accompanies your order, when $22.31 pays for the suit.

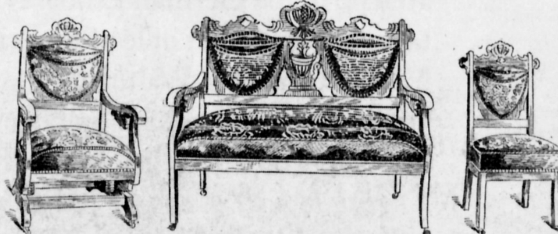


No. 9503 This elegant Turkish parlor suit consists of 1 Tete-a-Tete, 1 Rocker, 1 Gents' Easy Chair, 1 Parlor or Reception Chair. All these pieces are made in extra large size, high backs and large comfortable seats, and are very latest design. The upholstering or cover of this suit is in the latest design and pattern of imported goods; each piece is covered in a different color. We will be pleased to mail you samples of six different colors to select from, or if left to us to make selection in colors our upholsterer will in all cases give you colors on this suit that will please you in every respect. The suit is finely upholstered, with plush band and rolls on top and sides of back and trimmed with a heavy worsted fringe. This suit is made with good steel spring seats and spring edges and every piece is made with spring backs. This is without a doubt one of **the best parlor suits ever put on the market** at the price we ask for it and will be an ornament in any home. We can furnish this same parlor suit upholstered in good grade of crushed plush, assorted colors, and other styles of covering.

4 piece Parlor Suit, price in cotton tapestry $23.00
4 piece Parlor Suit, price in crushed plush 25.50
4 piece Parlor Suit, price in silk brocatelle 29.50
4 piece Parlor Suit, price in silk damask 34.00

A $35.00 PARLOR SUIT FOR $24.00.

In offering this Parlor Suit of six pieces for $24.00 we fully believe that no such suit can be secured at less than $35, and if bought at retail at that price you would consider it a great bargain.



Made with a solid oak or a solid birch frame If furnished in solid birch it is finished in imitation mahogany, a most desirable and attractive finish.

No. 9504 The backs of this suit are upholstered in the same quality of material as the seat, and the decorations in the way of hand carving are decidedly unique and attractive **Easy spring seat and edges corded with handsome cord with silk plush banded front.** The suit is furnished complete with a full set of casters, and weights, when packed for shipment, about 250 lbs. We show in illustrations only pictures of the large sofa, large rocker and large parlor chair. The six piece parlor suit complete consists in addition to the three shown of a divan, same as the sofa only smaller; an extra Parlor Chair and a large Arm Chair of same size as rocker shown. Bear in mind that **our C. O. D. terms of shipment** are very liberal, also that we allow a discount of 3 per cent when full cash accompanies order. Most of our customers send full cash with order, knowing the **goods are guaranteed** and may be returned if not satisfactory and **money refunded.**

Upholstered as follows:

Our special price for 6 piece suit in an excellent grade of cotton tapestry $24.00
Our special price for same upholstered in a very excellent quality of imported corduroy 26.50
Our special price for same upholstered in a fine grade of brocaline crushed plush or silk tapestry 30.00
Our special price for same upholstered in very fine brocatelle or choice silk damask 33.00

Be sure to advise us when ordering, what special combinations of colors are desired. **We can furnish you with a suit which for harmony of colors as well as durability and elegance will delight you more than you could possibly expect.**

A $50.00 PARLOR SUIT FOR $33.00.

No. 9505 It is difficult to imagine a more beautiful and artistic suit than the one which we show in the illustration. Our artist has endeavored to draw the different pieces so that you can get an idea of the handsome design. It is one of the richest and most stylish appearing parlor suits made for the season of 1897. It is after a design executed by **expert artists in this line,** and the manufacturers are taking particular pains that the suit shall be not only perfect in detail and handsome in outline, but thoroughly substantial and durable in every respect. It is a suit that **will last a lifetime** and a suit that you will never become tired of. It is made **with a solid oak frame** or a frame made of **curly birch with imitation mahogany finish.** Either wood is decidedly handsome and thoroughly substantial. The frames are beautifully carved after the most stylish pattern, and the suit as a whole has the appearance of one which would retail frequently at from **$75.00 to $80.00. It consists of 6 pieces,** a large sofa, a large divan, large easy rocker, large arm chair and two parlor chairs. We upholster this suit in five **different styles** of upholstering, D, E, F, G and H. D is a very fine brocaline crush plush; E is an **elegant silk tapestry;** F a superb Wilton rug; G a choice grade of silk brocatell and H a very handsome and durable satin damask. You have your choice of upholstering. In all grades the patterns are the very latest designs, and in coloring you will have your choice of all the popular shades. We recommend, however, that you leave the matter of coloring in general to our designer, as we make these parlor suits specially to order and will upholster the various pieces in the latest popular shades, **all harmonizing perfectly.** The weight of the suit when packed very carefully for shipment is 300 lbs. We pack each of these pieces with the utmost care, covering all parts with burlap so that they will reach you in perfect condition. Castors free.

Our special price for above 6 piece Parlor Suit, upholstered in grade D or E $33.00
Same Suit, upholstered in grade F, our special price 37.00
Same Suit, upholstered in grade G or H, our special price 38.00

图3

营业室用的成套家具，选自西尔斯—罗巴克目录，1897年

这一页展示了历史风格的丰富多样，全美国的顾客都能要求送货到家。装饰着土耳其风格的营业室成套家具（上），“采用最新设计和进口商品图案”；而木结构家具（中），“仿桃花心木，是最理想、最迷人的完美之作”，“其装饰手工雕刻，绝对独一无二，引人瞩目”。拥有如此多风格样式且邮购便利，这对许多大城市之外的消费者很有吸引力。

邮购交易在大西洋的另一端也发展了起来，这为设计史家深入认识欧洲广泛的消费模式提供了方便。比如，德国奥古斯特·施图肯布罗克（August Stukenbrok）的邮购公司，1890年时它还只是一家自行车厂，到1914年它已经发展成了一家规模庞大的邮购公司，每年发出不下100万本图录。[7]无论是美国还是欧洲，这些图录都显露出人们相当偏爱高度装饰化的产品，尤其是家具和陈设用品。茶杯和杯碟、餐具、玻璃器皿、门的金属配件、缝纫机以及其他日常生活设备都可以买到各式各样甚至是过剩的风格，这些风格有着广泛的历史、文化和地域性的根基。正是由于消费者普遍追求过剩的风格、历史装饰和表面装饰，所以才招致了20世纪初设计改革者们的轻视。改革者们越发努力地想建立一种与现代大批量生产的技术现实相匹配的设计词汇表和语法，探索各种新材料和形式的可能性，同时他们还在其中注入了所谓20世纪的"真正精神"。然而，这样一种激进的变革，从流行的历史主义氛围和短暂无常的时髦风格，转向一系列要求接受标准化并建立产品类型的观念立场，即使是在更加主张进步的圈子里，他们自己也并非没有观念上的冲突，就像下面我们会讨论的那样。

艺术与手工艺，设计与工业：1914年前德国的论争

在1914年前德国的设计论争中，赫尔曼·穆特休斯（Hermann Muthesius）是最重要的人物之一，他在英国的工艺美术运动与德国对一种现代工业设计的文化诉求之间建立了一种连接。1896年，穆特休斯被任命为在伦敦的德国大使馆的建筑专员，他与许多英国一流的设计师都有联系，比如查尔斯·伦尼·麦金托什（Charles Rennie Mackintosh）和沃尔特·克兰（Walter Crane），而且经常在报道、期刊和书籍中发表一些关于英国建筑和设计实践的文章，最著名的是他于1904—1905年出版的三卷本《英国住宅》（*Das Englische Haus*）。在1903年回到德国后，他被派到普鲁士商贸部，主管艺术与设计教育。为了在艺术与工业之间建立起强有力的联系，他力图通过大力强调工作室训练改革实用美术教育。为了促进这些变革，他影响了一些关键性的任命：1903年，彼德·贝伦斯（Peter Behrens）被任命为杜塞尔多夫实用美术学校的校长，汉斯·珀尔奇希（Hans Poelzig）被任命为布雷斯劳皇家艺术与工艺学校的校长；1907年，布鲁诺·保罗（Bruno Paul）被任命为柏林实用美术学校的校长。穆特休

斯自己在1907年也被任命为柏林工商大学实用美术的首席教授，这激发了人们相当大的热情。在其名为“实用艺术之重要意义”（Die Bedeutung des Kunstgewerbes）的就职演说中，他抨击德国制造商生产的都是不值钱的仿冒奢侈品，认为这些商品宁可利用公众对炫耀性消费和时尚风格的嗜好，而不愿发展完善一系列尊重材料和象征着品质的价值。穆特休斯试图在德国产业界为现代设计建立一个崭新的议事日程，他认为这对于在国际市场上取得经济上的成功至关重要。在他看来，德国产品应该以其积极的现代性特征、品质和美学上的卓越获得世人认可，而不能像过去那样总是搞一些对外国产品的乏味、卖弄的模仿。结果，穆特休斯受到了许多部门的大声抨击，也许最刺耳的反对意见来自实用美术经济利益贸易协会（Fachverband für die Wirtschaftlichen Interesse Kunstgewerbes），该协会创办于1892年，旨在促进制造商对实用美术的商业兴趣。虽然这个协会建立的时间相对短暂，但到了1907年，它已经非常认同实用美术传统而又保守的价值观，不过在工作室（Werkstätten）运动中，其影响日益受到进步思想的削弱。后者试图通过在设计生产中集中工艺技巧和艺术创造，为取代日常生活用品中普遍存在的庸俗提供一种崭新的、精良设计的可能。事实上，有些工作室的商业运作效果已经相当显著，在早期的例子中，最著名的是德累斯顿艺术与手工艺工作室（Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst）和慕尼黑的联合工艺美术工作室（Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk），二者都建立于1898年。新世纪之初，工作室的活动范围囊括了瓷器、家具、装修、纺织品和其他的设计领域，它们信奉简单的形式，注重实用以及对材料的适当应用，并紧密地与一种对生产过程现实的理解联系在一起。青年风格（Jugendstil，德国版的新艺术运动[Art Nouveau]）在19世纪最后那几年似乎为前卫艺术家和设计师们提供了一种生机勃勃的途径，以取代艺术当权派的历史主义，但到了大约1902年，一种探索审美的愿望又代替了青年风格，通过对机器生产的正确使用，德国人提供了许多有品质的商品，这些商品在价格上也很有竞争力——至少对于受过教育的中产阶级顾客而言是如此。

1906年在德累斯顿举办的第三届德国实用美术展览会标志着德国设计改革的一次重要变化。在先前的两次展览会上，制造商和机构还能购买场地位置，因而他们能决定可以展示什么产品，而第三届展览会为了保证只有具有现代化倾向的艺术家和设计师才能参展而成立了一个遴选委员会。由于1906年的展览力图证明设计的高水准是德国社

会、文化和经济改革潜在的重要维度，所以它也推动了慕尼黑1907年的德意志制造联盟（Deutscher Werkbund，DWB）的成立。

自由民主党的政治家、德累斯顿艺术与手工艺工作室的创始人弗里德里希·瑙曼（Friedrich Naumann）和卡尔·施密特（Karl Schmidt）对此非常支持，为了提高德国消费品的质量和设计，德意志制造联盟力求把艺术家和企业家聚集在一起，并将之视为广泛的社会、文化和经济改革推动力中的一部分。虽说德国早就存在一些旨在引发这类变革的组织，但是德意志制造联盟的会员资格更为苛刻，它限制那些想直接达成其目的的人参加。[8]德意志制造联盟号称拥有45个地方分支，到1914年时，其成员数量已达1870名，这确保了它作为一个活动机构的重要性和影响力。由于德意志制造联盟也组织举办各种研讨会和展览会，所以它制作了种类繁多的宣传品和其他出版物。其中最重要的是它的年鉴，1912年开始出版，1914年时的销量已达2万册。

尽管第一次世界大战前，德意志制造联盟对于德国设计来说非常重要，但它并不是一个绝对的成功：它对德国消费品工业的影响是有限的，尤其是在电气设备之类无先例可循的领域。1914年还发生了一次相当重要的内部争论，关于标准化对于现代德国设计的相对重要性。当时，德意志制造联盟的两个领袖人物，亨利·凡·德·维尔德（Henry van de Velde）和赫尔曼·穆特休斯，在思想上发生了激烈碰撞。早在1907年该组织创建的时候，这些问题就已经在台面下酝酿了。穆特休斯早在1906年的德累斯顿展览会上就对种种限制心存顾虑，因为承诺艺术个性就意味着压制德国企业，他认为，与制造品质关联的重大经济成功只能通过采纳与大批量生产相匹配的形式才能达到。另一方面，凡·德·维尔德则认为，艺术创造与表现的自由被经济、企业和政治利益所束缚，只有通过艺术赞助才能带来制造中的美学品质。这种根本性的观点分歧在德意志制造联盟的圈子里并不鲜见，它与凡·德·维尔德及其支持者试图重申艺术家在制造联盟政策核心的重要性有着很大的关系。他们力图策动领导层发生变化，而全体成员最终却更愿意相信，在该组织这一阶段的发展中，制造联盟的广泛目标并不会因为一个思想上的原则分歧而受到危害。

在"一战"前的德意志制造联盟的历史上，1914年在科隆举办的大型展览会是一个关键性的事件，它力图以一种实际的形式表述该组织的成就和态度。在大约100座建筑里，展品数量惊人，其中既有以手

工艺作为基础的设计也有工业产出的设计**［图4，图5］**。尽管许多产品和建筑的外观都支持一种居主导地位的功能美学**［图6］**，但展览中的风格和处理手法依然非常丰富：在不来梅—奥尔登堡[9]馆（Bremen-Oldenburg House），保罗·路德维希·特鲁斯特（Paul Ludwig Troost）设计的餐厅就是明显的新巴洛克风格，凡·德·维尔德设计的剧院和家具让人想起青年风格，贝伦斯为位于列宁格勒的德国大使馆设计的家具是新古典主义的，布鲁诺·陶特（Bruno Taut）的玻璃帐篷则具有表现主义色彩，所有这些都与瓦尔特·格罗皮乌斯的政府建筑和模范工厂所具有的整洁、功能化、具有现代感的线条构成了强烈的对比。然而，设计史家强调的重点往往是后者，以说明科隆博览会的积极成就及其在现代主义起源中的重要性。

图4　赫尔曼·哈斯（Hermann Haas）

为唯宝公司（Villeroy & Boch）设计的瓷制餐具、茶具、咖啡具和儿童玩具，科隆德意志制造联盟展展出，1914年

唯宝公司与20世纪早期德国实用美术中的进步倾向关系密切，它参加过国内外许多重要展览。1914年的展览会常被简单地看做是20世纪功能美学发展的一个重要标志，而这些产品的

形式和装饰尽管简洁、自然，却也表明这次展览会中的风格事实上是相当多样的。

图5　弗里茨·赫尔穆特·埃姆克（Fritz Hellmut Ehmcke）

德意志制造联盟火柴盒，1914年

这个引人注目的包装和版式设计明晰地反映了“一战”前制造联盟中一股更为进步的观念。对于1914年科隆展中瓦尔特·格罗皮乌斯的模范工厂和政府大楼而言，它可以被看做一种二维的对应物，这后来主导了对20世纪设计中早期现代主义的叙述。埃姆克也为这一时期的制造联盟设计了一些出版物和海报，该组织还于1918年出版了他的《官方的平面》（*Amtliche Graphik*），书中对政府委托的平面设计进行了强烈的批判。

图6

德意志制造联盟科隆展的汉堡厅，1914年

正如我们在图4的瓷器中所看到的那样，该展厅布置了许多由重要的汉堡制造商所生产的商品，这说明在1914年的展览会上，即使是在进步的设计圈里，风格也十分多样，其中包括J. D.海曼（J. D. Heyman）生产的家具，为汉堡艺术与设计学院的一个楼梯做的玻璃装饰，C. O.切舒卡（C.O. Czeschka）设计的手工印制墙纸，以及布鲁诺·保罗设计的“锚”式（Anchor）油地毡。

彼德·贝伦斯与联合通用电气

在德国企业中有一些吸收了进步设计观的著名案例，其中最重要的案例都与新建的电气工业有关，因为这类消费品与传统的形式没有过多的联系。制造商西门子（Siemens）和联合通用电气（Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft，AEG）是这个领域中的佼佼者，它们参与了从电站结构到灯泡制造的所有电气门类。延续公司雇用一定数量的一流建筑师和设计师的开明政策，彼德·贝伦斯在1907年6月被任命为联合通用电气的设计顾问，很快他就赋予该公司以强烈的视觉一致性。开始是在平面设计上，但很快就延伸到了联合通用电气的建筑、设备、商店、工人住宅和其他要素，其结果就是产生了一种引人注目的现代企业形象。这种对协调美学效果的强调体现在公司运转的所有方面，它也是拓展国内外市场认知度的一种重要因素**［图7］**。贝伦斯最早为该公司所作的产品设计工作是围绕着弧光灯的设计进行的，这些灯具被赋予了简洁有效的线条，他也把这种风格带到了其他产品的设计中，比如电水壶**［图8］**、电扇、钟表和家用电热器。由于联合通用电气生产基础规模很大，加之其大部分产品都是为新兴市场所开发，不受设计惯例的支配，所以，该公司能将其美学观点通过以手工艺为基础的老企业做不到的方式强加给消费者：以手工艺为基础的企业，其产品与传统的形式和装饰渊源颇深，大都回应了消费者的预期和渴望。

图7　彼得·贝伦斯

联合通用电气展厅，柏林，约1912年

1907年6月，联合通用电气公司任命贝伦斯为艺术顾问标志着在公司政策上出现了一种新的取向，在现代工业语境中，这反映了公司想把艺术与工业结合在一起的愿望。这非常符合4个月后创建的德意志制造联盟的理想，他们采取的美学所具有的品质与这一时期进步的设计思考是一致的：简洁、高效、现代，并在当代技术中提升。

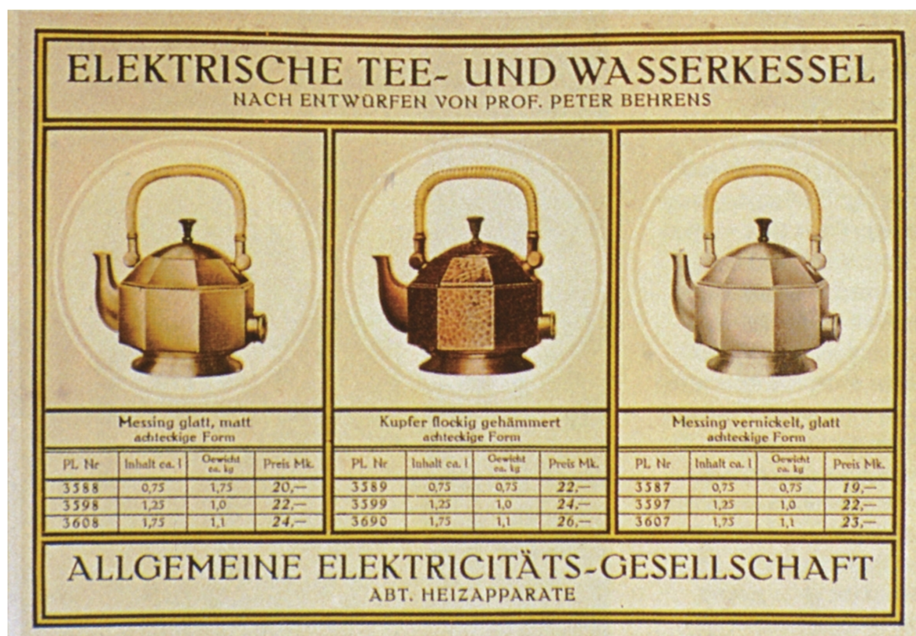


图8　彼得·贝伦斯

1912年的联合通用电气公司的镀镍黄铜烧水壶广告宣传册，该壶设计于1909年

在这张插图中，印页组织清晰，被分解为“标准化”基本元素，并以一种有效、整体的方式传达信息，无论是从这一点还是从烧水壶设计本身来看，都明显地体现了贝伦斯的思想。遵循联合通用电气公司对大批量生产标准化的承诺，贝伦斯设计的壶有三种基本形式（八角形、半椭圆形和圆柱形），三种材质（黄铜、镀镍和镀铜），壶面还有三种处理手法，这为消费者提供了广泛的选择，其价格也具有竞争力。

欧洲其他地方进步的设计倾向

受英国工艺美术运动的作家和实践者观念影响的不仅是德国的先锋派，因为创办于1893年并很快就有了国际读者群的《工作室》

（*The Studio*）杂志早已将他们的作品和信念广为传播了。比如，在奥地利，约瑟夫·霍夫曼（Josef Hofmann）和科罗曼·莫泽尔（Koloman Moser）于1903年创建了维也纳工场（Wiener Werkstätte），他们非常钦佩英国设计师C. R.阿什比（C. R. Ashbee，及其手工艺行会）和查尔斯·伦尼·麦金托什的作品中形式内在的简洁。维也纳工场也扎根于19世纪末的分离派（Secessionist）运动，该运动因反对艺术当权派保守的价值观而形成，同时，他们也在实用美术领域拓展其兴趣。通过参加展览并在期刊上发表专论实用美术的文章，维也纳工场很快在进步设计的圈子里引起国际关注，并以其在纺织品、墙纸、陶瓷、首饰和家具领域的工作确立了声誉。然而，尽管它开创两年就雇用了100名手艺人，并且也越来越强调适销对路，但就产量和消费而言，仍然仅限于社会上的富裕阶层，其影响无足轻重：奥地利的工业化发展不如德国、法国和英国，所以维也纳工场很大程度上仍然忠于艺术家—手艺人的精神气质。在维也纳工场最早的阶段，许多设计具有直线感和简洁的特征（表面上看，这像是在回应20世纪早期德国对于标准化形式和产品类型的关注），然而重要的是它只是一种象征，并没有现实意义，因为它没法与现代工业生产的经济潜力相匹配。

在英国，工艺美术运动的遗产持续了许多年。事实上，在接下来的半个世纪甚至更长的时间里，人们都可以在许多英国设计中发现一种对材料的尊重，对适当的结构方式的关注，以及一种对手工艺的高度鼓励，比如戈登·拉塞尔（Gordon Russell）有限公司在1930年代的家具设计，或者在1940年代的实用计划（Utility Scheme）中付诸生产的服装、纺织品和家具设计。然而，20世纪初，在以生产大众能买得起的优良设计商品的观念和大批量生产的经济现实之间却难以协调一致，这些障碍也持续了多年。

在1914年德意志制造联盟举办科隆展的时候，一些英国设计师也开始注意到穆特休斯等人一致想拉近设计与工业的意图。德律阿得家具公司（Dryad furniture company）的亨利·皮奇（Harry Peach），银饰设计师哈罗德·斯特布勒（Harold Stabler），以及家具设计师和零售商安布罗斯·希尔（Ambrose Heal）都是参观过科隆展的人，他们对德国的成就多持积极态度。战争爆发后，英国停止了对德进口，而作为英国企业学习的潜在范本，商贸部组织了一系列的展览展出先前进口的便宜德国商品。然而，皮奇、希尔等人强有力地指出，用这种展览展出德国工业部门的重要成就会给人以错误的印象，就其影响，

他们还在1915年1月向商贸部的常务次官胡伯特·卢埃林·史密斯（Hubert Llewellyn Smith）爵士递交了一份备忘录。他们的关注导致了当年5月设计与工业协会（Design and Industries Association，DIA）的形成，这是一个囊括了制造商、销售商和设计师的活动团体，它力图给一般公众灌输“一种更为明智的需求……使其知道设计里什么是最好的、最可靠的”[10]，并回应他们的信念，即“机器或多或少地延伸到了我们今天所有商品的制造中”[11]。尽管用了这样一些具有美好意图的词句，而且也有少数赞成其观点的教育家、制造商、零售商和设计师为此献身奔波**［图9］**，但是设计与工业协会对英国制造业核心的确切影响仍旧是微不足道的。有一个现象也能说明这个问题：第一次世界大战之后，政府又建立了一些团体，比如创建于1920年的英国工业美术协会（British Institute of Industrial Art）[12]以及1933年创办的艺术与工业委员会（Council for Art and Industry）。

图9　爱德华·金斯敦（Edward Johnston）

为伦敦地铁公司设计的标志，1916年

受颇具影响力的设计经理弗兰克·皮克（Frank Pick）之托，金斯顿的“铁路”（Railway）字体显然致力于表达明确、易读，而且使用了现代字形。1918年之后，金斯顿还重新设计了横条加圆圈的图形，现在被广泛地认为是伦敦地铁公司形象的一个关键因素。金斯顿为该公司一

直工作到1933年，这一年，首次印刷了由亨利·C.贝克（Henry C. Beck）设计的，现在人们视之为经典的地铁地图（在图内右侧的地图是当时的一个版本）。

20世纪初，尽管法国也有些积极的动作，比如大众艺术协会（Société de l’Art pour Tous）的建立，但在“一战”之前，法国没有类似德国的德意志制造联盟和英国的设计与工业协会这样的组织。然而，受英国工艺美术运动设计师和理论家们的观点的影响，该协会也力求促进一种简洁、实用，且与日常生活息息相关的设计美学。尽管在20世纪初，该协会茁壮成长的会员数量就已经超过了2000人，但作为一个有效的活动团体，其影响力也是微弱的。最终，更为成功的是创建于19世纪中叶的装饰艺术联合中心（Union Centrale des Arts Décoratifs）[13]，它力图在“美即实用”（Beauty in Utility）的口号下建立产业与艺术之间的联系。该联合中心着眼于鼓励设计精良、高品质且能买得起的日用品的生产，但到了20世纪初，人们批评它在面对大众趣味、零售模式和大批量生产时缺乏商业的现实主义。然而，像在英国那样，继1914年德意志制造联盟的科隆展和“一战”爆发之后，为了更有效地与德国工业进行竞争，人们一致地试图重组法国的工业。就在“一战”爆发前的几年，德国的进口商品逐渐遍及法国日常生活的许多方面，因此在1916年，政府建立了实用美术技术中心顾问委员会（Comité Central Consultatif Technique des Arts Appliqués），它以德意志制造联盟为榜样，要带给制造业更好的设计标准。不过，这个机构建立的重要性仍在于它是一种有目的性的象征行为，而不在于它作为一个有效的改革项目的落实。

在这个时期的法国设计中，更进步的倾向一般都属于社会富裕阶层的领域，人们偏爱纯艺术和高级时尚，这些是个性化的艺术表现活跃的天地。这种观点的典型代表是装饰艺术家协会（Société des Artistes Decorateurs），它创建于1901年，旨在通过在国内外组织展览促进法国的装饰艺术、工业艺术和实用美术，同时也促进法国设计教育的发展。从1907年开始，该协会每年举办一届展览，将之作为一种带来新的设计观念并引起公众注意的手段。这个展览也回应了每年一度的秋季沙龙（Salon d’Automne，创始于1903年）所提供的机会，后者从1906年起包含了一个装饰艺术的展区。这些组织仍旧更倾向于市场上更富裕的人的趣味，富人们非常强调手艺的精湛和品质，其中还夹杂着对传统的强烈意识。所以，当1910年巴黎的秋季沙龙展出慕尼黑的联合工艺美术工作室所做的进步德国设计时，法国设计师

们的反应之所以冷漠，部分原因正源于此。由于这些德国设计简洁、没有装饰，而且家具、陈设和居室环境给人以协调的感觉，所以一些法国的批评家对其称赞有加，但法国的设计界却把匹配大批量生产的思想看做一种威胁，因为他们信奉艺术创造的自由，认为艺术不能被批量化的市场经济玷污。

第二章　设计和现代主义

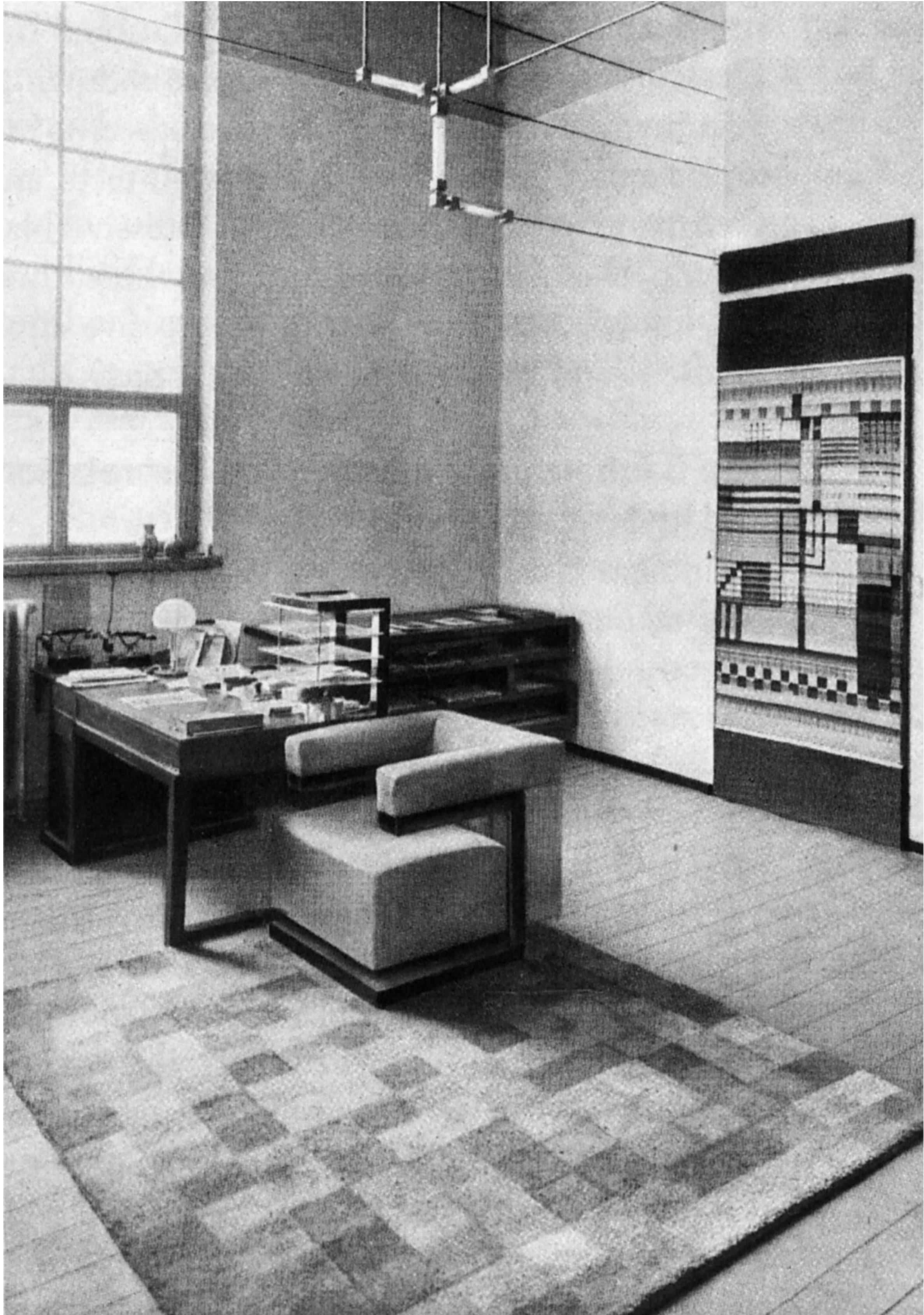


图20局部

现代主义和设计史

1936年，尼古拉斯·佩夫斯纳的开创性著作《现代运动的先驱》出版，[1]在接下来的几十年里，对20世纪设计史的论述主要成了对现代运动及其19世纪设计改革运动先驱的研究。[2]其原因具有历史和意识形态的复杂性，或许源于大范围内迅速对数量可观的现代主义作品进行历史分析的可行性。这一点既存在于设计生产和文献中，同时也显现于遍布西方工业化世界的一流博物馆、艺术仓库和档案室的收藏中。现代主义经久不衰的意识形态优势一直受到道德和政治内涵的支持，它假定许多叫嚣最凶的反对者都与强制性政体关系密切，比如"国家社会主义"的德国和斯大林时代的俄国。现代主义者自视为使人联想起20世纪的"机器时代"美学的创造者，他们从历史主义的枷锁中解放出来，研究新形式和新材料。这些新形式、新材料给人的感觉是象征性地——如果不是实际地——与先进的工业文化的批量生产力相一致。[3] **[图10，图11]** 近来，对以现代主义为中心的设计史书写的反思认为，大多数分析依靠的是著名个体的理论和实践，并且把重点放在对美学成就的颂扬上。随着新近浮现出来的对社会人类学（social anthropology）的兴趣和对物质文化（material culture）的研究，大量学者已经试图着手解决由更大规模的设计消费和使用所引发的各类问题。[4]有的人也开始尝试从女性主义的视角重新思考现代主义，提出了在特殊历史时期内，在对妇女的陈规认识中，专业教育的机会等重要问题。[5]

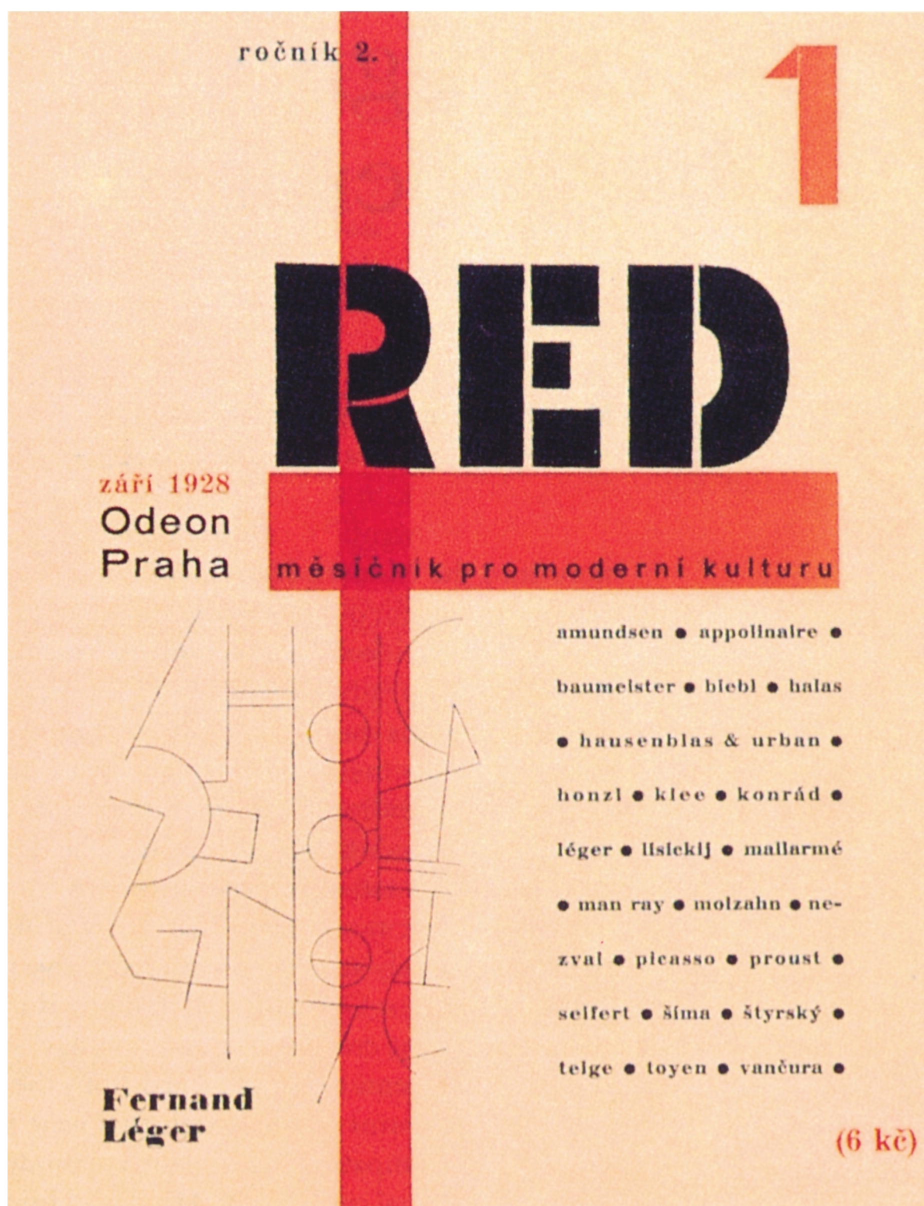


图10

《红》（*RED*）杂志封面，捷克斯洛伐克，1928年

《红》是山菊花社（Devetsil Group）的期刊，该团体由前卫艺术家、设计师、建筑家和作家组成，1920年在布拉格成立。由欧迪翁出版社（Odeon Press）出版，著名的卡罗尔·泰奇（Karol Teige）主编，是现代主义思想的重要媒介。显眼的横向和纵向条纹、印刷体的标题字母、字体几何化的大块使这一形象在风格上与德国和俄国构成主义设计的进步发展相关。

图11　钱君匋

《时代前》，上海《时代前》杂志社出版，1931年1月

在1920年代至1930年代，大量中国设计师，特别是那些在大都市上海的设计师，吸收欧美影响，对西方的生活方式产生普遍兴趣。日益增长的简化印刷形式的承诺，结合对功能主义符号论在页面上安排几何元素的兴趣，反映出西方前卫设计师对抽象形式的探讨。钱君匋就是这项进步运动的一位领导人。

现代主义：博物馆、档案室、艺术和设计仓库

通过在基座上或玻璃盒子中展示，许多现代主义理论家、实践者的设计遗产已经大量保存在博物馆中，它们脱离了原来的日常生活语境和功能的真实感，并因其美学属性而被普遍地观赏。这样的画廊和博物馆已经成为确立文化等级的强有力的调节者。其中最著名的例子可能是纽约的现代艺术博物馆（Museum of Modern Art，MOMA）。现代艺术博物馆成立于1929年，几十年来一直与促进“包豪斯美学”（Bauhaus aesthetic）密切相关。[6]在现代艺术博物馆举办的第一个明确的以设计为导向的展览是1934年由菲利普·约翰逊（Philip Johnson）组织的“机器艺术”展（“Machine Art”Exhibition）**[图12]**，它强调简洁的、几何化的、经典的形式，从符号上和物质上适应新材料和现代批量的生产技术。在1930年代的后几年里，阿尔瓦·阿尔托（Alvar Aalto）和包豪斯的展览进一步巩固了现代艺术博物馆作为现代美学宣传者地位，后来，在1950年代埃德加·考夫曼（Edgar Kaufmann）组织的系列“优质设计”展（“Good Design”exhibitions）的支持下，现代艺术博物馆的这种地位也得到了加强。这种状况逐渐与跨国合作的文化特征和特殊的现代主义设计文化的全球化紧密相连。而这一点在全球众多的展览和博物馆的展示中也越来越明显，关于该主题我们将在第六章详加讨论。尽管显而易见，但记住以下两点仍然是重要的：第一，这类收藏是依照文化意义在特定历史时刻的特殊信念形成的；第二，对审美内涵的高度认可必须将展览上的展品与多数人的一般性消费、使用和经验的物品区分开来。

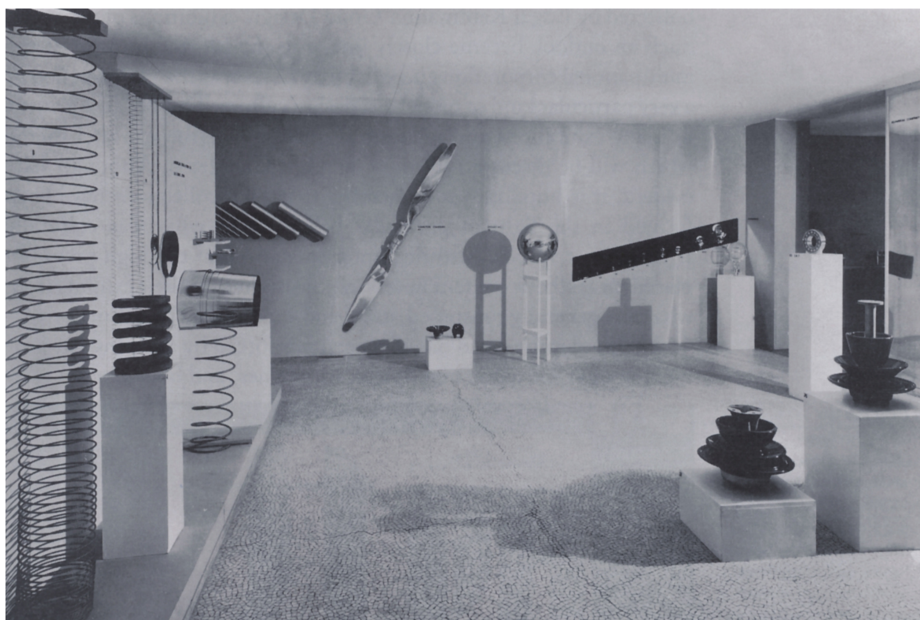


图12

“机器艺术展”展示场景，纽约现代艺术博物馆，1934年

展期自1934年3月5日至4月29日，由现代主义者菲利普·约翰逊策划。与英国赫伯特·里德于同年出版的《艺术与工业》一书中的观点相似。约翰逊用纯美学术语来解释功能性的形式和飞机螺旋桨、工业绝缘体、滚珠轴承等材料。如此重视清晰的抽象形式使纽约现代艺术博物馆远离商业化地将流线型应用于各种物体。

20世纪早期，通过不断地创造前卫宣言、杂志和书籍，现代主义的纲领已经得到巩固，其中的一些还特别面向国际读者。此外，各种组织也致力于促进现代设计，比如德意志制造联盟、瑞典工业设计协会（Svenska Slöjdföreningen）和影响不大的英国设计与工业协会，这些组织留下的展览、相关目录、期刊和其他出版物等遗产，自从问世以来一直占据着主要艺术设计图书馆的书架。许多艺术、建筑和设计教育机构也通过类似的产物留下了它们的标识。或许在这方面最著名的自我宣传机构是包豪斯，包豪斯于1919年在德国魏玛成立，瓦尔特·格罗皮乌斯任校长，1925年迁至德绍，1932年迁至柏林，最终于1933年被纳粹关闭。1925—1930年，它出版了包豪斯丛书14本，向国际读者阐释包豪斯的宗旨、目标和实践。包豪斯还出版了期刊《包豪斯》（*Bauhausbücher*），1926—1931年间不定期发行了15期。1960年，在达姆施塔特（Darmstadt）建立了包豪斯档案馆（1971年搬到柏林），这是深入研究学院历史和观念的另一个促进因素。接下来，通过1968—1971年在欧洲、北美、南美巡回举办的展览，比如

“包豪斯五十年”（Fifty Years Bauhaus），延续了包豪斯的历史。类似的包豪斯传统在东德得到发展，1967年举办的重要展览导致了德绍包豪斯档案馆的成立。[7]直到最近，这些资料对历史学家的实效性才有所减弱，他们转而研究更广泛的20世纪二三十年代德国的设计生产和设计消费模式。[8]

现代主义：道德和政治维度

现代主义的道德维度起源于19世纪设计改革运动。这反映了20世纪初前卫设计领域逐渐萌生出的一个信念，即认为那些通过装饰品掩饰其结构，同时又不符合“时代精神”（Zeitgeist）的产品都是“差的”设计。20世纪初的重要理论家、被佩夫斯纳称为现代主义“先驱”的阿道夫·路斯（Adolf Loos）甚至在其1908年发表的著名文献《装饰与罪恶》（*Ornament und Verbrechen*）中宣称：

> 现代装饰家既是文化落伍者也是病理学的案例。他自己不得不在3年后否认自己的作品。现在有教养的人士不能接受他的产品，在不久的将来也是如此。[9]

该文问世20年后，建筑设计师、现代主义论争中的核心人物勒·柯布西耶（Le Corbusier）在1925年出版的《今天的装饰艺术》（*L'Art décoratif d'aujourd'hui*）中进一步阐明了此种观点的道德含义，他坦率地断言：

> 垃圾总是有大量装饰；而华贵的物品却是制造精良、简洁干净、纯粹健康的，它的无装饰揭示了其生产的特征。我们把这样一些倒转归功于工业，正是它使有装饰的铸铁炉子不如朴素的炉子值钱，铸造品上波浪般叶饰上的瑕疵也看不到了。[10]

对柯布西耶而言，形容词“简洁”、“干净”、“纯粹”是与健康相联系的。在他对装饰掩盖了生产中的瑕疵的论述中，他还暗示性地控诉了这一欺骗行为，这是一个比路斯的推断更深思熟虑的观点，即装饰家不仅是罪恶的，而且由于某种原因还在道德上反复无常。然而，这两篇文章都给人一种精英优越论的感觉：路斯主张装饰设计师的“产品是

现在有教养的人士不能接受的，在不久的将来也是如此”，这预示了柯布西耶的论断：“人们变得越有教养，装饰就越少。”（同样出自今天的装饰艺术）的确，许多措词在今天看来是老生常谈，但柯布西耶一直悲叹事实上“装饰品充斥着装饰商店的柜台，它们被廉价的卖给购物的女孩”。

现代主义者对抽象形式和新材料的精神共鸣还与民主理想紧密结合在一起，凭借这一民主理想，大多数人都能够在一个卫生的、健康的、现代的环境中享受改善了的生活品质。这种社会乌托邦责任在住房设计项目中有力地表达出来，最初在荷兰和德国的先进的市政当局实施，后来在更大范围内的国家，包括捷克斯洛伐克、匈牙利、波兰、瑞典、丹麦、英国、美国和日本当中有相当多的变体，但在强度、实现的情况和影响上有所不同。实际上，现代主义致力于不受国家边界约束的社会和文化议程。的确，国际化的视野是许多现代主义出版物和产品的特征，这些出版物和产品在纽约现代艺术博物馆得到切切实实的认可，1932年，艺术史家亨利·拉塞尔·希契科克（Henry Russell Hitchcock）和建筑家菲利普·约翰逊举办了名为“现代建筑：国际展”（Modern Architecture—International Exhibition）的展览。在相关的出版物和同年拉塞尔·希契科克的著作《国际风格：1922年以来的建筑》（*The International Style: Architecture since 1922*）[11]中都采用了术语“国际风格”。

1920年代末，横跨欧洲的紧张政治局势加剧，1929年，华尔街大崩盘后带来的经济后果使局势进一步恶化，一股强大的民族主义力量觉醒，这逐渐滋生了人们对通常被描述为“文化布尔什维克”（持国际化现代主义观点）的反感。在国际经济危机面前，产生了普遍的对民族价值和传统的重新坚持，同时排斥现代主义者所代言的抽象形式、新材料和现代技术。现代主义者讨厌在设计、建筑和视觉艺术中的历史参照，发现自己不断受到德国阿道夫·希特勒统治的纳粹党和苏联约瑟夫·斯大林统治的社会现实主义原则的攻击。正如后来显示的，在墨索里尼统治下的法西斯意大利的形势更加摇摆不定，仍然是一场意识形态之战。而在斯堪的纳维亚半岛和荷兰相对平静的政治气候中，现代主义却找到了相当大的空间来表现和发展。在其他国家，建筑设计出版业的版面上最充分地再现了现代主义美学，展览和相关的评论、漫画普遍定位在更加高级的精英趣味上，而不会应大众市场需求产生任何重大的变化。

现代主义设计：一个使用中的定义

人们普遍认为，现代运动的发展经历了两个主要阶段：第一阶段发源于19世纪末设计改革的理论和实践，在1914年第一次世界大战爆发前聚集动力，在1920年代早期成熟；第二阶段，即所谓的国际风格，从1920年代末一直到1960年代。在1950年代成为跨国公司建筑和室内设计的有力表现形式，但到了1960年代，许多批评家、理论家和实践者将国际风格与受大众传媒支配下的快速变化的、多元的、多种文化的社会中的社会疏离感和文化疏远感联系在一起。由于现代主义与大众住房和乌托邦计划中的社会、经济问题，以及审美自律的风格有普遍联系，因此大大激励了后现代主义批评。

尽管现代主义或许在建筑遗产方面表现得最为明显，但在包括家用电器、陶器、玻璃制品、家具、设备、地毯、纺织品、版式、海报、壁纸等设计领域中也引起广泛的试验和制造。建筑外观的总体特征是简洁、几何形、使用现代材料，比如镀铬不锈钢、玻璃，在光影的抽象且微妙地移动下，无装饰的表面清晰地呈现出来。现代主义建筑很少使用彩色，而是强调白色、米色、灰色和黑色。尽管用了装饰，其外表在总体上也要符合第一次世界大战前那些前卫艺术家所打造的抽象美学。这种抽象美学早在东欧构成主义者的作品中就有相当充分的表现，该流派与荷兰风格派和1920年代初期其他艺术流派关系密切。现代主义的所有特征都感觉像是对20世纪生活的明确断言，象征性地适应了现代材料和生产过程的可能性。然而，这迫使现代主义者采用充满20世纪“功能主义”（functionalism）的创造性词汇库，这种功能主义期待在家具和设备中创造标准化的形式和类型，这通常比材料更具象征性。“形式服从功能”（form follows function）这句名言如此频繁地与现代主义联系起来，它可以被视为1914年在德意志制造联盟的亨利·凡·德·维尔德和赫尔曼·穆特休斯之间展开的激烈的“标准化论争”的顶点，那时，穆特休斯正致力于建立在经济和美学背景基础上的标准化（Typisierung），这遭到一些人的反对，他们认为标准化束缚了个体设计师的创造力。[12]

现代运动设计：第一次世界大战及其后果

由第一次世界大战造成的巨大破坏使德国努力建立的一种强调20世纪的美学，实质上是被中断了。这种美学以进步的德意志制造联盟为代表，在彼得·贝伦斯为德国联合通用电气公司的作品中有明确的体现。战争还鼓励德国主动除去外来文化的影响，为建立工业标准体系而储备力量。1917年，德国工业标准委员会（Normenausschuss der Deutschen Industrie）成立，这一目标得以实现，该机构非常重要，在战后仍然发挥着关键作用。然而，设计宣传活动并没有被完全忘记：1915年德意志制造联盟和丢勒联盟（Dürerbund，以德国文艺复兴艺术家阿尔布雷特·丢勒命名）[13]联合出版了《德意志制造联盟》**［图13］**，这是一本有关优质设计的德国产品手册，同时标有价格和零售商信息。最初于1913年筹划，尽管很多组织和个人都顺利地得到此书，但战争还是多少减弱了它的影响。

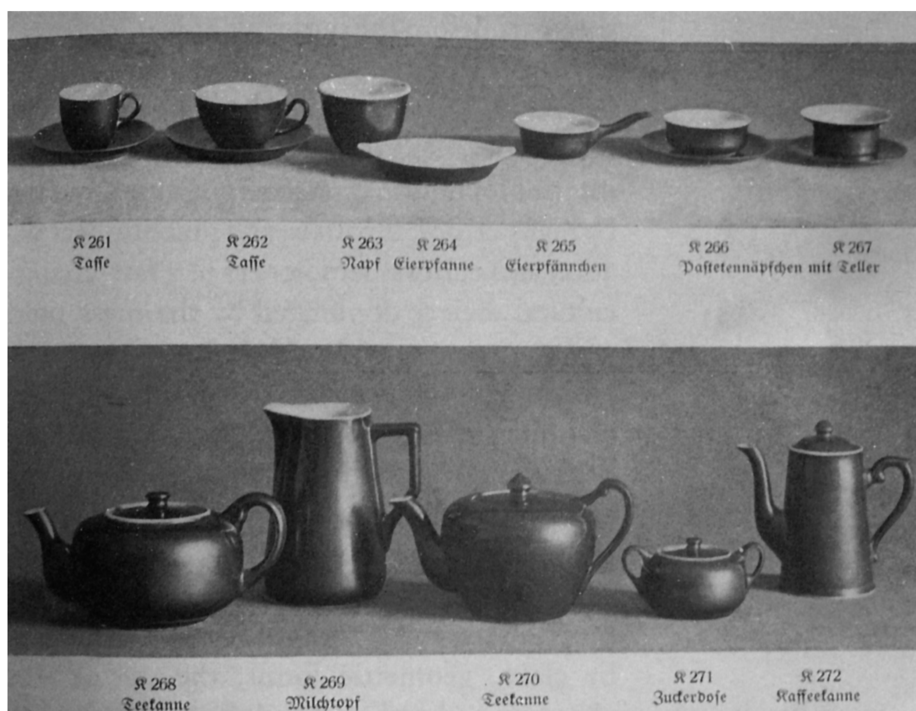


图13

《德意志制造联盟》一书中的茶具和咖啡具，1915年

《德意志制造联盟》所呈现的是专家组从德意志制造联盟的产品中挑选出来的精品，他们希望能够在更大范围内使人们接受优质设计的德国产品，从家居品位上教育消费者。在目前的产品中，有248页与德国家居用品有关，书中还标出了价格和供应商，类似于接下来10年中《法兰克福图录》所做的［图24］。

战争期间，进步设计的首创精神在其他地方也发展起来，特别是在保持中立的荷兰。论争的重要中心是荷兰风格派，该团体于1917年由提奥·凡·杜斯伯格（Theo van Doesburg）创立，并发行同名杂志。荷兰风格派包括纯艺术家、建筑师、设计师，其早期观点受到画家皮耶·蒙德里安（Piet Mondrian）作品和思想的决定性影响，而蒙德里安又深受战前法国立体主义画家作品的影响。荷兰建筑师、设计师H. P.伯利奇（H. P. Berlage）对形式和空间的处理显示了与美国建筑设计师弗兰克·劳埃德·赖特之间的联系，这成为荷兰风格派的另一个形式来源。荷兰风格派的设计师在探求现代的和谐美学的过程中考察基本设计词汇。通过垂直和水平达成平衡状态，色彩限定在红、黄、蓝三原色和黑白上。凡·杜斯伯格的室内设计（包括彩色玻璃窗、瓷砖地板）、巴特·凡·德·雷克（Bart van der Leck）和菲尔莫斯·胡扎（Vilmos Huszár）的纺织品、格里特·里特维尔德（Gerrit Rietveld）的家具，包括著名的实验性的红／蓝椅，都是该团体早期活动的代表。截止到1920年代早期，当现代主义普遍开始受到更多批评的关注时，荷兰风格派的美学也呈现出更为国际化的面貌：里特维尔德1924年在乌得勒支设计的施罗德住宅（Schröder House）**[图14]**表达了该派的展望，可谓最引人注目的实例，无论外部细节还是内部空间和家具，到处都是抽象的几何形，象征性地与现代批量生产技术共存。

图14　格里特·里特维尔德

施罗德住宅内景，乌得勒支，1924年

凡·杜斯伯格在《风格》（*De Stijl*）杂志上发表建筑宣言的同一年，里特维尔德开始修建他的第一项重要建筑工程。里特维尔德还委托特鲁斯·施罗德－施拉德夫人（Truus Schröder-Schräder）与他合作完成该计划，住宅的内景显示出风格派的美学原则，成为这项合作计划的平衡点，形式清晰明了，只运用了红、黄、蓝三原色和黑、白、灰。

尽管荷兰对普遍形式的追求重点强调的是象征性而不是技术实用性，但在许多方面上都与“一战”前德意志制造联盟的穆特休斯关于标准化的讨论相似。这种对现代的抽象形式的探索象征性地反映了20世纪 **[图15，图17]** ，这也发生在其他地方，比如在俄国，构成主义就成为进步的设计界的重要焦点。

图15　格里特·里特维尔德

在阿姆斯特丹梅斯公司供应部举办的展览，展示正餐区和玻璃餐具柜，1933年

鹿特丹建筑社（Opbouw，1920年成立）和阿姆斯特丹第八协会（1927年成立）再现了荷兰的国际现代主义。新建筑运动（Nieuwe Bouwen）的进步趋势在对明亮的、耐用的、功能性的家具的宣传中得到回应。梅斯公司（Metz & Co.）定期宣传现代家具，特别是在1930年后，委托里特维尔德、凡·德·雷克、斯塔姆、奥德，以及其他前卫设计师进行设计。

图17　W. H.吉斯本（W. H.Gispen），J.坎曼（J. Kamman）

Giso灯海报，1928年

吉斯本是建筑社的创始人成员，1916年在鹿特丹建立了他的金属器皿公司，1920年代越来越多地宣传现代灯具和家具。能够代表其进步美学信念的是海报中这盏著名的“Giso”灯，用标准化零件装配制造，自1927年以来连续生产。1920年代中期以来，公司大多数家具设计都使用镀铬钢管。

1917年“十月革命”之后，许多俄国前卫艺术家和设计师都投身戏剧和海报设计等宣传领域。然而，到了1920年，在如何看待功利主义的影响将遏制个体艺术家的创造性的问题上，先锋派内部出现了分歧。像瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，后来在德国包豪斯继续工作）这样的艺术家坚信，艺术中个体的创造性表现占首位，而其他艺术家，包括亚历山大·罗德钦科（Alexander Rodchenko）及其妻子瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃（Varvara Stepanova）**[图18]**，以及弗拉基米尔·塔特林（Vladimir Tatlin）则适应社会需求，投身于更具功利主义倾向的事业，致力于兼容现代批量生产技术的潜能**[图16，图19]**。艾尔·里西茨基（El Lissitsky）是另一位具有高度影响力的俄国艺术家，积极献身于建立国际性形式词汇。1920年代，他广泛活动于俄国和其他欧洲国家，在风格派和其他进步社团之间建立联系，并在柏林出版《物》（*Vesch*）杂志，努力调和艺术和批量生产之间的关系。

图18

斯蒂潘诺娃设计的运动服和《LEF》杂志上刊登的罗德钦科为《苏联航空》（*Dobrolyet*）绘制的图形，莫斯科，1923年

《LEF》（1923—1925）是俄国构成主义讨论的重要载体。瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃以她著名的纺织品和服装设计闻名，她和她的丈夫亚历山大·罗德钦科都是此项运动的重要人物。他们关注

的是利用艺术设计作为有力且进步的力量来建设新社会，象征性地调整其艺术词汇中的抽象形式以适应机器时代。

图16

苏联1920年代末的纺织品

这件纺织品设计混合了俄国构成主义中进步倾向的几何抽象和象征主义的可识别的、政治上强有力的形式。

图19

波波娃的纺织品设计，《LEF》杂志，莫斯科，1923年

和斯蒂潘诺娃一样，留波夫·波波娃（Liubov Popova）也是苏联纺织工业革新的重要人物，1920年代早期，她们都为莫斯科附近的特辛戴（Tsindei）工厂工作。这些设计和图18中的图形一样具有丰富的几何学知识。

包豪斯（1919—1933）：魏玛、德绍、柏林

1914年，瓦尔特·格罗皮乌斯在科隆制造联盟展上致力于标准化观念，运用现代材料和工业美学，而早期包豪斯却与表现主义密切相关，这或许令人觉得有些不可思议。“一战”一结束，其观点就迅速改变，变化如此之大必定源自战时引发的许多设计师（特别是左派）对

大规模工业的反感，他们认为大规模工业是使德国在“一战”中陷入困境的重要原因。1919年，格罗皮乌斯任激进的艺术工作者委员会主席（Arbeitsrat für Kunst），该组织的活动包括技艺培训和联合所有艺术家，毫无疑问，这将影响到1919年包豪斯创建宣言的精神力度。木制的索末菲尔德住宅（Sommerfeld House）[14]是包豪斯最重要的早期项目之一，其中我们可以看到某些表现主义气质。这是由格罗皮乌斯和汉内斯·迈尔（Hannes Meyer）于1921年设计的，它提供了早期在大规模设计中合作的机会，包括作为框架的建筑及内部的所有设计领域，甚至还包括由朱斯特·施密特（Joost Schmidt）精心设计的木刻，这些木刻在细节上参考了民间艺术传统。但仅仅在两年的时间内就出现了明显的设计观的转变，这无疑是由于需要表明学校与其创建者图林根州政府之间的经济关系造成的，在这样的权力之下，包豪斯日益充满政治和意识形态色彩。探讨形式符合现代批量生产技术的精神气质的美学再一次明确地出现，即使是通过结构的工艺模式实现的。这可以在格罗皮乌斯的办公室中看到**[图20]**，整个办公室中的家具和设备都体现出垂直和水平的对比，特别是由格罗皮乌斯设计的照明设备，使人想起俄国、匈牙利、荷兰风格派构成主义设计师的解决方案。这标示了一个更加国际化的设计方向**[图22]**，1920年代早期在魏玛发生的一系列事件进一步鼓励了这一发展方向：1921年凡·杜斯伯格的到来；举办达达 / 构成主义研讨会，与会者包括凡·杜斯伯格、艾尔·里西茨基、匈牙利构成主义者拉兹洛·莫霍利–纳吉（Lázló Moholy-Nagy）和他的妻子露西娅（Lucia）；1922年和1923年分别聘任俄国画家瓦西里·康定斯基和莫霍利–纳吉为包豪斯教员。1923年，包豪斯举办了一届展览以抵制不断增加的来自投资方和其他方面的批评。阿道夫·迈尔（Adolf Meyer）和乔治·穆克（Georg Muche）设计的“功能性”号角屋（Haus am Horn）是包豪斯的核心作品和实物宣言，其内部的家具、配件和设备作为工业设计原型都由包豪斯的各个工作室生产。在厨房中特别明显，厨房设计受到编织家贝尼塔·科什–奥特（Benita Koche-Otte）的影响，她在工业设计的男性舞台上引入“女性视野”，强化包豪斯中女性的普遍期待。[15]格罗皮乌斯采用新的包豪斯口号“艺术和技术：新的统一”，坚决反对手工生产，他还在1923年夏季于魏玛举行的制造联盟研讨会上再次重申了这一口号。

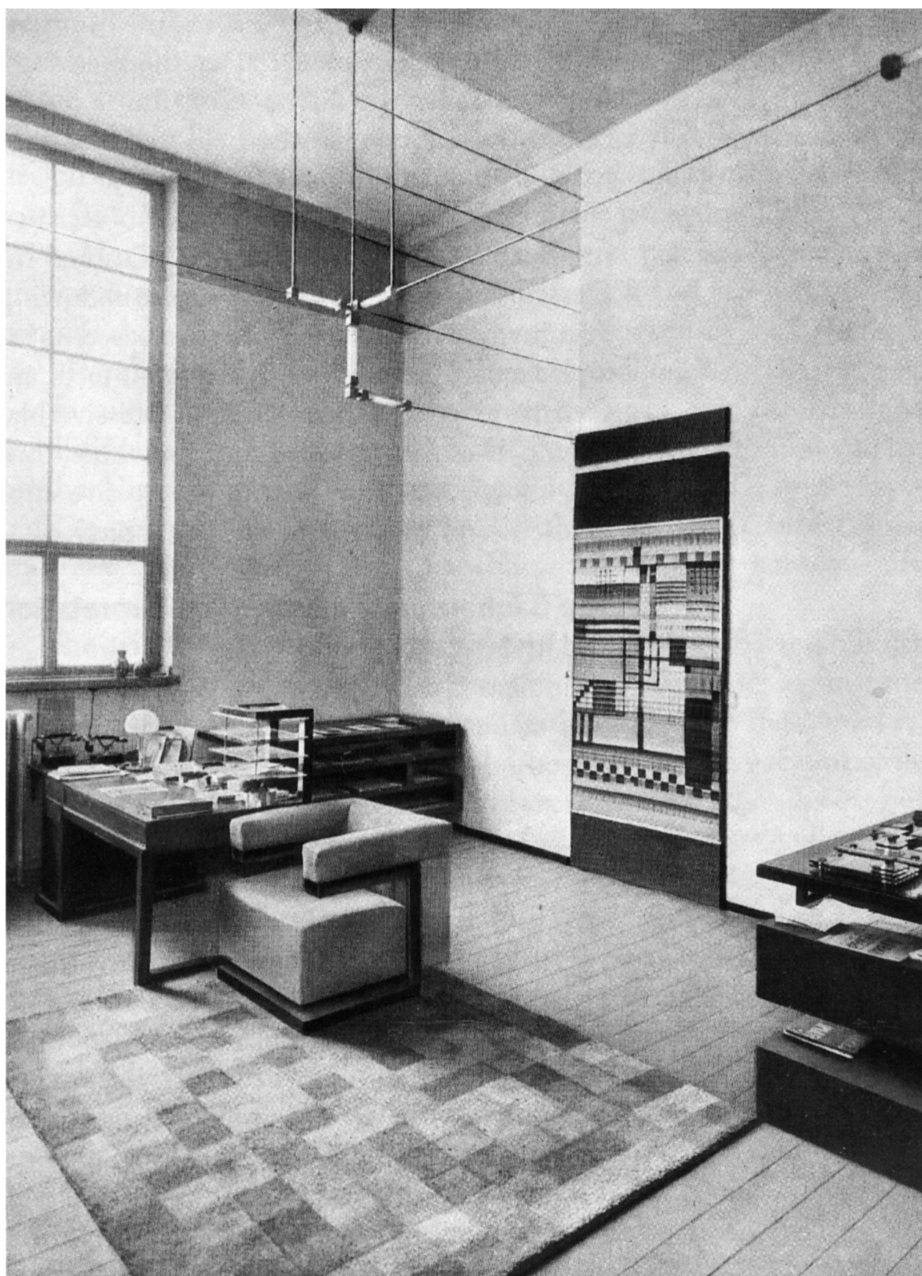


图20　瓦尔特·格罗皮乌斯

包豪斯校长办公室，魏玛，1923年

在1923年包豪斯展上，格罗皮乌斯办公室的一部分向公众开放，反映出“号角屋”现代室内展示的其他方面［图26］。格罗皮乌斯设计的家具，具有几何学特征，支持现代主义者对美学与当代批量生产技术共存的执着观念，至少是象征性的。由格罗皮乌斯设计的照明设备（就在风格派设计师里特维尔德1922年的一个设计后不久）、由埃尔塞·莫格林（Else Mögelin）设计的壁毯和由格特鲁德·阿恩特（Gertrud Arndt）设计的地毯，也表达出工业化特征，埃尔塞和格特鲁德都是纺织工作室的学生。

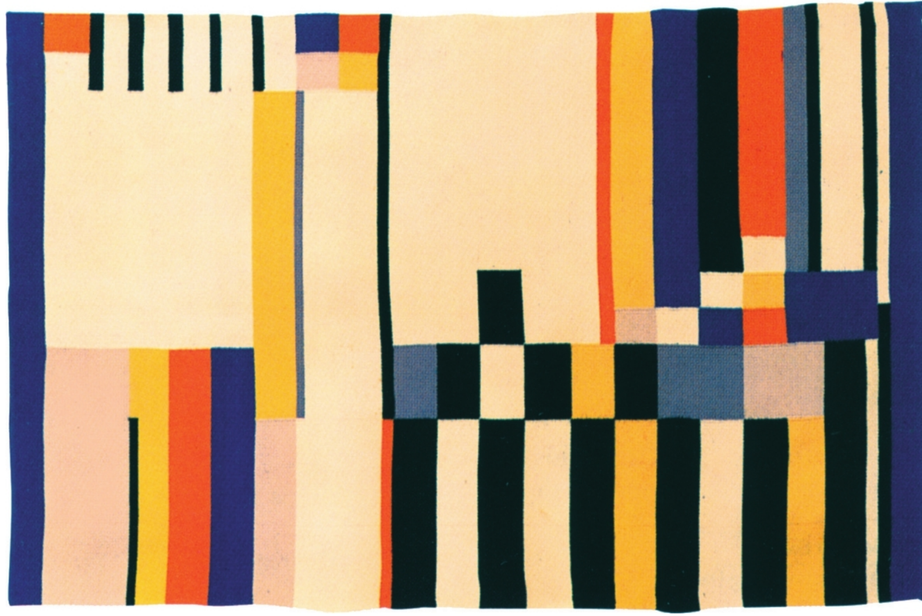


图22　露特·霍洛斯（Ruth Hollós）

挂毯，德绍，1926年

自1924年起，霍洛斯成为包豪斯纺织工作室学生，1930年取得毕业文凭。她师从非常有影响力的女教师冈塔·施托特茨尔，由她设计的许多纺织品都成为工业设计的原型。这件挂毯强烈的结构性和抽象形式象征性地联系着前卫现代主义者在其他领域中的活动。霍洛斯还接受许多大型委托项目，比如德绍剧院咖啡厅中的挂毯。

格罗皮乌斯认识到与工业建立联系的重要性，并将其作为缓解包豪斯依附于图林根州政府的重要途径。为此，1923年他委任了一名业务经理，但尤其是在魏玛的最后几年里，这名经理的工作充满了难题，相当一部分工作是为许多包豪斯工作室应付设计交付的最后期限。参加贸易博览会的展品也很难销售，许多展品都标价过高。结果导致包豪斯割断了许多位于市场更末端的潜在的销路**［图21，图23］**。[16]

图21　赫伯特·拜耶

包豪斯产品宣传手册，1925年

1925—1928年，拜耶管理德绍包豪斯的印刷工作室。这是产品宣传手册中的一页，设计明晰，布局具有结构性特征，是当时进步版式设计师的代表。拜耶深受莫霍利－纳吉、艾尔·里西茨基和凡·杜斯伯格的影响，喜欢用粗划线强调无衬线字体。

图23　玛丽安娜·勃兰特

茶壶，1928/1930年

在1928年搬到瓦尔特·格罗皮乌斯的柏林工作室之前，勃兰特管理着德绍包豪斯金属工作室，这件简洁、优雅的用铜和乌木制作的设计或许就产生在这一时期。其形式和材料中包含着同时代的观念，反映出对前卫的兴趣，这款茶壶的流线型把手处还展现了相当多的个人风格。在"女性特质"的纺织工作室之外的"男性"领域中，女设计师能够如此突出，这在包豪斯实属罕见。

1925—1926年，由于政治原因，包豪斯被迫迁至德绍，在那里的新建筑、室内设计、家具和设备更加强烈地表现出艺术和技术的稳固联合。1928年，格罗皮乌斯和莫霍利–纳吉离职，随后另外两个重要的教师（前包豪斯毕业生）平面设计师赫伯特·拜耶（Herbert Bayer）和家具设计师马塞尔·布鲁尔（Marcel Breuer）也离开了包豪斯，尽管如此，1920年代后期，包豪斯还是更加坚决地致力于工业设计。许多产品都投入生产，莱比锡的克廷与马蒂森公司（Körting and Mathiesen）生产灯具，汉诺威的拉希兄弟公司（Rasch Brother）生产壁纸，柏林的涤纶纺织协会（Polytextil-Gesellschaft）、斯图加特的保萨（Pausa）和德累斯顿的德意志制造联盟设计纺织品。事实上，冈塔·施托特茨尔（Gunta Stötzl）领导下的德绍包豪斯纺织工作室是纺织培训的重要中心之一，同时也是惟一一个女性可以取得资格进入工业活动的地方。

由于德绍国家社会主义城市委员会的坚决反对，1932年，包豪斯搬到柏林，随后于1933年最终解散，这在许多文献中都有记录，对后来的历史学者而言，这些文献提高了包豪斯在观念上的崇高地位。此外，许多在德国工作的建筑师、设计师逐渐逃离到反纳粹政体的英国、美国和其他地区，这样就使关于现代主义美学和包豪斯教育实践的讨论与知识（至少在进步界）更加激烈。

包豪斯：在阐释和历史定位上的一些问题

如前所述，瓦尔特·格罗皮乌斯领导下的于1919年在魏玛成立的包豪斯多年来一直在德国现代运动的思考中发挥着决定性作用。包豪斯的生涯几乎与魏玛共和国的文化繁荣期完全重合，魏玛共和国于1919年建立，于1933年阿道夫·希特勒统治的纳粹党当选时结束，该机构的问题和成果反映了在这些年里产生的广泛的社会、经济和政治紧张状态。除了包豪斯自己关于其活动的宣传出版物外，还有许多也已经被出版了的历史评价和文献资料集，以及相关艺术家、建筑师、设计师的展览画册。[17]

正如之前已经讨论过的，包豪斯的声名远扬往往掩盖了同期德国其他重要艺术机构的成果和影响，包括柏林、布雷斯劳、杜塞尔多夫、埃森、斯图加特、法兰克福等地的艺术学院。举例而言，在法兰克福的艺术机构成立于1923年，由已有的工艺学校和艺术与建筑学院合并而成，在1920年代也很著名，并逐渐与工业接轨，特别是在印刷和纺织方面。和包豪斯一样，其课程在专业化方面非常先进，吸引了诸如克里斯蒂安·德尔（Christian Dell）这样的包豪斯毕业生，以及许多领先的设计师和建筑师投身于学院的设计项目，比如费迪南德·克拉默（Ferdinand Kramer，毕业于包豪斯）和恩斯特·梅（Ernst May，法兰克福市建筑师）。

包豪斯的突出成就还遮蔽了德国其他重要文化组织有力的活动，这些组织在同期也产生了重要的设计产品，其中最著名的是德意志制造联盟。历史学家认为德意志制造联盟对现代运动的根源有着重要的形成性影响。从1907年建立到1914年举办开创性的制造联盟展，德意志制造联盟在此期间大概接受了最详细的审查，佩夫斯纳的《现代设计的先驱》使其达到了顶点。的确，正如加拿大历史学家琼·坎贝尔

（Joan Campbell）在其权威著作《德意志制造联盟：实用艺术中的改革政策》（*The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*）序言中论述的：

> 魏玛制造联盟对现代建筑和设计所作出的贡献受到忽视，其理由并不完全在于早期包豪斯所取得的重大成果。另一个原因是制造联盟是第二帝国到第三帝国之间幸存下来的为数不多的民族文化机构之一。对其理念的考察既可以说明特别繁荣的通常被界定为“魏玛文化”的现代精神，也可以论证国家社会主义的知识—文化起源。[18]

然而，如此宽泛地历史地强调德意志制造联盟和包豪斯对现代主义的贡献也存在着问题，这样做往往掩盖了当时德国设计生产和日常消费更广泛的现实，这时期的出版物大都忽略了这方面的思考。

近来，对包豪斯组织结构和工作方式的研究已经涉及到学院中女性的作用，在德国（以及其他国家），对女性的限制有着更加深远的社会和工业含义。玛格达勒内·德罗斯特（Magdalene Droste）在一篇名为“1890—1933年间工艺美术和工业设计中的女性”（*Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933*）的文章中，论述了自1920年起瓦尔特·格罗皮乌斯试图通过引进一项更为严厉的入学政策以限制包豪斯女学生的数量，这项政策是“特别为女性制定的，她们的数量太多了”。[19]此外，在明确的男性观念的大环境下，他认为普遍与女性有关的工艺美术实践威胁到学院规划的目标——建筑进步的成功实现，并试图在制定纺织、陶器、书籍装订基础课程之后限制女性的机会。在普遍认为工业设计是男性的独占领域的情况下，像玛丽安娜·勃兰特（Marianne Brandt）和阿尔玛·布绍尔（Alma Büscher）这样的女性能够在包豪斯的其他领域（分别是金属制造和家具）能够取得卓越地位是非常罕见的。

1920年代德国现代设计的大气候

1923年包豪斯举办的展览及其向工业设计的转型无可争议地证明了包豪斯是现代主义的推动力，同样，在战后意识形态混乱的时期，德意志制造联盟也迅速地再次浮现。随着经济衰落的明显改观，结合

工艺美术在文化和经济上重要的观念，德意志制造联盟再次成为调和设计优点和现代工业的重要机构。这与防止盘旋在1923年末的通货膨胀和对德国工业更为振奋人心的未来憧憬密切相关。

1920年代中叶，德意志制造联盟成为旨在提升现代建筑和设计展的重要发起者，强调更广阔的社会关联的方方面面。重要的巡回展览"无装饰造型"（Form ohne Ornament）反映出这一新精神。[20]它第一次于1924年在斯图加特展出，展品包括手工制品和机器产品，主要致力于反对历史装饰和战后表现主义的个人主义。此外，德意志制造联盟还促进了发展中的标准化形式与现代生产模式的结合。这样的功能主义看法开始在传统艺术产业内部敲响警钟，传统艺术产业会在传统工艺技术上耗费大额资金，这一警报在1927年魏森霍夫住宅展（Weissenhof housing exhibition）上表现得淋漓尽致。但在其他方面，1924年展却植根于过去，在相关的出版物中，女性与工艺美术和"原始"设计联系在一起，而男性却与"技术"设计有关，这强化了位于文化和工业变革中心的19世纪固有的角色分配。[21]

1925年，德意志制造联盟的杂志《形式》（*Die Form*）恢复出版，[22]很快成为极具影响力的进步思想的代言者，国内外的前卫艺术家都订阅此刊。但是，在国内市场上，德国产业界对这类已被广泛接受的观念依旧缺乏热情，不要低估这一点，这很重要。事实上，实现这些观念的时机相当短暂，截止到1920年代末，随着国外投资的减少和紧随1929年华尔街大崩盘而来的经济危机，德国工业生产开始下滑。结果，德意志制造联盟成员明显减少，在当时两极分化的政治环境下，制造联盟发现自己无法摆脱来自政治右派和左派文化精英的指控：他们说制造联盟是"文化布尔什维克主义"。和之前的包豪斯一样，德意志制造联盟最终也成了国家社会主义文化高压的牺牲品。

市政当局的赞助在德国1920年代中期现代主义设计和规划的传播中也发挥了重要作用。这起源于1920年代早期螺旋形通货膨胀时期，那时，赞助普遍从私人转向公共。大量的美国投资导致了1920年代中期的经济稳定，这进一步推动了赞助向公共方向的转移。诸如新设计、新建筑和新生活方式的进步观念重整旗鼓倡导前卫艺术，反映了对材料优势（由执着信奉现代批量生产技术而产生）、新材料和最重要的20世纪真正精神的要求。在这方面，第一次世界大战带来的震惊世界的后果已经标明了与过去的断然决裂，这比在1900年悄然离去的19世纪要有力得多。杂志《新法兰克福》（*Das Neue Frankfurt*）和

《新柏林》（*Neue Berlin*）分别于1926年和1929年开始出版，讨论对社会的认识和现代建筑与设计的美学价值。相关的出版物《法兰克福图录》（*Das Frankfuter Register*）也是非常有力的现代主义项目的传播媒介。图录销售有效地宣传了用于日常生活的现代设计，部分内容介绍了灯具**［图24］**、家具和室内设计的其他方面，该图录站在当局的立场上，参考了1915年德意志制造联盟和丢勒联盟联合出版的《德意志制造联盟》**［图13］**，并追求与之相似的目标。恩斯特·梅负责法兰克福的市政住宅项目，将现代主义对生活的渴望引入大众住房措施。这样的住宅关注特殊建筑技术的发展，配有功能主义家具和设备，这些家具和设备专门为在小空间内高效生活的实用性量体制作（小型生活）。最著名的方案之一是法兰克福厨房，该计划由在维也纳建筑设计师格雷特·许特–利霍兹基（Grete Schütte-Lihotsky）领导下的工作小组完成。

DAS FRANKFURTER REGISTER 17
WEIMAR BAU- UND WOHNUNGSKUNST G.M.B.H.
Ehemalige Vertriebsorganisation der Staatl. Bauhochschule Weimar
TYPE:
M 42
TISCHLEUCHTER
mit Zeißspiegelreflektor
Metallteile: Messing vernickelt, poliert. Gesamthöhe: ca. 42 cm
Entwürfe:
WILH. WAGENFELD
Oberweimar/Thüringen
TYPE:
M 30
ZUGPENDEL-LEUCHTER
Messing, matt vernickelt. Mit Cellon- od. Karton-Unterschirm aus besonders lichtdurchlässig. Material und innen mattweiß lackiertem Metallreflektor.
Reflektor ⌀ 24 cm
Unterschirm ⌀ 48 cm
Fordern Sie Kataloge über Leuchten, Metallgeräte, Möbel, Bauteile, Keramiken und Webereien von der
WEIMAR BAU- U. WOHNUNGSKUNST G.M.B.H.
WEIMAR · SCHILLERSTRASSE 14, I
Beilage zu „Das Neue Frankfurt" 1931, Heft 4/5, Verlag Englert und Schlosser, Frankfurt a. M.

图24　威廉·瓦根菲尔德

《法兰克福图录》第17页上的灯具，1931年

1924年路德维希·兰德曼（Ludwig Landmann）被任命为市长，促使各方面力量在1920年代晚期齐心协力将法兰克福提升为极其现代的20世纪城市。1926—1934年间发行的月刊《新法兰克福》积极推进激进的市政成就，其增刊《法兰克福图录》介绍了许多日常生活中的现代设计，通常标有价格和零售商的详细情况。

法兰克福厨房：一个服务于20世纪生活的设计方案

长期以来，高效、舒适的厨房设计一直是德国妇女运动所关心的问题，"一战"后，该问题与重新思考家庭主妇在家庭中的角色结合在一起。在家庭内部逐渐兴起了对"科学管理"观念的兴趣，由于这一观念给予家庭主妇取得身份和职业涵义（如果采纳这一构想）的期望，因此特别具有吸引力。[23]

1915年，美国学者克里斯廷·弗雷德里克（Christine Frederick）的《家庭科学管理》（*Scientific Management in the Home*）出版，书中用相当大的篇幅强调了厨房，该书于1922年被翻译成德语，成为德国推行家庭科学管理的重大推动力。她主张除去厨房中与餐前准备无关的活动，以使厨房可以变得更小，进而减少围绕厨房的活动。另一部被广泛阅读的在国内倡导这一新精神的著作是埃德娜·迈尔（Edna Meyer）的《新家庭》（*Der Neue Haushalt*）。该书于1926年第一次出版，截止到1932年共出版了40版。她曾在1927年威森霍夫住宅展上与荷兰建筑设计师J. J. P.奥德（J. J. P. Oud）合作设计厨房，他们的设计赢得了相当多评论界的赞誉。格雷特·许特–利霍兹基在厨房设计领域也很重要，她曾受到小户型设计分析的先驱海因里希·特塞诺（Heinrich Tessenow）的影响，同时深谙奥德的作品，奥德一直在鹿特丹工作，他的许多最重要的项目都是在鹿特丹完成的。受法兰克福城市建筑师恩斯特·梅之托，格雷特·许特–利霍兹基试图在建筑师、家庭主妇和制造商之间建立富有成效的合作，以寻求最适宜的做家务的方法。[24]法兰克福厨房的构思比1923年包豪斯展号角屋的省力厨房更加系统化，其大小和布局**［图25，图26］**受工时与动作研究的限制，尽管其目的也是创造一个舒适且高效的环境。为了这一目标，在设计中还引入了心理学研究，充分考虑到色彩的使用，窗户的尺寸，以及毗连家庭空间之间的开放性。在1920年代的法兰克福，通

过制造商预制配件来压低造价，不同版本的厨房被收并于新的住房产业，反映出日益增长的在全国范围内创立家居用品和厨房设备标准化的倾向。

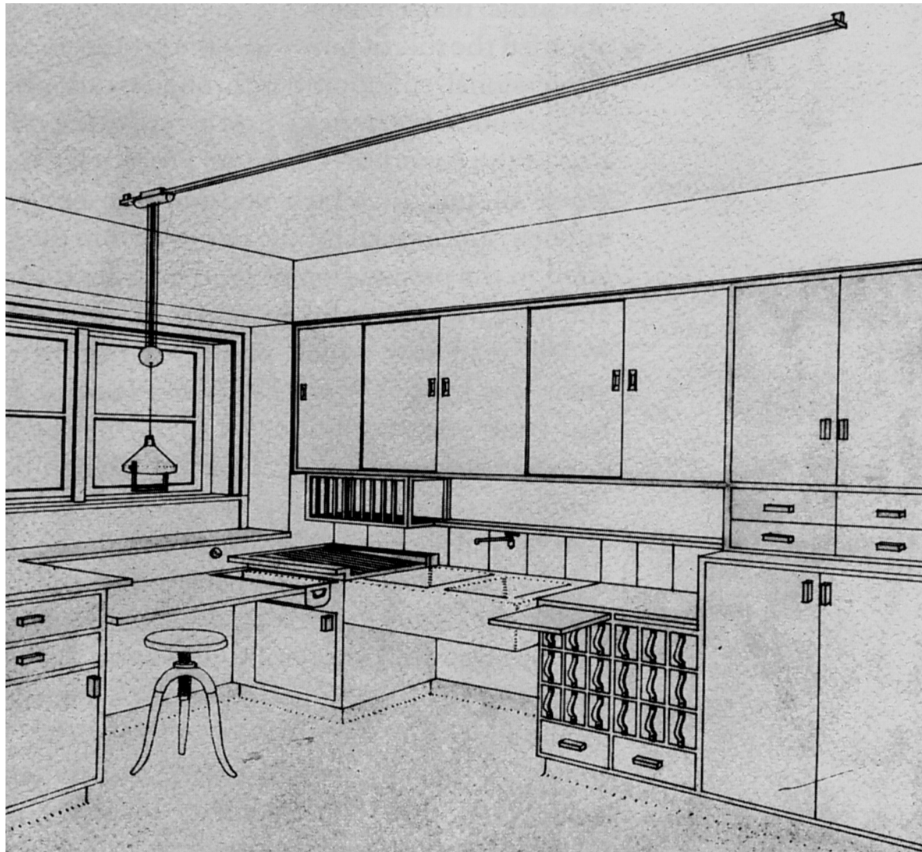


图25

法兰克福厨房规划，格雷特·许特 - 利霍兹基设计，1924年

在法兰克福厨房设计中体现出来的人类环境改造学功能主义（ergonomic functionalism）反映出在大众住房中运用高标准设计的愿望。嵌入式餐具柜、储物单元和工作台等节约空间的想法使人想起船只和火车上的厨房设计，以及克里斯廷·弗雷德里克非常有影响力的《家庭科学管理》（1915）。旋转椅的使用进一步提升了法兰克福设计的实用性，通过旋转椅，家庭主妇们可以轻而易举地够到污水槽、砧板和食物存放地。

图26

“号角屋”厨房，贝尼塔·科什-奥特和恩斯特·格布哈特（Ernst Gebhardt）设计，包豪斯展，1923年

“号角屋”标志着全然致力于现代词汇，从棱角分明、毫无装饰的外表和明晰的内部空间组织上清晰可见。工作间配有合适的厨房用具和嵌入式包豪斯橱柜，表明标准化观念和经济批量生产技术的增长，餐具柜上方西奥多·博格勒（Theodor Bogler）设计的陶制容器和工作台上的玻璃器皿反映了上述观点，前者由维尔腾—沃达姆陶厂（Velten-Vordamm）批量生产，后者由肖特和根玻璃厂（Schott & Gen）制造。

1929年，法兰克福举办的国际现代建筑大会（Congrès Internationaux d’Architecture Moderne，CIAM）集中讨论了“集约生活”（Existenzminimum）的概念，许多现代主义设计师探讨了充分利用空间的想法。在许多欧洲和斯堪的纳维亚国家提议了这些尝试，而这些尝试体现了他们社会乌托邦目标的某些方面。比如，在俄国，艾尔·里西茨基于1928年在莫斯科设计了一个“车厢厨房”（compartment kitchen）；在芬兰，艾诺·阿尔托（Aino Aalto）于1930年在赫尔辛基市政厅最小公寓展上设计了一个最小厨房，厨房中有一个带轮子的垃圾箱和一张桌面可扩张的桌子，在这张桌子上人们既可以做饭也可以工作；同年华沙举办最小公寓展；1933—1934年，英国的韦尔斯·科茨（Wells Coates）创造了画廊厨房（galley-kitchen），这是专为他在伦敦草坪道（Lawn Road）的“最小公寓”设计的。

“住宅”展：魏森霍夫住宅展，斯图加特，1927年

或许，德国最著名的、最明确的现代主义宣言是1927年在斯图加特举办的“住宅”展（Die Wohnung）。由代表德意志制造联盟的德国建筑师、设计师路德维希·密斯·凡·德罗（Ludwig Mies van der Rohe）组织，展览位于斯图加特的魏森霍夫地产，包括由16位现代运动的主要人物设计的60个住宅设计，这些设计师包括：法国的勒·柯布西耶、荷兰的马特·斯塔姆（Mart Stam）和奥德、比利时的维克多·布儒瓦（Victor Bourgeois），以及德国的格罗皮乌斯和密斯。在建筑、家具和设备中的现代主义形式为建立“国际风格”的观念作出了很多贡献，正如批评家们在包括德国在内的许多国家的建筑师和设计师的作品中所看到的，这些作品在风格上是同质的。德国逐渐兴起了对这一忽视本土传统的美学的敌意——认为平整的建筑顶部与德国特征互不相容。这次展览同时成为展示现代家居用品的舞台，引起了保守家具制造商试图阻止马塞尔·布鲁尔和其他参加展览的设计师设计的前卫家具。展览还集中批评了前卫派、现代主义设计师和建筑师，认为他们体现了不良道德和政治特征，通常将之与布尔什维克主义者、犹太人和其他“社会不良分子”或“外来”血统联系在一起。

由于这些原因，在纳粹的统治下现代设计在总体上受到压制，设计史家约翰·赫斯克特（John Heskett）认为，1927年的斯图加特已经

开始显现出标准化和合理化持续对经济计划，特别是重整军备和军事化产生影响。[25]尽管在大范围内采用纳粹倡导的着重“种族”（völkisch）的美学，但仍然为住宅、家居用品和设备中简洁的功能主义设计制定了方针，曾经在1920年代涌现出来的许多现代运动设计师的作品在整个1930年代继续生产着，比如金属器皿、玻璃设计师威廉·瓦根菲尔德（Wilhelm Wagenfeld）和工业陶瓷设计师赫尔曼·格雷特施（Hermann Gretsch）的作品。格雷特施1931年为阿茨贝格（Arzberg）陶瓷公司设计的陶瓷餐具**[图27]**成为现代主义者造型明晰的“功能主义”美学的范例，50多年后仍在生产。在德国，最晚到1939年的《德意志制造联盟》仍然可以看到现代运动，这是有关当前产品中已审批设计的官方正式出版物。

图27　赫尔曼·格雷特施

1382号餐具模型，阿茨贝格陶器厂，1931年

这套餐具的简洁造型和内层涂漆体现了德意志制造联盟的“优质设计”原则，同时还揭示了存在于1930年代（和第二次世界大战后）生产领域中的对国家社会主义者的现代主义的矛盾态度。格雷特施自1931年起任阿茨贝格陶瓷制造厂的顾问，在1940年出版的《创造性手工艺品》（*Gestaltendes Handwerk*）中继续宣传相似的形式思考。

法国现代主义：勒·柯布西耶和现代艺术家联盟

勒·柯布西耶无疑是法国现代主义圈内最重要的人物，是连接1914年以前先驱们的桥梁，在这些先驱中最著名的是彼得·贝伦斯，柯布西耶曾于1910—1911年在贝伦斯的柏林工作室工作过。直到第二次世界大战以后，勒·柯布西耶一直处于现代主义的前沿。他活跃于许多创造性领域，比如建筑和规划、设计、纯艺术，还著有许多重要的理论文本。特别是1923年的《走向新建筑》（*Vers une architecture*），成为在整个欧洲及其外传播现代主义的重要媒介，引起对现代无名设计的汽车、飞机、粮食仓库的美学意义的关注。

1925年在巴黎举办了国际工业装饰艺术展（Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels），设计史家通常将这次展览视为两次世界大战间用材料将冲突的设计观念具体化的场所。在这里，勒·柯布西耶著名的新精神馆（Pavillon de l’Esprit Nouveau）**[图28]** 体现了简朴的现代美学，暗示出法国装饰艺术设计师（ensembliers）过度装饰的昂贵创造物与契合标准化观念的现代主义精神之间的巨大鸿沟，前者占据了大部分的展览，后者探索新材料并坚信当代精神。室内设备和家具具有明晰的形式，大部分都是批量生产得来的，从中可以看出柯布西耶对实用品的理想化作出的贡献。

图28　勒·柯布西耶

新精神馆内景，巴黎工业装饰艺术展，1925年

1925年巴黎博览会的宗旨在于促进法国装饰艺术和设计，但是柯布西耶设计的新精神馆却反对这一目的。的确，他在设计中坚决采用了展览当局试图审查的现代美学。受远洋班轮上节约使用空间的启发，柯布西耶设计了模块式储物组合，即所谓的“分格橱柜”（casiers），并在这里用作空间分割物。即使是墙上的绘画作品也与机器时代的精神气质相一致，运用了纯粹主义风格（Purist Style）。

勒·柯布西耶关于室内设计的思想集中体现在他于1925年出版的《今天的装饰艺术》一书，书中收录的系列文章最初发表在他的《新精神》杂志（*L'Esprit nouveau*）。在书中他讨论了室内设计和家具应该像建筑一样包含合理化和标准化的观念，这些思想在1925年柯布西耶的新精神馆中的家具、储物组合和绘画作品（由柯布西耶和费尔南·莱热[Fernand léger]创作）中复活。柯布西耶的家具观在1929年的秋季沙龙展上得到进一步发展，在这些展览上他和兄弟皮埃尔·让纳雷（Pierre Jeanneret）与夏洛特·佩里安德（Charlotte Perriand）一起合作。[26]他们的产品包括用来划分室内空间的模块式储物组合，以及著名的“躺椅”（Chaise Longue）和“大舒适扶手椅”（Fauteuil Grand Confort），这些产品随后都成为设计界的“经典”。

法国设计政策的大气候同样反对在1925年大展中显露的迹象，他们反对在为批量市场的设计中回顾历史上有影响的各种知识。下面这些团体虽然由于缺乏权威认同而未被收集整理、未作深入研究，但它们也不代表其他主要派别的主张：以现代艺术家联盟（Union des Artistes Modernes，UAM）为代表的政治激进现代主义者，他们在设计中追求“平衡、逻辑和纯粹”；1930年现代艺术家联盟的创始成员从中分离出来，成立了比较保守的装饰艺术家协会（Société des Artistes Décorateurs）。在勒内·赫布斯特（René Herbst）领导下的现代艺术家联盟的成员有：勒·柯布西耶、夏洛特·佩里安德、罗贝尔·马莱–斯泰文斯（Robert Mallet-Stevens）、艾琳·格雷（Eileen Gray）、路易斯·索诺特（Louis Sognot）、夏洛特·埃里克斯（Charlotte Alix）、皮埃尔·沙雷奥（Pierre Chareau）。尽管这些艺术家都具有社会乌托邦责任感，但和其他现代主义者一样，其设计产品的市场主要局限在大城市文化精英所富有的趣味上。

法西斯意大利的现代主义

1909年，未来主义创立，在随后几年里他们发表了多个宣言，宣言明确表达了未来主义对技术、社会和文化变革的激进拥戴，正如某些艺术史家、建筑史家和设计史家指出的，这种拥戴并没有随着“一战”中许多未来主义追随者的辞世而减弱。这部分源于马里内蒂（Marinetti）与墨索里尼和未来主义的政治联系，同时还源于1920年代末和1930年代在建筑和设计领域的讨论中逐渐兴起的边缘化运动。尽管吉阿科莫·巴拉、恩里科·普兰波利尼（Enrico Prampolini）、福图纳托·德皮罗（Fortunato Depero）分别在1918年罗马和1919年米兰举办的展览上，为推进实验性的未来主义室内设计、家具和装饰品作出了努力，但对这一重要的都市运动最有力的表达是以戏剧性的图形表现未来主义的都市风景和海报设计。未来主义与意大利文化遗产毅然诀别，与之相似的是由建筑师和设计师组成的第七集团（Group 7）的作品，第七集团成立于1926年，是意大利第一个明确表达现代运动精神和美学的团体。[27]

第七集团的代表人物是路易吉·菲吉尼（Luigi Figini）、吉诺·波利尼（Gino Pollini）和朱塞佩·泰拉格尼（Giuseppe Terragni）。他们以唯理主义者闻名，其作品运用了流行的现代主义美学，具有清晰、抽象的形式，从精神上适应于现代生活、材料和技术，他们积极投身于动态的文化变革精神，希望理性主义（Rationalism）能够被采纳为官方的法西斯美学。许多历史学家已提出，第七集团没能实现这一目标的原因在于他们献身于国际主义前景。[28]

理性主义者很少从公共部门得到委托，他们的声望建立在1920年代末至1930年代初对私人委托项目的关注上，比如菲吉尼、波利尼和卢恰诺·巴尔代萨里（Luciano Baldessari）负责的米兰克拉亚（Craja）酒吧室内设计（1930），爱德华多·佩尔西科（Edoardo Persico）、马赛罗·尼佐利（Marcello Nizzoli）负责的米兰帕克（Parker）商店室内设计（1934）。《多姆斯》（*Domus*，1928年由吉奥·庞蒂[Gio Ponti]创办）和《卡萨贝拉》（*Casabella*）[29]等杂志为传播他们的作品提供了更多的媒介。然而，展览却是前卫派最有力的表达方式，最重要的是“三年展”，最初于1923年在蒙察（Monza）举办，两年一届，名为“国际装饰艺术双年展”（International Biennale of the Decorative Arts），10年后迁至米兰，更名为“国际装饰和现代工业艺术三年展”（International Triennale of Decorative and Modern Industrial Art）。[30]这些展览不仅为进步的意大利设计师提供了将他

们的想法在一次性委托中付之实践的机会，而且还为他们提供与其他重要的国外设计师和建筑师的作品一并展出的机会：1930年，“三年展”展出了柏林制造联盟的功能主义室内设计，其中包括来自德绍包豪斯的灯具设备、密斯·凡·德罗设计的椅子、西门子和德国联合通用电气公司的设备；1933年，“三年展”展出了勒·柯布西耶、格罗皮乌斯、密斯和梅尔尼科夫（Melnikov）在国际现代建筑大会上作品的照片；1936年，芬兰设计师艾诺·阿尔托获金奖，她丈夫阿尔瓦设计的桦木家具也引起了广泛的兴趣。但是意大利唯理主义者在“三年展”和其他展览上努力在公共领域安排现代主义的进程大部分是徒劳的**［图29］**。

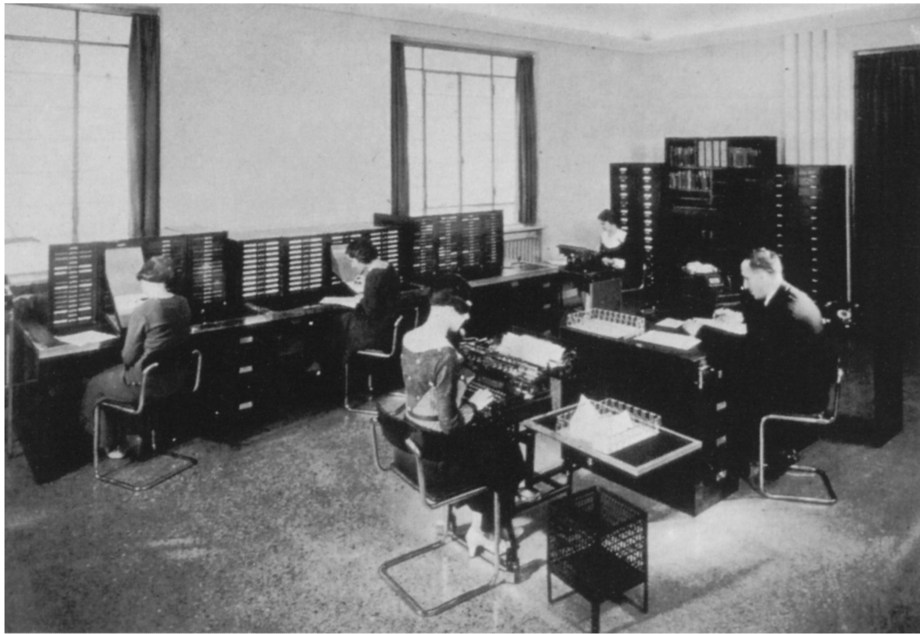


图29　奥利维蒂技术办公室

位于伊夫雷亚（Ivrea）的奥利维蒂办公室，配有合成钢管家具，约1935年

悬臂式钢管支架椅反映了在阿德里亚诺·奥利维蒂（Adriano Olivetti）领导下公司大胆的设计政策。1933年阿德里亚诺成为总经理，第二次世界大战前他引进了许多理性主义建筑师和设计师，建立了产品设计革新与广告、建筑、室内设计和办公设计结合的传统。1925—1926年，阿德里亚诺曾在美国进修学习，这里看到的办公室高效率的场景或许反映出他在美国的科学管理经验。

然而，法西斯政权与现代主义美学之间的关系决不像在纳粹德国那样引起普遍的公开敌对，因为许多唯理主义设计师直接参与设计，

宣传了法西斯政权，无论在重大的政治性展览中，还是在法西斯建筑、室内设计和家具中都有许多实例。最著名的例子是1933—1936年朱塞佩·泰拉格尼的法西斯住宅（House of Fascism）。然而，在1930年代，想要调和现代国际化美学与视觉上接近宣传需求的充满“第二罗马”（Roma Secunda）观念的政治制度的象征还是困难重重的。

斯堪的纳维亚现代派

“斯堪的纳维亚现代派”（Scandinavian Modern）作为一个概念往往从风格上总括了瑞典、芬兰、挪威和丹麦的先进设计。然而，他们的美学关注中无疑具有某些共同特征——手工艺价值，与自然材料的神会，同时也注意到设计师的创造性想像力——实际上，这当中存在着明显的政治和文化差异。[31]

瑞典工业设计协会（the Svenska Slödföreningen）为促进瑞典的现代主义事业作出了很多贡献，但从历史的角度看，由于协会保持了工艺美术的美学和创作特征，其贡献受到了影响。协会的成立最早可以追溯到1845年，19世纪末20世纪初人口统计的变化在大范围内导致了人口从乡村向城镇迁移，进而引发了对协会社会角色的重新评价。瑞典工业设计协会与德意志制造联盟一样，通过提高日常生活中设计的标准努力改善生活品质。格雷戈尔·保尔森（Gregor Paulsson，后来成为协会主席）早在第一次世界大战前就与德意志制造联盟有过联系。瑞典的设计环境（和荷兰一样）没有因“一战”的介入受到破坏，在战争期间，艺术和工业之间的联系继续发展。1917年，由协会在斯德哥尔摩举办的“家”展览成为美学意识、生产工序和社会效用结盟的重要宣言，通常被设计史家视为一届开创性的展览，展览由23个完整的室内设计构成，这些设计都来自一次一居和两居公寓家具、设备、设施设计竞赛。奖项覆盖了整个设计范畴，从地毯到家庭用品。正如在贡纳·阿斯普伦德（Gunnar Asplund）的厨房和客厅中明显表现出来的，在手工艺品的特质和与工业产品相契合的简洁形式及装饰之间出现了某些折中倾向。威廉·卡格（Wilhelm Kåge）的“蓝百合”（Blue Lily）餐具同样产生于1917年，它符合工人阶级的购买力，但以这样的方式提高日常生活中的设计标准，实际上遭到了一些消费者的普遍反对**［图30］**，他们喜爱传统的更具装饰性的产品。

图30

沙龙家具，瑞典北欧百货公司（Nordiska Kompaniet），1917年

瑞典的各方面力量共同致力于提高日常设计中公众趣味的标准，特别是通过个人和组织，比如格雷戈尔·保尔森和瑞典工业设计协会，该协会还于1917年举办了非常有影响的“家”展览。在建筑师卡尔·伯格斯滕（Carl Bergsten）的领导下，北欧百货公司供应部推出了将传统工艺美术与大规模生产相结合的家具。这与1930年作为功能主义至高点的斯德哥尔摩展上更激进的趋向形成了鲜明对比。

尽管瑞典工业设计协会与瑞典家具厂（AB Svenska Möbelfabrikerna，瑞典最大的家具制造商之一）联合生产“优美的”批量生产家具是一种全新的开端，但在1920年代对现代主义的投入还是比较暧昧的。在这10年的后期，瑞典设计出现了两股主要力量：第一股力量是由瑞典工业设计协会理事格雷戈尔·保尔森和贡纳·阿斯普伦德推动，致力于将德国现代主义者的社会乌托邦主义与“功能主义”美学相结合；第二股力量包括一种植根于工艺美术的美学，这种观点在玻璃和陶瓷工业中特别明显，主要代表有玻璃制造商欧瑞诗（Orrefors）、古斯塔夫堡（Gustavsberg）和陶瓷制造厂瑞典皇家罗斯兰（Rörstrand）。

斯德哥尔摩1930年展明确地奉行当代精神，这吸引了来自国内外的相当多的关注。保尔森、阿斯普伦德和瑞典工业设计协会三方联手，努力将现代设计与社会意志相结合，将揭示动态的20世纪生活提上议程。广告是后者最有力的表达形式，它处于核心地位，连接着运输、传达和城市环境：在学校和医院展览旁边展示住房项目、配套公寓和室内设计，现代主义对标准化和批量生产观念的贡献显而易见。他们反对在展览上占主导地位的机器美学刻板、简朴的特征，导致再现功能主义**[图31]**（funkis）与再现传统（tradis）之间展开了激烈的讨论。保守的家具制造商对此特别关注，他们表示，装饰少的标准化设计将引起工业领域的失业，改革还可能带来通货膨胀。

图31　威廉·卡格

《习作I》（*PraktikaI*），模型X，为古斯塔夫堡设计的周末图案正餐餐具，1933年

1917—1947年间，卡格任古斯塔夫堡陶瓷制造厂的艺术主管。1930年，在斯德哥尔摩展上简朴的现代主义重新活跃起来，功能主义设计师和传统设计师之间的观念冲突愈加激烈，在这种情况下，卡格推出这款正餐餐具。设计多少有些刻板，但履行了其标题的实用性，杯子可以叠起来堆放，盖子可以互换。批评家们很喜欢这一设计，公众却避而远之。

此后，在1930年代举办的大量展览都很少涉及激进事宜，包括1931年丹麦现代画廊（Galerie Moderne）和1933年现代家居展上由斯文斯科特·特恩（Svenskt Tenn）设计的室内和家具展示，展览通常

与瑞典家具厂合作，在展览上，室内空间的高度清晰性被混合有现代主义和较为传统的形式的家具和设备所软化。自然材料扮演着更加突出的角色，成为对现代主义理想更为人性化的阐释，这就是著名的“瑞典现代”（Swedish Modern），在布鲁诺·马森（Bruno Mathsson）和维也纳建筑设计师约瑟夫·弗兰克（Josef Frank）的作品中明显可见，约瑟夫在1930年代早期定居瑞典，是这种“软化”现代主义的代言人，通过设计报刊、展览和对外贸易，他的设计逐渐为世界范围内的受众所熟悉。

两次世界大战期间，现代主义更易于大众接受的一面——深入考察自然材料——也很明显地出现在其他斯堪的纳维亚国家。在芬兰，阿拉比阿（Arabia）制造厂[32]和卡勒胡拉（Karhula）玻璃厂一起，以陶瓷和玻璃产品赢得了国际声誉。个体设计师，比如芬兰建筑师阿尔瓦·阿尔托**［图32，图33］**也开始引起国际关注。他的帕米欧（Paimio）疗养院室内陈设品，通过用户定制的室内设计、设备和设施（包括从照明固定装置到玻璃杯的每一件物品），已经作为一个美学整体而闻名。阿尔托在家具和建筑中敏感、优雅地使用胶合板，在许多国际展览中展示的室内空间也赢得好评，并被广泛的关注，比如1933年和1936年的第五届、第六届米兰三年展，1939年纽约世界博览会和圣弗朗西斯科金门展（San Francisco Golden Gate Exhibitions）。与论述美国设计师查尔斯·埃姆斯（Charles Eames）和雷·埃姆斯（Ray Eames）夫妇的晚期作品的著述一样，在已出版的刊物中，阿尔瓦的妻子艾诺杰出的作品往往被其丈夫的作品所掩盖。他们的作品通过许多组织在国际上交易，最著名的是阿尔泰克（Artek），该组织是1935年他们与另外两个合伙人共同建立的。

图32　阿尔瓦·阿尔托

帕米欧扶手椅，No. 41，1931/1932年

这件为芬兰帕米欧肺结核疗养院设计的精美的胶合板椅子或许是阿尔托最著名的设计，透露出他对现代主义准则的诠释。斯堪的纳维亚以外的许多现代主义者认为，自然材料（木）的运用使设计具有比坚硬的钢管更为人性化的表面。无论从价格上还是从延展性上看，胶合板都是一种很有吸引力的媒介。

图33　阿尔瓦·阿尔托

巴黎国际展览上的花园房，1937年

艾诺和阿尔瓦·阿尔托在这次重要的芬兰现代设计展示上展出了大量阿尔泰克家具和其他人工制品。窗旁是阿尔瓦著名的木制三腿支架凳子，在前景的茶具车上放着许多由阿尔托夫妇设计的东西，包括“萨伏伊”（Savoy）玻璃花瓶。

在以自己的方式阐释现代主义美学方面，丹麦也很突出地吸引了当时国际上的注意，特别是皇家哥本哈根陶瓷制造厂的许多产品、卡雷·克林特（Kaare Klint）考虑到人体测量学的家具和银匠凯·博耶森（Kay Bojesen）简朴的造型。博耶森曾师从该领域中重要的设计师乔治·詹森（Georg Jensen），他是1931年哥本哈根展览馆和永久田园店（Den Permanente）的关键人物，这家商店是一次集体的冒险事业，“最优秀的”丹麦设计师在此展示自己的作品，成为“二战”后欧洲其他设计宣传机构的先驱。

英国和现代主义

尽管历史学家们已经相当关注英国的现代主义设计，但与更为广阔的生产和消费模式相比，其真正的重要性或许一直是被高估的。很

明显，从1920年代末起，欧洲大陆前卫意识逐渐发展起来，在《建筑评论》（*The Architectural Review*）和《建筑师和建筑新闻》（*The Architect and Building News*）等杂志上与此主题有关的文章日益增多就反映了这一点。然而，与德国包豪斯的宣传产品曾经发生的情形一样，评价受到来自活动支持方的影响，这些组织也留下了许多档案、展览目录和杂志。德意志制造联盟是设计与工业协会的精神先驱，但与政治和经济上非常强大的先辈相比，设计与工业协会却相形见绌，从未像德意志制造联盟在1920年代中期对德国产生的影响那样对英国制造工业产生冲击。许多设计史家认为，英国致力于通过建立政府贸易部下属的戈雷尔委员会（Gorell Committee）提高制造工业和民用市场中的设计意识，他们注意到了1932年关于《优质设计品和日常用品的生产与展示》（*The Production and Exhibition of Articles of Good Design and Everyday Use*）的报告，这一报告被视为促进现代设计的系列创举的第一例。1933年底，以贸易部艺术与工业委员会的名义组建委员会已经被提上日程。然而，应该记起的是，用非常有限的资金委托出版报告、建立国家机构可以被解释为政治防御行为，几乎就是明摆着的正面干预。这方面内容我们将在第六章继续讨论。

历史地看，英国设计中的现代主义一直围绕着许多重要的个体和范例而建立。比如，韦尔斯·科茨在伦敦汉普斯特德（Hampstead）的草坪道公寓可以视为重要的亮点。由进步的韦内斯塔（Venesta）胶合板和爱斯康（Isokon），家具公司的莫莉（Molly）和杰克·普理查德（Jack Pritchard）资助，早期的承租人包括了许多欧洲现代主义移民，比如瓦尔特·格罗皮乌斯、马塞尔·布鲁尔和拉兹洛·莫霍利–纳吉。在移居美国前，布鲁尔和格罗皮乌斯还为爱斯康家具公司设计过家具。

公共领域中的重要例子包括伦敦运输公司的协同设计政策，这明显地体现在委托设计的海报、地铁座椅用纺织品、标识系统、垃圾箱和公司存在的其他表现形式中。英国广播公司（BBC）也以两种途径发挥了作用：一是委托著名的现代主义者，比如瑟奇·契马耶夫（Serge Chermayeff）、韦尔斯·科茨、雷蒙德·麦格拉斯（Raymond McGrath）为1928—1932年间建造的位于伦敦的广播电台新址设计功能性内部空间和家具；二是在1930年代早期，播放有关日常生活中的设计的系列演讲和讨论。

虽然，1933年成立了诸如Unit One这样的前卫团体来推进英国的现代艺术和建筑，1934出版了像赫伯特·里德（Herbert Read）的《艺术与工业》（*Art & Industry*）这样的宣传文本，但是充分体现纯粹现代美学**[图34]**的设计在这个国家却从未被广泛接纳，对比较富裕的人来讲，在刚刚发起来展的市郊随处可见的仿都铎时代的建筑和室内设计比时髦的现代住宅更具历史和传统魅力。

图34　马里恩·多恩（Marion Dorn）

手工打结的羊毛毯子，威尔顿皇家地毯制造厂，约1937年

马里恩·多恩是两次大战期间英国重要的纺织品和地毯设计师，承接了许多重要的远洋班轮和宾馆委托项目。她的许多设计都有强烈、醒目的几何图案，但是，和这件作品一样，通常将自然主题形式化。这或许反映了她的委托人虽然敢于冒险，但一般却不愿接受纯粹现代主义全然抽象的外表。

东欧的发展

我们已经谈过从1917年“十月革命”到斯大林领导下的社会现实主义之间的俄国现代主义实验（将在第四章深入探讨）。但是和其他东欧国家一样，在东欧有两股力量形成了非常紧张的局势，一方面是期望设计向国际化发展，另一方面是试图通过结合本土和民间的工艺美术传统界定民族身份。在波兰，这种紧张局势再次出现，这与1925年波兰在巴黎装饰艺术博览会上的展示有关，克拉科夫工作室（Cracow

Workshops）关于定位工艺和实用美术的观点被进步派别视为脱离了现代的20世纪生活。第一次世界大战之后，华沙成为前卫派的中心，那里的许多设计师都曾在欧洲各地学习，包括奥地利、德国和俄国。波兰进步艺术家了解荷兰风格派和俄国构成主义的观点，于1924年组成布罗克（Blok），并出版同名杂志。像几年前在俄国曾经发生的一样，布罗克仅维持了两年就因观点不同而逐渐分裂，在争论中提出，自律的艺术创造力和抽象形式凭借自身力量成为社会和文化变革的代言人，以此来反对用现代形式套用批量生产技术的可能性。其中一些持更实用性观念的成员于1926年组建了现状社（Praesens），这是一个面向国际的团体，聚集在同名期刊的周围。和遍布欧洲的现代主义同行一样，他们认为建筑是社会和美学革命的基础。然而，同样也和其他许多国家一样，现代主义方案得以执行的机会受到主流经济环境的限制。虽然在工人阶层住房上有许多可喜的经验，但主要成就仍然局限在富人的宅邸和公寓上**［图35，图36］**，正如在1930年代表现出来的，出现了从较为“国际化的”趋势向结合本土和地域思考的现代主义精神转移的倾向。

图35　阿道夫·聚斯科 - 伯胡斯（Adolf Syszko-Bohusz）和安德列·普罗纳兹科（Andrej Pronaszko）

会客室家具，总统城堡，维斯瓦（Wisła），1930年

根据当时进步和传统派别之间的论争，在办公室委托项目中采用强调现代的美学在波兰建筑和设计报刊上掀起一片哗然。在波兰家具生产中大胆地使用镀铬钢管标明了现状社在前卫派中的影响。然而，这样的现代主义设计从未进入大规模的工业生产，正如1930年代展现出来的那样，现代主义事业将变得更加沉默。

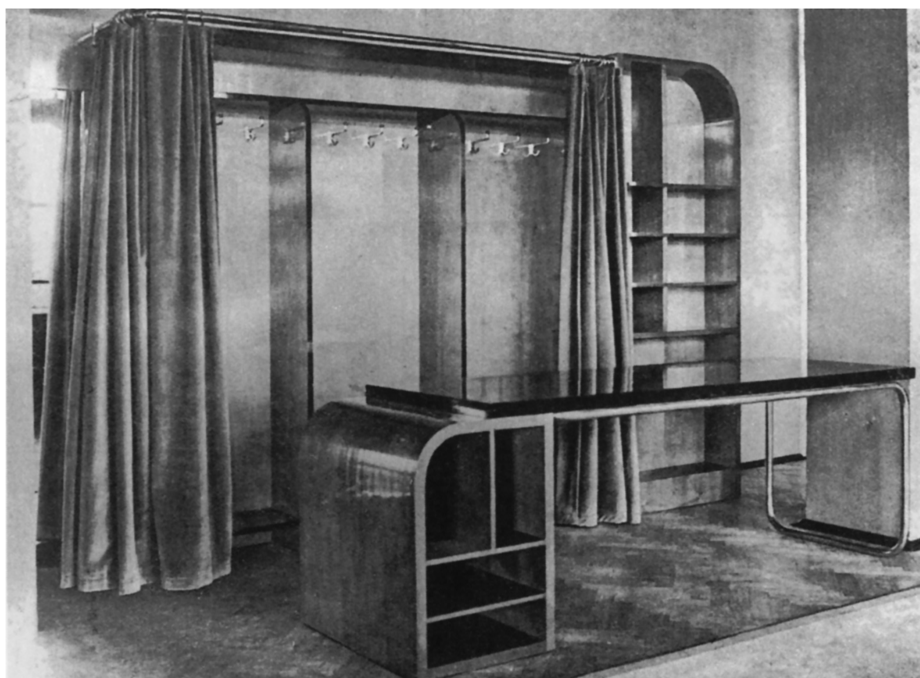


图36　阿道夫·聚斯科－伯胡斯和安德列·普罗纳兹科

门厅和衣帽间家具，总统城堡，维斯瓦，1930年

和图35一样，这幅插图也是《建筑建造》（*Architektura Budownikcwo*）杂志中的特写。然而，弯曲的木制桌子和外衣存放处却不像会客室家具那样坚持现代性，或许显示出更保守的聚斯科－伯胡斯比他的合作伙伴现状社成员普罗纳兹科具有更强的设计个性。

东欧的教育机构和德国的包豪斯一样，也是传播现代主义的重要载体。比如，在俄国，构成主义者们构想出了莫斯科高等艺术与技术学院（Vkhutemas），它成立于1920年，秉承构成主义观点，密切结合文化复兴的愿望，成为培养工业艺术家的重要推动力；波兰华沙理工大学建筑学院（The School of Architecture at Warsaw Polytechnic），也在设计领域大力提倡新精神。在其他地方还有其他教育机构持现代化的教育哲学，比如1928年成立于捷克斯洛伐克的布拉迪斯拉发（Bratislava）实用美术学校，约瑟夫·维德拉（Josef Vydra）任校长，该校强调建筑、实用美术和工业生产之间的紧密关

系，宗旨在于现代化和提高民用产品的标准。然而，就像许多年前的德国，1930年代末，高压的政治气候迫使学校于1939年关闭。

第三章　商业、消费主义和设计

图40局部

美国：设计和作为一种生活方式的消费

通过前面几章，我们逐渐明确了，在进步设计师、理论家、革新组织的理想和大众消费现实之间存在着巨大的鸿沟。在1920年代的欧洲，前卫派的注意力主要集中在特定的观念——“时代精神”（Zeitgeist）上，关注抽象形式及其与现代性和标准化、批量生产技术之间的象征性而非功能性的联系。然而，在美国，当代性的概念在对技术力量的普遍感知中找到了物质实现，以此为大众消费创造激动人心的新产品。通过制造商、设计师和广告人有计划地唤起消费者潜在的愿望来提高消费者对物质的期待值**［图37］**。在这段时间里，美国的广告产业从相对简单的媒介转向另一个层面，开始投入更多的精力关注由理解消费者心理带来的多种可能性。此外，电影、留声机、汽车、大公司对日常生活的影响日益增加，这有助于提升公众对戏剧性乌托邦的兴趣。许多工业设计师在展览，甚至通俗读物中设想了这一理想社会，前者如1933—1934年在芝加哥举办的“进步的世纪”展和1939—1940年的纽约世界博览会，后者如诺曼·贝尔·格迪斯（Norman Bel Geddes）1932年的宣传册《地平线》（*Horizons*）。

图37

玛贝特餐厅（Marbett，又名白塔餐厅），新泽西州卡姆登市（Camden），1938年

这家新泽西路边餐厅是第一间奢华的白塔商店，也是1930年代美国商业生活的典型象征，以“玛贝特”命名给人以竞争的暗示。装饰性的上釉曲面窗户、条状水平装饰带和霓虹灯束，有一种特殊的1930年代美国风情。圆形的拐角反映出对流线型的崇尚，凸出的标志塔已经认识到与行驶中的汽车联络的重要性。女招待的“指挥员”穿着旱冰鞋工作。

第一次世界大战对美国工业能力产生了相当大的影响，它使工业产量加倍，在接下来的10年里，购买力也大幅度增加。还有其他因素促成了这些变化：1921年大移民的结束进一步刺激了劳动力机械化的增长；伴随着住房急速发展，电力供应业开始扩张，致使民用电器在数量和范围上迅速增加，这些民用电器成为消费主义的象征，它们从风格上表达了易逝的当代生活方式；进一步采用新的工厂管理模式，“一战”前时代的泰勒主义和福特主义的观点已经包括了合理化、标准化和科学管理的含义。然而，尽管有这些积极的促进因素，市场还是在1920年代中期开始到达饱和点，在更广泛的经济视野下考量来看，越来越多地聘用设计师来增加销售，重新设计包装各类产品已经无济于事，这一情况受价格暴跌的制约，在1929年华尔街大崩盘时达到顶点。1920年代，定向消费设计政策的实施为经济复苏提供了许多良

机，最重要的表现在汽车工业中，特别是通用汽车公司，车身年度换型（annual body change）的引进和更多的色彩选择，大大促进了销售，并引导人们接受产品的预设性周期永久性报废。

美国工业设计职业的增长

1929年的华尔街大崩盘对美国经济造成了毁灭性的影响。同时也引发了工业设计行业的重要变革，设计师们从关注产品的外在风格转向更深层地理解材料、生产过程、市场策略和消费者的期待。在商业领域，一些重要的著作开始发挥作用，比如罗伊·谢尔顿（Roy Sheldon）和埃格蒙特·阿伦斯（Egmont Arens）于1932年出版的《消费者工程学：繁荣的新技术》（*Consumer Engineering: A New Technique for Prosperity*），[1]通过对"日常用品的时尚性和暂时性"的强调，认为"消费工程学是一种缩短消费循环的潜在方法"的观点逐渐流行起来。此外"有计划的废弃"的观点是促使美国工业经济恢复的一个重要因素，而且，通过使用行为心理学研究和市场调研，它得到了肯定，成为商业策略的一个重要组成部分。

在这样的环境中涌现出第一代杰出的美国工业设计师：诺曼·贝尔·格迪斯、哈罗德·凡·多伦（Harold Van Doren）、亨利·德里夫斯（Henry Dreyfuss）、卢尔莱·吉尔德（Lurelle Guild）、雷蒙德·罗维（Raymond Loewy）、沃尔特·多温·蒂格（Walter Dorwin Teague）、拉塞尔·赖特（Russel Wright）是其中比较著名的。由于当时没有职业定向培训，[2]所以他们的专业背景千奇百怪，包括工程学、插图、广告和舞台设计。其中一些人，特别是贝尔·格迪斯和罗维善于自我宣传，美国商业杂志《财富》（*Fortune*）关于有潜力的工业设计人物的讨论里，频繁给予他们高度赞誉。《财富》杂志由出版商亨利·卢斯（Henry Luce）于1930年创建，除了推进作为商业附属物的设计之外，杂志还在编辑设计领域确立了高标准，以戏剧化的封面为特色清楚地表达了1930年代美国公众一致认同的先进的技术精神。诺曼·贝尔·格迪斯在他1932年极具宣传意味的革新著作《工业设计的地平线》（*Horizons in Industrial Design*）中竟然将工业设计描述成20世纪真正的艺术形式，他这样写道：

当汽车、有轨电车、飞船、汽船或其他具有工业特征的物品使你激动不已，就像看到了巴底农神庙、夏特尔大教堂的玻璃窗、米开朗基罗的摩西或乔托的湿壁画一样时，你有权说，它们就是艺术品。

正如14世纪的艺术家们必然因他们的大教堂而为人们牢记一样，20世纪的艺术家们也会因他们的制造厂，及其产品为人们所铭记。[3]

第二次世界大战之后，雷蒙德·罗维出现在1949年的《时代》（*Time*）杂志封面上**[图38]**，周围环绕着许多由他工作室设计的重要产品，他因此成为名人。罗维作了很多努力来宣传他自己神话般的形象——作为一个个体，他独自改变了北美物质环境的可视形式。在宣传方面，他眼光敏锐，经常在照片中表现为站在罗维设计的铁路机车旁，坐在罗维设计的汽车里，或者在虚构的像实验室一样的工业设计师工作室里若无其事地摆姿势，比如在1934年大都会美术馆当代工业艺术博览会上展出的照片。

图38　雷蒙德·罗维

《时代》杂志封面，1949年10月31日

非常像19世纪英国初创阶段的工程师，许多第一代美国工业设计师赢得了广大民众的赞誉。雷蒙德·罗维就是最早的一位，他将“优质设计”界定为“向上的销售曲线图”。他在公开的照片中经常将自己表现为独自在工作室里，站在罗维设计的产品旁，坐在罗维设计的产品中，或使用罗维设计的产品，这有助于创造全能的工业设计师神话。实际上，1947年，他的工作室就有150名雇员，这些雇员各有所长，共同为公司的成功作出贡献。

美国工业设计：神话的创造

关于重要设计师对日常物质环境的视觉冲击，人们已经谈了很多。如前所述，在1930年代发展中的消费环境下，工业设计师自己[4]也进行了很多自我宣传。这一趋势紧接着被许多历史学家和博物馆展览进一步延续下来。[5]通过星期日增刊上的特写，他们还成为许多出版物的主角，其中包括设计和商业印刷品上的文章。此外，著名的工业设计师在重要的公司工作就使得他们的产品能够被充分关注：蒂格的委托人有柯达、福特、德士古；罗维的委托人是西尔斯·罗巴克、宾夕法尼亚铁道部、斯多德巴克尔（Studebaker）；贝尔·格迪斯的委托人是标准燃气设备公司（Standard Gas Equipment Company）、通用汽车；德里夫斯的委托人是贝尔电话、纽约中央铁道部。他们将当代材料表达应用在几乎不受限制的各种物品上，包括真空吸尘器 **[图41]**、厨具、冰箱 **[图39]** 、收音机、时钟、店面、包装、家具、办公设备、汽车 **[图40]** 、货车、客车、铁路机车、机车车辆、飞机内部设计、远洋班轮。

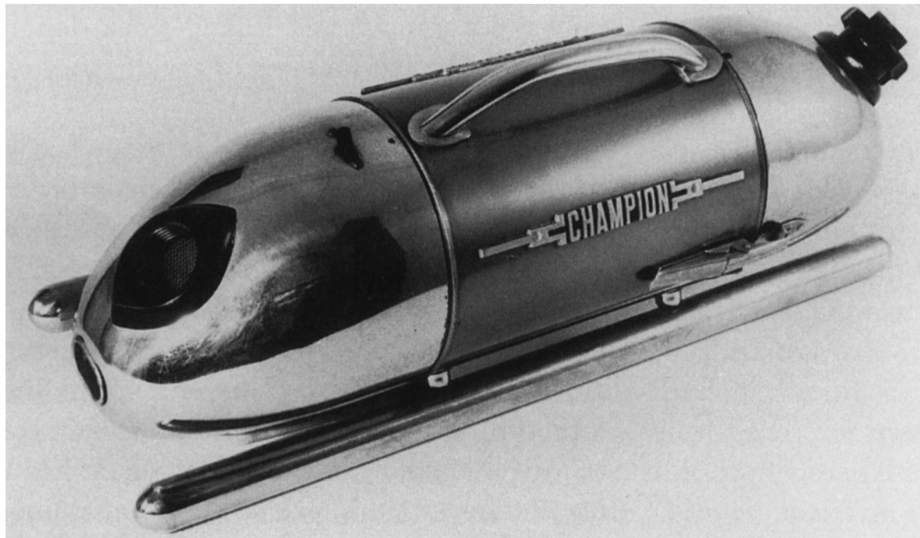


图41　吸尘器（Staubsauger）

“冠军牌”（*Champion*）真空吸尘器，OK式，荷兰，1930年代末

这款镀铬流线型真空吸尘器具有令人印象深刻的外形，表明了美国风格已经在相当大的程度上渗入欧洲市场，扩散到家庭领域的当代运输工具设计中的流线形式非常具有吸引力。

图39　雷蒙德·罗维

为西尔斯—罗巴克设计的“冷点”（Coldspot）冰箱，1935年

这是罗维最著名的早期委托项目之一。1932年，罗维为西尔斯·罗巴克的系列冰箱设计了一个新型号，导致1935年“冷点”的产生。如图所示，冰箱使人信服的不仅仅是功能上的考虑——它要求消费者去“研究它的美”。此外，还有许多革新之处，比如防锈铝架、精美的流线型，以及标语，透露出当代精神，赋予家用物品以汽车一样的特征。

图40　卡尔·布里尔（Carl Breer）和他的同事

德索托气流（De Soto Airflow）汽车，克莱斯勒公司，1934年

布里尔是克莱斯勒研究所的负责人，由他主持的这项设计的目的是为了配合其他大受欢迎的流线型运输工具，比如道格拉斯“DC-3”飞机和普尔曼（Pullman）公司的“盐城号”列车。或许是由于设计比较激进，这款车没有获得太多的商业效用，尽管如此，随后采用流线型设计的其他美国制造商还是获得了更多的利润。大部分外部细节和内部设计，包括镀铬钢管椅架和大理石纹橡胶地面垫，都具有装饰艺术的特性。

然而，正如在第一章中简要谈到的，过度强调“先锋”观念和个别名人的成就往往使人们曲解了他们的重要性。丹尼尔·米勒在1987年的《物质文化与大众消费》中抨击他所看到的所谓的流行设计史实践，认为这可以被看作是“一种伪艺术史形式，这种艺术史的任务就是将那些伟大的个人标识出来，比如雷蒙德·罗维或诺曼·贝尔·格迪斯，并将他们描绘成现代大众文化的创造者”。[6]正如人类学家米勒主张的，更好地识别消费中的商品转化是理解物质文化的一种方法，但是即使从更常规的历史的角度来看，过度强调个人多少会使人误解。哈罗德·凡·多伦在其1940的著作《工业设计：实践手册》（*Industrial Design: A Practical Guide*）[7]中着重强调在工业设计行业中专家合作的重要性，认为专家合作是实现更高效率标准的一种方法，同时还建议，一个设计团队应该包括设计师、工程师、技术专家、制造商、商

人和其他具有产品规划知识和销售渠道的人。的确，在1930年代，领先的工业设计办公室的规模通常都相当大：1934年，贝尔·格迪斯办公室承接设计、制图、做模型和技术活动，根据需要引进了大约30名外围专家；1937年蒂格雇用了25位；截止到1930年代末，派头十足的罗维聘请了60位。尽管大多数有关美国工业设计的文献都倾向于强调新兴设计职业的积极成就，但这依然不能代表当时工业所认可的方式。直到1940年代，哈罗德·凡·多伦还在努力强调设计师在工业中的地位仍然很脆弱，大多数制造商不相信或者没有意识到设计作为一种商业工具的效力。他谈到，许多制造商没有为设计项目的实行作适当的预算，他们期待立即见效而不是出于长期投资策略的需要。

作为消费刺激物的大众传媒

和非常有影响的邮购目录一样，无线电在造成更同质的民族趣味模式上也发挥了重要作用，特别是随着1926年美国国家广播公司（NBC）和1927年哥伦比亚广播公司（CBS）国家广播网的成立，地区屏障就逐渐消失了。在1930年代，购买收音机的费用已经大幅度下跌，小型（“微型”）收音机的零售价只有10美元，大多数有收入群体都能够买得起。和第三帝国统治时期德国人民广播（Volksempfänger）是政治宣传的工具一样，美国的广播也是大公司产品和服务的重要宣传媒介。截止到1930年代末，广播广告在经济方面已经颇为重要，广告在最佳时段相互竞争，推销各种产品。这些产品包括收音机、留声机、民用电器、厨房设备、家居饰品、汽车，以及食品和其他家庭用品。

许多作者[8]认为，在像诺曼·贝尔·格迪斯这样著名的工业设计师的未来主义乌托邦理想和1920年代末、1930年代初盛行的科幻小说描绘的景象之间有着强烈的相似性。同一时期还诞生了流行的连环画英雄巴克·罗杰斯（Buck Rogers）、飞侠哥顿（Flash Gordon）和超人；在杂志方面，像雨果·根斯巴克（Hugo Gernsback）的《惊奇的故事》（*Amazing Stories*）、《惊悚故事》（*Astounding Stories*）、《奇妙故事》（*Wonder Stories*）在1935年最畅销时年销售总量突破了150万份。速度和变化的观念、探索新材料的可能性，以及新的运输模式和运输设备的发展，在贝尔·格迪斯和许多科幻作家、插图画

家、电影制作人描绘的更为奢华的未来世界中是共通的。此外，他们都信奉技术力量，认为这是一种使社会变得更美好的方法。1930年代早期的趣味与之相仿，华尔街刚刚崩盘，美国的技术统治论者就发表简要声明，要求公众趣味关注作为未来国家繁荣昌盛的潜在力量的科学家和工程师，而不是关注那些与没有信用的商业和金融部门有关的人。通过一系列事件，技术乌托邦幻象不断进入公共视野，比如1933—1934年芝加哥"进步的世纪"展，在开放的半年多时间里总共吸引了4876,9227位参观者；就场地来讲规模更大的1939—1940年纽约世界博览会有4493,2978位参观者。

由于经济衰退，没有几个国家参展，芝加哥"进步的世纪"展最初的雄心壮志未能实现。然而，民族研究委员会却组织了一个以科学为主题的后续展览，演绎了过去的成就和未来的可能性。观众的总量证明了展览深受欢迎，一般的大众都对展出的奇迹叹为观止，比如C. F.凯克（G. F. Keck）的光电房间"明日之屋"（House of Tomorrow），这是一个围绕中心建造的钢架玻璃房，容纳有许多公用事业，包括飞机棚和汽车库，还可以搭乘"太空交通工具"（Sky Ride）游览0.3英里（约0.48公里），这是一个在两个628英尺（约191米）高的塔之间挂起的双层"火箭车"。在展览的第二部分，观众可以看到后来被命名为"盐城号"（The City of Salina）的最新流线型火车联邦太平洋M-10000和伯灵顿的"微风号"（Zephyr）。这两款火车引人注目的流线形式提供了新的舒适和设计标准，其造型源自对以下两方面的探讨：一是新型轻便材料引人注目的可能性；二是结构技术。这两款火车生动地捕获了公众的想像力，在国内广泛巡回展示，为改变铁路机车和车辆设计，激发1930年代末在广大耐用消费品中运用流线型的普遍兴趣作出了贡献。

1939—1940年的纽约世界博览会以"为明天设计"为主题，它为工业设计师提供了使自己符合大型美国公司市场期望的无与伦比的机会，正如沃尔特·多温·蒂格在1939年注意到的，由于设计师们被"假定理解公共趣味，因此他们能够用流行的方式表达，同时也因为作为一种职业，他们必定不顾传统形式和解决方案，而是按照今天或者明天的方式思考"[9]。世博会上最重要的主题反映了1930年代已经取得的重大发展——运输、科学和通讯。

世博会上展出的还有许多和流行娱乐一样的科幻例子，比如，人们可以在运输区看到雷蒙德·罗维的"未来的火箭港"（Rocketport of

the Future）。在“声与光展”（son et lumière）中，从伦敦到纽约的旅行被描绘成以载人火箭的形式，从一个喷火器上点火发射，行程只需一个小时。此外，在威斯丁豪斯（Westinghouse）室，7英尺（约2.1米）高的机器人伊莱克特罗（Elektro）和能对多种语言指令作出反应的机器狗斯帕科（Sparko）令参观者们大为赞叹。世博会的第二部分更切实地推进民用电器，参观者们可以观看威斯丁豪斯的“世纪之战”，——劳工小姐和现代小姐之间的洗碗比赛，前者用的是人手，后者用的却是一部1940年威斯丁豪斯洗碗机 **[图42]** 。尽管市场宣传有些简单，许多由美国大公司精心制作的规模更大的展览和展品最终也和为满足未来公众对新消费品的需求而创造的交通工具一样，通过工业设计师的力量得以传达。

图42

“世纪之战”，1939/1940年纽约世界博览会上劳工小姐和现代小姐（使用的是一部1940年威斯丁豪斯洗碗机）之间的洗碗比赛

威斯丁豪斯电力和制造公司努力通过展览将群众引至室内，比如7英尺（约2.1米）高的机器人伊莱克特罗和它的机器狗斯帕科。“世纪之战”是一场具有同样轰动效应的戏剧。博览会的主题“未来世界”具有明显的社会乌托邦色彩，为美国的大公司提供了无与伦比的机会，将作为强大经济影响力的它们置于刺激消费者需求的位置。

洞见未来是观者体验的重要部分。亨利·德里夫斯的未来民主城（Democracity）幻象是一个值得关注的展览，这是一个想像中的

2039年的世界，日参观人数达到8000人；在联合爱迪生馆，观众可以看到沃尔特·多温·蒂格和弗兰克·J.鲁尔达（Frank J. Roorda）的“光之城”（City of Light），这是当时世界上最大的立体布景，用12分钟描绘了纽约从西切斯特到科尼岛的范围，灯光在24小时中变换；在福特汽车公司馆中参观者可以看到蒂格的“福特生产线”，在馆外螺旋形的“明日之路”上还可以试驾福特、墨丘利（Mercury）和林肯—微风（Lincoln-Zephyr）汽车。展览开放期间参观人数达500万，最受欢迎的展品是位于通用汽车综合馆运输区的诺曼·贝尔·格迪斯的“未来世界”（Futurama）展示。“未来世界”由仿佛从低空飞行的飞机上俯瞰的1960年的投影世界构成，在遍布高低交错的建筑物的城市上空架起多条高速公路，上面行驶着流线型的车辆，场景被划分为住宅区、商业区、工业区、实验性农场、水能—电能工厂和引人入胜的乡村。在现实中，观众可以乘坐输送装置以模拟每小时200英里（约322公里）的速度移动500米。在参观最新的通用汽车产品之前，观众被送抵1960年城市的一个十字路口（与实物等大）**[图43]**，在那里，公路交通与行人隔离开来。大多著名美国公司都以前瞻的方式推销自己，包括美国广播公司（RCA），他们推出新的仍然昂贵的电视媒体，在博览会的开放日进行商业宣传。尽管这里的许多展示被宣传为对未来社会的一瞥，其中美国公司借助工业设计师富于想像的阐释，帮助社会拥有一个优质设计的未来，但是，公司的调整更看重的是增长的利润率和市场份额。

图43

1939/1940年纽约世界博览会上通用汽车展，想像中的1960年街景和通用公交车、轿车

贝尔·格迪斯的“未来世界”展示是纽约世界博览会上通用汽车“高速路和地平线”展的重要单元，也是博览会上最受欢迎的展品之一，以全景式特写赋予1960年世界的未来幻象，参观者可以坐在移动的椅子上观看，就好像乘坐低空飞行的飞机。参观者从外观巨大的远景上浮现出来，出现在与实物等大的模拟街心上空，在那里公路交通与行人相互分离。毫无疑问，这个特殊的“未来世界”的主角都是通用汽车产品。

对工业文化的当代批评

许多历史学家已经注意到对当代美国追求“批量生产”的精神特质的批评。[10]一些批评家将历史追忆为再现相对简单的、精神上的存在，将现代资本主义商业社会与乡村生活方式对比。比如摄影师多丽丝·乌尔曼（Doris Ulman）在1930年代早期拍摄了阿巴拉契亚山区人民形象，通过这些形象聚焦“民间”文化固有的价值，“民间”文化正是

由在自己的文化传统中工作的手工艺人和妇女传承下来。然而，其他更尖锐的声音开始更直接地攻击美国的当代工业文化。

亨利·福特的装配线技术逐渐应用于整个工业化世界的工厂中，他本人成了那些视美国生活为“由机器、竞争和大规模发行的杂志、报刊的精神独裁构成”的人的攻击目标。[11]比如，1932年奥尔德斯·赫胥黎（Aldous Huxley）在《美丽新世界》（*Brave New World*）中批评信奉批量生产和标准化观念，并将之视作一个无爱的、情感匮乏的社会的主要成分，他忧心忡忡，认为福特主义是这个社会中占统治地位的信仰，福特取代了神，福特的自传取代了《圣经》。电影也通过胶片承载了许多反科技信息，比如弗里茨·朗（Fritz Lang）1926年的《大都会》（*Metropolis*），这是一个使人心寒的幻象，一个充满敌意的未来之城，技术统治并奴役着城里的居民，许多布景直接受到1924年朗出访纽约时看到的曼哈顿地平线的启发。十多年后，在卓别林1936年的《摩登时代》（*Modern Times*）中，工人们在生产线上被不断增长的效率无情地驱赶着（卓别林本人在底特律福特工厂中曾经亲自体验过），最终精神错乱。

批评还针对更大范围的设计界，或许理查德·巴克敏斯特·富勒（Richard Buckminster Fuller）是态度最为明确的一个。[12]他强烈反对被他视为工业设计师的共谋的表面风格和不断激增的周期报废性消耗品的范围，慢慢尝试着提出一些设计方案，这些方案能够使人类从最少的材料和能源中获得最大的收益。他撰写有关“最大限度利用能源”（Dymaxion）的文章，为他极具革命性的节能汽车（从1933年起）和浴室（从1930年起）**[图142]** 制造样品，尽管由于各种原因这些设计未能得到生产商的认同。但他不愿放弃自己的信念，仍然非常怀疑那些认为工业设计行业能够承担从钢笔到远洋班轮的一切事情的浮夸主张。富勒将工业设计视为广告和市场的紧密附属物，反映在1950年代末的观点上，他宣称：

> 工业设计是一件很不光彩的事……我向你保证，没有一家飞机公司愿意让一位工业设计师通过其工程部的正门。工业设计师被认为是纯粹的室内设计师或室外装饰师。然而，我曾经听到过工业设计师声称他们设计了蒸汽轮船“美国号”（United States）。如果大概展示一下工业设计师们为“美国号”设计的所有项目，你就会看到一系列窗帘、椅子、油漆块和小摆设漂浮着驶

出纽约港，没有什么真正把这些物品和“美国号”连在一起。声称这些人设计了“美国号”实在不足为信。[13]

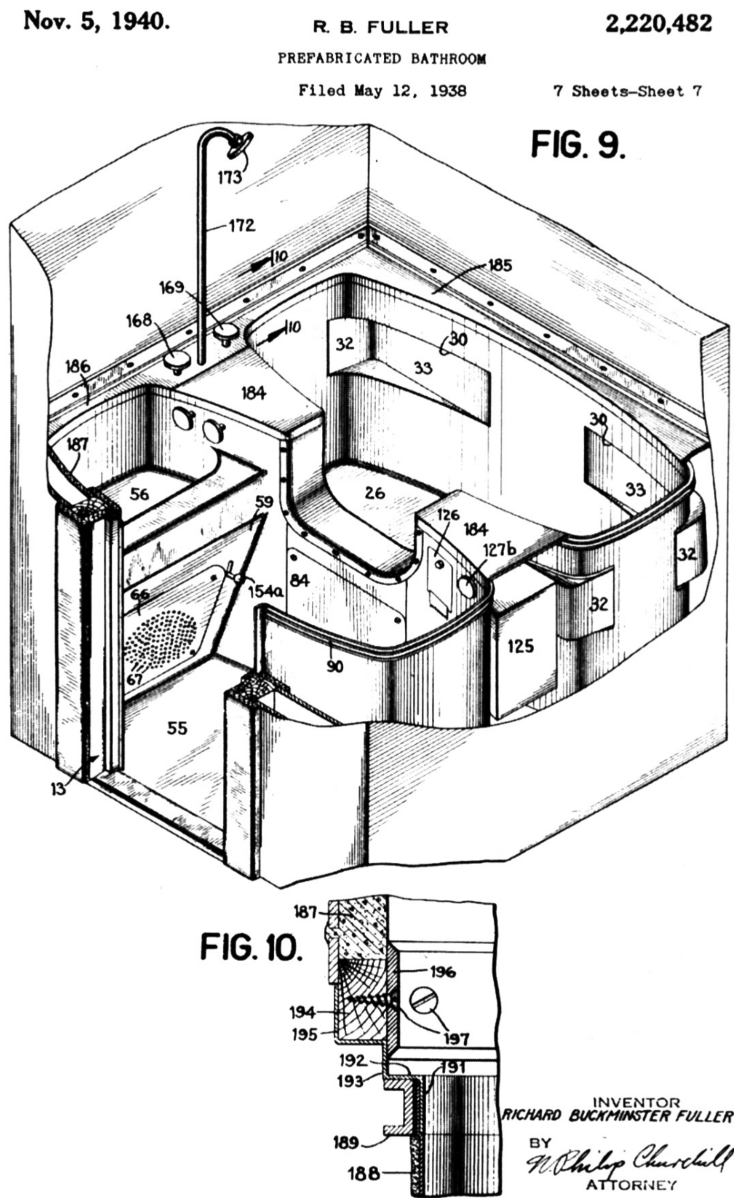


图142　理查德·巴克敏斯特·富勒

最大效能浴室（Dymaxion Bathroom）专利图纸，1937年

巴克敏斯特·富勒是20世纪最重要的发明家—设计师之一，他也对工业设计提出了强烈批评，认为它是一种浪费的工作，鼓励了人工废弃，而且它对材料和资源的使用也是非必需的。最大效能浴室，连同所有的固定装置、设备和管道是为大批量生产而设计，它由两个主要部分

组成：脸盆与抽水马桶，浴室与淋浴。它占地面积5英尺（约1.5米）见方，重420磅（约190.5千克），其造价和资源使用都被计算得非常节省。

欧洲设计的影响

在两次世界大战期间，美国对欧洲设计的兴趣得到许多欧洲重要设计师的支持，这些设计师包括：奥地利的约瑟夫·乌尔班（Joseph Urban）、保罗·弗兰克尔（Paul Frankl），丹麦的古斯塔夫·詹森（Gustav Jensen），德国的彼得·穆勒–蒙克（Peter Muller-Munk），法国的乔治·萨基尔（George Sakier）、威廉·莱斯卡兹（William Lescaze）、雷蒙德·罗维，匈牙利的保罗·拉兹洛（Paul Lazlo）。此外，在1920年代末，美国设计师画廊和当代有限公司分别成立，以促进美国的现代装饰艺术和设计，它们大都遵循欧洲社团的发展轨迹，比如奥地利的维也纳工场、德国的德意志制造联盟、法国的装饰艺术家协会。尽管这些美国宣传组织的活动受到1929年华尔街大崩盘的影响而大幅度减少，但他们还是为推动"二战"后美国现代设计的新环境作出了贡献。然而，更重要的是1925年在巴黎举办的国际装饰艺术和工业博览会。

巴黎，1925年：奢侈、精美、商业

正如人们在1939—1940年的纽约世界博览会上看到的，无论从宣传还是经济的角度上讲，国际展览都是推动民族兴趣的重要载体，特别是对东道主国家而言，其工业和民族展示承担了最伟大的意义。由于1925年巴黎国际装饰艺术和工业博览会的目的明确，即重建其在装饰艺术中的领导地位，因此博览会主要是法国民族声誉的问题。其实，早在1914年战争爆发前，法国在这方面的经济地位已经受到质疑，这是国际工业竞争日益加剧的结果。

由于各种原因，特别是第一次世界大战的干扰，在1900年巴黎万国博览会之后举办一次国际性展览的想法一直没能实现，直到1919年，这一构思成为法国战后工业发展和经济恢复计划的组成部分。这个计划内的战后展览由商业与美术部主办，试图鼓励建立一套现代设

计语言，即将传统法国擅长的奢侈品设计与现代批量生产技术现实结合起来。大多数法国产品中都包含这种现代主义，但这种现代主义依然远离于“一战”前穆特休斯等人在德意志制造联盟讨论的那些思想。不同于勒·柯布西耶新精神馆中简朴的现代主义（在第二章讨论过，参见**图28**），过分奢华和精美的品质构成了大部分法国展品的特征，许多已经超出日常消费的经济范围。结果，展览引起相当多的批评。正如之后我们将要论及的，展览中的许多风格特征我们随后称之为“装饰艺术”（Art Deco），这种风格对美国产生了深远的影响，使英国和其他地方的许多设计领域深深感受到其存在。

博览会上雅克–埃米尔·鲁尔曼（Jacques-Emil Ruhlmann）的富有收藏家馆**［图44］**最受关注，连标题都证实了鲁尔曼与高雅风尚、昂贵价格、排他性，以及鼓励高于工业的手工艺生产的紧密联系。杜南德（Dunand）的漆家具、埃德加·勃兰特（Edgar Brandt）的装饰铁栏杆、戈迪萨尔德（Gaudissard）蓝粉相间的地毯、著名的让·杜帕斯（Jean Dupas）的异国情调油画《长尾小鹦鹉》（*The Parakeets*），都给人以这样的印象。

图44　雅克 - 埃米尔·鲁尔曼

“收藏家馆”内景，1925年巴黎国际工业装饰艺术博览会

这个展馆是1925年博览会根本目的的缩影——在装饰艺术和工艺美术领域重塑法国声望。豪华的展品中有许多重要的法国当代装饰艺术家的作品，与鲁尔曼自己设计的家具相得益彰。鲁尔曼是该领域中的杰出人物，拥有自己的家具工作室，他还为创造一个完整的统一体而设计纺织品、地毯和其他元素。

和1900年巴黎国际展一样，一些最值得纪念的展品在25年后被安排到巨大的巴黎百货公司的展台上，而且都被摆放在最好的位置。它们在法国展区的出现，连同亚历山大三世桥（Pont Alexandre III）上迷人的商品街，有效地维持了购物之城巴黎所期望的形象。[14]这条街上有40家店铺展示着高级女式时装、流行饰品、香水和其他奢侈品。

巴黎百货公司的奢侈展示受到公众对当代设计与日俱增的兴趣的驱使。商业开拓的精神促使他们成立了自己的设计工作室：1912年“普瑞玛”（Primavera）在春天百货成立，由勒内·吉耶雷（René Guilleré）和他的妻子夏洛特·肖谢–吉耶雷（Charlotte Chaucet-Guilleré）任总监；1921年由莫里斯·迪弗雷纳（Maurice Dufrène）在老佛爷百货成立了“精湛”（La Maîtrise）；1923年保罗·福洛（Paul Follot）在优市百货成立了“波摩娜”（Pomone）；1924年艾蒂安·科尔曼（Étienne Kohlmann）和莫里斯·马泰（Maurice Matet）在卢浮宫百货（Magasins du Louvre）成立了思高卢浮宫馆（Studium Louvre）**[图45]**。

图45　安德烈·弗雷谢（André Fréchet）

Lahalle和Lavard，思高卢浮宫馆的会客室，1925年巴黎国际工业装饰艺术博览会

鲁尔曼展馆［图44］中的许多特征也在这里反映出来，但这里的价位更易于接受。思高卢浮宫馆是巴黎展区商店中比较重要的一个，有自己的装饰工作室。1925年博览会为其提供了一个前所未有的机会——向潜在的顾客展示最完美的设计品，这些展品使时尚的装饰艺术厅更加优美。

官方希望通过法国装饰艺术的卓越品质征服观众，这可以从分配给法国展区的大面积空间得到证实，占57英亩（约346市亩）总场地的2/3。许多令人眼花缭乱的法国展品来自装饰艺术家协会展区："法国大使馆的接待室和专用房间"，环绕一个三面有墙的庭院布置了25个装满家具的房间；吸烟室由让·杜南德设计，具有受立体主义启发的形式和装饰主题，阶梯状银白色的屋顶映衬出红色漆制的中心区。然而，展示与普通消费者的关联被限定在迷人的重新解释好莱坞电影布

景的、现代派的电影院休息室和其他想要给进入者以深刻印象的公共空间 **［图46］** ，比如餐厅、远洋班轮内景 **［图47］** ，或者重要商业企业的休息室。

图46　加珀·吉丁（Jaap Gidding）

图申斯基剧院（Tuschinki）休息室，阿姆斯特丹，1918—1921年

吉丁的设计色彩丰富，具有戏剧性，和当代法国装饰艺术，以及1920年代好莱坞电影布景的装饰基调一样。然而，剧院统一的外部和装璜的装饰性主题提供了表达的可能性。这种可能性和阿姆斯特丹学派富有表现力的作品一样，该学派属于荷兰设计中与现代主义机器时代美学（当代风格派建筑师和设计师所秉承的思想）相对的一支进步力量。

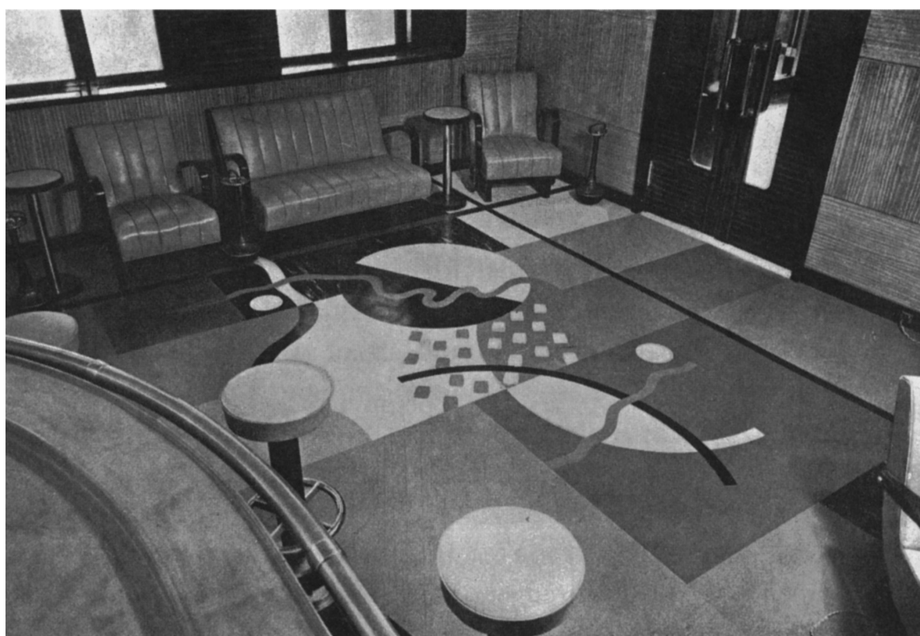


图47　斯塔尼斯劳·勃鲁卡尔斯基（Stanislaw Brukalski）

远洋班轮“MS Bathory号”上美国酒吧内景，1936年

这艘远洋班轮的内景表明在1930年代的波兰设计中，现代主义者和“实用美术”团队逐渐被忽略。勃鲁卡尔斯基在1920年代末和1930年代早期曾参加比较激进的现代波兰设计团体，他在这里或许认可了民族主义团体Ład的装饰倾向，Ład强调运用民间艺术主题和图案。酒吧的整体效果更符合广泛的国际装饰艺术趋势，反映了船只作为服务于国际顾客的民族载体的双重作用。

巴黎，1925年和美国

尽管没有参加1925年巴黎国际装饰艺术和工业博览会，[15]美国还是委派了一个委员会出访博览会，这个委员会由从广大工业和社会团体中挑选出来的百余位代表组成，负责报道当代的欧洲设计状况。美国博物馆协会理事查尔斯·理查德（Charles Richards）是委员会的负责人，他后来还组织了设计巡展，从1925年博览会中选出部分展品在九家美国博物馆展出，第一站是纽约大都会博物馆。装饰艺术吸收利用各种不同风格，比如野兽派、立体主义、纯粹主义和非洲艺术，其装饰风格以平面性和几何抽象图形为特征，通常源自旭日形、闪电的光芒、喷泉、花和其他有机形式。这样的抽象形式很快流行起来，

全国的著名商店都积极倡导这种风格，许多商店还举办展览。[16]在纽约，艺术家如为联合丝绸和奥内达加公司（Onondaga Companies）进行设计的厄特（Erté）和拉乌尔·杜飞（Raoul Dufy），公司如切尼兄弟与F.舒马赫公司（Cheney Brothers and F. Schumacher & Co，在其他商品旁边销售法国纺织品。

建筑和室内设计，特别是一些细节，比如金属制造、字体、标志、照明，以及地板和墙表的几何图案，大大促进了装饰风格进入北美各大城市的公众视线。1928—1931年，威廉·凡·艾伦（William Van Alen）在纽约建造了克莱斯勒大楼，覆面和屋顶轮廓线采用了不锈钢材质，给人以深刻印象，外部的几何形装饰带表现了轮胎、散热器盖和抽象的鹰，以及引人瞩目的大厅内部最生动地代表了一种使该建筑在整个曼哈顿独树一帜的风格。华盛顿的许多政府建筑，尤其是在联邦三角洲（Federal Triangle），也采用了这种风格。这种风格在西部和南部也同样非常普遍，比如在洛杉矶和迈阿密海滩。

在与休闲娱乐业有关的室内设计中也能够看到装饰风格的广泛影响。纽约的洛克菲勒中心为考察装饰风格提供了无与伦比的良机，特别是纽约无线广播城综艺剧院（Radio City Music Hall）的内部。精心设计的装饰方案在唐纳德·德斯基（Donald Deskey）的监督下开展起来，他曾于1920年代早期在巴黎学习，1925年参观了博览会，是连接欧洲设计和美国实践的重要人物。德斯基和许多著名的美国设计师、画家、雕塑家合作完成了休息室、礼堂、吸烟室、化妆室和其他公共空间的设计，还设计了一些壁纸、覆盖物、地毯、家具和照明设备。许多室内设计透露出明显的装饰趣味，这种趣味体现在对各种材料装饰可能性的探索中，比如铝、电木、镜子、玻璃、漆器，甚至金箔天花板，所有的这些都使人回想起1920年代法国装饰艺术家的作品，这正是美国装饰艺术观念的来源。

和1925年巴黎博览会对无线广播城综艺剧院的巨大影响一样，许多奢华的效果都对好莱坞电影布景产生了影响，而好莱坞电影布景反过来又为装饰风格的普及作出了贡献。比如凡·内斯特·波尔格拉斯（Van Nest Polglase）为派拉蒙电影公司（Paramount）1928年的电影《宏伟的调情》（*The Magnificent Flirt*）设计的许多内景都是早期装饰艺术在电影方面的范例。当时的电影制片厂声称，电影"为现代家庭展示了最新的室内建筑思想"。在1920年代末和1930年代的其他电影布景中也能看到类似的趋势，包括理查德·戴（Richard Day）为米

高梅电影公司（MGM）1929年的《吻》（*The Kiss*）所作的设计，该片由葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）主演 **[图48]** 。此外，当时好莱坞著名的艺术总监锡德里克·吉本斯（Cedric Gibbons）参观了1925年博览会，博览会对他的直接影响体现在他为米高梅电影公司1930年的《我们的羞涩新娘》（*Our Blushing Brides*）设计的喷泉场景。截止到1930年代末，大约有4000万电影爱好者，这一点突出强调了电影作为影响趣味模式、特殊产品消费和生活方式的媒介力量。

图48　锡德里克·吉本斯和理查德·戴

为美国米高梅电影公司的影片《吻》设计的装饰艺术布景，1929年

这部影片由葛丽泰·嘉宝和安德斯·伦道夫（Anders Randolf）主演。理查德·戴设计的很多布景都很吸引人，这些布景受到装饰艺术的启发。伦道夫正坐着的椅子的几何形式及装饰、棱堆形咖啡桌、壁炉的阶梯形式、壁炉台上方装饰性的物品，全都透露出法国的影响。然而，对几何形装饰主题的兴趣还反映了与日剧增的对美国本土制品的兴趣，可以从右侧的沙发套上看出这一特征。

趣味的广泛模式：历史的多样性

电影不仅有助于推广豪华的装饰艺术布景，它还利用各种风格、各个时期、各个地区的来源，从埃及、希腊、罗马到中世纪、文艺复兴、伊丽莎白时代，再到当代。美国电影院极其炫目的内部装饰也呈现出过多的风格，从效果上看，它们通常不逊于在屏幕上看到的精心设计的胶片所呈现的幻象。[17]

大多数美国住宅、家具和陈设品也反映出风格的多样性。尽管美国人愿意在他们的民用电器、厨房设备和汽车的流线形式中采纳同时代的观念，并且喜欢引人瞩目的现代公共运输系统设计，比如道格拉斯DC-3飞机、德里夫斯设计的20世纪高级快车、罗维的美国灰狗长途汽车，但在住宅装饰方面，他们还是普遍关注传统风格。这一时期无所不在的邮购目录明确强调了在家居方面的传统主张。制造商一般在观念上都比较保守，这使往昔的风格在当下因商业需求而得以存活，消费者能买到各种风格：都铎式、安妮女王风格、齐本德尔式（Chippendale）、路易十六风格。

在1945年美国出版的《明日之家：住宅建造者手册》（*Tomorrow's House: A Complete Guide to the Home-Builder*）一书中，现代主义代言人乔治·尼尔森（George Nelson）和亨利·赖特（Henry Wright）悲叹房主们在情感上依附于过去。他们认为"家是一件心理上的事情"：

> 在美国梦中，家是一座奇妙的白色小房子，羞怯地躲在榆树林或枫树林中，沐浴在紫丁花的芳香下，至少有一面墙上爬满了蔓藤。[18]

他们还关注以下特征，比如"带阶梯式山墙的屋顶"、"很小的屋顶窗"、"淡蓝或浅绿色的百叶窗"、"通电的油灯复制品"、"有四根帷柱的床"，并得出结论，如果人们追求这样的梦想，他们将得到"一个廉价的仿制品或令人气愤的昂贵的赝品"。

虽然有更多的变化和选择，但1920年代和1930年代建造的许多房子也采纳了过去某个时期的风格，反映出类似的怀旧潮流。正如在以下章节将会谈到的，这些风格就其起源来讲被认为是美国特有的，为许多组织所倡导，这些组织试图通过建立一种有特色的美国风格来减少对欧洲范例的依赖。比如1926年洛克菲勒投资重建威廉斯堡（Williamsburg），强化了对殖民地风格的兴趣 **[图133]** ——源自传

统的西班牙殖民地风格，在西南部扎根，也很流行。“英国风格”也抓住了人们的想像力，这种风格的建筑通常有在木架上涂抹灰泥的斜屋顶，费城郊区的德国农舍就是按这种风格修复的。[19]截止到1920年代末，投机的建筑商正大规模地制造特定历史主题的住宅。

图133

英属殖民地时期威廉斯堡的艾斯库（Ayscough）橱柜制作商店，1937年

这是威廉斯堡众多手工艺工作室中的一个，它推动了殖民地复兴风格。此外还有一个铁匠铺和锡镴器皿商店，身着传统服饰的手艺匠人在那里向观众们展示其工作。对殖民地时期威廉斯堡的精心复原被看做是一种手段，它帮助人们确立了对这段以弗吉尼亚曾经的首府为中心的往昔岁月的认识，并激发了一系列非常重要的盎格鲁—萨克逊和"爱国主义"价值观。

英国的商业和消费主义

沿着当代设计改革家的方向，设计史学者经常贬低两次大战期间大众化的和商业上所取得的成功，这些改革家认为廉价的历史主义和现代主义批量生产的产品卖得好，其原因在于缺乏趣味教育。然而，对消费者或使用者来说，产品的形式和装饰通常满载着意义和关联，但不管怎样，佩夫斯纳在1937年《英国工业艺术调查》（*Enquiry into Industrial Art in England*）中谴责它们是"在艺术上令人不愉快的"工业产品的一部分，佩夫斯纳将90%的工业产品宣判为"在艺术上令人不愉快的"，无论这些产品是以设计师的名义设计的，或者是对经久不衰的先例的简单复制和变体。除少数例子外，比如伦敦的杰佛瑞博物馆（Geffrye Museum）、铁桥谷（Ironbridge Gorge）和比米什（Beamish）场地博物馆，很少有博物馆收藏这类产品，更不用说安置在"普通"房间中。人们通常只看到这类商品在艺术上的不足，而没有看到其文化意义，我们很难获得有关消费者商品使用情况的文献，通常与其设计、生产和销售有关的资料都被随意地扔掉了。然而，对这些领域的研究[20]已经慢慢开展，与之相伴的是方法论和适当方法的陆续出版。[21]然而，极其商业的风格通常预示的比事实（短暂的潮流）更多，就都铎式、伊丽莎白样式和詹姆士风格的程式化而言，可以被视为在设计中包含了民族认同的观念，这部分内容将在第四章进一步讨论。同样，装饰了无数茶杯和家具纺织品的植物图案可以被解释为"本质上"英国的传声筒，而没有当作普通的设计一概而论。

装饰艺术风格是一种极其商业的风格，对英国的许多设计媒介产生了重要影响，包括许多处于市场末端的廉价新奇的产品。其平面的、鲜艳的几何图案可以在"日出"主题（当代健康的象征）中找到，这个主题出现在数以千计的木制花园大门、前门、山墙末端、包装、纺织品设计、地毯、餐具、珠宝和其他装饰品上。Z字形、V字形和其他几何图案可以在字体、海报、店面上找到。在电影院的室内外设计

中也广泛运用了装饰风格的语言，特别是德国奥斯卡剧场院线。其他著名的委托项目有：罗纳德·阿特金森（Ronald Atkinson）1932年设计的位于伦敦舰队街的《每日速递》大楼（*Daily Express Building*）；奥利弗·伯纳德（Oliver Bernard）1929—1930年为斯特兰宫殿酒店（Strand Palace Hotel）设计的休息室和坐落在伦敦市中心的里昂有限公司新牛津大街中心住宅；沃利斯（Wallis）、吉尔伯特（Gilbert）、帕特内斯（Partners）1931—1932年在伦敦西部设计的胡佛电动吸尘器厂（Partners'Hoover factory）。还有许多陶器场生产大量的多数人都能够负担得起的人工制品，包括茶具、咖啡具、碗、花瓶、装饰品。其中比较著名的制造商是卡尔顿陶器场（Carlton ware）、福利陶器场（Foley Potteries）、A. E.格雷（A. E. Gray）和谢莉陶器场（Shelley Potteries）**[图49]**，该领域中著名的女设计师有苏茜·库珀（Susie Cooper）、克拉丽斯·克利夫（Clarice Cliff）和夏洛特·里德（Charlotte Rhead）。

图49　埃里克·斯莱特（Eric Slater）

划船形茶具，谢莉陶器场，朗顿（Longton），1930年

这款流行茶具的几何形式和平面化的彩色图案反映出立体主义和装饰艺术的双重影响。斯莱特在1928年曾任设计总监，在1930年代早期引进了许多具有装饰精神的设计师，包括莫德（Mode）、伊夫（Eve）、雷亨特（Regent），坚定不移地使谢莉陶器成为当代法国风格的推广者。

其他地方的商业展示：英国和法国

英国商业生产和消费者兴趣的晴雨表体现在贸易目录、期刊和战后大量涌现的杂志中。在一年一度的英国工业博览会上，各种展览（1915年开始，以年鉴为基础，是制造商的"陈列窗"）和逐渐流行起来的《每日邮递》"理想之家"展（*Daily Mail Ideal Home Exhibitions*）的展品和样板房都很具有启迪作用。后者始于1908年，第一年就有16万参观者，即使在不景气的1930年代早期也有70万观众。20世纪五六十年代相对稳定的观众超过100万，1970年代末和1980年代初减少到平均每年大约90万。许多展览在媒体上广泛宣传，至今还保存有当时的展览目录和相关的临时印刷品，以及可视材料。[22]

在法国，家庭管理的思想吸引着公众的想像力。社会人类学家、社会学家、历史学家马丁·西格伦（Martine Segalen）曾将1923—1983年间在巴黎作为公共展览举办的艺术管理者沙龙（Salon des Arts Ménagers，SAM，民用科学展）描绘为：

> 最能畅所欲言的机构，给法国大众阶层提供有关住宅设施、家居装饰和家庭管理等各方面的信息、规范和教育。艺术管理者沙龙作为一个生产者和消费者的协会成长起来，在其中，生产者发展适合家庭的商品；艺术管理者沙龙在生产民用商品的人和被期望去买这些商品的人之间，处于中介位置。[23]

艺术管理者沙龙始于1923年，最初在巴黎的战神广场（Champ de Mars）举办，名为"设备管理者沙龙"（*Salon des Appareils Ménagers*），明确关注民用电器，参观者超过了10万人，1926年搬到大皇宫（Grand Palais），在那里重新命名为"艺术管理者沙龙"。同年，波莱特·贝尔内热（Paulette Bernège）建立家庭组织协会，他还是1932年成立的家庭组织联合会的关键人物。沙龙背后的创办人是朱尔-路易·布雷东（Jules-Louis Breton），他曾在战争期间因发明而任政府副部长，并创造了术语"艺术管理者"。贝尔内热和布雷东都是教育运动中的重要人物，这一运动吸引了越来越多的公众兴趣。（在英国，或许最接近的类似组织是1931年创建的家庭科学管理委员会［COSMITH］。）截止到1930年代，沙龙已经包括了家具和房间布置展，并且经常重点介绍现代艺术家联盟成员的作品。1939年，沙龙吸引了60.8万人，战后这个数字有所上升，到1955年已超过140万。然而，由于（改变了的）消费、市场和零售机制的模式日益复杂，沙龙

社会教育的作用减小，导致其1983年的最终宣告结束，这在当时成为了一个公共事件。

第四章　设计和民族认同

图60局部

巴黎，1925年和1937年：传统、本国设计和民族认同

对国际展的研究揭示了很多具有民族认同感的设计，[1]尽管国家馆的设计和内容通常由描述民族国家［**图50**］或政治政体的特殊方面构成。就这一点而论，这些国家馆可以被视为神话的载体，而不是准确地反映了更深层的民族特点。在第三章我们已经考察了1925年巴黎国际装饰艺术和工业博览会上的法国装饰艺术和手工艺设计，现在我们将转向此次展览的其他方面和1937年的后续展览。

图50　内田（Y. Utida）和松井（Y. Matsui）

纽约世界博览会日本馆内景，1939年

日本馆坐落在传统的日式花园中，该馆特别强调国家的文化遗产。在这里，宏伟的大厅向人们展示了与日本历史有关的许多艺术特点，自19世纪中期以来，这些风格已经逐渐被西方所认可。如此具有民族认同感的设计，连同茶艺与穿和服的侍女，回避了20世纪二三十年代因日本制造商廉价模仿西方产品所引发的政治和经济问题。

尽管1925年的展览章程已经规定，只有“具有现代精神和真正原创性的物品才能展出”，但这一章程却在展览前引起一片哗然，在展览后也招来了很多批评，大量的民族国家试图强调他们的艺术遗产是其当前身份持续的重要组成部分。正如法国装饰艺术家已经在他们的房

间布置、家具和陈设品中承认过去的风格和传统一样，许多其他国家也将他们的艺术根源追溯至农民和民间的艺术传统，并将之作为展览的重要特征。这真实地体现在波兰的展览品中，这些展品的承购人是波兰政府，波兰政府渴望在国际舞台上推广其正面的民族身份。

1901年在克拉科夫（Cracow）成立了波兰实用艺术协会（Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana），该协会努力将设计中明确的波兰特征认定为在波兰面临复杂的政治形势和边界变化时形成的统一力量。[2] 1913年克拉科夫工作室的组建促使这一民族化的推动力得以苏醒，克拉科夫工作室积极促进一种植根于本土和农民传统的波兰风格。第一次世界大战结束后，克拉科夫学校的设计师们的美学志向和意识形态抱负逐渐产生了影响，并在1925年巴黎博览会上的民族展示中（主要由他们参展）达到顶点。波兰馆由约瑟夫·柴科夫斯基（Józef Czajkowski）设计，包括色彩鲜艳的墙壁（利用农民节日和斯拉夫神话作为主题）、挂毯、家具和饰品，完全符合法国装饰艺术的整体效果**［图51，图52］**。该展览结合了本国元素和当代性，反映出许多主要参展方的工艺美术来源，引起了博览会评审委员会的赞誉。

图51　约瑟夫·柴科夫斯基

巴黎装饰艺术和工业博览会上波兰馆中的办公椅，1925年

这款椅子的设计饱含着克拉科夫学校的信念，该校致力于促进波兰民族风格，从农民艺术的形式和装饰图案中汲取灵感。尽管扶手雕刻、坐垫和靠背上纺织品的图案来自本国传统，但这不是表面上的怀旧。对作品的设计师而言，这代表了文化传统的现代重申，自1919年《凡尔赛条约》签定之日起，这种文化一直处在政治的威胁下。

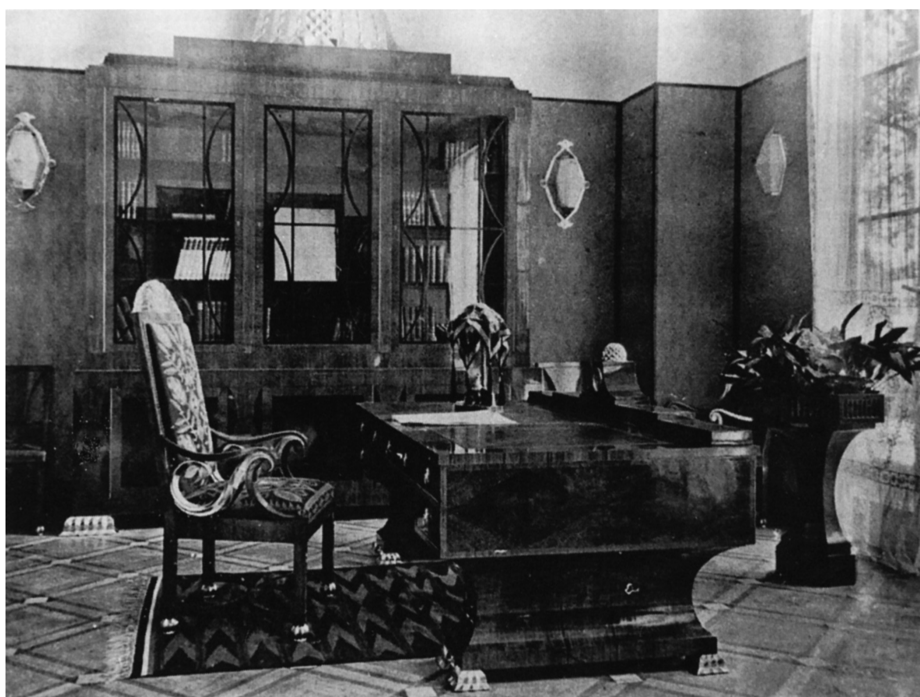


图52　约瑟夫·柴科夫斯基和沃伊切赫·雅斯特尔扎鲍夫斯基（Wojciech Jastrzebowski）

波兰馆办公室内景，巴黎，1925年

规划作为政府官员的办公室，由克拉科夫学校的主要成员完成，表达了对民族认同的强烈肯定。和其他国家类似的争论一样，展示引起了来自波兰内部的反对，进步派赞成明确的现代和国际美学，反对那些被解释为过去的民族浪漫主义美学。这样的攻击主要来自与布罗克有关的人物，布罗克是1924年在华沙成立的一个团体。

在1937年"现代生活中的艺术和实用技术国际博览会"（Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne）上，德国、苏联和意大利馆中引人注目的宣传性建筑和陈列品非常明显地体现出贯穿设计始终的民族计划的重要性。[3]约瑟夫·路易斯·塞特（Josep Lluis Sert）的西班牙共和国馆非常具有政治性，成为反法西斯主义的象征。而法西斯主义的展品和极权主义展馆则强调工业和技术成果，旁边是公开加强神话学结构的视觉宣传，这一神话学结构将当下与经久不衰的传统和遗产联系在一起。从另一个方面看，西班牙馆明确地强调了艺术和文化是自由、民主政府的有力表达方式。

在如此高度紧张的政治和宣传语境下，一些国家在1937年博览会上试图压制展品中的农民手工艺品就不足为奇了，因为这些农民手工

艺品被视为“落后的”往日的表征，而不能激发当代对传统的重新解释。然而，大众艺术、农民艺术和民间艺术却出现在60多个展馆中。许多参展国家选择在现代化的语境下陈设这样的作品，而其他一些国家则努力压制工艺品中明确的民族和本土特征**［图53，图54］**。匈牙利[4]、罗马尼亚、波兰和葡萄牙的展馆展出了最重要的农民艺术品。波兰的展示品被安置在一个现代主义环境下，他们认为本土化是民族文化的重要方面。除在主要展馆中陈列的法国设计师设计的奢侈品外，在中央展区也可以看到法国的地方风格和历史风格。在天鹅岛（Île de Cygnes）中还能够看到来自不同文化的法属殖民地的更多的异国情调装饰风格，包括来自法属赤道非洲和喀麦隆的展品，以及来自印度支那工艺品商店和摩洛哥市场的展品。

图53

《拖拉机》，V.马斯洛夫（V. Maslov）设计的纺织品，苏联，1920年代末

这件纺织压印品上明显的政治信息颂扬了农业进步的民族重要性，农业进步是斯大林意识形态的组成部分，因此这件作品可以与1930年代许多将农业工人英雄化的海报联系在一起。与1920年代末和1930年代的政治观一致，如此具有鼓舞色彩的文化宣传活动为社会主义现实主义铺垫了道路，意味着不具有明显说教性质的构成主义前卫形式的让位。

图54

中央俄罗斯民间艺术，苏联馆，巴黎国际博览会，1937年

如此传统的设计立足于本国乡村文化，这正是国家试图宣传的内容，与之相伴的是将土地上的劳动者更广泛地英雄化。

设计中的英国认同：怀旧和农村风情

荷兰设计史家弗里德里克·哈伊金（Frederique Huygen）在她1989年的著作《英国设计：形象和身份》（*British Design: Image and Identity*）中的第一句话概括了英国计划的某些特征：

> 英国设计：柏帛丽雨衣、植物纹样家居纺织品、美洲虎汽车、设得兰套衫、登喜路打火机、韦奇伍德陶器。传统、尊贵和品质。这种英国性仅仅构成本书的一部分，因为英国设计具有比上述这些陈词滥调更丰富的面貌。[5]

40多年前，约翰·格洛格（John Gloag），一位在英国工业中孜孜不倦地推行现代美学的学者，在《设计中的英国传统》（*The English

Tradition in Design）中确定了另外一些范畴，指责那些被他视为20世纪英国设计中的伪传统的东西。他觉得：

> 被伪造和模仿的潮流淹没，真正的英国精神被冠以伪造的“旧英格兰”（Olde England）——一种仍然存留的劣质、脆弱的趣味形式。用了很长时间，人们才慢慢地认识到：“旧英格兰”不再真实，英国也不是一个空洞的仿制品。[6]

无论是不是“伪”传统，和哈伊金认定的那些老套内容一样，“旧英格兰”已经在英国设计社会学研究中扮演了重要角色：[7]不是反映在两次大战期间数百万人购买的住宅和家具风格中，就是反映在国内外有关英国价值、历史和遗产的官方计划的许多方面上。自19世纪下半叶以来兴起的都铎世界，着重强调其构成部分的乡村气息。许多作家、评论员相信，真正的英国本质扎根于乡村，而不是虚假的、根本上属于都市生活的“非英国”价值。[8]自1867年巴黎万国博览会起，这种对前工业遗产的强调就被英国官方计划应用于许多国际展览中。由于19世纪末英国的工业领导地位逐渐受到其他国家的威胁，所以展示英帝国的力量至关重要，这被认为是走在工业化进程的前面，它意味深长。

20世纪早期，如此怀旧的态度在公共领域中继续发展，1924—1925年在文布利（Wembley）举办的英帝国展颂扬了这种怀旧倾向。英国设计史学者们[9]没有特别地关注这次在伦敦北部举行的展览，尽管该展览实际上占地216英亩（约87.4公顷），支出经费超过450万英镑，在第一季度有1750万参观者。[10]这与设计史学家对巴黎国际装饰艺术和工业博览会的极大关注形成对比，巴黎博览会的参观人数只有这次的三分之一，占地面积只有这次的四分之一。还应该记住的是，在两次世界大战之间，那些把英帝国势力的衰退视作一种受人欢迎的重要力量的观点，很大程度上是受到了像罗伯特·格雷夫斯（Robert Graves）、乔治·奥威尔（George Orwell）这样的作家和其他一些知识分子的影响，他们的观点被认为具有广泛的代表性。[11]文布利英帝国展是加强或塑造当代态度的重要媒介，因为大多数展出的形象都利用了力量和权力的典型象征，经常使人联想起英国的历史遗产和帝国遗产。在1920年代经济混乱的大环境下，对许多人来说，英帝国内部的贸易为未来的经济繁荣提供了出路。在这种思想的支持下，由国家投资的帝国推广委员会（Empice Marketing Board，1926

—1933）不断展示日新月异的展品，并在英国各大城镇的显要位置张贴醒目的海报，以此作为宣传帝国贸易的方法。

在文布利英帝国展的许多部分都明显地看到英国消费者保守的、历史化的趣味，工业宫中展出的是家具、地板覆盖物和纺织品，这些物品证实了如下信念，即“所有的现代装饰必须或多或少基于传统”[12]。艺术宫由分别装饰有1750年、1820年代、1852年、1888年和1924年风格的历史复原房间组成，这形成了一个历史脉络；家具和室内设计公司华凌和吉卢（Waring & Gillow）的展示间中有一个乔治王风格的图书馆；在燃气和电力展上的家具和设备中可以找到其他传统形式，尽管并不是所有的房间都是过去的英国风格或传统样式。在一年一度的《每日邮递》理想之家展、英国工业博览会和主要的家具商店中明显可以看到类似的历史倾向。两次世界大战期间，迅速成长起来的郊区竖立起成百上千的仿都铎建筑，这些房子都有封檐板的山墙、镶嵌铅条的窗户，门前种有大橡树，门上有彩色玻璃镶嵌的伊丽莎白时代大帆船或其他逝去年代的见证，明显可以感觉到对前工业时代的认同和怀旧感**［图55］**。这类房子生活区中的大多数家具透露出相似的历史怀旧感，混合使用木板建构的大厅、餐厅，以及配有高背长椅的壁炉、机械加工压花的詹姆士风格餐桌椅。

图55

《亨利八世》进餐及休息室，Bolsom的家具目录，约1935年

这套橡木家具上有“真的黑色古彩涂饰剂”，无疑和英国历史往事密切相关。采取分期付款的方式让很多人都能够买得起，反映出两次大战期间许多英国消费者的怀旧观。仿都铎式房子和镶嵌有很多铅条的窗户与之遥相呼应，构成了1930年代在郊区投机建房的重要特征，这样的设计符合英帝国未来的经济趋势，而不是更具有竞争性的欧洲市场。

英国民族认同的另一个重要方面大大促进了相关的休闲和娱乐，1930年蒙察（Monza）[13]展上的英国部分突出了这一特征**[图56]**。《工作室》评论道：“英国人发明了现代运动，在设计和用具的制作方面处于至高地位，无论是就场地还是比赛而言，呈现的这组（物品）象征着一些东西正设法进入今天男人们的更衣室。”[14]展品包括白色莉莉（Lillywhites）体育用品商店的高尔夫球棒、网球拍、拳击手套，“全部都是最精美的手工艺品”，剑桥赖德和埃米斯（Ryder & Amies）[15]色彩鲜艳的运动夹克，以及一支由格林纳（Greener）设计的猎枪。展览上展示的皮革和体育用品赢得了好评。受到称赞的体育用品和皮革制品还被挑选出来参加第二年在哥本哈根举行的英国工业艺术展。

图56

蒙察展上英国展示的男士运动设备，1930年

将英国和高品质体育用品联系起来是两次大战间许多海外英国用品展的特点，最著名的是1937年巴黎博览会，在那里"公平比赛"的观念与德国和苏联公然的政治宣传形成鲜明对比。在这幅图中有"一个简易得体的抽屉柜"，样式来自帝国风格的木制品，由贝蒂·乔尔（Betty Joel）设计。

在1937年规模更大的巴黎国际博览会上，官方的英国展示将主题集中在英国人的周末生活上，强化了许多当代作家和批评家支持的思想——乡村才是英国的本质。乡村被视为射击、打猎、散步、娱乐的场所，在当代摄影、绘画、海报和诗歌中得到广泛地再现。在英国馆中，壁画式照片展示了包括收获、耕地、乡村板球、农舍、大教堂、地貌风光在内的各种场景。正如克里斯托弗·赫西（Christopher Hussey）在展览目录上评论的那样：

> 尽管环境迫使英国人在城市生活和工作，但在大多数情况下，他在内心里仍然是乡下人，以致宁愿以乡村为乐。
>
> 一旦有实力拥有自己的度假别墅，他的理想就是如画的带老式花园的农舍。一周在这里呆上两天，沉浸在浪漫的梦境中，幻想自己是一位乡下绅士，因完全不同于平日生活而神采奕奕。[16]

但是，与同一时期的蒙察展、哥本哈根展和其他英国展一样，英国在巴黎博览会上也非常重视体育用品和设备展示。板球、高尔夫、网球、钓鱼、足球和标枪被视为英国精神和遗产的化身。通过探索"英国生活方式"和"公平比赛"观念，运动还成为帝国政策的重要组成部分，尽管是非正式的。板球是这些理想的特殊传送机，带来了绿地、下午茶等观念，使人回想起教堂旁典型的乡村绿色。所有这些想法都再现了民族认同计划，只是不同于1937年博览会上许多其他国家公开的、积极的宣传观，特别是德国和苏联。正如主办方成员对英国陈列的评论："博览会上的英国馆应该以非传统的姿态展示，而不应该是一次贸易展销。"[17]摄影史家约翰·泰勒（John Taylor）在他的研究《英格兰之梦》（*A Dream of England*）[18]中已经指出，英国的乡村形象是特别重要的宣传角度。比如，在1940年7月13日的《照片海报》（*Picture Post*）上有两张分别代表英国和德国生活方式的照片，对比十分强烈。英国以表现乡村农舍或木架灰泥房的照片为典型象征，前者意指"英国：在那里，每一个人都可以设计自己的生活"，后者代表了"英国：在那里，一个人的家仍然是座城堡"。相反，德国的生活方式被再现为严格管理的、机械化的和极权主义的。在展馆外部的覆盖物上，"英国的生活方式"以手拿板球拍的男孩为象征，而"德国的生活方式"则以身着军装的军国主义希特勒青年团员为象征。

1932年，斯蒂芬·塔伦茨（Stephen Tallents）编写了一部有关文化宣传的重要文献。书名为《英国计划》（*The Projection of*

England）[19]，其中援引了许多英国属性，英国正是以这些属性赢得了名誉，比如民族特征中的“冷静”、国际事务中的“公正无私”、商业中的“公平交易”、制造业中的“品质”、运动中的“公平比赛”。他还指出了一些重要的“风俗习惯和优良传统”，包括牛津、邦德街、英式乡村、英式住宅、英式服务、足球、猎狐、园艺和制衣**［图57，图58］**。

图57　E.拉维利乌（E. Ravilious）

“赛船”陶碗，约西亚·韦奇伍德父子公司（Josiah Wedgwood & sons）制造，1938年

尽管拉维利乌的作品属当代平面风格，但他还是利用了传统的形式和装饰技术。用珐琅彩转印和复绘，题材表现的是牛津和剑桥之间的赛船，这是自1829年开始的一项国内赛事。斯蒂芬·塔伦茨在《英国计划》（1932）中还确认了一些同时产生的其他民族风俗，他主张推广传统的英国特征和生活方式。

图58

经核准的STL双层伦敦公共汽车色彩调配，出自奇司威克（Chiswick）工厂预制手绘说明书，1940年代末

自1930年代起，红色双层伦敦公共汽车成为许多展览和贸易展销会上英国的典型象征，在途经斯堪的纳维亚、德国、荷兰、比利时、卢森堡、法国的推广巡展中被用来宣传1951年的英国节。尽管艺术与工业委员会、工业设计委员会（本质上属现代主义）具有美学教训主义的特点，但几十年来，如此易于识别的英国象征一直是海外正式宣传的组成部分。

1937年巴黎博览会上英国的展示明确证实了许多上述特征，在战后年代，这些特征仍然是英国民族认同计划的重要组成部分。关于在设计中从海外视角促进英国认同存在两种不同的观点，这两种观点都得到贸易部的资金支持。一个再现了工业设计委员会的“优质设计”精神；另一个更受欢迎，支持将植根往昔的历史遗产与英国的发明创造力和科学成就相结合，比如敦雷核反应堆或乔德雷尔·班克望远镜。总的来讲，英国设计史学者[20]已经将注意力集中在第一个观点上而没有顾及后者，恰好在这个时候，第二种观点得到专门为英国海外周制作的贸易部展示节目的支持，标题为“过去和现在”。[21]即使在重要的国际展上，比如1958年布鲁塞尔国际展，在英国官方展示的一个庭院中

也会有这样一个纪念性匾额，自豪地声称：“在英国，玫瑰生长在茶杯和壁纸上。”

乡村和“英国性”之间的密切关系一直存在于许多设计领域中。或许最清晰地体现在服装和室内装饰公司劳拉·阿什莉（Laura Ashley）的产品中，1950年代该公司从纺织品印花业起家，被誉为服装、壁纸、农舍、印花棉布等装饰品领域中的“英国国家样式”。在全球范围内，劳拉·阿什莉的国际市场不断推进这种特有的民族认同。在许多其他领域也可以得到证实。比如，在陶瓷方面，1962年哈罗德·霍尔德克罗夫特（Harold Holdcroft）为皇家艾伯特（Royal Albert）设计了一套《乡村玫瑰》（*Old Country Roses*）餐具，全球销售量近1亿件。证明了对“乡村花园”主题 **[图138]** 的持久关注，公司最早于1893年引进该主题。

图138　哈罗德·霍尔德克罗夫特

“老乡村玫瑰”骨瓷餐具，皇家艾伯特（皇家道尔顿陶瓷厂）制造，1962年以降

“老乡村玫瑰”是世界上卖得最好的餐具设计，自从1962年面世以来，全世界已经卖出1亿多套了。1975年，这个系列更加普及，从餐具拓展开来，又包括了花瓶、蜡烛台和其他的装饰物件；后来，其他的制造商又用这种图案生产了桌布和餐巾纸。一种图案在超过35年的时间里卖得如此之好，这个事实是无法按照趣味和时代进行简单归类的。

德国：1930年代设计中民族认同的两张面孔

正如设计史家约翰·赫斯克特在许多文章[22]中所说的那样，人们对两次世界大战间德国设计认同的看法都过于简单。长期以来一直将两次世界大战间的德国设计描述为：在魏玛共和国时期，现代主义繁荣昌盛而明显排除了其他风格和传统；当1933年阿道夫·希特勒被任命为总理，一种公开的反现代主义美学被强力推行，符号化的功能美学突然结束了。我们已经在第二章提到，艺术史家、建筑史家和设计史家过于从艺术上强调现代主义的某些原因。不过，尽管在与住宅设计有关的许多领域和其他期待传统能够唤起回忆的领域中，人们都可以识别出种族美学（völkisch），但在第三帝国时期德国的关键——通常是经济上重要的生产领域中仍然流行理性的现代主义美学**［图59，图60］**。然而，人们可能会争论说，最近的研究表明，在第三帝国德国的大多数设计与魏玛现代主义[23]之间具有连续性，这可能使钟摆又偏离了对生产和消费本国普通类型产品的真实水平的适当理解。在其他国家，对设计的历史评价中往往忽略了日常消费中“隐藏的传统”，这在1930年代的德国同样也被忽略了。

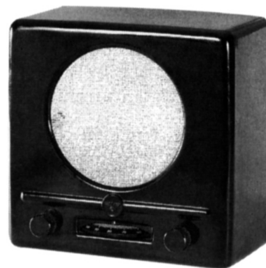


图59

小型收音机（Kleinempfänger），德国，1938年

这款简洁的功能性国家产品的装饰几乎仅限于鹰和第三帝国的万字十字章（德国纳粹党的标志，1935年正式起用），在许多方面与1920年代的现代主义美学一致，而纳粹政权在许多设计和建筑领域中公开大力玷污现代主义美学。

图60

帝国劳动服务公司（Reichsar-beitesdienst，即RAD）成员正在听广播，1935年

这些国家劳动力男性部门的成员正聚集在“国民收音机”（Volksempfänger）VE 301的周围，这款收音机最初由瓦尔特·玛丽亚·克斯廷（Walter Maria Kersting）于1928年设计，1933年投入批量生产。原始设计被稍微修改了一下，加上了鹰和第三帝国的万字十字章标志。得到国家的资助，截止到1939年销售量已经超过120万。和“小型收音机”一样[图59]，这款设计透露出政权愿意接受现代主义方案，在合适的地方使用现代材料（模压塑料）。

第二章中已经提到，1920年代，国际现代主义精神和保守制造商、政治右派不断增长的民族主义趋势之间的紧张形势难以遏制，这种紧张的状态在1927年于斯图加特举办的魏森霍夫住宅展上爆发了。从1920年代过来的手工艺者看到，他们的就业机会逐渐受到许多工厂广泛引进的美式标准化、合理化生产方式的威胁，1921年国家效率部（Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit）的成立进一步推动了效率意识。当1920年代末，国家经济环境戏剧性恶化时，特别是在1929年华尔街大崩盘后，他们的态度变得敏感起来。在接下来很短的时间内，纳粹党作为日益强大的政治力量出现。保罗·舒尔茨–瑙姆伯格

（Paul Schultze-Naumburg）成为“真正”德国价值（集中体现在民间手工艺和传统上）优越的代言人，在德国倡导以鲜血与土地（Blut und Boden）观念为基础的真正的民族艺术。

1929年2月，国家社会主义者阿尔弗雷德·罗森堡（Alfred Rosenberg）组建了德意志文化战斗联盟（Kampfbund für Deutsche Kultur），联盟斥责前卫文化为堕落的文化，并将自己与手工艺者紧密结合——尽管工艺文化委员会的宣传活动早在1922年就已经建立起来，并且手工艺者认为联盟并没有非常有效地阐释他们的观点。事实上，他们的支持对纳粹党崭露头角非常重要，这个在未来将更重要的角色许下了诺言，而他们则受到了这些诺言的鼓动。当1933年希特勒当选总理，在政治上开始倾向于“种族”和“祖国”（heimatlich）思想后，这种观点在一段时间里仍然存在。

种族和祖国思想最充分地表达在公共艺术和政治宣传中，然而，通过在希特勒青年团的住宅和饭店中利用传统的本国形式，这些思想也常常在建筑上得以实现，[24]在为政府建筑和纳粹党总部设计的家具、陈列品等国家委托项目，以及民用家具、陈列品、设备中也呈现出来。在设计方面，德国住宅最充分、最直接地利用了传统形式的精神**[图61，图62]**。萨宾·魏斯勒（Sabine Weißler）[25]强调家庭角色，期待妇女能够在第三帝国发挥作用。她们被描述成“孩子、过往记忆和神圣思想之家”的监护人，对其负有更多的责任。魏斯勒认为，这意味着支持用德国软木材生产的家具而放弃“布尔什维克”钢管产品，支持手工刺绣的垫子而不是加上厚厚坐垫的椅子，支持松软的棉布衣服而不是法国劣质虚华的服饰。节约、整齐、简洁被视为值得赞扬的品德。

图61

图61

《抵御危险》（*Kampf der Gefahr*）画刊封面，1939年12月

这里描绘了一个德国家庭，反映在1930年代国家社会主义拥护的传统家庭价值。尽管雕刻的椅背和桌布代表了家庭生活的特点，但我们还是可以在这样一幅宣传图像中找到明显的现代主义设计——桌面放着赫尔曼·格雷特施设计的咖啡具[图27]，这套咖啡具于1931年由阿茨贝格陶瓷公司首次生产。

图62

传统的德国居室内景，1935年

图中的木制高背长凳和临时茶几，结合编织的墙挂、垫子和灯罩上的装饰主题，代表了国家社会主义者所倡导的种族和祖国倾向。这些设计利用了地方性的德国民间文化，是建立有德国特色的民族认同的重要元素。

德意志制造联盟曾经是1920年代中期“新精神”（Neue Zeit）的积极支持者，而1920年代末的经济危机（导致联盟在人员的数量和投资力度上大幅度下滑）以及该联盟与国家社会主义之间的关系逐渐影响到它的地位。实际上，该联盟在1933年已经纳入国家社会主义的轨道，它在被并入帝国文化协会（Reichskulturkammer）之前是联接德意志文化战斗联盟的纽带，之后其影响日益减少。[26]

1934年，劳工阵线（Labour Front）的美工部（Schönheit der Arbeit division）成立，这是一个致力于在设计中促进德国民族认同的重要机构。主张“在工作中唤起愉悦，激发工作者意志以优美、高贵、友好的方式组织工作”。[27]秉承这种精神，该组织为家具、餐具**[图63]**、照明设计研发模型，为工厂食堂、办公室和娱乐中心进行室内设计。许多历史学家认为这些作品坚持了包豪斯和德意志制造联盟的基本原则，[28]但是在这些设计中也有许多与传统德国本土形式有关的例子。

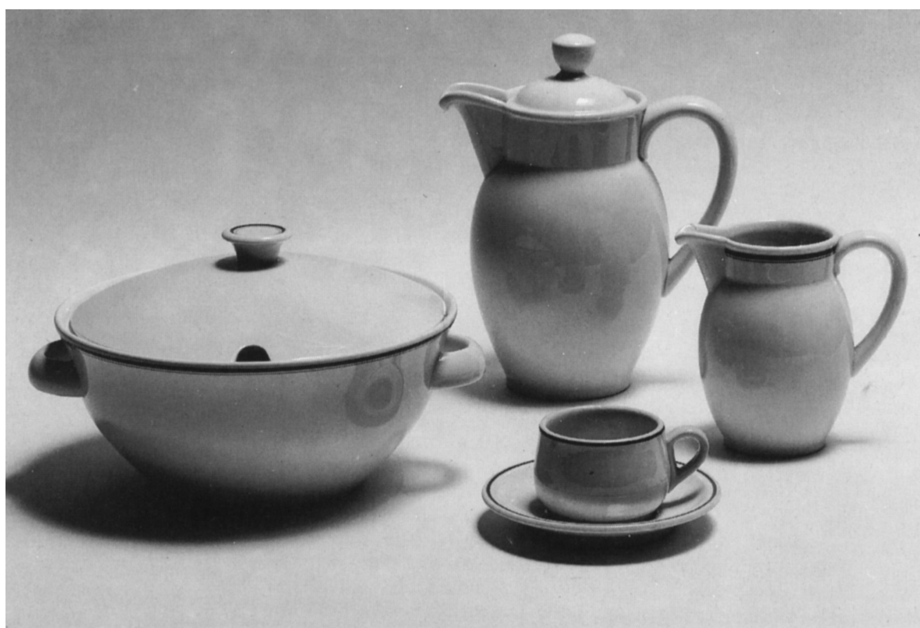


图63

食堂陶器，“美工部”模型，1937年

1934年在阿尔伯特·斯皮尔（Albert Speer）的领导下成立美工部，斯皮尔为研制办公室设备、休闲中心和工厂食堂中的用品作出了贡献。大量与该组织有关的设计师都是前制造联盟成员，尽管官方倾向于更面向手工艺的美学，许多美工部产品仍然具有实用简单的特点，这可能与魏玛时代的现代主义先例有关。

在第三帝国到来之前，仍然有许多重要的德国设计师按照现代主义风格进行工业设计，这种情况一直延续到1930年代。其中包括：以玻璃制品、餐具和灯具闻名的威廉·瓦根菲尔德；纺织品、壁纸设计师玛格蕾特·希尔德布兰特（Margaret Hildebrand）、海因茨·勒费尔哈尔特（Heinz Löffelhardt）以及设计家居、陶器、玻璃制品的赫尔曼·格雷特施**［图27］**。他们的产品在推动对外出口方面扮演了重要的经济角色，同时也促进了德国趣味像德国观点一样的现代。在1939年的《德意志记录簿》（*Deutsches Warenbüche*）中可以看到许多他们的作品，这是一个有关当前优秀设计产品的国家社会主义目录。

然而，“技术美”（Schönheit der Technik）概念也是民族计划和认同中的一个重要因素，无论在流线型“飞行汉堡”（Flying Hamburger）内燃电力传动火车这样的发明中，还是在巨型飞船“兴登堡号”（LZ 129 Hindenburg）中，都象征了政体在国内外的进步特征，前者于1933年正式在德国国家铁路（高速公路网）投入运营，后

者缩短了横跨大西洋航行的时间**［图64］**。德国彻底地接受了与其推崇的科技同时代对应的现代主义美学，功能性的钢管家具象征性地成为公共领域的特征。不同的国家也都在利用旅行设计实现各自的民族主义目标**［图65］**。

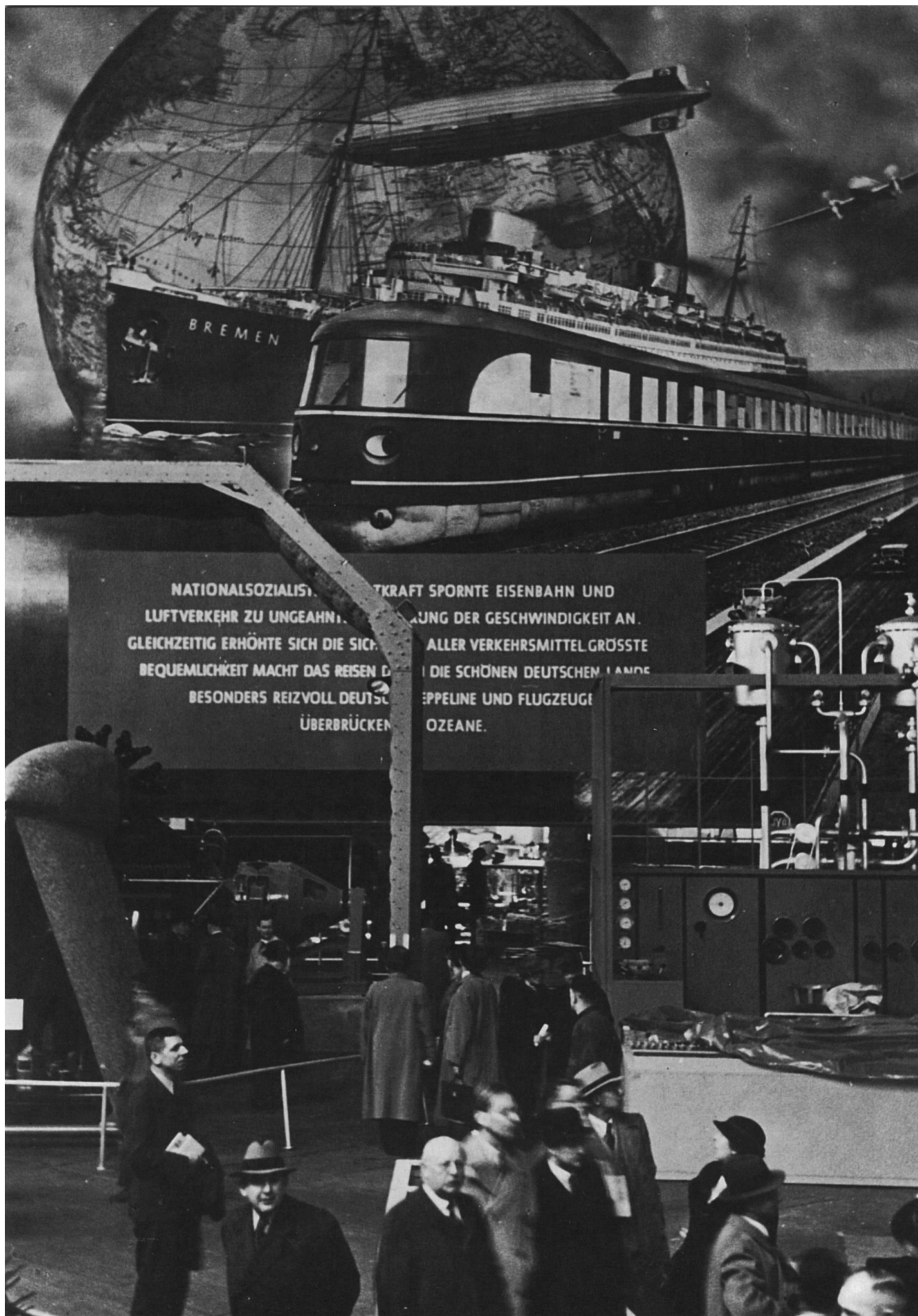

BREMEN
NATIONALSOZIALIST… …TKRAFT SPORNTE EISENBAHN UND
LUFTVERKEHR ZU UNGEAHNT… …UNG DER GESCHWINDIGKEIT AN.
GLEICHZEITIG ERHÖHTE SICH DIE SICH… ALLER VERKEHRSMITTEL. GRÖSSTE
BEQUEMLICHKEIT MACHT DAS REISEN D… DIE SCHÖNEN DEUTSCHEN
BESONDERS REIZVOLL. DEUTS… …EPPELINE UND FLUGZEUGE
ÜBERBRÜCKEN… OZEANE.

图64

国家社会主义宣传展，“再给我四年时间”，1937年5月

当参观者来到“再给我四年时间”展的交通区时，能够看到第三帝国的技术现代主义以许多形式得以实现，包括展示中的流线型铁路机车、飞机、飞船、远洋班轮。在这些运输体的内部也可以看到现代主义家具和设施，揭示出在关乎重要的国际声誉的语境下，官方也会承认现代主义。

图65

诺曼底号上豪华沙龙，远洋班轮，1932—1935年

1920年代豪华油轮的激增为提升国家声望和设计领先地位提供了良机。许多船只得到法国政府的资助，像1925年巴黎博览会一样，提供了展示最优秀的民族手工艺的机会。诺曼底号吸引了许多重要的法国专业人士，呈现出强烈的装饰艺术风格。

意大利：设计和法西斯主义

和希特勒的德国一样，墨索里尼的意大利在采取哪种方式上犹豫不决，这种矛盾心理在1922年墨索里尼历史性地进军罗马后表现出来。正如在第二章中已经指出的，有一段时间意大利版的现代运动——理性主义立志成为法西斯的物质化身，但理性主义从来没有像德

国那样的机会，在德国，不仅法兰克福、斯图加特等进步自治市曾一度在1920年代中期狂热地抓住时机，还有来自定位于工业的德意志制造联盟的支持。然而，意大利理性主义还是被大量重要的法西斯展览，并被一些私人和公共建筑委托项目所接受。

许多明了、醒目的法西斯意识形态符号采用的是古罗马权力的象征，将过去的伟大、当代的雄心、未来的渴望联系在一起**［图66］**。我们从"法西斯"（*Fasci*）中可以最轻易地识别出这些标志，1926年"法西斯"成为法西斯政权的官方徽章。这是在高职罗马地方行政官前面庄严举着的权杖，有的有斧头，有的没有。到处都可以看到这种"法西斯"：有的变成凯旋门的圆柱，比如马尔切洛·皮亚琴蒂尼（Marcello Piacentini）在博尔扎诺（Bolzano）设计的"战争纪念碑"（*Monumento alla Vittoria*，1925—1928）；有的作为装饰主题出现在1930年吉奥·庞蒂为维多利亚·法拉利（Vittorio Ferrari）公司设计的压花丝绸法西斯旗上；有的附着在菲亚特内燃机车椭圆形水箱上；有的成为法西斯青年团制服袖子上的徽章，起宣传作用。理性主义建筑师还得到机会为重要的展览设计场馆，比如1932年在罗马举办的法西斯革命十周年纪念展**［图67］**，阿达尔贝托·利贝拉（Adalberto Libera）和马里奥·德·伦齐（Mario de Renzi）为展览馆换上了临时的正立面，并排摆了4个25米高的"法西斯"。

图66

“农村广播”，不同公司的产品在构造上会有些细微的变化，1934年

在喇叭周围有一穗弯曲的谷子，象征着这款标准化范例是专门为农业社团生产的，用铝抽象地表现了仪式化的法西斯纹章（这是在古罗马高职地方行政官前面举着的带斧头的权杖）。如此宣传性的法西斯政体的符号将过去与现代广播媒体联系在一起。这些收音机被以特殊的政治价格——商业价格的一半卖给农村广播机关，以提高农村听众的数量。

图67　利贝拉和德·伦齐

纪念法西斯革命十周年展展馆正立面，罗马，1932年

这个戏剧性的正立面以巨大的“法西斯”为特征，表明法西斯政权在将自己与古罗马形象相联系的同时采用了现代主义语言，这种两重性始终贯穿于1930年代出现的大量建筑项目和展览中。

和在德国一样，科技成果成为宣传政体先进性的重要因素。在航空和陆地方面都能够看到这些成果。S. 55双发动机双船体水上飞机俘获了公众的想像力。此产品由航空工程师亚历山德罗·马尔凯蒂（Alessandro Marchetti）设计，在多次极具宣扬色彩的长途飞行后，成为法西斯的象征。在另一领域中，著名的法西斯成果是铁路的现代

化和电气化，或许这不足为奇，因为，事实上许多早期的地方法西斯领导者以前都曾在铁路部门从业，不是火车站站长就是白领员工。1933年米兰第五届“三年展”上展示了布雷达（Breda）公司电力火车ETR 200的模型。朱塞佩·帕加诺（Giuseppe Pagano）设计了流线型的外观，吉奥·庞蒂负责内部设计，他还自诩其设计为高标准的舒适；1935年第二次设计由庞蒂和保罗·马塞拉（Paolo Masera）承接，1936年ETR电力火车投入米兰到罗马的运行线路，时速超过110英里（约176公里）。

高速公路网是法西斯时代的另一个遗产，与之相伴的是汽车所有者的数量戏剧性增加，从1922年的4.7万骤增至1938年的34.5万。菲亚特公司实际上垄断了汽车生产，在两次大战期间推出了许多著名的型号，其中最驰名的是1936年的菲亚特500型，也叫“米老鼠”（Topolino），由丹特·焦科萨（Dante Giocosa）设计，是世界上投入生产的最小型汽车，公开宣传为“美丽、舒适、经济”（Bella，Comoda，Economica），直到1955年仍在生产。然而，是与古罗马的传统形象结盟，还是与无法摆脱的新技术形式中的现代性结盟，法西斯的这种矛盾情感显现在当代汽车广告中。比如，马里奥·西罗尼（Mario Sironi）1936年为菲亚特500型汽车设计的海报“为工作和经济的小型汽车”（La Vetturetta del Lavoro e del Risparmio），将汽车置于“罗马的母狼”（罗慕路斯和雷穆斯正在吸母狼奶）图像旁。**[图68]** 四年前，朱塞佩·罗马诺（Giuseppe Romano）曾设计了一张海报，描绘了许多汽车聚集在排列成凯旋门形的巨大石制字母FIAT（菲亚特）脚下，显得十分矮小。

图68　马里奥·西罗尼

海报，菲亚特500型，“为工作和经济的小型汽车”，1936年

和该时期的其他法西斯主义宣传品一样，这张描绘菲亚特500型——“为工作和经济的汽车”的海报将古罗马的象征（吸吮母狼奶的罗慕路斯和雷穆斯）和科技进步组合在一起。菲亚特500型有许多大轿车的特点，最高时速超过50英里（约80公里），燃料消耗少，许多消费者都能承受其价格。素有“米老鼠”之称，在战后仍然生产。

寻找民族认同：两次大战间的美国

两次大战期间，美国设计师通过许多途径利用了几乎包罗万象的各种风格，反映出美国人的文化多样性。回顾在西南部西班牙殖民地复兴中看到的西班牙遗风，或者东北部的美国殖民地风格，其原因部分来自大量致力于建立本土美国风格的组织[29]的努力。然而，一个更有力的统一力量是不断增强的城市的重要性，城市中的居民最大限度地反映出美国人的文化多样性。此外，1921年大移民结束后的几年里，美国工业设计师的主要精力大部分集中在经历过工业化的重要城市。结果，许多设计师考察了不同的城市主题作为创造本质上的美国

设计的图像学基础。比如，保罗·T.弗兰克尔在1920年代末创造了许多借用摩天大楼形式的书架，成为推动建立以美国为基础的图像学的一部分。实际上，摩天大楼主题为许多领域的大量设计师提供了潜在的表达形式。比如：哈罗德·凡·多伦和约翰·戈登·赖德奥特（John Gordon Rideout）于1933年为布鲁克林劳力士（Air-King）产品公司设计的塑料外壳收音机就效仿了摩天大楼的阶梯形式；鲁思·里夫斯（Ruth Reeves）1930年为纽约斯隆（W. & J.Sloane）公司设计的木板印染棉布“曼哈顿”图案上，大量运用了从远处眺望地平线看到的垂直物**［图69］**，同期的许多纺织品设计师都采用过这一主题。即使在表现形式上透露出法国风格的影响，但从都市内容上讲却构成了真正的美国维度。对日常生活的图像学研究也提供了一个特有的美国设计形式**［图70］**。比如，1926年爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）探讨纺织品设计的各种可能性，用香烟、火柴等日常用品的照片作为丝绸设计的基础，由纽约斯特莉（Stehli）丝绸公司生产，该公司富有冒险精神，宣传了许多美国设计师的作品。公司最著名的产品是1927年的美国印刷系列，囊括了如下设计：奈伊·麦克米恩（Neyea McMein）的《好莱坞》、拉尔夫·巴顿（Ralph Barton）的《君子好逑》（*Gentlemen Prefer Blondes*）和克莱顿·奈特（Clayton Knight）的《曼哈顿》。

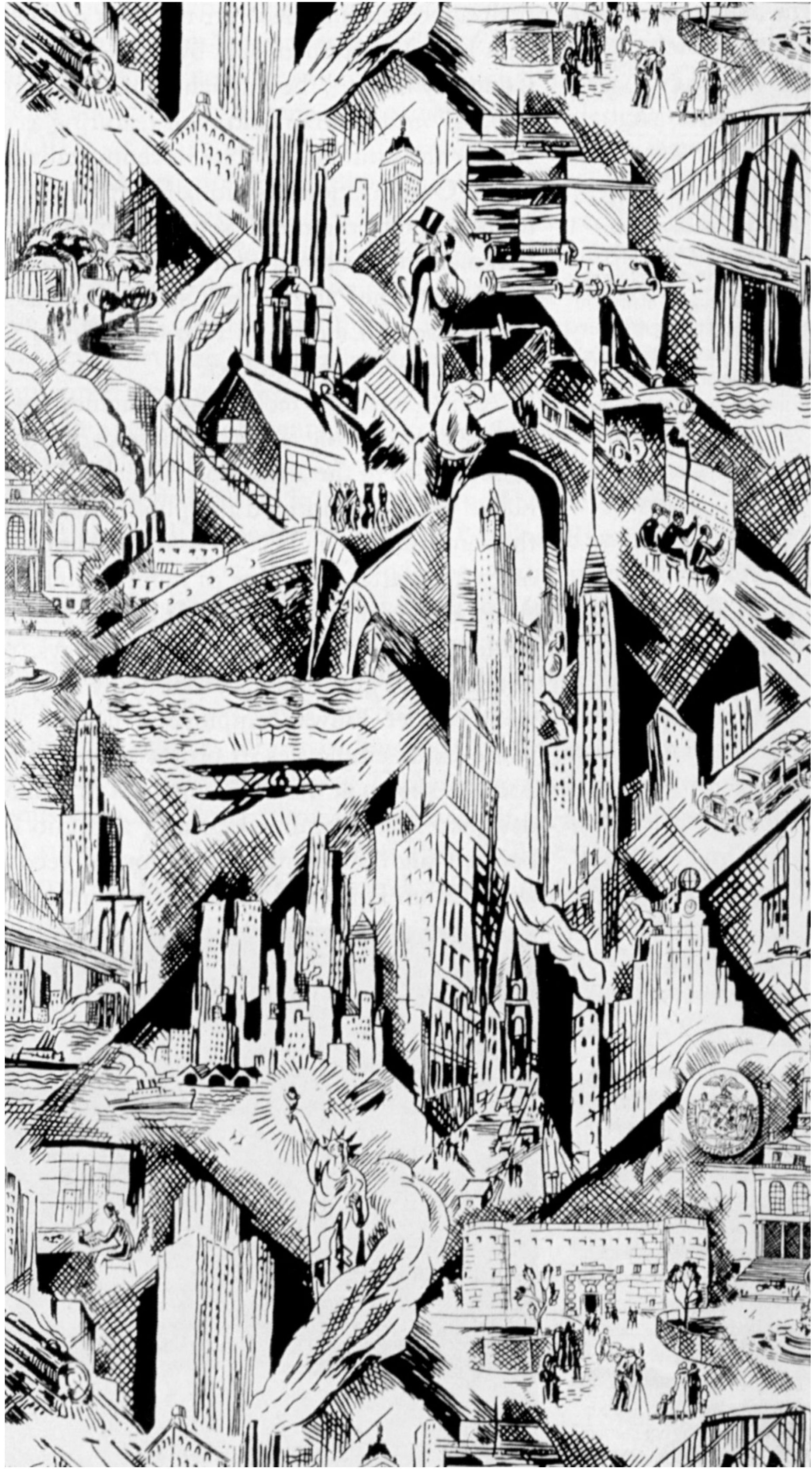


图69　鲁思·里夫斯

《曼哈顿》，木板印刷，为斯隆公司设计的棉布，纽约，1930年

里夫斯在这件引人注目的设计中采用了受立体主义影响的语言，但这种语言被她对直接的美国形象——纽约市的探索掩盖了，其特征为来自多数大都市的形象：摩天大楼、远洋班轮、铁路火车、工厂、电话总机接线员、打字的秘书。当时的许多设计师也都致力于在设计中追求美国认同。

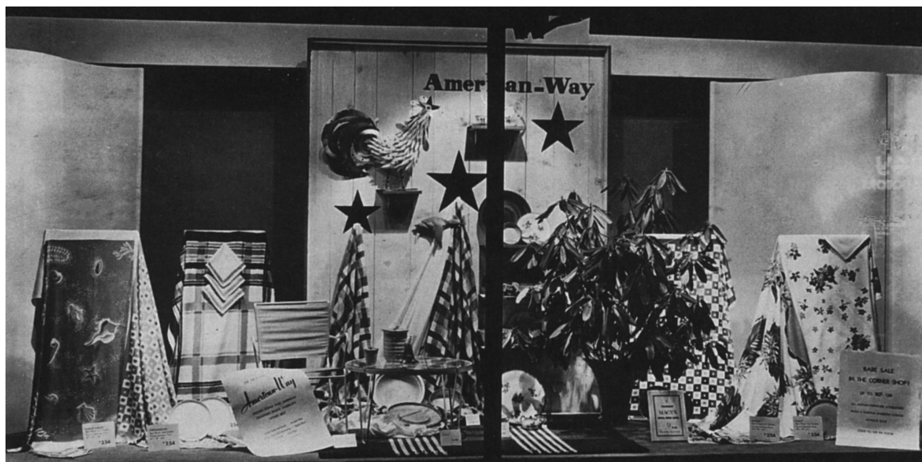


图70　拉塞尔·赖特

在梅西（Macy）百货展示的"美国方式"（American Way），纽约，1940年

赖特的计划由65位艺术家、手工艺者和制造商生产的各种家居陈设品组成，证明现代美国设计无论在手工艺方面还是在批量生产方面都充满了活力。赖特游历了整个美国为展示挑选商品。被选中的设计在百货商店集中展示，以此暗示消费者有可能组合产品的方式。尽管计划开始时声势浩大，但却没有引起公众的长期关注，供应和品质上的重重困难使得赖特不得不在1942年放弃计划。

然而，到1930年代时，美国工业设计师已经开始对日常生活产生广泛的视觉影响，设计中的美国民族认同逐渐与科技进步的象征结合在一起**［图71］**，这一主题在1939—1940年的纽约世界博览会上被大型美国公司充分加以利用。第二次世界大战后的许多年里，这一形象始终占居主导地位，特别是在日益富足的欧洲国家，在那里，拥有各种家庭设备成为常态。

图71

“飞上蓝天”，《星期六晚报》上的可口可乐广告，美国，1920年代

1886年，可口可乐诞生，成为美国生活方式最有力的象征。自20世纪初起，其宣传活动就达到成熟完美的水准，运用了各种相关的推广工具，截止到1914年，年预算均超过100万美元。这里看到的形式独特的瓶子由亚历山大·塞缪尔森（Alexander Samuelson）设计，1915年起被公司采纳。公司与现代交通运输系统（航线、高速公路、铁路、车水马龙的街道）的关系预示了其在国际上的亮相逐渐增多。

第五章　第二次世界大战：重建与富足

PIAGGIO E C.

图84局部

战后美国：技术与消费

第二次世界大战对于发展商业组织技巧和更有效的生产模式颇有帮助。在1940年至1945年间，美国将其生产性经济的40%用于战时需要，在新的工厂和设备上投入了250亿美元，战事生产委员会（War Production Board）称之为"国家历史上最大规模的工业扩张"。随着化学和电子工业的发展壮大，新材料和新机器的生产也有了显著的进步。然而，和英国一样，一些特殊的生产领域却被迫受到限制：纽约现代艺术博物馆在1942年举办了一个"战时实用物品"展（Useful Objects in Wartime），展出了一些不受重视的领域，比如陶器、玻璃、纸和胶合板。现代艺术博物馆并不像许多设计史家曾经说过的那样有影响力，但是它的"趣味制造者"，如拉塞尔·莱恩斯[1]（Russell Lynes）和其他一些设计师，却宣扬一种某种意义上与实用原则相似的信条：反对人工废弃，以及为追求利润而设计；和实用一道的简朴美学一样，它也没能抓住日常消费者的想像力。往宽里讲，战事委员会也对公众能够得到的产品范围作了限制，罗斯福总统对许多商品制定了最高限价。不过，就像英国一样，从1943年开始，人们越来越重视战后的规划，他们憧憬着未来激动人心的繁荣景象，着迷于里比–欧文斯–福特（Libby- Owens-Ford）公司[2]中H.克雷斯顿·多纳（H. Creston Dohner）设计的"后天的厨房"（Day after Tomorrow's Kitchen），这种厨房的模型在全美国许多重要的百货公司都有陈列。有报道说，[3]这种"梦想厨房"是"一种公共感觉"，在15个月内，有3次同样的展览，观众超过了160万。连同"美景窗"（picture-window），与未来有关的设计代表了一种走向灵活的工作／生活空间的趋向，而通用汽车弗瑞吉戴尔分部（Frigidaire）的"明日厨房"在此后的10年中也常被展出。 **[图76]**

图76

弗瑞吉戴尔分部的"明日厨房"，1956年

弗瑞吉戴尔分部从1919年起就是通用汽车公司的一部分，并从1956年开始举办"明日厨房"展。此处展示的未来特征包括一台超声波洗碗机，一台IBM电子食谱，会自动配菜，还有上方的贮藏橱柜。前景处是炊事台，大理石的操作面擦得干干净净，内置发热元件，还有一台由石英灯供能的半球形隔热玻璃（Thermopane）烤炉。主妇身后是凹间贮存中心，零售商可以从外部检查，便于自动补给。

《财富》杂志在1953年至1954年间发表了12篇系列文章，其中确认了1950年代早期及其后"变动的美国市场"的几个特征。作者吉尔伯特·伯克（Gilbert Burck）和桑福德·帕克（Sanford Parker）就其研究的要点总结道：

> 它分析了美国出生率令人惊奇的增长，而且这种增长人们事先并没有预料到。它记录了这个国家生活水平史无前例的改善，以及一个"崭新的、有钱的中产阶级"的兴起，"其人数越来越多，越来越富有，更加统一，也更为多样"。它也研究了当前和未来的个人消费市场，其中包括汽车、住宅、食品、器具、服装，也包括奢侈品和人们花在休闲时光上的开销。[4]

这个分析引起了设计出版物的注意，《工业设计》在1954年4月刊发了一篇关于“设计师在变动的美国市场上的支撑”的文章。[5]中产阶级消费市场的增长带来了许多变化，人们可以任意支配的收入增多了，设计师的机会也增多了。由于市郊急剧膨胀，人们就需要更多的省力设施、餐具和器皿，这些机会也因之加强。

战后市郊扩增的现象受到了住宅建造的雄心和莱维特父子（Levitt & Sons）地产开发公司的刺激，后者为其他一些公司设立了一种模式。在1947年至1951年间，威廉·J.莱维特（William J. Levitt）在长岛的莱维特镇（Levittown）建造了将近1.75万座住宅，在1950年代早期，其业务拓展到了宾夕法尼亚州和新泽西州。这些房子结合了传统的科德角半岛（Cape Cod）村舍风格和现代构造技巧，而且提供了一整套颇具吸引力的设备，比如冰箱、洗衣机、内置电视和精选的白色栅栏。**［图72，图73］**正如《哈泼斯》杂志在1948年所报道的那样：

> 在一则通用电器（GE）的广告中，莱维特写道，“一幢理想住宅是顾客和他的家庭想在其中长久生活下去的住宅……电动厨房—洗衣房就是能够给业主带来种种便利的一大设施，它使其家庭真正适合居住。”在价目中加入一台Bendix洗衣机看起来可能无关紧要，而且有点浪费，但它在销售和宣传上的每一点花销都物有所值。“而且它很快就能卖出去，”莱维特说。正如有些人所说的那样，他的住宅相当于玫瑰别墅或科德角风格村舍（Cape Coddage）里的T型车。这意味着它看起来得像一个人自己的小房子，这是美国梦的附属神话，早在查理·卓别林将之放入“摩登时代”之前就有了。[6]

图72

工人正在为播种整地，莱维特镇，美国，约1950年

莱维特父子公司是“二战”后美国最重要的郊区开发者，在其业务拓展到新泽西州和宾夕法尼亚州之前，1947年和1951年间，该公司在长岛的莱维特镇建了近17500幢住宅。用高度工业化的大量建造的方法，该公司为住宅业主提供了一个可以承受的整套计划，也成为美国梦的一个典型——传统的风格，一般遵循一种盎格鲁—萨克逊式的科德角村舍理想，还有一些高水准的室内固定安装的附属设施。

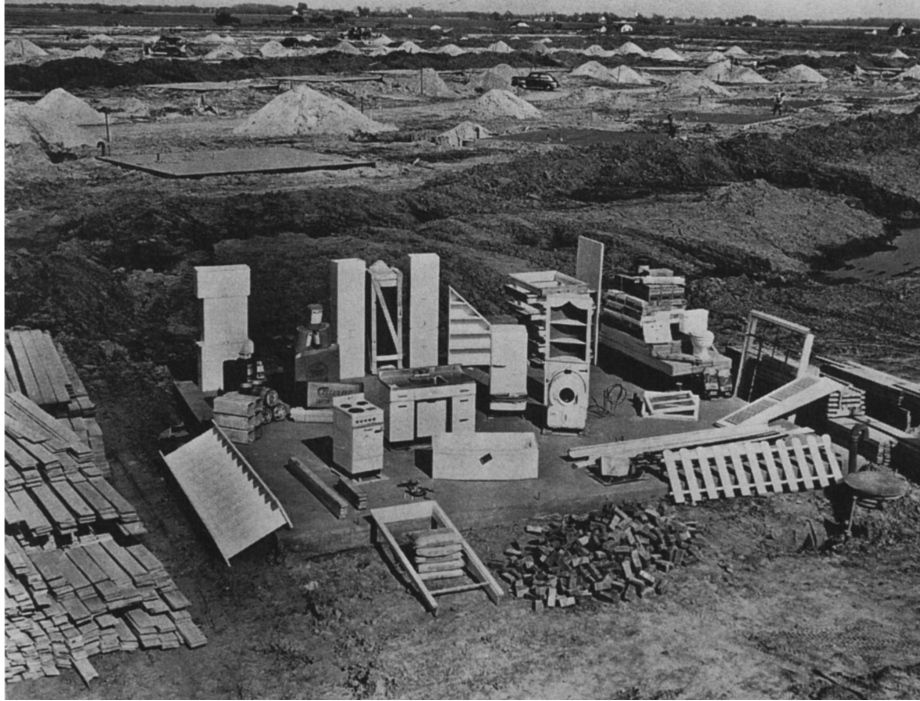


图73

莱维特住宅在基座上装配起来之前的组成部分，约1950年

图中展示的是莱维特包裹还没立起来时的基本组成部件。家用设备一应俱全，都竖立在标准化的混凝土地基上，包括炊具、洗衣机、冰箱、贮藏系统及其他各种设备，甚至包括有特点的尖桩篱栅。根据1952年10月的《财富》杂志所说，长岛上的莱维特工厂每16分钟就能生产出一幢有四间屋的住宅所需要的材料。

很快，人们就认为，莱维特镇的业主，也就是那些住户，他们就象征着规范，而且，早在1951年就有一户居民及其家庭被挑选出来作为“一个平均标准的美国人”。赫伯特·甘斯（Herbert Gans）走进新泽西州威灵伯勒（Willingboro）[7]的第三个莱维特镇，在其花了两年时间进行研究的著作《莱维特业主》（*Levittowners*）中，他详细记录了社会上对这群人的观点和态度。不过，正如贝蒂·弗里丹（Betty Friedan）在出版于1963年的《女性的奥秘》（*The Feminine Mystique*）中所明确指出的那样，大众电视情景喜剧《我爱露西》（*I Love Lucy*）中，露西和李奇从市镇搬到郊区的情节所提供的那种美国家庭主妇在郊区田园诗般老套的画面，对于许多已经放弃了工作并独立追寻美国梦的女性住户来说，被证实是颇有疑问的。然而，在1950年代早期，人们仍旧普遍把郊区主妇理解为：

> 年轻美国妇女的梦中形象，而且据说全世界的女人都对此羡慕不已。被科学和省力的设备解放了的美国家庭主妇不用下苦力，没有生孩子的危险，也不患其祖母曾生过的种种病症。她健康、漂亮、有文化，她只关心她的丈夫、孩子和家庭。作为一位主妇和母亲，在男人的世界中，她被尊为完整、平等的伴侣。她自由地挑选汽车、服装、家用设备和超市；她拥有女人曾经梦想过的一切。[8]

战后郊区的扩大还包括大型购物中心的发展，商业区取代了更为传统的购物“街”，其中，小一点的店铺被组织起来傍着超市，这成为一道迷人的去处。这些在“一战”之后就曾发展过，当时，一些规模较大的中心建立起来，只有开车才能到达那里。其中，第一家是密苏里州堪萨斯市的乡村俱乐部购物中心，是由J. C.尼科尔斯（J. C. Nichols）在1922年建立的。“二战”后较大的发展模式是由1950年在西雅图市郊建立的北门购物中心确立的。其形式是一个拥有40家店铺的商业区，它们以优市百货为中心，周围有一些分散的停车场，还有货车进出的地下通道。第一个室内商业区——南谷中心（Southdale Center），6年后在明尼阿波利斯的一处市郊开张，它在许多方面为后来全世界商业区的发展确立了模式。

战后郊区生活另外一个非常重要的组成部分是对汽车的拥有。尽管在战争期间，汽车产量极端受限，但是到了1949年，其产量就超过了每年500万辆。1950年达到了每年800万辆，这个数字一路上升，到1955年达到了繁荣的顶点。不但汽车自身成为显著消费的一个象征，它对城市环境的装饰和标志也发挥了重要影响，其中既包括汽车影院、餐馆、汽车旅馆、购物中心、洗车行，也包括在高速路上即使疾驰而过也能读懂并迅速记住的简单标语牌，对于这种符号学现象的讨论可以在罗伯特·文丘里（Robert Venturi）等人1972年的著作《向拉斯维加斯学习》（*Learning from Las Vegas*）[9]中看到。在1950年代，“加州摩登咖啡屋”[10]极大地促进了这种建造流行趋势的发展，这种咖啡屋具有突起的顶板和精心制作的霓虹灯标志。也正是在这个时候，麦当劳易于辨别的建筑和标志出现了，这是一个引人注意的公司形象，黄色抛物线拱门与路边的汉堡包吧台融为一体，重复了路边的标志。

这个显著消费的时期也被看做是一个庸俗奢侈的（Populuxe）时期，批评家托马斯·海因（Thomas Hine）在其1987年的同名著作[11]中用这个词来表示民粹（populism）、流行和奢侈。他进而将之定义为：“不仅拥有物品。他们以前从来没有以这样的方式拥有过物品，而且它是一种彻底的低级趣味的表现，因为他们过得太好了。”[12]这在1950年代美国的汽车样式中体现得最明显，其特点是过分装饰的铬合金散热器格子和尾鳍，两者在很大程度上都受到了火箭和喷气机引擎符号象征的影响**［图74，图75］**。尾鳍首次出现在哈利·厄尔（Harley Earl）1948年设计的一款凯迪拉克汽车上，其形式也比较克制，但在1950年代，它就成为一种主要的样式特征：环绕的挡风玻璃是由奥兹莫比尔（Oldsmobile）[13]在1954年引进的，它给人一种置身飞机座舱的感觉；司机周围的仪表，各种刻度盘和控制器也越来越招摇；而用于贩卖这些特色的广告语也越发让人想起这类空间。这种样式竞赛的关键人物是克莱斯勒的弗吉尔·埃克斯纳（Virgil Exner），福特的乔治·沃克（George Walker）和通用的哈利·厄尔。在大型工业企业中，厄尔是第一位成为副总裁的设计师，1950年代中期，通用的样式部已经增加到了850人，到他1959年退休的时候增加到了1400人。厄尔也参与了产品和展览工作室（Products and Exhibits studio），负责通用弗瑞吉戴尔分部的产品，也推广像“汽车展”（Motoramas）这样的展览，其中的第一次展览是于1953年在纽约的沃尔多夫–阿斯托里亚大酒店（Waldorf-Astoria Hotel）举办的。这些展览向大众推介“梦想汽车”，事实上那些模型从来都没有被付诸生产，但是它们带有一些未来的特点，可以检验或调节公众的观点。

图74

凯迪拉克弗利特伍德广告，1950年代末

这种1959年的车型样式体现出来的许多特点都与1950年代美国车的原型有渊源，象征着这个显著消费的时代：修长低矮的车身，弯曲的“视野宽广的”挡风玻璃，以及在散热器格子和车尾上用铬合金做的昂贵的“雕塑”细节。车尾的细节与喷气时代的当代想像有关，尾灯是在模仿“发射器燃烧”。车后面的尾“鳍”最早出现在1948年的一种凯迪拉克车上，是通用汽车的样式主管哈利·厄尔的灵感。

图75

通用汽车的展览，洛杉矶，1954年

车展对于通用来说是重要的宣传和销售样品的手段，会展出一系列新的车型和还没有生产的未来“梦想车”，从中可以检验出消费者的反应。这也是许多重要的美国公司在1939—1940年以“明天的世界”为主题的纽约世界博览会上抱持的态度。

汽车对外观造型的支配影响到了炊具的设计，在其他一些家用设备、自动电唱机和产品的细节设计上也可以发现这种影响，它们依靠“最时髦”的样式在市场上获得成功。在1953年活跃的消费气氛中，通用汽车公司的弗瑞吉戴尔分部在其首届“明日厨房”展中也采取了和“汽车展”同样的策略。**[图76]** 三年后弗瑞吉戴尔分部的“明日厨房”展试图用一些未来设备诱惑消费者，比如，扩音器电话，它可以在厨房里的任何地方回答问题、记录信息，也可以发送或接收手写信息；拥有干燥、冷藏和冷冻功能的凹间贮存中心（Roto-storage centre），它可以和外面的舱门一起旋转，这样，零售商就可以根据厨房里需要的主要食物种类进行检查并重新将之填满；洗衣房，三个洗衣箱中的任何一个重量超过8磅，它就会自动运转；还有超声波洗碗机／烘干机／消毒器。

在这十年行将结束时，对显著消费诸多方面的怀疑开始甚嚣尘上，这类声音有的来自消费者联盟之类的组织，有的出自万斯·帕卡德（Vance Packard）这样的道德批评家，有的来自拉尔夫·纳德（Ralph Nader）这类热情洋溢的竞选者，也有的来自理查德·纽特拉（Richard Neutra）这样的设计师，还有的来自像J. K.加尔布雷思（J. K.Galbraith）这样的经济学家。此类问题将在第十章作进一步讨论。

英国：实用与超越

正如我们在第二章和第三章中所看到的那样，在两次大战之间的英国，那些热切地要求推动现代主义的人和市场现实之间存在的隔阂颇深。尼古拉斯·佩夫斯纳自己在其1937年的《英国工业艺术调查》[14]中就曾公开表示，没有激进的社会变革，设计消费模式的转变存在着困难。他相信，设计差的商品之所以能够盛行，表面上看是因为制造商、零售商、采购和消费者对此漠不关心，实则有更深层的原因，为了提供一种设计讨论具有意义的氛围，需要一种清除贫民窟，提供更好的住宅，以及提高环境规划水准的坚定承诺。

听起来也许很讽刺，然而对于两次世界大战之间的一些改革家来说，1939年需要爆发一场战争，从而把他们的理想和审美信条转向一种更广阔的物质现实。1942年，实用计划贸易管委会（Board of Trade of the Utility Scheme）的建立提供了这样的契机，通过政府对包括家具、陈设、床上用品、日用纺织、玻璃、针织品、服装和内衣鞋袜在内的一系列商品的材料、规格和有效性的强制管制，该管委会对许多设计领域都产生了影响**［图77］**。一个家具咨询委员会很快就被建立起来，其成员包括几个在两次大战之间从事设计活动的坚定分子：伊丽莎白·登比（Elizabeth Denby），约翰·格洛格和戈登·拉塞尔（Gordon Russell）。参与建议者还包括三个家具制造商和一个消费者。此时，赞同并倡导设计改革的《建筑评论》（*Architectural Review*）的一篇社论中说，实用性提供了：

> 第一单的社会机会。如果在这里，用政府垄断在当前提供的所有力量，能够做出一些东西，既能满足那些有经验、有鉴别力的人，也能满足芸芸众生、各色人等，这些家具对于他们来说就

是他们想要的，那么下面要采取的步骤可能要比设计与工业协会完成的任何一项宣传、展览和少数爱冒险的设计师的展出更为重要。[15]

图77

贸易管委会在伦敦西区的展览上展出的实用客厅设计，1942年10月

展览持续了三周，吸引了不下三万观众和大众媒体的关注。正如我们在这里所看到的，家具的外观非常俭朴，这遵守了国家实用家具咨询委员会下发的设计规范。它在许多地方都遵循了两次大战之间的设计改革理念，这并不奇怪，因为该委员会包括像戈登·拉塞尔和约翰·格洛格这样的坚定拥护者。

在1943年，由于戈登·拉塞尔被任命为实用设计专门小组主席，实用性所包含的设计活动范围被大大加强了。小组成员包括他的兄弟R. D.拉塞尔（R. D. Russell）、家具设计师埃德温·克林奇（Edwin Clinch），以及曾为实用家具进行过设计的H. T.卡特勒（H. T. Cutler）。后来，设计家具纺织品的伊妮德·马克斯（Enid Marx）和阿道夫·路斯以前的学生雅克·格罗（Jacques Groag）也加入进来。尽管他们试图通过举办推介展览，并在出版物上发表目录和文章引起公众的兴趣，但无论公众还是企业，他们对其日常生活中一种由政府强制的标准化美学观都持着一种非常冷漠的态度，哪怕对于一些人来说它保证了质量和经济的标准——换句话说，即一种消费者保护。然而，

在1940年代末，由于实用方针日渐松弛，1930年代那种关注时尚或具有历史风格品质的设计，那些潜心于实用性的人希望在战后淡出公众视野的设计，很快就呈现出一种令人非常想要的诱惑力。[16]尽管混合了英国的手工艺和人性化的材料，但公众对现代主义者“少即是多”的格言仍旧不怎么信服。他们反倒一而再地倾向于安东尼·伯特伦（Anthony Bertram）在1946年的《设计的敌人》中所说的：“自身冷漠，人中希特勒，便宜第一，无用的新奇，虚构的光辉，大批量生产，反手工艺而且时髦势利。”[17]

在战争期间，其他许多机构也把设计作为一种社会力量和经济力量积极推广，这很特别，就像从战争的结果中生长出来的乐观主义。[18]这些机构包括音乐与文科促进委员会（Council for the Encouragement of Music and the Arts，即CEMA）、中央艺术与设计学会（Central Institute of Art and Design，即CIAD），两者都成立于1939年。中央艺术与设计学会尤为关注战后的出口贸易的发展，并在包括棉纺、毛纺和塑料在内的一些行业里发起了与设计研究的联系。政府也注意提升工业设计成为战后市场的一个积极力量。威尔（Weir）1943年的《关于产业中的工业设计与艺术的报告》（*Report on Industrial Design and Art in Industry*）和梅内尔–霍斯金斯（Meynell-Hoskins）1944年的《艺术培训报告》（*Report on Art Training*）皆未出版，两者都支持建立一个独立的设计委员会的观点。后来，在1944年，休·多尔顿（Hugh Dalton）爵士建立了工业设计委员会（Council of Industrial Design，即COID），由纺织企业家托马斯·巴洛（Thomas Barlow）爵士任主席，S. C.莱斯利（S. C. Leslie）作为首任执行官。[19]然而，许多外省的制造商都对工业设计委员会的社会构成表示怀疑，因为它所设定的文化精英主义的机体植根于英格兰东南部大都会的趣味制造圈。

从“英国能做”到“英国节”

对公共领域最重要的冲击是1946年由工业设计委员会组织在伦敦举办的“英国能做”（Britain Can Make It）展览。展览展出了超过5000件物品，它力求使制造商、零售商、公众和外国买家确信，设计在战后极为重要。由于宣传机构惯于宣传他们自己成功地实现了目标，而

许多设计史写作又往往陷入其中，所以对于“英国能做”展来说，很难分清哪些是神话，哪些是事实。所幸，工业设计委员会委托大众观察（Mass Observation）机构就公众对展览的反应进行了一项调查，[20]搜集了2523个展览参观者的观点，调查显示在工业设计委员会对被相当粗略定义的各种社群的需要所作的解释与他们的真实感受之间存在着重大的分歧。事实上，在1946年9月，《经济学家》（*The Economist*）杂志就已经注意到需要对设计进行系统研究，并提出了社会学在设计过程中的重要性等问题。工业设计委员会的专门社会学（ad hoc sociology）在展览的家具展厅环境中最明显，据一份大众观察调查显示，它是展览中最受欢迎的部分之一。在图录中，尼古拉斯·本特利（Nicholas Bentley）用细笔对其进行了勾勒，一旁还配上了诗人约翰·贝奇曼（John Betjeman）用散文作的简短描述，然而这些产品是为一些虚构的家庭所作的设计，并非从社会学的意义上向观众展示特定社会阶层的专门需要，展厅中也明显带有一种社会家长作风的感觉。

当对某些事件的说明主要由其发起者书写时，他们当然倾向于褒扬那些最积极、最理想和最能令人恢复信心的方面。这个原则也特别适用于1951年的“英国节”，在戈登·拉塞尔的领导下，工业设计委员会非常深入地参与了节日主会场伦敦、格拉斯哥和乌尔斯特所有商品的挑选工作。多数关于战后初期英国设计的历史描述都来自一些公开出版的材料，这些材料不仅以工业设计委员会为中心，而且都认为委员会取得了积极的成就。这些材料包括《年度报告》（*Annual Reports*，内容有关其效果，是游说给工业设计委员会发钱的贸易管委会的重要工具），它向产业界和设计界进行宣传的喉舌《设计》杂志，还有一些关键人物多年后撰写的自传，如戈登·拉塞尔[21]和保罗·赖利（Paul Reilly）[22]。设计委员会出版的节日目录《英国节中的设计》（*Design in Festival*）卖了9.5万份：其广泛普及也进一步深化了工业设计委员会的特殊地位。可是，1976年出版的《一份国家的补品：1951年的英国节》（*A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*）提出了一个更复杂的看法，[23]1950年代一些英国设计的神话在书中被祛除了。雷纳·班纳姆（Reyner Banham）在其颇具洞察力的论文中戳穿了两个主要的幻象，[24]他认为“英国节创造了一种崭新的、宝贵的英国风格”，“该风格颇具影响，尤其是对大众趣味”，这两种说法都言过其实。然而，还有一个神话需要被祛除，即明确支持政府介入设计事务的神话。两年后，英国节正式结束，由于1951年

工业设计委员会提出的所有设计美学政策，财政部内部也在讨论该委员会应该关门了。

尽管“节日风格”（Festival Style）或“当代风格”（Contemporary Style）的影响相对短暂，不过，从包装设计到园艺水壶托架，从餐具柜到购物中心，它还是使自己在各种日常生活情景中有所体现。以欧内斯特·雷斯（Ernest Race）用金属丝做的安特洛普（Antelop）椅子和卢西恩·戴（Lucienne Day）作的一些纺织品设计为代表，这种风格广布于各种配合中产阶级市场的杂志和商店中。**[图78]** 值得一提的是，英国节的总监杰拉尔德·巴里（Gerald Barry）十年后发现，其遗产被限定在了轻工业部门，尤其是餐具、家具、灯具和纺织品。[25]的确，节日风格并没有预示英国设计的一次复兴 **[图81]** ，而是见证了一个时代的结束 **[图79，图80]** 。而对于许多普通消费者来说，在餐具、地毯、墙纸和其他一些日常用品上，对传统样式的偏爱仍旧是市场上的一个重要方面。同样，正如我们在第八章中将要看到的，高就业率和更多可供支配的收入使美国消费主义的诱人图像越来越吸引英国的理论家和广大公众，而美国电影、此时出现的商业电视、各种浮华的杂志以及流行音乐又推动了这一趋势。

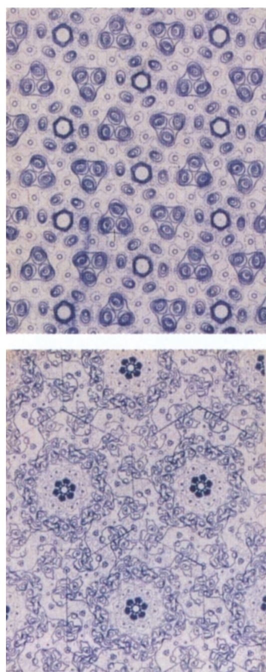


图78

分发给英国节样式组的制造商的压模线条图案，约1950年

英国节样式组（The Festival Pattern Group）是工业设计委员会的工业干事马克·哈特兰·托马斯（Mark Hartland Thomas）构想出来的。1949年，他在出席一个旨在向设计师介绍来自其他艺术和科学领域的视觉资源的会议时听到一篇论文，受其启发，他决定以结晶学图解为基础创造一些新的装饰图案。它在英国节时被投放市场（英国在结晶学领域世界领先），我们可以在地毯、窗帘、餐具、玻璃以及其他可以上图案的平面上发现其身影。英国节样式组是由来自不同行业的26家制造商组成的。

图81　亚历克·伊斯戈尼斯（Alec Issigonis）

派拉蒙制片公司的电影《大淘金》（*The Italian Job*）中的奥斯汀迷你型汽车（1959），1969年

在1956年的苏伊士运河危机之后，英国汽车公司决定设计一种小巧、经济的家用车，结果导致了1959年Mini车的生产。其革新包括节省空间的横向引擎，就其外部的容积尺寸而言，它提供了相对宽敞的内部空间。它在一开始投放市场时并不是特别成功，但在1964年和1965年的蒙特卡洛汽车拉力赛胜出之后，其销售额在1965年就突破了100万辆。该车极具吸引力的价格保证了人们对它的广泛热捧，它也成为英国波普和城市时尚的象征。

图79

客厅，伊登·明斯和比安卡·明斯（Eden and Bianca Minns）设计，伦敦南岸的庭院馆，英国节，1951年

这是工业设计委员会选择的许多反映当代英国设计的室内秀案例之一，它反映了战后该组织所倡导的现代倾向：窗户下面的内嵌组合柜，轻量级的家具（尤其是营业室的椅子和咖啡桌），适合小一点的居室中的生活。在威尼斯百叶窗后面是一个摇起的平板玻璃窗，其工作原理与汽车玻璃是一样的。

图80

金属家具厂制造的F ü red和Lelle组合家具，匈牙利，1950年代

这些匈牙利制品相当于1950年代的当代风格英国家具，这说明，为顺利适应战后1950年代早期的住宅开发，他们也同样把提供实用设计视为当务之急。地毯上醒目、抽象的图案反映出他们和英国一样都在追寻现代性。

意大利：战后的理想

战后，意大利经济的复苏令人印象深刻。通过出口数字的比较就可看出这一点：1951年至1962年间，英国的出口上升了29%，法国的出口上升了86%，西德增长了247%，意大利则增长了259%。只有日本比意大利增长得快，它增长了378%。

包括汽车、家具、陈设、灯具、室内设计和时装在内，意大利设计在许多领域建立了一种追求风格和精致的名声，对于它们来说，设计是一个非常重要的因素。在1950年代，随着战后意大利工业的重生，一种真正的意大利风格的概念也成为现实。

战争结束时，意大利的工业产出还不到其1938年的五分之一。不过，到1948年，意大利经济就回到了战前的水平，这得益于贸易保护

政策和产业振兴协会（Istituto per la Riconstruzione Industriale）各种活动的举行，后者是1933年墨索里尼治下创建的，旨在刺激工业的增长。在1946年，有一股强烈的反法西斯倾向针对意大利联合政府，它在很大程度上代表了社会党和共产党的声音。许多意大利知识分子坚定地拥护政治上的左派，并相信他们在一个民主社会的重建过程中扮演着一个潜在的重要角色。在1946年米兰举办的意大利流行家居陈设展览会（Riunione Italiana per la Mostre di Arredamento，即RIMA）中**［图82，图83］**，这种观点被以一种物质的方式呈现出来，现代、能屈能伸、节省空间、实用，以及承诺设计可以用大多数人能够承受的价格生产的观念占据了支配地位。同年接手了《多姆斯》编辑工作的欧内斯特·罗杰斯（Ernesto Rogers）说，展览的主要目标是“经济、实用和良好的品位”，这些主题在他当时编的杂志中也俯拾皆是。同样，1947年举办的战后首届米兰三年展也把主题定在重建上，而且尤为强调工人阶级家庭。我们从许多产品中都可发现这种对“民主”设计的全神贯注，比如科拉蒂诺·德·阿斯卡尼奥（Corradino D’Ascanio）1946年为比亚乔集团（Piaggio）设计的黄蜂牌（Vespa）小摩托**［图84］**，切萨雷·帕拉维奇诺（Cesare Pallavicino）1947年设计的兰美达（Lambretta）小摩托，以及后来1953年的Iso-Isetta迷你车，还有丹特·焦科萨设计的1957年的菲亚特新500型（Nuova 500）。

图82　伊格纳奇奥·加德拉（Ignazio Gardella）

三人公寓，RIMA展，米兰，1946年

卡洛·帕贾尼（Carlo Pagani）组织的这个主题为“流行家居”（arredamento populare）展览是在米兰的艺术宫举办的。在“更好的房子意味着更好的生活”这个口号下，设计师们探讨了像实用、经济和良好品味之类的观念，希望它们能够成为一系列产品的原型。伊格纳奇奥·加德拉因此为他所假定的三人“新”核心家庭所作的设计而获得最高奖。

图83　伊格纳奇奥·加德拉

小餐具柜，RIMA展，米兰，1946年

这种小餐具柜两边都能打开，因而就成了一个空间屏障，对于供应具有“良好品位”的实用家具来说，这是一个灵巧聪明的解决方案，这与当时英国还在生产的家具是不相同的[图77]。

图84

工人们在比亚乔工厂骑着由科拉蒂诺·德·阿斯卡尼奥设计的比亚乔黄蜂牌小摩托，蓬泰代拉，1949年1月

重建时期面临的一个问题是要提供一种经济实用的交通形式，而设计于1946年的黄蜂牌小摩托，其流线型样式正是一种优雅的美学解决方式。由于它不像传统的摩托车设计那样具有特定的性别含义，所以后来成为一种青年文化的流行象征，尤其是对于1960年代的英国摩登派更是这样，直到1987年它都在生产。其样式所具有的雕塑品质在1940年代末其他一些交通产品中也很明显，包括皮宁法里纳的西斯塔利亚汽车（1946）和米诺莱蒂的ETR火车（1949）。

1950年代的意大利风格

正如安德里亚·布兰奇（Andrea Branzi）在《热屋：意大利新潮设计》（*The Hot House: Italian New Wave Design*）[26]中所说的那样，1950年代的意大利设计事实上应该始于1948年终于1962年，温和派政治与经济繁荣是这一时期的特点。有人曾令人信服的指出，[27]美国不仅在重振意大利经济方面扮演了一个重要角色，而且它还努力

促进意大利人增加生产，并使他们认识到设计是一种可以在意大利用来开拓新市场并推广新型消费模式的重要工具。1948年的选举清楚地表明了一种从左派政治到中间路线的移动，在设计中也可以看出人们强调的重点从民主理想主义走向一种更关注风格的美学，这是在适应社会上更富裕的那部分人的口袋。吉奥·庞蒂于1948年重新接手了《多姆斯》的编辑工作并着力推动一种新的现代设计语言。

此时出现的意大利设计美学以有机感和雕塑形式为其特点，在许多物品上都有所体现 **[图86]** ，包括1946年的黄蜂牌小摩托，皮宁法里纳（Pininfarina）1947年的西斯塔利亚·柏林尼塔202型（Cisitalia Berlinetta 202）汽车，马赛罗·尼佐利1948年为奥利维蒂公司设计的莱克西康80型（Lexicon 80）手动打字机，以及1949年居里奥·米诺莱蒂（Giulio Minoletti）设计的ETR火车和吉奥·庞蒂设计的拉帕瓦尼（La Pavoni）咖啡机。这些设计中所具有的那种平滑流动的形式 **[图85]** 与汉斯·阿尔普（Hans Arp）、马克斯·比尔（Max Bill）和亨利·摩尔（Henry Moore）的当代雕塑，以及《多姆斯》曾经发表过的美国设计师查尔斯·埃姆斯和埃罗·沙里宁（Eero Saarinen）的设计作品分享了同样的语汇。建筑领域对有机形式也同样感兴趣，有机建筑协会（Association for Organic Architecture）和布鲁诺·泽维（Bruno Zevi），他在1945年写了《论有机建筑》[*Verso un architettura organico*]）对此更是强力主张。两者都认为，比起理性主义者那种严峻的、标准化的语汇来，有机形式提供了一种更人性化的现代主义面孔 **[图87，图88]** 。

图86　吉奥·庞蒂

为理想标准（Ideal Standard）设计的Zeta卫生洁具，1954年

庞蒂是20世纪意大利设计最重要的人物之一，他为日常生活用品的生产所提供的设计解决方式展现了一种雕塑般的感觉，有机而又纯粹。这些没有水龙头等设备的洁具展现了一种美学的优雅，他的设计，无论是室内、家具、纺织、陶瓷、餐具还是建筑，莫不因此而闻名。

图85

保罗·维尼尼（Paolo Venini）incalmo玻璃瓶，1950年

慕拉诺（Murano）的维尼尼玻璃制造公司由保罗·维尼尼创建于1921年，它因其喜欢冒险的设计策略而确立了声誉，在两次大战之间的那些年里，该公司定期在米兰三年展上亮相。这些优雅精致的瓶子样式别致，1950年代的意大利设计正是因此才蜚声国际。

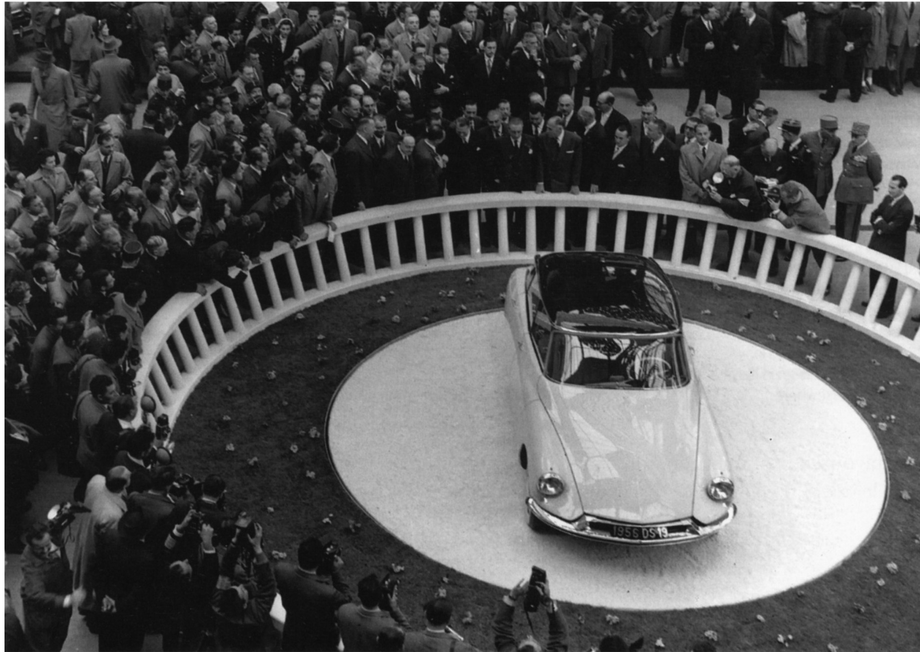


图87

雪铁龙"女神"（DS）在汽车沙龙上展出，巴黎，1955年

DS（发音是"déesse"，意为女神）那有机的、收腰的形式第一次公开展出是在法国1955年的沙龙上，但没有轮子的车体曾在1953年的都灵车展上亮过相，表现得如同一尊抽象雕塑一般。由于当时国际上对于有机形式普遍感兴趣，为与此一致，DS确立了新的样式、舒适和驾驶标准。车的内饰洋溢着一种技术进步的光辉，尤其是仪表盘和驾驶杆。在1955年到1975年间大约制造了150万辆DS车。

图88　阿恩·雅各布森（Arne Jacobsen）

餐具，阿恩·雅各布森式样，米歇尔森（A. Michelsen）制造，哥本哈根，1957年

这组丹麦餐具雄浑而又凝练，来说，这是一种雅致的对于日常生活物品的再思考。它也典型地说明了什么是所谓斯堪的纳维亚现代设计。雅各布森的极简设计轰动一时，刚一面世便成设计“经典”。尤其是勺子所具有的那种有机特征，使其与意大利、法国和其他地方那些雕塑一般的形式设计实验联系在一起。

连接美国

美国通过马歇尔计划向意大利提供了重要的资金援助，它还提供了现代大批量生产的技术知识，这些都为意大利的汽车、纺织品、办公设备和石油化工工业的剧烈增长奠定了基础。然而，在意大利和美国之间还有其他一些重要的联系，它帮助意大利设计在这一时期获得了国际知名度。

许多意大利人在第一次世界大战之前就已经移居国外了，但他们一直还和家乡保持着联系。“二战”及之后欧洲大量的美国驻军加强了这种联系，而战后旅游贸易的发展又进一步促进了这种联系。但对于设计推广来说，特别重要的是美国艺术协会于1950年举办的展览“意大利在工作：她在今日设计中的复兴”（Italy at Work:Her Renaissance in Design Today）[28],它在多数重要的美国博物馆进行了巡展。展览展出了2500件产品，包括家具、灯具和其他工业产品的模型，以及一些当今时髦的品种，包括一辆兰美达小摩托、办公设备产品和咖啡机。所有的展品都陈列在意大利设计师专门委托制作的背景环境中。工艺品在展览中也很突出，这不仅是因为它们代表了战后意大利设计的一个特别重要的方面，而且美国为了促进其发展也下了很多功夫。作为一种正式启动的手段，美国1945年成立了一个非营利机构——美国手工艺发展公司（Handicraft Development Incorporated in America），它于1947年在纽约开办了意大利手工艺之家（House of Italian Handicrafts）以联系意大利的手工艺人和美国的分销商。[29]意大利开设的机构叫手工制品协助与分销委员会（Committee for Assistance and Distribution of Material to Artisans），它在佛罗伦萨、米兰、威尼斯和那不勒斯都有代办处。

其他一些展览也增进了美国人对意大利设计的了解，比如纽约现代艺术博物馆举办的以“意大利现代运动：建筑与设计”为主题的巡展。事实上，通过展览和购买，纽约现代艺术博物馆对现代意大利设计所作的支援对增强其文化和艺术地位很有帮助。[30]就像阿尔塔米拉和诺尔公司所作的那样，纽约的辛格尔父子（M. Singer & Sons）公司也在推广庞蒂、莫利诺和帕里西（Parisi）设计的家具。在1950年代，意大利的时装设计也越来越引人注目，当时美国一流的店铺也开始对其进行宣传。

米兰三年展是另一个能够促进意大利设计发展并使广大国际观众对其进行讨论的手段。1951年、1954年和1957年的展览主题都在关注工业设计：“艺术的生产”、“欧洲”和“义务教育”。在1951年的第五届三年展上，卢多维科·贝尔焦约索（Ludovico Bellgioioso）和恩里科·佩雷苏蒂（Enrico Peressutti）组织的工业设计部分主题为“有用的形式”，它关注工业美学并批评了那种不重视设计的社会和经济维度的态度。然而，试验性还是显而易见，尤其是在马尔克·扎努索（Marco Zanuso）、卡洛·莫利诺（Carlo Mollino）和弗朗哥·阿尔贝尼（Franco

Albini）的作品中。扎努索为倍耐力集团（Pirelli）的子公司阿尔弗莱克斯（Arflex）进行的泡沫橡胶家具试验获得了金质奖章（Medaglio d'Oro）和大奖（Gran Premio）；莫利诺对家具中有机形式的可能性进行了探索；阿尔贝尼对现代形式与手工艺传统的结合进行了试验，比如他的"雏菊"（Margherita）柳编椅。1950年代这种对手工艺传统的"再发现"在家具、陶瓷、玻璃、金工和塑料的领域对于释放形式的创造潜能都颇有助益。

商业阵线也在推广意大利设计，尤其是重要的复兴百货商店（La Rinascente），就像它在1930年代的专制氛围中所做的那样，它试图影响政府，并委托像庞蒂和阿尔贝尼这样一流的设计师为大众市场设计。接着，在1950年代初举办了一系列"优良设计"展之后，这家公司发起了金圆规奖（Compasso d'Oro award）计划，作为一种鼓励更好的技术和美学标准的手段。该奖项有力地促进了现代意大利设计在国内外的推广。

卡特尔（Kartell）公司与这一时期意大利设计的兴起关系密切。该公司于1949年由朱利奥·卡斯泰利（Giulio Castelli）在米兰创建，不久就成了时尚塑料产品首屈一指的企业之一。公司的第一种产品是为汽车做的雪行齿轨，由卡洛·巴拉西（Carlo Barassi）和罗伯托·门吉（Roberto Menghi）设计，这很可能表明了这样一种方向，即留意设计的企业开始转向富裕的中产阶级客户。在1950年代，卡特尔公司制造了一系列商品，包括家用器皿、灯具和工业产品**[图89]**。吉诺·科隆比尼（Gino Colombini）掌管这家公司的技术部，为建立公司的设计声誉也做了许多事情，尤其是他经常参与金圆规奖评选，并在1955年获得了二等奖。为该公司工作的其他一些著名的设计师还包括乔·科隆博（Joe Colombo）、阿基利·卡斯蒂里奥内和皮耶·卡斯蒂里奥内（Achille and Pier Castiglione）、安娜·卡斯泰利–费列里（Anna Castelli-Ferrieri）。然而，公司的成功并不是委托设计这么简单。对研究和技术革新的强调是其成功的一个至关重要的因素，而且，作为一种更广泛的推广塑料的手段，该公司在1954年建立起一个用于交换技术和市场分析的欧洲利益分享联合体（European pool）。

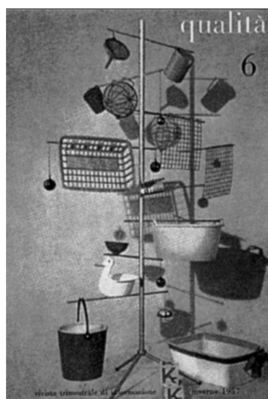


图89　卡特尔

公司杂志《品质》（*Qualit á t*）封面，1957年冬，第6期

这幅插图所展示的是卡特尔公司制造的众多塑料家用产品，这家公司由朱利奥·卡斯泰利1949年创建于米兰。其中包括“树”基座上的直角浴盆（获1957年金圆规奖）和底端“树枝”上挂的桶（获1955年金圆规奖），两者都是由卡特尔技术部主任吉诺·科隆比尼设计的。日用品中高水准的色彩设计很快就延伸到塑料灯具和家具上，此后的几十年里，该公司的国际知名度越来越大。

1950年代末，一些在设计上下了本钱的创意企业都建立了一定的名声。这个潮流的代表是阿尔特鲁斯（Arteluce，1939年建）、布里翁·维佳（Brion Vega，1945年建）**[图90]**、塔克诺（Tecno，1952年建）、伽维纳（Gavina，1953年建）、扎诺塔（Zanotta，1954年建）。它们与奥利维蒂、兰吉雅（Lancia）、阿尔法·罗密欧（Alfa Romeo）、菲亚特等大公司一样，都长期与高水准的设计联姻。对于家用产品、汽车和石化产品以及日益提高的富裕程度和显著消费来说，从1959年到1962年是战后选择性市场策略的最高点。然而，强调风格、身份和产品美学并以此为基础在欧洲和北美市场建立声誉的意大利设计也开始从意大利设计界的一些人那里招来了越来越多的批评之声，他们认为意大利设计以艺术的名义牺牲了对社会和环境的考量。随着1960年代早期意大利经济陷入困境，社会—经济适用与专注于美学两种观点之间的冲突也愈演愈烈，而且他们尤其把焦点对准了“三年展”。在1963年的选举中，左翼政治和共产党东山再起，一种批评逐渐兴起，认为资本家支配的经济阻碍了设计的社会性和创造性潜力的发挥，而1960年代末的激进设计或反设计运动则强有力地表达了这种批评。

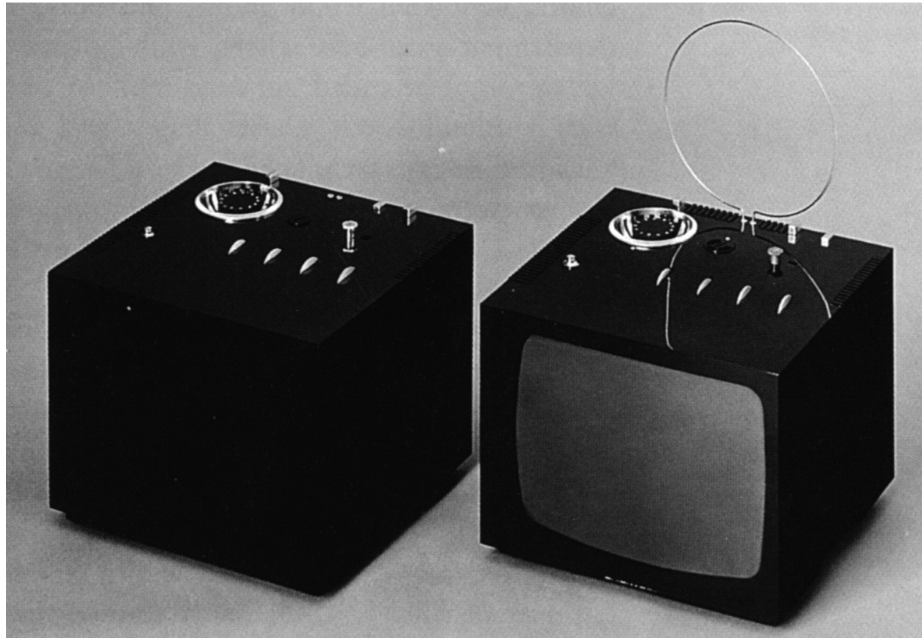


图90　马尔克·扎努索与理查德·萨珀（Richard Sapper）

为布里翁·维佳公司设计的201型电视，1969年

布里翁·维佳公司最早是一家收音机制造公司，随着意大利电视网的出现，该公司在1950年代早期转产电视机。在1960年代早期，公司委托扎努索和萨珀研发几种新型的收音机和电视机。正如我们在这张插图中所看到的那样，被遮住的丙烯酸树脂方盒事实上是一台电视机，它当时还没有被使用，看起来就像一个时髦的、极少主义的黑匣子。

德国：重建与经济奇迹

第二次世界大战摧毁了多数德国的工业基础，这也使得激进的改革成为可能，在1950年代早期出现了“经济奇迹”的最初征兆：在1950至1964年间，西德的国民生产总值比任何一个欧洲国家增长得都快；这些年中，工业产出增长了6倍；从1949年到1950年，外贸翻了一番，在1954年至1964年间则增至3倍。这是一个消费者的需求非常重要的时代，与之相适应的新型工业也在此时应运而生。

在德国战后重新定位的过程中，美国的影响是一个非常重要的因素，与日本、法国和英国同道一样，为了学习先进的管理技术和工业组织方式，许多德国产业界的领袖人物也参观了底特律和美国其他一些重要的制造中心。在1920年代的德国和1950年代的德国之间有些相

似之处，在此提出来可能会有所帮助。两者都是在一场重要的战争之后寻求稳定和经济复苏的时期，而且德国在这两次战争中都是战败方；两个时期中，美国资金的注入都很重要，而且同时还伴随着社会和文化上的重新调整。在1920年代，美国人对德国社会的许多方面都有深刻的影响：[31]亨利·福特的自传卖了不下20万份；泰勒主义也对工业实践发挥了强大的影响；一些美国人的日常生活价值观在文化、风尚和物质支配方面也出尽了风头。同样，在1950年代，对于一些德国人来说，美国模式散发着一种强烈的资本主义民主的味道，美国管理技巧的研究和哈佛商学院的方法在许多商业和工业部门中都颇具影响。战后像《商业周刊》（*Business Week*）和《时代》这样的杂志受到追捧，以至于出现了一个它们的黑市。而且，到了1952年，美国资本已经控制了超过500家德国公司，这在电子产品、汽车和化工领域尤为明显。战后，和麦克阿瑟将军治下的日本一样，席卷而来的美国占领军在德国也传播了许多美国的文化价值观。1929年首次在德国生产的可口可乐于1949年重新启动，到1950年代中期，西德已经有了96个瓶厂。美国电影宣传了美国人的生活方式，许多美国品牌也开始变得广为人知。有了这些影响也就不难理解为什么流线型在许多家用设施、其他设备和汽车样式中表现得如此明显，比如1949年的博格瓦德（Borgward）的汉沙1500型（Hansa 1500），它是在回顾1930年代末的美国轿车样式 **[图91]** ，再如1950年代中叶的“船长”（Kapitan），其尾鳍明显受到了美国先前流行样式的影响。

图91

伊沙贝拉（Isabella）双座小轿车，博格瓦德，西德，1956年

尽管许多人都在讨论1950年代德国设计的特色，但美国的影响对德国民众日常生活的许多方面仍旧散发着一种强大的诱惑力。正如1930年代美国汽车样式影响了1940年代末和1950年代初的一些模型车那样，本车所反映的一些样式特征，我们也能在1940年代末的美国车上看到。

但是，在德国设计师中间也有一种强烈的愿望，他们自己想建立一种比两次大战之间更响亮的职业地位。作为一种游说商业和产业并使之认识到其经济价值的手段，设计师们对于设计问题越来越强调需要吸取一种更为系统和科学的分析。这也清楚地表明，他们的思想已经从与第三帝国有关的种族特征转移走了。正如在第七章中将进一步探讨的那样，这种科学的方法尤其与在影响深远的乌尔姆设计学院中的课程发展有关，其教学开始于1953年，它还设计了布劳恩（Braun）公司的产品并强调“功能美”的观点。在很多年里，制造商们大都倾向于在设计上投入，这种倾向也得到了政府和许多推广“优良设计”的工业促进机构的支持。德国设计委员会（Rat für Formgebung）、慕尼黑的新收藏画廊（Neue Sammlung Gallery）、德意志制造联盟**［图92，图93］**、达姆施塔特的新技术形式学会（Institut für Neue Technische Form）以及埃森的工业造型（Industriseform）学会，这些机构都强调理性设计的经济与美学效益。

图92　克特·格拉泽尔（Käte Gläser)

第1型客厅，由德意志制造联盟陈设，柏林，1953年

与国家资助的设计机构一样，由企业界资助的德意志制造联盟也力求“提升”公众的趣味水准。他们所认可的产品中，装了箱的家具是为父母们制作的，而制造联盟的配套产品则是为学校准备的。他们从1953年开始对室内陈设提供建议：此处我们看到的桌椅和落地灯设计轻盈，这标志着一种新的转变，和1930年代德国室内设计中那种厚重的种族趋向截然不同。

图93

“今日先锋展”上的比任科夫（Bijenkorf）百货公司的一个展示，阿姆斯特丹，1961年

1948年，比任科夫百货启动了称为“房子是家”（Ons Huis Ons Thuis）的系列展览，想通过提高荷兰的制造商来推广设计。展览的水平越来越具有国际性，这张插图展现的是九种历史性的布置之一，设计“先驱”和更商业化的产品被并置在了一起。埃姆斯的先锋作品（前景）与1950年代的日常设计（后景）在此形成了对比。

与这种美学结合在一起的就是逐渐为人所知的“科学操作论”（scientific operationalism），而反对它的观点则支持把有机形态作为家居、纺织品、产品和建筑设计的基础。这与1940年代末意大利、英国、荷兰、法国和美国许多设计师的看法是一致的，他们信奉艺术创造、个性和灵感自由的观念，并对艺术与手工艺感兴趣。当代的纯艺术实践也为其提供了灵感，尤其是行动绘画，它似乎为德国生活中一个崭新的、动感的时代提供了适当的表现手段。在德国家具设计师埃贡·埃尔曼（Egon Eiermann）的作品中可以看出与美国设计师查尔斯·埃姆斯的有机作品之间的联系，比如他1953年设计的由Wilde+Spieth制造的SE18型折叠椅，这是1950年代卖得最好的木质椅子之一，而更明显的是乔治·莱奥瓦尔德（George Leowald）1954年为Wilkening+Hahane设计的叠椅。在纺织品的设计上，抽象表现主义的影响可以在威利·鲍迈斯特（Willi Baumeister）1955年为保萨AG做的

窗帘布的设计中看出来，而建筑师汉斯·沙龙（Hans Scharoun）1960—1963年为柏林爱乐乐团设计的流动形式则在建筑领域进行了生动的呈现。

日常生活中的消费

正如我们在本研究中的许多地方所看到的那样，要想写一本更全面的设计史，问题之一就是公平地对待宽泛的各种消费与日常生活模式。但面对档案和博物馆中那些体现了（高级）文化重要性且具有决定性的材料，这种研究过程中的困难仍在于缺乏足够的材料证据。洛伦茨·艾特纳（Lorenz Eitner）在1958年的一篇题名为“战后德国的工业设计”（Industrial Design in Postwar Germany）[32]的文章中注意到了一项关于家庭陈设的调查，该调查于1954年进行，涉及18岁以上所有阶层和年龄阶段的德国妇女。其结果如下：在所有受访的妇女中，2%的人仍旧喜欢威廉二世时期（Wilhelminian）橡木雕刻和盆栽棕榈的那种富丽高贵；60%的人喜欢大花布、仿木纹以及当时百货商店里卖得最好的那些过度填塞的东西；30%的人更喜欢可以称之为“柔和现代”（subdued modern）或“瑞典中层”（Swedish middle-brow）风格的东西，浅色的木质、朴素的形体和无装饰的表面。只有很少一部分人喜欢更超前的设计，哪怕年轻女性（30岁以下）也只有10%选择了所谓“诺尔国际风”（Knoll International），这是在许多企业建筑的公共空间都采取的一种现代主义美学。该抽样更细致的分类显示，44%的18岁至29岁之间的女性，28%的工薪阶层主妇，44%独立经营的妇女以及54%的女性雇佣劳动者更喜欢现代风格（“瑞典的”或“国际的”）。它在中等城镇中尤为流行，在大城市或乡下就差一些。

尽管在1960年代中期出现了新左派（New Left）和经济衰退，加尔布雷思提出对“丰裕社会”的批判，人们对诸多社会和环境问题也越来越敏感，但设计师们一般都对此无动于衷。然而，在1970年代，一些德国的设计师开始怀疑，这种占据主导地位的理性的、功能主义的美学还是否有效。路易吉·科拉尼（Luigi Colani）就是其中之一，他的设计激起了同辈人猛烈的抨击。他的作品显示了一种明显的生物形态特征，比如他1974年为卢臣泰（Rosenthal）设计的水滴形的茶具，为唯宝公司设计的卫生洁具以及为佳能设计的T-90系列相机。在1980年

代，德国设计顾问公司青蛙设计（Frogdesign）也反对准科学的方法，他们的许多设计都色彩清亮、形态有机，甚至造了一句短语“形式追随乐趣”以强调其哲学。此时，柏林已经脱颖而出，成为一个重要的前卫中心，并日益成为所谓新德国设计的核心。无论是基于包豪斯设计的符号功能主义还是后乌尔姆的理性主义，作为一种对功能主义传统的重要批判，像“伯林尼塔”（Berlinetta）和“细高跟鞋”（Stiletto）**［图94］**这样的团体都对优良设计的正统学说提出了一种激进的反抗。

图94

细高跟鞋工作室，消费者靠椅，第11号休闲椅模型，1986年（1983年研发的原型）

1980年代，德国涌现出一些新的设计小组。开始时，他们受到意大利设计实验的影响，其中许多人对德国设计委员会所主张的优良形式观念提出挑战，而后者也是被与乌尔姆联系在一

起的客观的理性主义所认可的。这件作品是由柏林的设计小组细高跟鞋工作室制作的，超市手推车被改造和修饰成一把椅子的形式，它反映了德国“新设计”运动的特点，即用一种新的视角呈现我们所熟悉的物品。

战后日本设计：神话与陈规

“二战”之后，无论是在日本制造业内部还是在海外，对日本设计的态度都经历了重要的转变。这时，人们开始重新思考对日本的成见，它来自皮埃尔·洛蒂（Pierre Loti）1887年的畅销书《菊花夫人》（*Madame Chrysanthemum*），书中把日本描写得具有异国情调并颇具诱惑，里面的女人水性杨花，男人狡猾败德。[33]20世纪又出现了一些新的陈词滥调，尤其是当日本物价低廉的出口对其西方对手日益造成威胁时的种种反应。许多国家都担心日本的廉价商品将在西方市场上泛滥。比如，在英国，随着它对纺织品和陶器业的影响日益明显，下议院谴责日本人不正当手段的声音也越来越多。在1950年11月，国会议员A.戴维斯（A. Davies）提请贸易管委会主席注意他所看到的不正当竞争，并问主席是否“意识到我手里拿的这个英国陶器，它在上完色、设计好并生产出来之后，其价钱八倍于日本在加拿大和美国市场上的同类产品”[34]。

汽车制造业也有同样的观点，英国自行车和汽车制造商协会主席1951年在参观伦敦一个大型的贸易展时就表达了这样的观点。显然，他大大低估了日本的竞争力，当时，他自信地宣称他并不认为“日本人将在欧洲市场上打败我们……尽管（开战前）他们在东南亚市场上已经暂时取代了我们的位置，但消费者们似乎已经明白花钱买质量上乘的英国产品是值得的”[35]。

从那时起，其他一些俗套的观点在西方一直在继续盛行，尤其是对于那些忘我地致力于其所在公司的成功的人。也许是为了回应池田勇人（Ikeda）首相1960年“国民收入增倍”的政策，1961年《时代》杂志一篇著名的报道广泛地突出了这种观点，它报道说，每天工作开始的时候，经理和工人们都会一起唱下面的诗歌：

为建新日本，

凝聚力与心。

极力促生产，

送货至生民。

无穷亦无尽，

如水涌泉喷。

产业要增长，增长、增长、增长！

和谐又诚心！

松下电器。[36]

在1980年代早期，为了从其经济成功中取得经验，其他许多国家都曾对日本经济和制造业的发展，以及它在车间、设备、研究与开发上的高水平投资进行过相当认真的分析。劳伦斯·弗兰科（Lawrence Franko）在其1983年的著作《日本跨国企业的威胁——西方如何应对》（*The Threat of Japanese Multinationals—How the West Can Response*）[37]中强调了一些还没有被广泛认识到的因素：日本人用在生产上的平均时间要少于其在英国、瑞士、德国、荷兰和芬兰的对手；事实上有许多日本公司业绩很差，行将破产或需要救助；日本在航空、农业机械、定制机床、模具、精密科学仪表和计算机软件方面并不强；在制药、市政工程、公共交通系统、电讯和计算机方面，日本也并不比其欧洲对手领先多少。然而，在弗兰克的评论出版的时候，离战争结束还不到40年，日本已经成为一个强有力的经济体，其设计在许多领域都享有很高的声誉，从摩托车到电动器械，从办公设备到照相机、录像机，从平面设计到高级时装。虽然至1990年代，日本约半数的企业形象企划是由美国的顾问公司（这样有助于全球的项目设计）执行的，但从1950年代开始，他们也越来越强调设计内置于企业，比如在本田、丰田、松下、佳能、夏普、东芝或索尼都有相当数量的内部设计师；一些个性突出的日本设计师也逐渐获得了国际认可，如服装设计师三宅一生（Issey Miyake）和川久保玲（Rei Kawakubo），家具设计师梅田正德（Masanori Umeda）和仓俣史郎（Shiro Kuromata，两者都为米兰的孟菲斯设计），以及平面设计师田中一光（Ikko Tanaka）和横尾忠则（Tadanori Yokoo）；日本设计顾问的先驱GK工业设计社团（GK Industrial Design Association）也从

名不见经传的小公司成长为一家在美国和荷兰都有分部的跨国企业，而它在1957年刚成立时只是一个由六个毕业生组成的小团体，他们都曾在东京国立艺术大学的小池岩太郎（Iwataro Koike）[38]教授门下学习过。

美国占领及其影响

在“二战”战败受辱之后，日本政府面临的主要工作就是重建国家经济。麦克阿瑟将军领导的盟军总部开展了许多重要的社会、经济和政治改革，这为战后日本的复苏打下了纲领性的基础。[39]和其他国家一样，那里也曾驻扎过大量美国军队，当地人对美国的包装和消费文化的某些方面十分着迷。井上武（Takeshi Inoue）[40]后来曾回忆说，40年前，尽管那时候还不太懂设计，但是他觉得他能“嗅到美国生活方式的滋味”，与之相伴的是民主主义，以及普通人也能享受高品质生活的观念。

1951年，朝鲜战争的爆发极大地刺激了日本的经济和产业复苏（首相吉田茂[Yoshida]称之为“上帝的礼物”），它在关键时刻为日本企业提供了一个重要市场。然而，由于美国人对工业设计和经营管理技巧的持续影响，1950年代对于日本工业的发展来说也是一个重要的十年，尤其是一些卓越的日本商人（就像一些德国商人一样）都被组织起来去美国旅行，学习经营管理技术。其中包括日立总裁仓田主税（Taizo Igishaki），松下电器公司的松下幸之助（Konosuke Matsushita），以及本田宗一郎（Soichiro Honda），他们自己也了解到设计在产品开发中的角色。美国的设计技术也出口到日本（参见第七章）。1950年代早期，雷蒙德·罗维在这个国家待了三个星期，他参加了一个关于战后日本产品设计的研讨会，与会者都是业界精英。会上，他提出了“日本自己有着丰富的文化遗产，没有必要去复制其他国家”的想法。受日本专利局（Japanese Monopoly Bureau）之邀，他还为一家本国企业设计了一个“和平”牌的香烟包装。几年之内，一批新型的、训练有素的工业设计师脱颖而出，包括小杉二郎（Jiro Kosugi，他帮助复活了真善美缝纫机有限责任公司的财运），佐藤章藏（Shozo Sato，他为日产汽车公司设计了第一款达特桑）和秋冈芳夫（Yoshio Akioka）。

日本企业的内部设计

松下幸之助（1918年创立松下，并使之成为世界上最大的消费电器制造商，旗下品牌包括National，Panasonic，Technics和Quasar）[41]为在日本企业确立工业设计师的角色做了许多事情。他在战前就受到了美国实践的影响，1933年在部门的基础上对公司进行了构建，这与阿尔弗雷德·P.斯隆于1920年代引进到美国汽车业的做法是一样的。尽管松下幸之助1951年曾到访美国，其所受影响在20世纪日本设计史中被过分强化了，但他的确在他的公司里建立了工业设计部，而且据称是日本第一家。一开始只有少数几个设计师，1950年代末就壮大到了50多名。

这种改革很快就被其他公司所效仿：1953年佳能公司为发展其Canon V相机而建立了工业设计部；同年，东芝也建立了工业设计部，接下来是夏普公司建立于1957年的工业设计部；1958年，日本国家铁路建立了一个设计委员会；因其始终如一且具引导性的设计政策**［图95］**而被广泛认可的索尼公司在1954年就任命了其全职设计师，并于7年之后，在大贺典雄（Norio Ohga）的领导下组建了由17名设计师组成的设计部。然而，尽管设计在一些引导潮流的公司中被逐渐认可，但它在这些公司的组织机构中并不总是那么重要。比如，理光就没有独立的工业设计部门：有一名1950年代中期毕业的设计专业的学生宇贺横（Yoko Uga），他既为该公司做海报、展示、字体和包装，也作产品设计。事实上，在多数企业中，内部设计师都必须因应需求对设计作出迅速的改变，因为产品的生命周期往往只有几个月。在创始的30年中，许多设计部门都有一个庞大的规模：在1980年代中期，大阪的夏普设计中心雇用了200名设计师，在企业指导兼公司董事的阪下清（Kiyoshi Sakashita）的领导下，每年要创造2000种新模型；索尼设计中心大约有120名设计师；在松下有约300名设计师，不过他们分散在各分公司；东芝公司的设计部有约140名设计师。在日本公司中，除了设计管理越来越盛行，计算机辅助设计（Computer Aided Design）和计算机辅助制造（Computer Aided Manufacture）也已经受到重视。

图95

TR610便携式收音机，索尼，1958年

索尼的第一台便携式收音机于1955年投放市场，它使公司确信，创新型的产品对公司的成功意义重大。TR610便携式收音机有四种时尚色彩，是公司早期在海外市场上最成功的产品之一。这个美国广告的文本清楚地表明，在那个时候，它就像21年后的索尼Walkman随身听那样有开拓性。“居家、办公、旅行……无论在哪儿，都是理想伴侣！”

在确立日本设计声誉的过程中，本田的Super Cub摩托车是一种重要产品，也是世界上最成功的型号**［图96］**，可与大众甲壳虫和福特T型车相媲美。它在1958年投放市场后就为轻型摩托确立了标准，直到1960年代地位都不曾动摇——到1967年时它的销售已达500万辆。Super Cub为本田1959年确立其在美国市场上的位置提供了一次机会。1966年在美国的销售量曾有所下滑，但在引进颜色艳俗、图案迷眩的Tiger Cub系列之后就很快扭转了过来；由于它有抬步上车（step-through）设计，重量轻且易操控，所以女性也容易驾驶。本田公司从1962年开始生产汽车，1967年的前轮驱动N360迷你车和1968年的1300型都大获成功，Civic在1972年投放市场后也获得了国际认可。种种成功确立了本田在汽车设计制造领域的地位。

图96

美国的广告企划"在本田车上你遇到最好的人"，1950年代末

本田Super Cub摩托车经济、实用且容易驾驶，1958年在日本投放市场后不久就大获成功。它是一个重要的工具，为本田在美国最赚钱的消费市场上立足奠定了基础。1959年，美国本田汽车有限公司在洛杉矶建立，它与格雷（Grey）广告有限公司密切合作，改变了一个以汽车为主的国家对摩托车的态度。因而产生的广告语是"在本田车上你遇到最好的人"，目标对准所有的生活出行，后来改为"最美好的事发生在本田车上"。

借助媒体的刺激，1964年的东京奥林匹克运动会大大有助于引起世界人民对日本的兴趣。1960年代也是一个经济高速发展和自由化的

时期。从那时起，日本的工业设计就在许多领域奠定了自身的位置，包括汽车和发动机工业、视听设备、家用设施、相机、手表、办公和工厂自动化系统、电讯、先进医疗电子设备和重工业部门中的系列装备。

对于许多日本公司来说，研发作为获取市场强势位置的手段扮演了重要角色。在许多产品——从晶体管收音机、电视到"胶囊"旅馆——的小型化过程中都可看出它的成效。对于索尼来说，1979年推广的Walkman随身听就是一个例子（从那时起，该公司的设计师已经设计了不下350种不同的样式）；1981年，Profeel被引入市场；1982年，哥伦比亚广播公司／索尼、菲利普和德意志留声机公司（Deutsche Grammophon）联合推广了CD光盘唱机。所有这些产品都被广泛模仿。

到了1980年代，由于主动发起了一些活动，比如1983年开始的两年一次的大阪国际设计节（关于这个活动和其他活动详见第七章），日本被人们认作一个国际性的设计中心，许多外国的建筑师和设计师也来到东京和日本其他大城市工作，其中包括诺曼·福斯特（Norman Foster）、迈克尔·格雷夫斯（Michael Graves）、欧内斯特·罗杰斯、奈杰尔·科茨（Nigel Coates），这些人的工作方式都体现了不同的文化价值观。然而，更成功的是，日本设计是从许多公司自身的技术革新品质中生发出来的，接着，其他公司迅速加以效仿。还有一些重要的设计领域，比如家具和餐具——在这些领域中，文化的共鸣对于消费者来说很重要——除了一些奢华的"新国际风格"设计师，日本在海外并没有给人留下多少印象。

第六章　跨国企业与全球产品

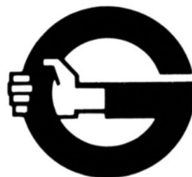
15¢
LICENSEE OF
McDonald's
SPEEDEE SERVICE SYSTEM
HAMBURGERS
We have Sold OVER 1 MILLION

图99局部

企业个性：发明与认同

正如一些设计师和顾问明确指出的那样，从一种批评的角度来讲，可以说，企业形象或企业个性的理念常常是一种自相矛盾的说法**［图97，图98］**。在埃里克·霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）和特伦斯·兰杰（Terence Ranger）1983年编的一本题名为《传统的发明》（*The Invention of Tradition*）的文集中，就对过去一些符号和意象能使一些特殊观点生效的方式进行了思考。[1]

CROSLAND FILTERS



CAV

图97　（左）五角星设计之前

卢卡斯（Lucas）形象项目：子公司。卢卡斯下属企业重新设计之前各自的商标和符号，五角星的插图，1970年代

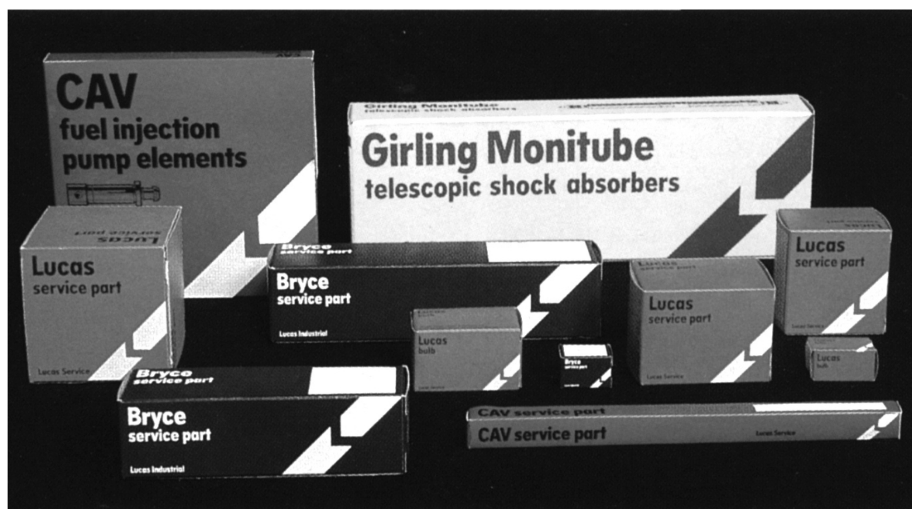


图98　（右）五角星

卢卡斯形象项目：各子公司（重新设计之后），1975年

在1945年之后的10年中，企业形象设计在商业和工业生活中变得越来越重要。在这个例子中，卢卡斯企业集团邀请五角星设计顾问对其企业设计进行重新评估。图97中所展示的这些Lucas子公司的形象相互间没有协调关系，这就无法传达企业在全球的宇宙航空、自动驱动领域以及工业界的重要性和规模。五角星建议把"卢卡斯斜线"作为一种解决方案[图98]，这种斜线条文可以被装饰在产品、说明书、包装、运输工具和其他企业形象的视觉方面。加之一套企业符号系统以及对色彩使用的控制，新的设计的确使人感觉到所有的组成元素具有视觉上的一致性并被明显地共同联系在了一起，而这在以前是没有的。

有意思的是，在1980年代末，企业形象设计方面的领军人物，沃利·奥林斯设计顾问公司主席沃利·奥林斯（Wally Olins）看到这本书，他可能意识到标题中的两个关键词"迷人"（fascinating）和"光辉"（brilliant）很适合他的业务工作，[2]而且，通过公司年报[3]这种主要的企业沟通方式对公司行为作一种很有选择性的描述，其沟通能力在奥林斯看来也是一种特殊的发明：

> 在年报的世界中，有很多地方与刘易斯·卡罗尔（Lewis Carroll）的《爱丽丝仙境奇遇记》（*Alice in Wonderland*）很相似。大的事物可以看起来很小，小的事物则看上去很大。这个世

界被巧妙的分割成适合公司架构的几部分。比如，巴西和大多数南美国家以及整个非洲都消失在了一个号称“剩下的世界”的地方。当然，所有为企业工作的人都对其业务作出了重要贡献……

没有区分，没有缝隙，也没有裂痕。花园里的所有东西都美丽动人。[4]

企业项目与形象创造

随着越来越多跨国公司以及像可口可乐、麦当劳汉堡包 **[图99]** 或索尼随身听 **[图100]** 这样的全球产品 **[图101]** 的出现，企业形象的塑造业务也获得了迅猛的发展。在“二战”后，它在设计职业中成了越来越重要的一个方面。在英国，F. H. K.亨里恩（F. H. K.Henrion）是这个领域的先驱，他于1951年建立了亨里恩设计联盟（Henrion Design Association）。在1967年，他给企业形象作了这样的定义：

企业与各色人群都有许多关联。它包括提议、制作、产品、包装、办公用品、造型、交通工具、出版和制服，还有常规的宣传活动。这些东西，会被顾客、代理商、供应商、金融家、股东、竞争对手、新闻界、一般公众及其自己的员工看到。各色人群通过他们的所观和所感建立了他们对该企业的认识。因而，图像是一种难以界定而又非常重要的复杂事物，它对各种各样的人产生了各种各样的影响，而这些人的兴趣点也是不一而足。[5]

图99　斯坦利·C.米斯顿（Stanley C. Meeston）

德斯·普雷恩城的麦当劳，伊利诺伊州，1955年

汉堡包是由1921年在堪萨斯州威奇托市开张的白色城堡餐厅商店第一个推向市场的。10年中，霍华德·约翰逊（Howard Johnson）给快餐发放了经销权。其他著名的连锁店还包括哈兰·桑德斯（Harland Sanders）的肯德基炸鸡，它在1950年代变得非常著名。然而，正是麦当劳容易辨识的企业符号（抛物线般的拱形后来也成为其标志的一部分）在全世界成了美国生活方式的代表。麦当劳是世界上最大的食品服务机构，也是最重要的美国品牌之一。

图100

索尼Walkman广告，1980年代

这则广告的组成形象采自许多国家，它真实地反映出了Walkman随身听的全球性特点，“Walkman”现在也成了1979年投放市场的一类型号产品的通用名。它一开始面市时在美国叫做“Soundabout”，在瑞典叫做“Freestyle”，在英国则叫做“Stowaway”——Walkman随身听已经在国际上取得了非凡的成功。这很典型地说明了日本人的聪明才智，他们不用在新技术上投入相应的大量投资就能生产出一种高水平的创新产品。

图101

美国运通（American Express）信用卡，1990年代

美国运通卡的首次推行是在1958年，之前，就餐者俱乐部（Diners Club）卡在1950年就推行了，后者也是从1930年代美国企业信用卡业务中衍生出来的。从那时起，信用卡就成了富裕和身份的象征，并被立刻认作跨国公司的平面形象以及与李维斯和可口可乐同级别的全球产品。

事实上，亨里恩既强调在追求商业成功时需要一种清晰、一贯的图像，也强调设计顾问的能力和专业性，他们能够把这种感觉有效地传达到公共空间。然而，在20世纪七八十年代，随着人们对设计管理的概念兴趣日增，越来越多的人也认为，企业形象的创始应该与公司的基本结构和政策创始紧密相联。在这种舆论氛围中，沃利·奥林斯一向坚持，企业性格的塑造要与管理架构和市场策略的审慎分析结合在一起。在1980年代末，他写道：

> 我们正在进入一个只有制造高竞争力的商品，企业才能存活的时代。长远地看，这意味着全世界大公司的产品将越来越相似。不可避免的，这也意味着，在对企业及其产品以及其他方面进行选择时，整个公司的个性和它的形象将变得越来越重要。[6]

评价的问题

这种由设计顾问提出来的、认为企业在面对产品同质化时要表现其个性的积极主张，也间接地反映出，对“二战”后企业形象创造在经济上的相对重要性进行历史评价存在一些固有的难题。尤其是当证据都来自设计界时，问题更多。因为20世纪已经展开，而消费主义也正处在全盛时期，所以，对于迅猛发展的各色设计顾问和设计出版来说，使商业和制造部门确信，设计可以在市场竞争中充当一个非常重要的经济角色就更为重要。因为人们感到需要一种关于企业形象设计影响的正面描述，所以设计界内部或与之密切相关的人就发表了许多这方面的文章。英国设计史家和理论家史蒂夫·贝克（Steve Baker）在1989年就发表了一篇从历史的角度评价企业形象设计的文章，它有助于研究奥林斯，贝克这样指出该问题：

> 对于其公司的企业形象策略来说，奥林斯就是一个雄心勃勃的宣传员；他在1988年声称：“就英国而言，没人比我们更适合做这项工作。”显然，对其著作的理解不能和他的商业活动分开。在1981年《设计师》（*Designer*）一篇名为“获取新业务”的文章中，他提出，任何有影响力的设计顾问都应确保把他们的文章发表在“像《今日管理》（*Management Today*）或《董事》（*The Director*）这样有影响力的杂志上”。他还说，为了招揽一家挑剔的企业的业务，其公司的一个策略是送给该企业总裁一本《企业性格》（*The Corporate Personality*）。[7]

此外，在1980年代以企业、服务和发行为导向的氛围中取得显著发展的设计出版行业，也不可避免的要依赖来自设计界及其客户的广告收入。所以，在这些专门的媒体中，大多数文章都倾向于报道成功的个体设计师的作品或思维方式，报道设计实践或那些把设计当作企业生命中一个显著方面的公司，这并不令人吃惊。然而，尽管这些例子为许多热衷于以设计为中心展开叙事的企业史提供了原始资料，可是相应的，它们也在企业和更宽泛的政治、经济、社会和市场的文化复杂性之间制造了隔阂。

对于研究20世纪设计的史家来说，更有力的评价应来自企业、公共机构、组织和个体设计师的档案文件，尽管这些作为评价的工具也

时常出问题。这在很大程度上是因为人们已经放弃了对大量纯属细节档案材料的编辑、整理，甚至还在破坏潜在的不利证据。当然，与董事会决策和敏感政策决断相关的企业机密策略从某种程度上也导致了争议或不利意见记录的删除。

对企业权力及其影响的批评

其他一些不以设计为导向看问题的作家[8]对跨国企业影响社会、经济和政治生活的能力表达了一种不同的观点。正如美国经济学家加尔布雷思在其1974年英国版读者甚众的著作《新工业国家》（*The New Industrial State*）的序言中所说的：

> 我关注的核心问题是，现代工业社会的影响力存在于大型的生产机构——企业。因而，它们并不像新古典经济学所说的那样安稳、驯服地从属于市场，而是他们制定价格，并广泛地让消费者继续适应他们的需要。而且他们还从政府获得其所需要的进一步行动的权力，从而为他们的运作确保一个良好、稳定的环境。[9]

加尔布雷思说的这些，通过拥有经济实力的大型企业与政府在计划和影响力上的争夺而变为现实。在1968年，通用汽车的总收入为228亿美元，相当于美国联邦政府所有收益的八分之一。在其能力上，它与加尔布雷思的大型美国资本主义模型相符，通过庞大十足的体量，它影响政府，控制市场并为整个美国汽车业协调安排（只是其工业活动的一个组成部分），此外还建构了消费者趣味的模式。

这种批评常常为产品的全球营销设定一种明显的政治纬度，因为产品越来越象征一种特殊的生活方式。战后之初，这种假设尤甚，因为当时像日本**［图103］**和德国这样的国家正寻求摆脱它们近来与暴虐政体之间的联系，而像可口可乐**［图102］**和李维斯牛仔裤这样的产品便逐渐成为一种“民主”，尤其是成为美国生活方式的象征。1990年代的后柏林墙时代，在前东欧国家，随着麦当劳餐厅、其他商店和产品的日渐增多，这意味着公开认同消费主义价值观且至少象征“选择自由”。

图103

李维斯的广告，日本，1980年代早期：“从1850年起，牛仔裤在美国就被称为李维斯。”

尽管作为加利福尼亚工人的衣服，李维·斯特劳斯（Levi Strauss）生产的牛仔裤在19世纪中叶就产生了，但直到20世纪它才逐渐成为一种有力的并具有表现性的象征，用于表达与众不同的价值。这一方面与1950年代青少年的反叛联系在一起，另一方面也与1970年代末和1980年代初昂贵的“设计师”品牌有关，和T恤衫一样，它也成功地从工作汗衫变成了标语和形象的象征性载体。

图102

《时代》杂志封面把可口可乐表现为“世界的朋友”，1950年5月15日

20世纪中叶，可口可乐已经成了一种真正的全球产品，“二战”中及其结束后，它在美国全世界所驻军队中的流行更是加剧了这一现象，而这幅著名的插图就确认了这一点。它很容易与美国消费社会的物欲价值观联系在一起，成为一种物质丰裕的象征。

1971年，在智利革命的动荡氛围中，阿里尔·多尔夫曼（Ariel Dorfman）和阿尔芒·马特拉尔（Armand Mattelart）写了《如何解读唐纳德这家伙》（*Para Leer al Pato Donald*），[10]正如我们在这篇文章中所能看到的那样，人们对所谓美国“文化帝国主义”的批评常常被

高度政治化。作者认为，由大量的美国漫画、电影和电视节目集中反映并维系的、与消费主义者富足安逸的天堂联系在一起的意识形态和不发达国家的真实需要是毫无关系的，尤其是智利，作者认为它在经济和文化方面从根本上都要仰仗美国。

与专门产品和企业相关的国际知名的标志和商标有力地证明了设计具有传达特殊文化价值并产生企业收益的知觉性能。在后来发表的一篇文章中，马特拉尔也关注了一种普遍的看法，即跨国企业及其产品越来越被看作对国家主权的威胁。然而，有证据表明，行业自身也认识到了这一点：

> ……1975年4月，大型北美公共推广代理恒美DDB（Doyle-Dane-Bernbach）[11]主席当着一群加拿大的大学生宣称“跨国企业可以通过建立一些全球大学部分的解决其形象问题”。接着，他描述了他的方案：通过吸收像埃克森（Exxon）、德士古（Texaco）和通用电气这样的程式化企业，就可以不需要太多政府的支持，从而免于受到工会组织和谴责他们的消费者以干涉国家主权之名反对他们。解决之道很简单：公司将为来自工业化国家和不发达国家的学生开设两年的大学课程，惟一的要求是“他们能说流利的英语”。这些课程将包括公司的历史、对具体营销案例的分析、管理、国际法、企业和社会之间的关系，以及企业社会责任。得到公司承认的文凭之后，这些学生将回到他们各自的国家并继续建构“一种大家都能够接受的理解世界的办法”。[12]

早期企业形象现象：历史概观

尽管企业形象在1945年之后呈现出了一种日甚一日的高姿态，但是它清楚地表明自身是通过长期以来对各式各样的团体的形式构成、组织和视觉项目衍化而来的，这些团体既有军队、[13]政权，[14]也有铁路公司。比如，在英国，19世纪的大型铁路公司在其视觉表现的各个方面，从铁路界标到客车制服、一级餐车上的餐具，都试图设计着自身的形象。设计史家尤为强调设计师们创作的企业形象作品，就第一章中所讨论的彼德·贝伦斯在20世纪初德国联合通用电气公司所做的那样。有关企业形象策略的一些重要案例还可以在其他一些国家找

到，比如在1930年代的英国，弗兰克·皮克运作指导下的伦敦客运管理委员会（London Passenger Transport Board），其建筑物、火车头、各种车辆、公共汽车、标志、广告、设备和纺织品就是一例。再如美国设计师沃尔特·多温·蒂格为德士古加油站作的那些新的引人注目的设计。

“二战”前其他一些著名的案例还包括意大利的奥利维蒂办公设备公司，当阿德里亚诺·奥利维蒂于1920年代末主动要对其公司的业务和生产方法进行现代化时，一种企业形象策略就此出现。刺激主要来自1926年的一次美国之行，以及1928年建立的广告部。他于1933年被任命为总经理后，在公共推广、企业的内部事务和企业形象方面，采纳了大量具有首创精神的想法，并通过雇用一些领袖群贤的现代主义建筑师和设计师将这些做法延续，这些人的工作从宣传手册、广告、办公器械到厂房和工人住宅，涉及企业视觉表象的所有方面。包豪斯的一个毕业生亚历山大·沙温斯基（Alexander Schawinsky）从1933年到1936年在此从事平面设计和产品设计；著名展示和平面设计师马赛罗·尼佐利在1936年成为该公司的首席顾问；同年，乔瓦尼·平托里（Giovanni Pintori）也加入了该公司，和尼佐利一样，他也通过出版、产品和建筑设计提升了奥利维蒂的声誉。这在很大程度上为一种开明的企业政策在“二战”后的进一步发展作好了准备，他们后来又雇用了小埃托雷·索特萨斯（Ettore Sottsass Jr.）和马里奥·贝利尼（Mario Bellini），而且文化性设计行为的角色也越来越重要。致力于企业形象设计的奥利维蒂公司在1974年得到了肯定，美国建筑学会当年授予其工业艺术奖，“因为它长期以来致力于通过产品设计、企业信息交流、建筑的杰出建造以及各种商品营销工具传达其形象并取得了卓越的成就，同时还为其雇员和公众所参与的大量社会、教育和文化项目提供了慷慨的赞助。”

在两次世界大战期间，企业形象设计在美国当然也越来越重要。1930年代，美国集装箱公司（The Container Corporation of America）在这方面是一个重要的先驱，这很大程度上得益于公司创立者、芝加哥工业家沃尔特·P.佩普基（Walter P. Paepke）的开明赞助。1936年，因为希望采用一种现代的外观和产品品质传达公司的承诺，他雇用N. W.爱尔广告代理公司作为一种实现其想法的手段。同年，他又任命了艾格伯特·雅各布森（Egbert Jacobsen）作为公司新成立的设计部的主管。被委托做广告的设计师有法国设计师A. M.卡桑德拉（A. M. Cassandre）和费尔南·莱热，前包豪斯的教师拉兹洛·莫

霍利–纳吉和赫伯特·拜耶，瑞士流亡设计师和海报设计师赫伯特·马特（Herbert Matter），以及在匈牙利出生的平面设计师格约吉·克佩斯（Gyorgy Kepes）。照相蒙太奇合成、版式和欧洲先锋派的其他技巧被综合运用到公司的出版物中，这些都深刻地影响了其他为公司工作的设计师的观点。与欧洲现代主义之间牢固的联系因1937年拉兹洛·莫霍利–纳吉在芝加哥建立新包豪斯而被继续加强。它后来成为设计学校，继而改称为“芝加哥设计学校”，最后成为设计学院，[15]一些前包豪斯的毕业生和师傅被雇用为教员。

“二战”后，沃尔特·佩普基、艾格伯特·雅各布森和赫伯特·拜耶处于动向的前沿，他们试图在商业圈进一步理解设计在产业中的重要经济潜力。1951年，佩普基在科罗拉多的阿斯本人文研究学会（Aspen Institute of Humanistic Studies）为第一届设计大会揭幕。[16]这个会议试图把来自设计、产业、政府和教育界的领袖人物聚在一起，发起关于设计的社会、文化和哲学含义的广泛讨论。在1951年的会议中，奥利维蒂和美国集装箱公司都被作为产业中执行一贯设计政策的案例被征引。这个大会每年召开一次，1954年合并为阿斯本国际设计大会（International Design Conference in Aspen，即IDCA），并很快被确立为一个重要的设计论坛，稿件都是来自全世界最重要的设计师、知识分子和企业家。

1945年之后的设计与跨国企业

正如第四章中所讨论的那样，对于那些在两次大战之间力求贯彻现代主义信条的人而言，由于民族身份认同之潮在当时日益艰难的政治和经济环境中日趋高涨，他们的抱负受到了严重的挫伤。然而，在“二战”之后的西方工业化世界，随着极权主义政体的名誉扫地和帝国主义势力的削弱，现代主义固有的国际化的价值观对民族身份认同就不再具有同样的威胁了。战后，由于传统的贸易模式在重新定位，企业也需要开拓新的销路，所以对国际市场的突破成为许多大型企业越来越重要的目标。作为这个策略的一部分，跨国企业采取了现代主义的外壳，其国际化存在的标志就是看上去经济高效的建筑、产品和协同工作的企业设计项目。

如前所述，奥利维蒂公司集中体现了高水准的企业形象设计和执行。它对国际商务机器公司（International Business Machine，即IBM）的观点尤具影响力，"二战"结束后，这家公司在办公设备领域成为世界上首屈一指的企业。IBM与众不同的风格是在建筑师设计师艾略特·诺伊斯（Eliot Noyes）1956年被任命为设计顾问之后出现的，从宣传材料、标识系统到录音机和公司建筑，这种风格可谓无所不在。**［图104］**。他在10年前第一次为IBM服务，当时他还属于诺曼·贝尔·格迪斯的事务所，1947年他建立了自己的设计事务所，此后作为该公司的长期雇员继续为其工作。他引聘了保罗·兰德（Paul Rand）作为平面设计的合伙人，同时还引聘了其他一些设计顾问，包括查尔斯·埃姆斯、乔治·尼尔森和小埃德加·考夫曼。他们都深受欧洲现代主义的影响：诺伊斯曾与前包豪斯大师瓦尔特·格罗皮乌斯和马塞尔·布鲁尔在1930年代的哈佛共事，而且在1940—1942年和1945—1946年间，他还担任过纽约现代艺术博物馆工业设计部的主任；保罗·兰德在两次世界大战期间就熟知欧洲的现代主义，他的兴趣是被一些杂志激起的，如德语的《应用图形》（*Gebrauchsgraphik*）[17]和《广告艺术》（*Advertising Art*）；乔治·尼尔森1930年代在罗马学习，并与设计师亨利·赖特一起编辑了《建筑论坛》（*Architectural Forum*），这本杂志坚定地支持现代主义事业，也经常对企业设计的某些方面作特写报道；在苏珊·沃森–塔克（Suzanne Wasson-Tucker）短暂过渡之后，小埃德加·考夫曼接替诺伊斯作纽约现代艺术博物馆工业设计部主任，他是现代主义的坚定倡导者，也是1950—1955年间该博物馆优质设计展的推动者。马塞尔·布鲁尔和有着斯堪的纳维亚根基的美国建筑师、设计师埃罗·沙里宁也曾受委托为IBM设计建筑。

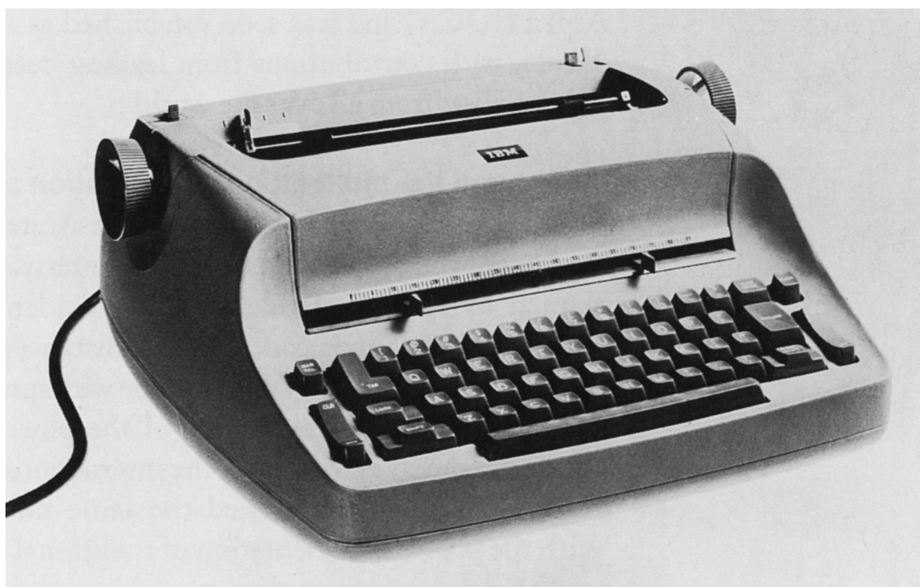


图104　艾略特·诺伊斯

Selectric打字机，IBM，1961年

诺伊斯在1930年代曾为格罗皮乌斯和布鲁尔工作过，他也担任过纽约现代艺术博物馆工业设计部的主任。1956年，IBM的董事长托马斯·沃森（Thomas Watson）引介其为设计顾问，很快，他就赋予这家企业以现代和国际化的企业形象。这些形象遍及企业的各种建筑、平面传媒和产品，所采用的方式多数与先前奥利维蒂公司所做的是一样的。这台特殊的打字机也引进了“字球”（golfball）以取代“铅字杆”（type-bar）。

由诺伊斯撰写的IBM设计观明文刊载于公司的《设计实务年鉴》（*Design Practice Manual*）中。IBM的平面设计简洁明晰（如兰德1956年做的标志，**[图105]**），像1961年的Selectric打字机一样，办公产品有着优雅、匀称的线条，其建筑和室内设计高效、实用，同时又令人愉悦且不乏气质，这种种特质使得它那象征着高科技和组织高效的企业形象很快就声名远播。另外，这种观念（也是奥利维蒂和其他公司所推行的）也赋予办公环境以身份和美学感受，这非常有助于游说有潜力的雇员来此工作，因为在20世纪五六十年代，比起虽然有可能更多赚钱但竞争也很大的工厂工作而言，文书工作也是一个颇具吸引力的替代选择。[18]IBM在整个企业推行的设计协同政策在后来几十年一直延续着，美国的设计界后来对此表示正式认可：1980年，IBM被美国平面艺术学会（American Institute of Graphic Arts）授予设计领袖奖；同年，因其长期以来在设计上卓越表现，美国工业设计师协会（Industrial Designers of America）也授予了IBM一个奖项。

IBM

KLM

图105

企业标志：IBM（1956）和西屋（1960）由保罗·兰德设计。KLM（1964）由亨里恩设计事务所（Henrion Design）设计。BT（1991）由沃尔夫·奥林斯（Wolff Olins）设计。

“二战”后，企业设计成为国营公司和跨国企业营销手段中的一个重要组成部分。图中所示这些特别的符号及其设计师在其各自的领域都非常有名。

在战后的几十年中，其他一些美国大公司也是企业形象策略的重要倡导者。到了1950年代中叶，西屋电器公司（Westinghouse Electric Corporation）也越来越关注自身的设计形象，因为零售商们经常抱怨这家公司对消费者的导向不明确，而且在产品开发方面也跟不上竞争对手。由于接踵而来的一系列打击，加之消费电器业的市场老大通用电器于1956年的大削价，西屋电器的地位进一步受到了影响。在对其处境进行仔细分析之后，为提高其水准，西屋于1960年引聘了艾略特·诺伊斯。接着，他又带来了保罗·兰德，他在电路线和字母“W”的基础上设计了一个非常引人注目的标志。诺伊斯其他的顾问工作还包括美孚（Mobil，1964）和泛美航空（Pan-Am，1969—1972），而保罗·兰德也为美国广播公司电视（ABC Television）和联邦快递（United Parcel Service）设计了标志。

许多大企业的室内也被赋予一种国际化的现代主义美学，这也得到像赫曼·米勒和诺尔这样的家具企业的进一步支持。尽管通过任命吉尔伯特·罗德（Gilbert Rohde）为公司的设计师这一明智之举，赫曼·米勒在1930年代就开始探索一种现代主义的观点，但直到乔治·尼尔森1944年被任命为设计指导，这家公司才把业务方向调整到建筑和大企业的市场。尼尔森还聘用查尔斯·埃姆斯作为公司顾问，这加强了其家具生产的现代主义气质。在办公家具领域也有很重要的作为，最著名的是“行动式办公室”（Action Office），它是尼尔森和罗伯特·普罗普斯特（Robert Propst）在1950年代末开发的，第一款办公家具于1964年面市。

诺尔联营（Knoll Association）是生于德国的汉斯·诺尔（Hans Knoll）及其妻子弗洛伦斯（Florence）于1946年在纽约建立的，通过其生产的家具陈设，他们也做了许多事情支持现代主义的企业环境，其产品可以在许多大公司那些令人印象深刻的门厅里找到**［图106］**。弗洛伦斯曾在克兰布鲁克美术学院（Cranbrook Academy of Art）和伊利诺伊工学院（Illinois Institute of Technology）学习过，这两所机构都与欧洲人有很深的关联。她认识密斯·凡·德罗，并曾与格罗皮乌斯和布鲁尔共事。有了这样一些关系，诺尔卖的都是欧洲首屈一指的人物作的设计，其中许多作品都被看做现代设计的“经典”，尤其是布鲁尔和沙里宁做的那些，而密斯则授权公司生产他在1920年代作的一些设计。

图106

诺尔国际家具展厅，美国，1950年代

这个室内的空间布置和家具风格典型的反映了1945年后一些跨国公司所提倡的国际现代主义。这可以在埃罗·沙里宁、哈里·伯托埃（Harry Bertoia，中间地板上有其1952年设计的著名的格子钢丝Diamond椅）和佛罗伦斯·诺尔自己（最左边的餐具柜）为诺尔公司设计的作品中看出来。汉斯和佛罗伦斯·诺尔与其他一些一流的美国和欧洲设计师都有不错的关系，该公司还得到密斯和布鲁尔的许可生产他们设计的家具。这家公司之所以确立了优质设计的声誉，很大程度上是因为它们符合考夫曼在纽约现代艺术博物馆所支持的美学原则。

在这一时期，其他一些公司的形象也获得了广泛的认可。比如，德国的布劳恩公司在1950年代中叶通过从先锋性的乌尔姆设计学院聘用奥托·埃舍尔（Otl Aicher）、汉斯·古格洛特（Hans Gugelot）以及工业设计师迪特尔·拉姆斯（Dieter Rams），确立了一种高标准的、清晰理性的设计美学。这家公司在1956年建立了设计部，后于1960年归拉姆斯领导。在他与这家公司的长期合作中，一种明确的形象逐渐呈现出来，代表产品如1957 G. A.年穆勒（G. A. Müller）设计的白色并具有雕塑感的KM2型厨房器具，再如拉姆斯1970年设计的HLD4型吹风机。在该公司的平面设计、广告和包装中所蕴含的那种理性精神，使其生产的家用设备所具有的那种朴素、高效的线条也日臻完美。顺便说一下，要知道单是前后一贯的设计计划自身并不能确保市场上的成功：美国吉列（Gillette）公司接管了布劳恩公司之后在1990年代初的竞争市场上就经历了许多困难。

在这个语境下，许多有影响力的企业形象顾问公司所做的工作和跨国企业的设计政策案例都应被计算在内，前者如纽约的契马耶夫和盖斯马有限责任公司（Chermayeff & Geismar Inc.）、伦敦的五角星（Pentagram）和荷兰的总体设计（Total Design），后者如飞利浦、[19]可口可乐[20]和索尼[21]。然而，还有其他一些机构也是值得注意的，它们对特殊产品或文化价值观的全球化助益良多，其中许多在我们上面讨论过的公司中已经被载入企业精神。

博物馆与展览在促进全球设计文化中担当的角色

在20世纪，虽然越来越多的博物馆开始支持更宽泛的设计文化定义，但大多数仍旧赞同以著名的产品或以特别的设计师的作品为中心的策略，这些作品被认为具有高水平的美学特色或文化身份。全世界许多博物馆关于20世纪设计的展馆都立足于收藏和展示那些原先被认为将“提升”公众趣味并增强其文化幸福感的物品。而且，那些负责挑选和购买这些资料的人一般都局限在一个狭隘的社会和文化领域中，当他们的胆子大到足够跳出自己的民族对于卓越艺术的成见时，却常常会赞赏那些遵守现代主义教规的作品。正如在第二章中所讨论的那样，虽然这些干净的、抽象的形式去除了多余的装饰，象征性地与现代机器时代的生产技术协调一致，但其意义已经随着“二战”前后文化和政治观念的重构而发生改变（在第八章中将作进一步讨论）。如前所述，现代主义产品逐渐与“优质设计”的观念相联，一方面，它反对在家用产品中回顾性地沉溺于历史装饰；另一方面，它也反对汽车上那些受科幻小说影响的未来派的铬合金梦幻和尾鳍。现代主义产品也被认为反对产品内置的废弃和短命，尤其是当它们被放置在一个灯光闪烁并有底座的博物馆语境，而不是社会语境中时，更是假定了其“设计经典”的身份。

现代主义与纽约现代艺术博物馆

1929年，现代艺术博物馆在纽约成立，“旨在鼓励和发展对现代艺术的研究，并将这种艺术运用到制造业和公共生活中”。其建筑与工业艺术部成立于1932年，它举办了一系列说教性的设计展览来推广现代主义，其中第一个展览是1932年由菲利普·约翰逊组织策划的“机器艺术展”。同年，纽约现代艺术博物馆的设计收藏也正式开始，最初的藏品就来自“机器艺术展” **[图12]** 。他们确立了藏品的两个标准——“质量”与“历史”的重要性：

> 物品因其质量而被选择，是因为我们认为它达到或开启了一些美的形式理念，而这些理念已经成为我们这个时代主要的风格观念。
>
> 历史重要性是一个更具弹性的标准。它适用的物品可能并没有完全解决美学和审美的问题，尽管这样，但它已经或将会对设

计的发展作出重要贡献。[22]

1939年，博物馆举办了一个十年回顾展，工业设计在其中只是起到了一个相当次要的角色。展览只包含了一个美国设计师，巴克敏斯特·富勒，而且他还是当时美国工业设计的强烈批评者，这反映了现代艺术博物馆对美国产品短命样式的反对态度。馆方更赞赏欧陆和斯堪的纳维亚的现代主义，这通过布鲁尔、密斯·凡·德罗、勒·柯布西耶和阿尔瓦·阿尔托设计的那些椅子就可以看出来。艾略特·诺伊斯和小埃德加·考夫曼在20世纪四五十年代主管现代艺术博物馆的工业设计部时仍旧继续这种设计信条。1950—1955年间，考夫曼还举办了一系列"优质设计"展 **[图108，比较图109]** ，他在1950年的权威性文献"什么是现代设计？"中把展览的规则大都列举了出来。[23]为巩固这种从道德上掌控设计的方式，"奥利维蒂：工业中的设计"展览在1952年开幕了，这是该博物馆第一次邀请一家欧洲制造商来展示其产品和平面设计。这个展览是奥利维蒂的美国分公司在纽约成立两年后举办的，展览用例证说明了什么是好的实践，公司必须做许多事情，通过外部推广使这种实践生效。正如当时现代艺术博物馆的《简报》（*Bulletin*）中所写的那样：

> 许多评论家都认为，奥利维蒂公司在设计领域是西方世界首屈一指的企业。它对建筑、产品设计和广告的赞助，可谓无人能出其右……它取得的成绩还不仅在于美学品质非凡，更重要的是，它给我们今天的工业领域上了一课：关于如何组织一个企业所有的视觉因素，并在一个单纯的高水准的品位下使之成为统一体。[24]

图108

小埃德加·考夫曼为现代艺术博物馆组织的“优质设计展”，纽约，1951年

考夫曼的“优质设计”项目得到了纽约现代艺术博物馆和芝加哥商业中心（Merchandise Mart）的共同支持，它们分别代表了艺术和商业各自的兴趣所在。展览的目标是博物馆的观众和代表零售贸易的批发商，它试图教育的对象既包括公众也包括制造商。它所发出的声音更强调形式而非装饰，图中所示由芬恩·朱尔（Finn Juhl）设计的家居陈设就反映了考夫曼所遵循的现代主义信条。

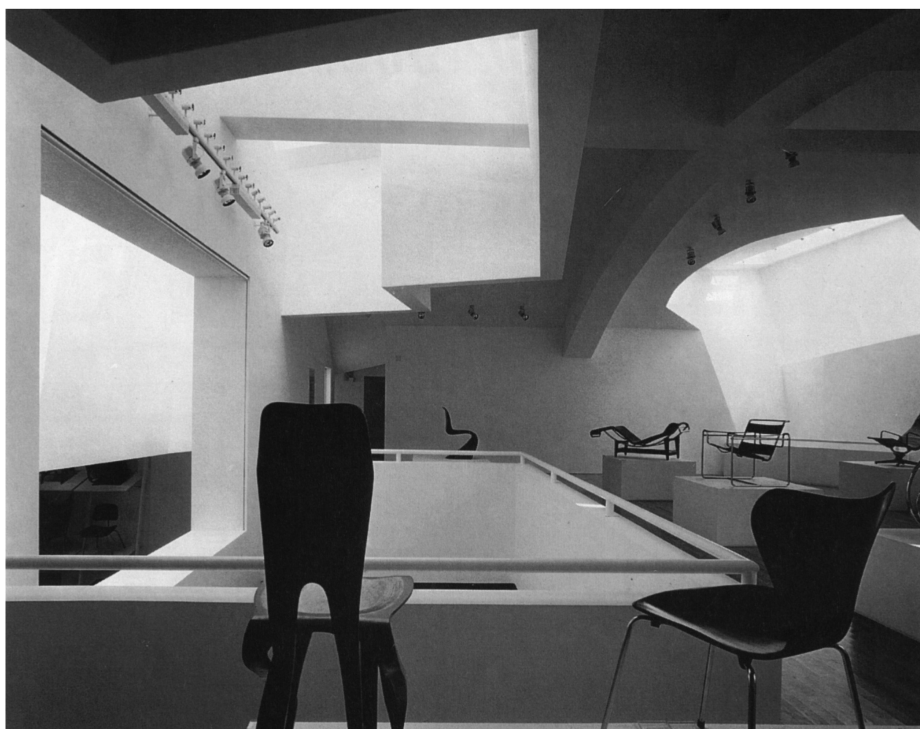


图109　弗兰克·盖里

威尔城（Weil am Rhein）的维特拉设计博物馆（Vitra Design Museum）内部，1989年

维特拉家具制造公司建造这座颇具创意的博物馆主要是为了陈列罗尔夫·费鲍姆（Rolf Fehlbaum）的椅子收藏。图中所展示的都是些经典的设计，包括夏洛特·皮耶尔（Charlotte Perrier）和勒·柯布西耶设计的躺椅（1929），布鲁尔的B3瓦希里椅子（1925），雅各布森的蚂蚁椅子（1953）和埃姆斯的逍遥椅（1958）。由于加上了展台并脱离了原来的功用，所以它们是被作为艺术和美学身份的象征被看待的。

布劳恩公司的产品从1958年起开始在现代艺术博物馆永久展示，这进一步巩固了战后欧洲现代主义形式的遗产，之前，人们已经越来越赞赏德国企业新的设计政策，在1957年的米兰三年展、法兰克福收音机与电视机展以及柏林的国际建筑展上，布劳恩的产品都可以在主展厅中看到。

欧洲也同样把优质设计的观念制度化，这常常得到政府的支持，比如英国1944年建立的工业设计委员会和德国的设计委员会，后者是德国议会1951年授权，1953年正式成立的。英国的工业设计委员会一开始就负责“提升”消费者和制造业的设计水平，而且在1957年，它还发起了为其所选择的产品授予优质设计奖的方案；此前一年，它还在伦敦草市（Haymarket）开设了自己的设计中心。这些奖项一般赏识

那些遵守现代主义教条的产品——文雅而又克制，去除多余的装饰或短暂的风格样式。其他欧洲国家颁发的类似奖项也体现了同样的美学优先权，这包括1954年意大利复兴百货商店发起的金圆规计划以及法国商贸部设立的"美丽法兰西奖"（Beaute France award）。

1958年，伊利诺伊工学院设计研究所主任杰伊·多布林（Jay Doblin）所收集的证据进一步证实了这种在1950年代被确立起来的国际性的"趣味"规范。[25]他给全世界100位"一流的"设计师、建筑师和设计教师写信，让他们确认10种"最好的，现时代可大批量生产的设计产品"。在下一份调查表发出之前，有大约80张选票被收回。最后一次调查被停了下来。尽管几乎所有的排列都意味深长地更倾向于短暂的风格样式，而不是现代艺术博物馆、工业设计委员会等致力于优质设计观念的机构所推崇的情况，但前三名的产品却是奥利维蒂1950年由马赛罗·尼佐利设计的Lettera 22便携式打字机，埃姆斯设计的由赫曼·米勒生产的无扶手单人椅，以及密斯·凡·德罗原先在1929年设计的由诺尔联营生产的巴塞罗那椅。虽然雷蒙德·罗维联合设计的产品六次被重点提及（包括他为西尔斯—罗巴克设计的"冷点"电冰箱，1948年为辛格尔父子公司设计的真空吸尘器和1954年的Scenicruiser灰狗大巴**［图110］**），但所有人们所赞许的产品一般看起来都是现代主义的，尤其倾向于那些来自欧陆和斯堪的纳维亚国家的设计，其中包括阿尔托、巴纳克（Barnack）、布鲁尔、德·阿斯卡尼奥、吉亚（Ghia）、格雷特施、尼佐利、皮宁法里纳、庞蒂、保时捷、索奈特兄弟（Thonet Brothers）和韦格纳（Wegner）。

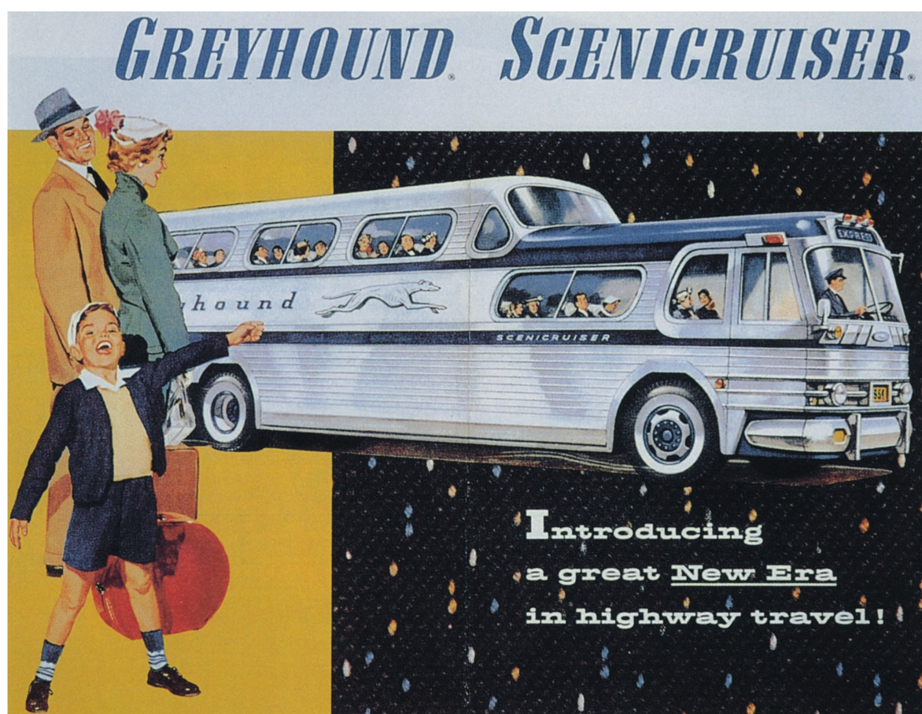


图110

豪华旅游灰狗大巴广告，雷蒙德·罗维联合事务所设计，1954年

罗维在新型交通运输工具的设计上投入了很大的精力，赋予它们以风格和华丽。他从1940年起就与灰狗公司合作，当时他设计了Silverside长途汽车。这种车后来被光亮、流线型且显眼的美国豪华旅游大巴所取代，后者非常强调乘客的舒适程度，加上美国高速公路系统的发展，在面对铁路和航空的竞争时，企业想用豪华旅游大巴来吸引城际旅行者。

企业与文化遗产

正如我们在美国的赫曼·米勒和“诺尔国际风”的例子中所看到的那样，通过销售高质量的家具并在美学特色上花费重金，许多重要的公司都在积极地推广国际风格。设立在米兰的卡西纳（Cassina）家具公司也扮演了类似的角色，它从1940年代末起涉足建筑师设计的家具领域，尤其强调意大利设计师，比如弗朗哥·阿尔贝尼、吉奥·庞蒂、维科·马吉斯特雷提（Vico Magistretti）、马里奥·贝利尼。该公司还从1965年起施行一个策略，生产一系列从19世纪末到20世纪初的老经典。以“大师”系列的名义，它开始着手生产原创设计，如1929年由勒·柯布西耶、夏洛特·佩里安德和皮埃尔·让纳雷设计的躺椅。后来，尤

其是在意识到遗产价值的1980年代，后现代主义的普遍流行把现代主义的许多方面都归入了历史性的视角。“大师”系列所复苏的家具的设计来源包括康纳·阿斯普伦德、布鲁尔、弗兰克·劳埃德·赖特、格里特·里特维尔德和查尔斯·雷内·麦金托什。

在这些公司的众多计划中，各种文化活动的介入也很重要，在这方面奥利维蒂尤为突出。凡是以该公司自己的产品和设计师为重心的展览都会被广泛宣传，典型的展览如在巴黎装饰艺术博物馆举办的“奥利维蒂：形式与观念”（1969—1971年间还在巴塞罗那、马德里、爱丁堡、伦敦和东京巡展）以及1976年在巴西圣保罗举办的“艺术家与奥利维蒂”。然而，关于意大利艺术遗产方面的内容，更多的褒扬来自卡罗·卢多维科（Carlo Ludovico）在1950年代拍摄的一系列艺术史电影，以及像“意大利当代艺术展1910—1935年”这样的展览，后者来自马蒂奥里（Mattioli）的收藏，它曾于1960年代末和1970年代初在纽约和欧洲展出。当接受来自或关于其他国家、文化、生态和环境的委托时，电影和摄影也是展示企业精神、环境、设计实践和社会策略的有力工具。甚至礼物、纪念品、案头日记和公司挂历，都是确立公司文化性格步骤的一部分，这些都是在1951年被首次推行。企业的礼物和纪念品包括马赛罗·尼佐利设计的密胺树脂裁纸刀（1960）、乔齐奥·索维（Giorgio Soavi）设计的帆布公文包（1965）、小埃托雷·索特萨斯设计的搪瓷铁铅笔管（1966）和电子闹钟（1968），作为身份的象征，其中许多物品都被企业主管和经理们争相索要。

“新国际风格”

随着像孟菲斯这样的设计小组的出现，设计物品的全球化在1980年代愈演愈烈。孟菲斯创始于1981年的米兰，它以小埃托雷·索特萨斯为中心，有效地使许多由1970年代以工作室为基础进行的实验所产生的观念在商业中有了立足之地。孟菲斯的家具、灯具、陶瓷、玻璃和首饰设计利用了大众文化的符号、形式、材料和装饰图案；它使用了一些像塑料薄板这样看起来平常的材料，并在明显损害功能条件下强调表面装饰、色彩和意义的层面。这些产品既从根本上破坏了内在于国际风格家具中的结构原则，也破坏了“二战”以来意大利产品设计意识中那种线条上的优美雅致。除了索特萨斯，这个小组还有一个很

强的国际阵容以供产出，其中包括意大利设计师安德里亚·布兰奇、米凯莱·德·卢基（Michele de Lucchi）、马西奥·图恩（Matheo Thun）和马尔克·扎尼尼（Marco Zanini），美国设计师迈克尔·格雷夫斯和彼得·希雷（Peter Shire），奥地利设计师汉斯·霍利恩（Hans Hollein），西班牙设计师哈维尔·马里斯卡尔（Xavier Mariscal）和日本设计师仓俣史郎（Shiro Kuramata）、矶崎新（Arata Isozaki）。在1980年代，世界上许多重要城市的大博物馆都曾举办过孟菲斯作品的展览，其产品也在"新国际风格"[26]的旗帜下被销售。这种"新国际风格"的观念意味着全球化背景下特殊文化概念的商品化。通过全世界各种展览和以图像引导人的媒体对其进行的广泛报道特写，孟菲斯产品被迅速赋予了文化身份，它也成为一个富裕精英阶层的甜点，而后者主要将之看作艺术品。

有些人认为"设计就是艺术"，持有这种见解的人一般不重视功能性和实用性 **[图111]** ，而是根据设计的视觉形象及其时地文化价值进行收藏 **[图112]** ，而意大利的阿莱西工作室（Officina Alessi）[27]和纽约的斯威德·鲍威尔（Swid Powell）[28]等公司的看法使这种观点得到进一步强化。这两家公司都专门从事所谓"桌面工业"或"微建筑"，两者都委托著名的建筑师和设计师设计小尺度的装饰艺术作品，而媒体也对它们的建筑、室内、品位、个性和展览进行了日益广泛的报道。

师”文化的偶像。

图111　菲利普·斯塔克（Philippe Starck）

为欧莱雅（L'Oréal）化工厂设计的牙刷，法国，1990年

由于在1970年代，人们越来越强调健康、适宜和卫生，所以在更富有的社会阶层中，盥洗室就越来越被看作是一个闲适和放松的地方，而不在是一个功能性必需的区域。在1980年代，一些能够让人产生联想的“设计师”产品被引进到了这个家庭生活空间中。斯塔克设计的牙刷有着布朗库西（Brancusi）一样的雕塑形式和圆锥形的“底座”，他已经成为一个新兴的“设计师”文化的偶像。

图112　罗伯特·文丘里

“村庄”（*Village*），4件套茶与咖啡具，斯威德—鲍威尔，1986年

文丘里为非常时髦的斯威德—鲍威尔设计的这套茶具吸取了一个折中的参照系列——历史的、高级艺术和日常生活，反映出设计师的后现代倾向。茶壶的装饰和穹顶型有洞的盖子参考了罗马的万神殿，咖啡壶取自一个托斯坎塔楼的形式，牛奶壶来自一所文艺复兴时期的宅邸，糖钵的形则取自农舍。

阿莱西工作室投放市场的一个“茶和咖啡广场”（*Tea and Coffee Piazzas*）[29]系列 **[图113]** ，其设计委托了11位国际知名的建筑师，其中包括美国的罗伯特·文丘里、迈克尔·格雷夫斯和查尔斯·詹克斯（Charles Jencks），意大利的亚历山德罗·门蒂尼（Alessandro Mendini）和保罗·波尔托盖西（Paolo Portoghesi），西班牙的奥斯卡·图斯凯特（Oscar Tusquets），奥地利的汉斯·霍利恩。这11种茶具每种限量生产99套，每套价格大约是1.2万英镑。1983年，米兰和纽约的画廊同时举办它们的市场发布会，这增强了这些物品的文化身份和经济上的高级昂贵。

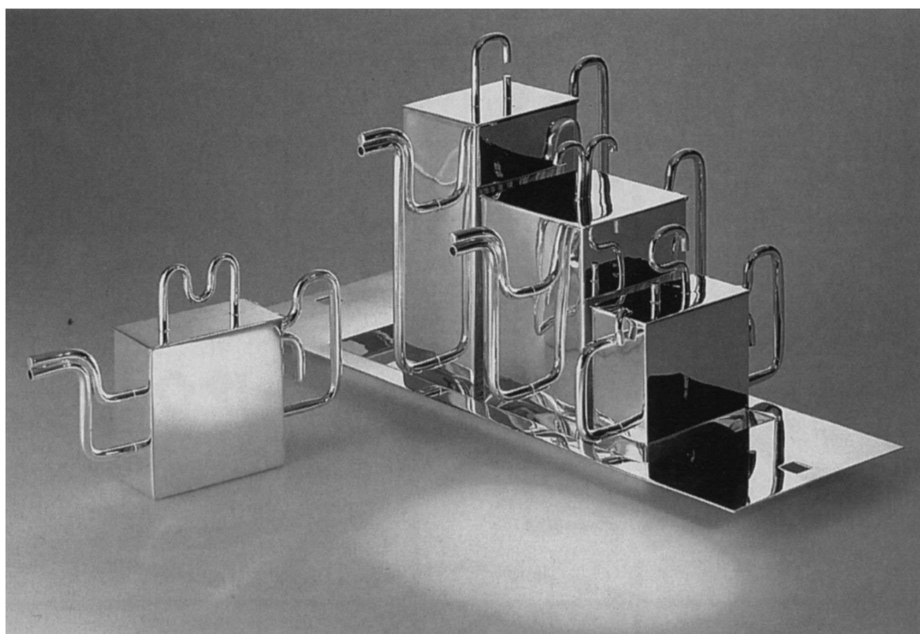


图113　山下和正（Kazumasa Yamashita）

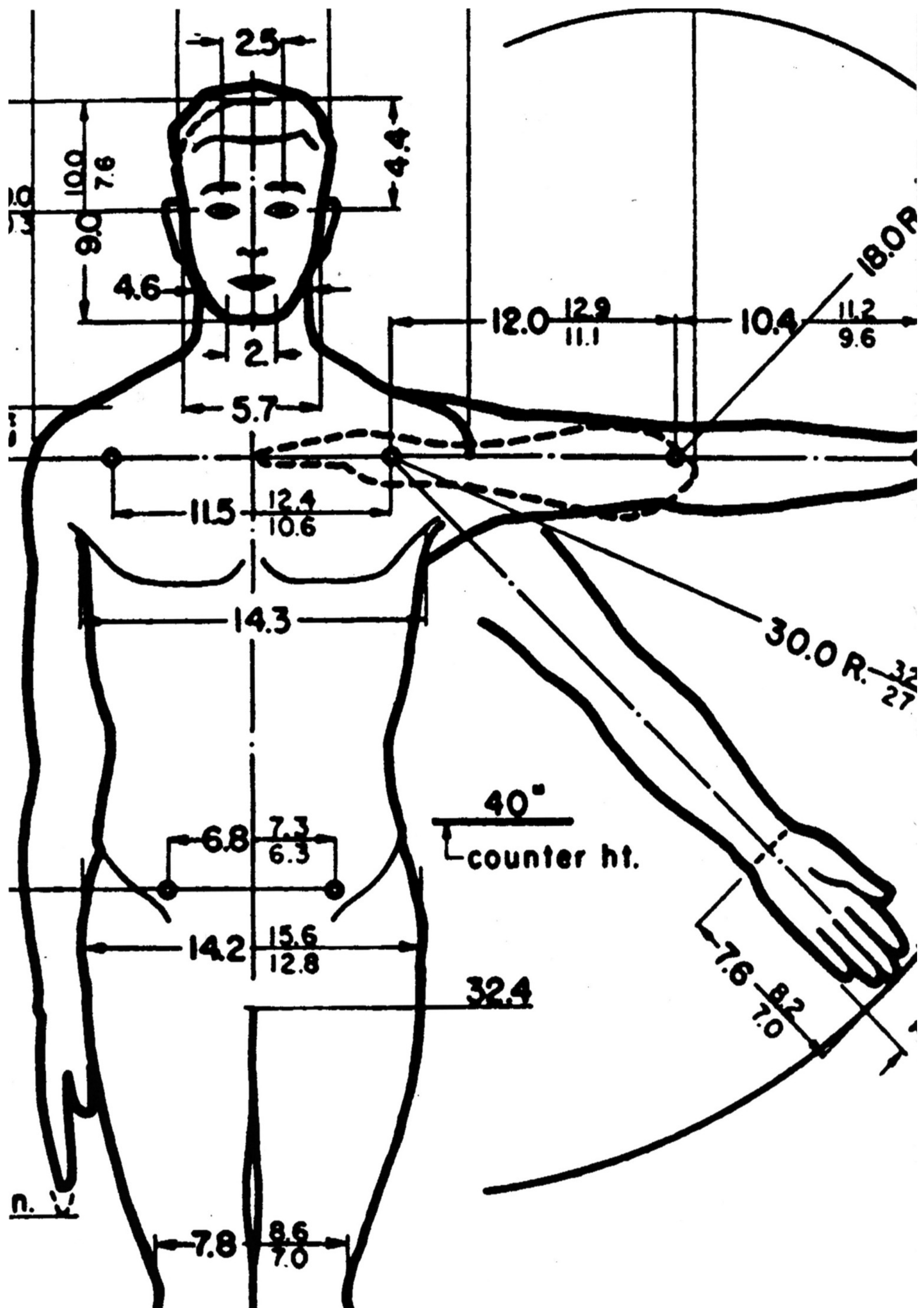
5件套茶与咖啡具，“茶和咖啡广场”系列，阿莱西，1983年

这套咖啡具是这个设计的11套限量版中的一套，它在米兰的布雷拉（Brera）画廊和纽约的迈思画廊（Max Protech）发布推出，由阿莱西工作室和两家画廊共同销售，这反映了该公司在文化和艺术上的意图。这些物品由一些明星建筑师和设计师设计，它们非常时尚，出现在博物馆或非常富有的人的咖啡桌上，这象征了1980年代设计文化的全球本质。

斯威德—鲍威尔公司是纳恩·斯威德（Nan Swid）和阿迪·鲍威尔（Addie Powell）于1982年建立的，二人先前都是诺尔国际的雇员，前者是产品设计研发的设计指导，后者是销售副经理。斯威德—鲍威尔第一个由建筑师设计的产品系列包括瓷制正餐餐具、玻璃器皿和银器，它们于1984年在美国6个城市被投放市场后，公司立刻在高端市场取得了商业成功。通过一些高调的事件，这家公司在这10年中一直维持着一种时尚光环，比如，在1988年纽约召开美国建筑师学会大会时，他们计划在波道夫·古德曼（Bergdorf Goodman）百货公司举办引人注目的橱窗展。在许多展览中都包含斯威德—鲍威尔的制品，而通过对斯威德—鲍威尔所委托的建筑设计师和著名时尚设计师搭档的特写报道又强调了这些产品的时尚性和身份象征。这些成对的组合包括迈克尔·格雷夫斯和乔治·阿玛尼（Giorgio Armani），罗伯特·文丘里和克里斯蒂安·拉克鲁瓦（Chritian Lacroix），理查德·迈耶（Richard Meier）和卡尔文·克莱恩（Calvin Klein）。通过委托其他一

些明星设计师，包括小埃托雷·索特萨斯、保罗·波尔托盖西、维托里奥·格雷戈蒂（Vittorio Gregotti）、生于英国的意大利设计师乔治·索登（George Sowden）、奥地利的汉斯·霍利恩和日本的矶崎新，斯威德—鲍威尔的这个国际阵容得以加强。在一些一流的博物馆的展览中——比如纽约的现代艺术博物馆和大都会博物馆、鹿特丹的博伊曼斯–范博伊宁根（Boymans-van Beuningen）博物馆、伦敦的设计博物馆以及维多利亚和艾伯特博物馆——从一个富裕的具有国际设计意识的客户的桌面，到文化的重新肯定，这之间的隐喻距离是很短的。显然，当我们在回顾这些为孟菲斯、阿莱西工作室和斯威德—鲍威尔工作的设计师的名字时，他们和他们的设计也成了全球产品，就像IBM、飞利浦、索尼或贝纳通（Benetton）那些不具名的产品一样。

第七章　设计促进、职业与管理



2.5
4.4
10.0
7.6
9.0
4.6
2
5.7
12.0
12.9
11.1
10.4
11.2
9.6
18.0 R
11.5
12.4
10.6
14.3
30.0 R.
40"
counter ht.
6.8
7.3
6.3
14.2
15.6
12.8
32.4
7.6
8.2
7.0
7.8
8.6
7.0

图119局部

在19世纪和20世纪初出现了许多社会团体，它们试图把设计作为一个重要的活动进行推广，有些是从社会的、文化的、政治的观点，也有一些是从经济的视角**［图114］**。其中包括了各种各样的社团，比如瑞典工业设计协会，它创建于1845年，旨在鼓励和推动手工业的发展，1879年成立的芬兰手工艺和设计协会（Finnish Society of Craft and Design），分别于1884年和1888年在英国成立的艺术工人同业公会（Art Worker's Guild）和艺术与手工艺展览协会（Art and Crafts Exhibition Society），1885年成立的匈牙利装饰艺术协会（Hungarian Decorative Art Society），1901年成立的波兰实用美术协会（Polish Applied Arts Society），1907年成立的荷兰手工艺和工业艺术协会（Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts en Nijverheidskunst）以及丹麦工艺美术和工业设计协会（Danish Society of Art and Industry），还有1912年在美国成立的国家艺术与工业联盟（National Alliance of Art and Design）。在德国，德意志制造联盟在1907年成立后的25年中更为重要的影响，本书已经在第一章和第二章中讨论过了。还有一些社团，虽然也有所醒悟，但影响不是那么大，比如1915年成立的英国设计与工业协会，它试图使人们认识到设计在制造业经济中的重要性，而这也间接地帮助设计师提高了职业地位。

图114　W. H.吉斯本

为荷兰工业艺术协会设计的海报，1941年

荷兰工业艺术协会（Nederlandsche Bund voor Kunst in Industry BKI）创建于1924年，并与三年前成立的装饰与工业艺术协会（Instituui voor Sieren Nijverheidskunst）合并。它有些精英主义的特点，在美学上下了很大的功夫，但基本上没有抓住制造业的想像力，尽管它也有一些主张进步的公司成员，比如梅斯公司和吉斯本的纺织和金属器皿公司。［图15，图17］

设计职业为获得制造业的认可作出种种努力，但这里边长期以来存在着许多固有的困难，这一点在个人的艺术个性与制造业的经济和

技术现实之间的冲突中体现得尤为明显。事实上，在20世纪大多数时间里，设计师在制造业中的作用就一直存有相当大的疑问。工业中关于设计和标准化的讨论就是20世纪初类似疑问的例证。但是，在设计师和他们的传播者之间，围绕着个性和标准化，主观和客观，以及艺术的不拘一格和社会责任之间的对抗，意见也很不一致。我们已经遇到一些著名的例子，它们都表明了这种思想上的差异，比如1914年之前德意志制造联盟里的亨利·凡·德·维尔德和赫曼·穆特休斯，再如1920年左右，在瓦西里·康定斯基和亚历山大·罗德钦科、其妻子瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃以及弗拉基米尔·塔特林之间也是这样。虽然，由于以个性为中心的设计史写作占据支配地位，这些裂缝已经和一种主要的历史轮廓相一致，不过，这类关注在制造业董事会的日常会议中也有回声：在那里，艺术个性的幻影、茫然的生产技术现实、消费者的偏好和市场策略萦绕在许多企业家和商人的心头。比如，在英国，艺术与工业委员会1937年的报告《英国产业中的设计和设计师》（*Design and Designer in British Industry*）就指出，一个关键的"困难是在艺术家和制造商之间存在着互不信任，这必须被克服"[1]。

关于设计师的职业地位和设计在产业中的角色，设计史的写作经常会使更广泛的图景变得模糊，因为它关注的一般是那些设计师和产业之间的成功合作：比如，若是瑞典，就会关注威廉·卡格为陶瓷制造商古斯塔夫伯格（Gustavsberg）所作的艺术指导工作，以及西蒙·盖特（Simon Gate）和爱德华·哈尔德（Edward Hald）帮助玻璃制造商欧瑞诗建立起来的艺术声誉；若是意大利，便会关注马赛罗·尼佐利为奥里维蒂做的设计，以及吉奥·庞蒂为陶瓷制造商理查德–吉诺里（Richard-Ginori）和家具制造商封塔纳（Fontana）所作的设计；至于美国，则会关注第一代工业设计师，比如雷蒙德·罗维、亨利·德里夫斯和沃尔特·多温·蒂格等人为知名的大型企业客户作的设计。

然而，在两次大战之间，许多人都感觉到，一些被普遍使用的名词，其内涵具有不确定性，比如"商业艺术"或"平面设计"，"工业艺术"或"工业设计"，这反映出设计师们并没有建立起一种清晰的职业认同或身份。事实上，这些名词的使用对于我们深入了解变动的职业准入政策也很有帮助。比如，英国最重要的设计师职业组织——伦敦的特许设计师协会（Charted Society of Designers），它创始于1930年，当时叫做工业艺术家协会（Society of Industrial Artists），尽管在"二战"后经历了彻底的重组，但直到1965年之前，事实上都没有把"设计"这个词融入到它的名称中，后来才改成工业艺术家和设计师协会

（Society of Industrial Artists and Designers）。最近一次，名称改为特许设计师协会，这反映出商界和制造业正在不断趋向一种更普泛的职业认可：删除“艺术家”这个词以及这个词仍旧可能暗示的某些观念特质，这可能和“特许”这个词及其所有职业内涵一样重要。

设计职业在两次大战之间的英国

工业艺术家协会的建立有两个明显的目的，其一是

> 在一种更合理的基础上确立设计师职业，通过形成一个管理机构，促进和保护所有参与为工业、出版和广告设计生产的人的利益。第二个目的是集合设计资源，将之作为英国工业的一个至关重要的因素，从而帮助英国贸易在国内外的提升。[2]

工业艺术家协会的建立在接下来的年份中似乎预示着一系列官方的设计活动：戈雷尔（Lord Gorell）领导的贸易管委会被授命在下一年（即1931年）做关于艺术与工业的报告；[3]后来在1933年又成立了艺术与工业委员会，它由贸易管委会赞助，职责是出版一些以设计为中心的报告（包括1937年的《设计与设计师》），组织展览，联络企业，以及干预设计教育；1936年建立了一份工业艺术设计师国家注册（National Register of Industrial Art Designers），皇家艺术学会任命了10名成员成立一个新选出来的工业设计师学术团体（后来，它被总部升格为皇家工业设计师总部）。在这十年中，人们还在BBC听到了许多有关设计问题的广播节目，看到一些重要著作的出版，比如赫伯特·里德著名的赞成现代主义的文献《艺术与工业》（1934），[4]尼古拉斯·佩夫斯纳的《现代运动的先驱》（1936）[5]和《英国工业艺术调查》（1937）；[6]还有一些被广泛报道的展览，[7]包括在皇家美术学院举办的“英国工业艺术”展，该展展出了2223件展品，规模庞大。当时，设计与工业协会也很活跃，它推广设计的主张，发行自己的杂志、时事通讯、书籍和其他设计宣传材料，同时也组织公共展览。但是，正如第二章中的“英国与现代主义”一节所说的那样，这些看似轮廓清晰的证据虽然被许多英国设计史家所征引，[8]但对于设计师受产业认可这个问题来说，关于一种现实的巨变的描述会产生误导。漫长的英国设计的历史常常包括一些与设计有关的官方委员会的成立，尤

其是在经济困难的时候，因为这时候政府及其行政机构希望人们看到它在作出一些努力以改善现状。关于这个问题，一个早期的例证是成立于1836年的艺术与制造业选委会（Select Committee on Art and Manufacture），它是出于担心来自国外制造商的日益激烈的竞争而任命的。大约150年后，环境也没什么不一样，这从某种程度上说明情况的真正变化是多么小，教育科学部和设计委员会委托的一个关于《工业的工业设计要求》的报告得出结论说，外国企业一般

> 高度评价设计对市场成功所作的贡献，它们在工业设计上花的钱更多，而且在最终为制造业选择设计时，它们也会考虑设计师的意见，给他更多的话语权。结果，它们就显得能够吸引并激发那些非常有竞争力并具有高度创造性的设计师。[9]

设计与工业协会在它的年鉴、杂志及重要成员丰富的写作中为历史学家留下了一笔相当可观的遗产。不过，它的影响不能被过高地估计：1920年代时它对工业设计的态度是摇摆不定的，与德意志制造联盟比起来，其成员也很少（在1930年，制造联盟的成员有3000人，而设计与工业协会只有820名成员），其发行的杂志在1930年代经济困难的氛围中尤为艰辛。1932年发行的《工业中的设计》（*Design in Industry*）只持续了两期，1936年发行的《日用品趋势》（*Trend in Everyday Thing*）寿命也同样短暂，只有1933年到1935年间发行的《为今日设计》（*Design for Today*）时间长一些。同样，尽管关于政府资助的艺术与工业委员会及其前身英国工业美术协会（创建于1920年）的情况，可以容易地通过克佑区（Kew）公共档案局保存的它们出版的报告和文章进行研究，但它们在当时的影响很难评价。1937年的《工业中的设计与设计师》（*The Design and the Designer in Industry*）被有的英国历史学家称为艺术与工业委员会"迄今为止最有影响力的"[10]出版物，它可能在官方有很多读者，但是报告的出版者陛下文具办事处（His Majesty's Stationary Office）在其发行一年后注意到，在发行的5000册中只售出了1594册。

然而，在两次世界大战之间，少数重要的广告代理变得突出，比如本森（S. H. Benson，创始于1893年）和克劳福德（W. S. Crawford创始于1914年）。阿什利·哈文登（Ashley Havinden）在1920年代早期加入了克劳福德，1929年成为艺术和设计指导，他做了许多事情，使这家公司被认作英国在该领域的领袖之一。就像第三章所讨论的美

国模式那样，跨领域的设计顾问在英国很晚才出现。早期的例证包括巴赛特–格雷艺术家与作家团（Bassett-Gray Artists and Writers），它后来成为工业设计合伙公司（Industrial Design Partnership，1935—1940）。创始人是米尔纳·格雷（Milner Gray）、米沙·布莱克（Misha Black）和沃尔特·兰道（Walter Landor）：格雷和布莱克1943年把心思都放在了设计研究单元（Designer Research Unit）的建立上，这是一家旨在为战后的企业提供必需的设计专门知识的顾问机构；兰道则在移民美国后第二年，即1941年建立了一家国际著名的顾问公司兰道联盟（Landor Association）。不过，随着雷蒙德·罗维伦敦事务所的开张，美国的工业设计顾问模式也在英国的舞台上出现。罗维的伦敦事务所1936年开始营业，由曾在通用汽车和贝尔·格迪斯共事过的卡尔·奥托（Carl Otto）管理，在它1939年关门之前，其客户包括联合冶铁（Allied Ironfounders）、伊莱克斯（Electrolux）、通用电器公司和罗氏发动机制造商（Rootes）。

设计职业：1945年之后的新机会

1945年后，在设计实践和方法上发生了一些重要变化：技术变革引发了一些新的看法，欧洲人和美国人广泛地卷入第二次世界大战又使这些看法受到了鼓舞；人们越发重新认识到，设计师们在两次世界大战之间所采用的方式和方法仍旧适合战后的需要；在设计界，人们也日益认识到新的机会出现了，与20世纪二三十年代一般的情形相比，它能够使设计师在商业界确立一种更明确的重要性或职业身份意识。[11]还有一个清晰的转变，以前人们相信直觉和个性是首要的，而现在人们认识到，一个越来越依赖技术的社会所产生的那些日趋复杂的问题只能通过整合一系列的技巧和经验才能加以解决。具有讽刺意味的是，声名卓著的个人——这是美国一些新兴的工业设计师在1930年代曾试图养成的——为了既得到公众的认可又具有商业上的优势，倾向于加强商业界对个体设计师能力的怀疑，看他们能不能掌控广泛的制造、营销、广告、零售和社会环节以及产品开发的经济内涵。正是在团队原则的基础上，大型的美国设计实践得以组织实行，而这也为战后组建的许多顾问公司确立了基本原则。由于战争的缘故，许多设计师得和工程师、科学家一起工作，关于新材料和工作流程，他们得到了一种更完整的理解，这些战时的经验使他们强调团队协作的观

念。关于这种跨学科方式的案例可以在许多顾问公司中看到，比如日本的GK工业设计同盟，它在1957年开始时还默默无闻，后来逐渐囊括了产品设计、传达设计、建筑和环境设计、调研、策划和研发，以及设计研究；再如1972年创建于伦敦的五角星，它形成了一系列不同的专门技能类型，既能够应对肯在设计上加大投入的大型企业复杂的需要，也能够处理宽泛的各种委托。其他的例子还包括1963年创建于荷兰的整体设计（Total Design），1964年创建于英国的米尼尔·塔特斯菲尔德（Minale Tattersfield）和1985年创建于巴黎的创意设计（Plan Créatif）。

政府对设计促进的积极倡导

作为一种获取市场优势的手段，设计得到了一些政府的认可，它们建立了一些官方的设计机构以推广设计对企业和公众的价值。其中，最重要的是工业设计委员会，它于1944年在伦敦创建，启动资金5.5万英镑，准备为战后出口助一臂之力。它的目标明确：在产业中推广优质设计；向制造商、政府部门等传播设计建议和信息；组织设计展览并向设计教育和训练提供建议；让公众理解优质设计的重要性。在它早期发起的一些事件中，最重要的是组织1946年的“英国能做”展。由于它使人们广泛感受到设计能为家庭、工作和休闲提供许多帮助，所以这个在维多利亚和艾伯特博物馆举办的大型展览吸引了143,2369名参观者，其中还包括一个名为“工业设计意味着什么”的展示，由设计研究单元的米沙·布莱克设计。布莱克以“设计一种能够批量生产的蛋杯”[12]为中心，展示出为了决定尺度、实用性、色彩和装饰之类的问题，工业设计师是如何向经理、工程师和商人请教的，以及他为何需要了解材料和大批量生产的技术。除了工业设计委员会的工业干事、图书馆和信息服务，委员会还通过组织地域性的研讨会和展览、家居展览、委托报告、出版书籍以及从1949年起发行自己的杂志《设计》等方式向企业提供建议。从那时起，工业设计委员会的命运就经历了许多变故，这常常要归因于广泛的经济问题，有时政府拿赞助都成问题，而有时，例如1980年代撒切尔夫人领导的保守党政府拥有广为宣传设计的进取心时，则会强化它的能力。1956年，工业设计委员会在伦敦市中心建立了一个设计中心，这是一个信息中心，也有展厅用于展示设计优良的商品。在1960年代，它的重心从消费品转

向工程学，由于意识到它的目标是“使工程和工业设计连为一体，致力于提升英国所有工业部门的设计”，所以在1972年把名字改成设计委员会（Design Council）。1994年，设计委员会戏剧性地大裁员，这导致了设计中心和所有地方办事处的倒闭，这也致使人们开始完整地重新评价它的作用。[13]

战后，其他国家也建立了一些类似的由政府赞助的机构。在波兰，1947年建立了美学生产监管办公室（Buiro Nadzoru Estetyki Producji），它隶属于文化和艺术部，由旺达·特拉科弗斯卡（Wanda Telakowska）掌管。它的目标是在战争刚结束的时候激励设计职业，通过提供模型和榜样提升产业中的设计标准，并在日常生活中推广更高的审美意识。但由于斯大林主义在1940年代末重新调整了这个国家的方向，其雄心壮志很快就被挫败了。[14]后来，1960年又建立了工业产品设计和美学委员会（Council of Design and Aesthetics of Industrial Production）以促进工业设计活动，不过其实际影响已经十分有限了。在东欧的其他地方，政府主动做的一些事情也同样有问题。在苏联，1962年建立了技术美学科学研究所联盟（the All-Union Scientific Research Institute for Technical Aesthetics），由尤里·索洛维耶夫（Yuri Solvviev）领导，但它后来的成绩在很大程度上受到了高度的官僚作风和计划性的局限。[15]它最大的长处在人机工学和工程设计上。

在西德，德国议会于1951年投票成立了设计委员会，这个机构于1953年举行了正式成立典礼，其目的在于深化制造业对设计的理解。尽管设计委员会在米兰三年展上得到关注，但它在20世纪六七十年代成效并不高，不过，因为有来自经贸部的支持，所以，对于更好的促进德国工业的设计认知度，它一直起着作用，委员会接续并整合了德意志联邦共和国和德意志民主共和国的工作，任务相当复杂。在法国，政府对设计的支持向来摇摆不定，尽管政府曾向建筑师和设计师提供过许多大型的委托项目，包括1980年代爱丽舍宫的家具设计、华盛顿法国大使馆的陈设以及奥塞博物馆的室内设计。1969年，法国人首次建立了创意产业中心（Centre de Création Industrielle），文化部从1973年起开始给予资助，其目的是提升法国设计的文化纬度。1975年，工业和科学发展部建立了工业创意美学高级委员会（Conseil Superieur de la Création Esthétique Industrielle），以从经济的意义上填补创意产业中心因偏重文化而产生的空缺，但由于它缺乏支持与

人们的兴趣而工业部门也憎恶任何干预意见，所以这个委员会很快就无疾而终。

其他欧洲国家也采取了一些积极措施，比如，1960年，爱尔兰政府的出口贸易管委会就委托一个斯堪的纳维亚设计专家小组作了关于国家可以采纳有潜力的设计政策的报告。[16]政府于1965年建立了凯尔肯尼设计工作室（Kilkenny Design Workshops），这可以被看作源于它们的研究的结果。追随斯堪的纳维亚的模式，凯尔肯尼设计工作室试图在以手工作为基础的产业里发展设计的潜能，1970年代，它又转向了工程设计的领域。就斯堪的纳维亚半岛自身而言，尽管瑞典政府1984年在斯德哥尔摩建立了一个设计中心，并在3年后发表了一份关于设计的白皮书，但是，分别于1977年和1987年建立的丹麦设计委员会和设计中心才是最知名的设计促进机构。虽然它们是独立的，但也得到了工业部的支持，而且它们还和教育与研究部一起研究设计教育的政策指南。

在日本，政府在设计推广上也有适度的投入。在1950年代，日本出口贸易组织（Japan Export Trade Organization）每年都会派五六名学生到海外学习设计，主要是去美国，也有小部分去了德国和意大利，这个项目是由政府和产业界共同资助的。从1956年起，日本出口贸易组织还负责邀请美国和欧洲的设计师来参加持续两到三周的设计研讨班。在这个研讨班开办的头五年中，前来参与的35名设计师里，五分之四是美国人，这明显暗示了美国设计实践在商业上的有效性。1957年，通产省的设计促进委员会发起了一个设计奖计划以激励企业，这就是后来的日本优良设计大奖（G-Mark）**［图115，图116］**。随后，通产省在1959年又设立了一个设计科；第二年，日本设计屋（Japan Design House）也被建立起来，它为设计优秀的日本产品提供了一个永久的信息中心。这既受到了工业设计委员会的伦敦设计中心的启发，也受到了丹麦设计的“常驻”展览（Den Permanente，创始于1931年）的影响，后者因在1958年拿到了意大利金圆规奖而获得国际知名度。最终，日本工业设计促进会（Japan Industrial Design Promotion Organization）也在1969年成立，它就相当于英国的工业设计委员会。从1975年开始，它也负责地域性产业的设计发展项目，国家和地方政府都对其进行资助，它尤为强调的是设计作为一种管理性的资源。1981年，它们又积极地筹建了日本设计基金会（Japan Design Foundation），由国家和地方政府以及工商业界共同出资。在木村一男（Kazuo Kimura）的领导下，其目标是把日本

设计推向国际舞台的前沿。它组织了两年一度的大阪设计节和设计竞赛，首届举办于1983年并获得相当大的关注，因为它把为鼓励设计活动设立的第一个国际荣誉奖授予了英国首相玛格丽特·撒切尔。最近，在1992年，它们又斥资1亿美金建立了国际设计中心名古屋股份有限公司，这是一家准国有企业，资金来自国家、地区和地方政府以及商业部门。它是日本同类中心里最大的一个，其目标是把社区、产业和设计职业联合起来，建立一个研发中心，一个设计资源中心，一个有购物商场的设计博物馆，对业界、产业和公众开放。

图115

东芝电饭煲，1957年

这个产品的美学特征——简洁且不加装饰——与美国纽约现代艺术博物馆、英国工业设计委员会和德国设计委员会所提倡的优质设计的国际准绳紧密相连。它是最早得到G-Mark奖的产品之一，该奖由日本通产省的设计促进委员会于1957年设立，用于奖励那些设计美学出色的产品。

图116　GK设计

为龟甲万（Kikkoman）公司设计的酱油瓶，日本，1950年代末

这款设计既大大有助于建立GK设计顾问的名声，又使龟甲万公司迅速从原先的一个家庭企业成长为一个大型的民族企业。尽管这个瓶子的优雅形式在许多方面都遵循着一种国际现代主义美学，但在盛装酱料的桌面容器市场，针对当时美国番茄酱的瓶子式样一统天下的情况来说，它的确标示了一种有效的设计解决方式。一开始，龟甲万非常怀疑这个设计在一个由传统主导的市场上能否奏效，但它后来成了市场领导者。

在远东，韩国的设计促进政策可以追溯到1966年，不过政府早已把相当多的投资直接投向设计教育和展览，它们从日本和西德请来了许多教育专家并资助海外训练和研究性的游历。1970年，韩国设计和包装中心（Korea Design and Packaging Center）成立，也设立了代表“优质设计”的GD标志，不过这些主要由产业界资助。在台湾地区，台湾设计促进中心创立于1979年，其目的是提升台湾工业设计的水平，提高其产品在海外的认知度，它的多数预算都来自工商部的拨款。在新加坡，新加坡贸易发展委员会从1984年起就把促进设计纳入了业务范围，按照英国设计委员会1980年代早期的做法，它也为那些第一次使用这种专门技能的公司支付高达75%的设计顾问费用。

职业设计组织

从1940年代起，设计组织的数量有了显著的提升，这说明这个领域里从业人员的数量在增长，同时也说明，它们认识到需要参加集体性的活动，从而使企业、商业和社会能够对其价值给予更大的认可。

在美国，工业设计师协会（Society of Industrial Designer）于1944年在纽约成立，开始只有14名成员（包括罗维、贝尔·格迪斯、蒂格、德斯基、凡·多伦和拉塞尔·赖特），但到1949年就有了约100名成员。其目标是“提升工业设计职业，使业界成员通过它所提供的机制能够同意并从事任何类型的一般问题”，同时，它还要促进更高标准的工业设计教育并提高公众和产业界对其作品的理解。为展示其成员的许多作品案例，从1949年起，它每年制作一本名为《美国工业设计》（*US Industrial Design*）的出版物。1955年，这个组织改名为美国工业设计师协会（American Society of Industrial Designers），1965年它又合并了两个团体，成为美国工业设计师协会（Industrial Designers Society of America）。根据美国商业杂志《财富》上的一篇文章[17]，到1950年代末，全美国有大约300家设计顾问公司，这个事实也说明，制造业企业中驻厂设计部门的数量在增加。它们中的一些人越来越多地转向更广泛的设计管理领域，而不是孤立地处理产品设计或平面设计。在这些变化中，许多都能在《工业设计》（*Industrial Design*）的内容中找到，这本杂志创始于1954年，是美

国设计职业的最重要的杂志；1980年，它被更名为《工业设计ID杂志》（*ID Magazine of Industrial Design*）。

在1950年代的意大利，设计师的名字是重要的销售工具，但一般来说，他们在企业中的角色更关注产品美学，而不像美国或英国的顾问公司那样关注的领域那么多，而且关注的范围还越来越广。1956年，意大利工业设计师协会（Italian Association for Industrial Designer）成立，它的许多关注点都可以在《工业风格》（*Stile Industria*）这本杂志中看到，这本杂志从1954年开始发行，由阿尔贝托·罗塞利（Alberto Roselli）编辑。虽然该杂志在1963年困难的经济氛围中倒闭了，但由于它是用意大利语和英语出版的，所以对那些对意大利设计的理论和实践感兴趣的国际人士来说，它是一个重要的工具。

1951年，日本广告艺术家俱乐部（Japan Advertising Artists Club）成立，接着，日本工业设计师协会（Japanese Industrial designers Association）也在1952年成立，最初成员25位。正如在第五章中所讨论的那样，由于制造业越来越认可设计，所以协会发展得相当快，1985年达到601名成员（其中284位受雇于企业，258位自由职业，59位来自教育界）。它也出版了自己的杂志《工业设计》（*Industrial Design*），到1985年已经有了3000个订户，虽然只有20个来自海外订阅。

在整个20世纪五六十年代，其他一些国家的设计团体也都形成了[18]，而且，受越来越多的专业设计杂志和国际会议举办的影响，比如从1950年代早期开始在科罗拉多阿斯本召开的国际设计大会，人们越来越意识到更广泛的国际氛围的必要性。1957年，国际工业设计社团协会（International Council of Societies of Industrial Design）成立，它每两年一次在世界各地举办大会，国际平面设计社团协会（International Council of Graphic Design Associations）也于1963年成立。许多国家的设计师日益分享着一些共同的关注，在1981年，国际平面设计社团协会、国际工业设计社团协会和国际室内设计师联盟（International Federation of Interior Designers）一起在赫尔辛基召开大会，研究世界范围内的设计问题。

设计的理性方法：乌尔姆设计学院，1953—1968年

彭妮·斯帕克在其著作《顾问设计》（*Consultant Design*）中说：

> 虽然德国以科学的名义卖设计，意大利以艺术的名义卖设计，斯堪的纳维亚以手艺的名义卖设计，美国以商业的名义卖设计，但在战后不久高度竞争的市场上，所有这些国家的设计形象都是必需的设计策略。设计师的角色就是帮助发展一种市场策略，使其产品能在市场上占有一个特殊的位置。[19]

在1950年代末，与德国设计联系在一起的是科学、理性和高效的观点，典型的代表是此时布劳恩产品不加修饰的美学，这与乌尔姆设计学院（Hochschule für Gestaltung，即HfG）的创新课程也有着非常紧密的联系。

弟弟和妹妹在1943年都被纳粹杀害的英奇·肖勒（Inge Scholl）想建立一所新的国际设计学院，作为对战后社会和道德重建表达承诺的一部分。事实上，许多德国大学在人员组成和观念上都与战前保持着相当的连贯性，因此，这个设想中的学院试图反映出一种与众不同的、具有选择性的性格特点。为了将这个学院变成现实，肖勒1950年创立了一家基金会，还得到了美国政府、德国联邦政府和地方政府以及联邦共和国经济部门的资助。1953年，学院开始作为一家私立机构开门办学，这样就能不受地方和国家教育系统的制约，最开始的动力是关注一种新包豪斯的观念：来访问的教师包括约翰内斯·伊滕（Johannes Itten）、约瑟夫·阿尔伯斯（Josef Albers）和密斯·凡·德罗，他们都曾对1920年代原先的包豪斯精神作出贡献。1955年，乌尔姆设计学院搬进了马克斯·比尔设计的新校舍中，比尔在前一年就已担任校长。同学们和老师们在那里研究他们的构造和陈设，很像1920年代中期的德绍包豪斯的学生跟着格罗皮乌斯所做的事情。

但有一个短暂的时期，在比尔和他的几个年轻的同事之间开始出现了思想上的分歧。分歧的核心在于，后者强烈希望加强课程的理论纬度，而其代价则是损害比尔尤为看重的以工作室和作坊为基础的各种研究。1956年，比尔辞去了校长职务，学校的运行掌握在5名（后来成为3名）校务委员会成员的手中，这些人每年更新一次。从那时起，乌尔姆设计学院越来越强调科学和其他学科，且形成了一种崭新的设计思考和设计实践的角度，而这也致使比尔于1957年向学校递交辞呈。他的离开与1956年加入学校的托马斯·马尔多纳多（Tomás Maldonado）有关，其中既有人事上的烦恼，也有课程上的冲突。马

尔多纳多在论争中起到了关键作用，尤其是通过他给乌尔姆设计学院的杂志《乌尔姆》（*Ulm*）写的那些稿件，这本杂志于1958—1959年和1962—1968年间出版，他自己也是该杂志编辑。其他乌尔姆设计学院的理论家还包括克劳德·施纳特（Claude Schnaidt）和朱·邦西佩（Giu Bonsiepe），后者在该学院关闭后成了南美设计界的一个重要人物。

理查德·汉密尔顿曾于1959年拜访过乌尔姆设计学院，他这样谈到这所教育机构的与众不同：

> 乌尔姆设计学院与世界上其他任何一所设计学院的主要区别恰恰在于它所排斥的那些原则，这些原则赋予了包豪斯意义，而且，现今几乎每一所学校都在拿这些原则教学生。[20]

到1950年代末，数学、统计学和各种分析方法，社会学、人类学、物理心理学和行为心理学，以及20世纪的文化史，都被认为是和课程中更具实践性的方面同样重要的基本元素。在1960年代早期，方法论和理论在许多操作领域都起到了主导作用，这使它与那些更强调实践因素的人之间的关系就更紧张了。这种在思想上相对混乱的局面迫使学校在1962年创造了一种新的体制，其领导权又再次由一个人掌握，开始时是奥托·埃舍尔。也正是在这一时期，学校的激进主义受到了舆论的攻击，随之而来的是资金的危机。地方政府在1963年给学校下了一道要求其改正体制的最后通牒，这适逢其时地使学校避免了更多的政治问题，直到1967年政府又强制要求把学校并入地方教育系统。这时，帮助建立并维持学校的哥施威斯特–肖勒（Geschwister-Scholl）基金会恰巧碰上了财政危机，而联邦政府认为教育是地方政府的事，也收回了赞助。另外，巴登–符腾堡（Baden-Wurttemberg）地方政府还判令乌尔姆设计学院应合并一所也在乌尔姆的低水平的工程学院。1968年，面对身份和自主权的丧失，学校的老师和同学们选择了关闭学院。

诠释乌尔姆设计学院

关于1980年代有关乌尔姆的出版物，罗宾·金罗斯（Robin Kinross）在一篇很有用的综述文献[21]中说到，对这所学校真正的重

要性进行评价恐怕还为时过早。他对1980年代的乌尔姆和1930年代末包豪斯的地位作了一些平行比较：两所学校多数的参与者都还健在，都有一些自我标榜的文献，前者是《乌尔姆》杂志，后者是包豪斯丛书，还有，两所学校的成员都举办了一些自我表现的展览。

不过，很明显，乌尔姆设计学院对于设计教育有着相当大的影响，德国工业界的许多设计师以及广大的设计教育界都非常赞同其主张。[22]这所学校与企业的联系是有限的：来自电器制造商布劳恩的工作量并不大，其他的委托也是零星的，比如为西德国家航空公司汉莎航空（Lufthansa）设计的企业形象。然而，乌尔姆设计学院的课程平衡了理论和实践，它开始从直觉转向方法，从部分转向系统**[图117]**，从产品转向过程，从个人转向跨学科的设计团队，并将其当作一种解决问题的适当手段。这样一种对设计师角色的定义预示了一些大型顾问公司的观点，后者对设计管理越来越看重。

图117　汉斯·古格洛特等人

M125家具系统，1957年

在为布劳恩电器公司工作之前，古格洛特曾于1950年为苏黎世的住宅需用公司（Wohnbedarf）开拓家具系统的设计。1956年，他被乌尔姆设计学院任命为教授。此处，理

性而系统化的方案被应用于家具领域（无门），这反映出科学式设计越来越多地被课程设置所采用。M125家具系统由威廉·博芬格（Wilhelm Bofinger）公司投入大规模生产。

设计方法

作为一种系统解决问题的手段，设计方法非常重要，从1960年代早期开始，设计界里的那些改革派就对这个刚出现的领域产生了兴趣并投入了极大的关注。1962年，该领域的第一个会议在伦敦的帝国学院召开，名字叫做"工程学、工业设计、建筑和传播中的系统与直觉方法"。关于这个主题的文献在1950年代末和1960年代就已经出现，工业设计委员会的期刊《设计》上也经常刊登这类文章，在英国和美国，发表的会议论文和著作都在增加。其中包括L.布鲁斯·阿彻尔（L. Bruce Archer）1965年的《设计师的系统方法》（*Systematic Method for Designer*），[23]其中显示出与乌尔姆设计学院之间的关系，阿彻尔在成为皇家美术学院的一名研究员之前曾在那里教过工业设计。[24]

[图118]

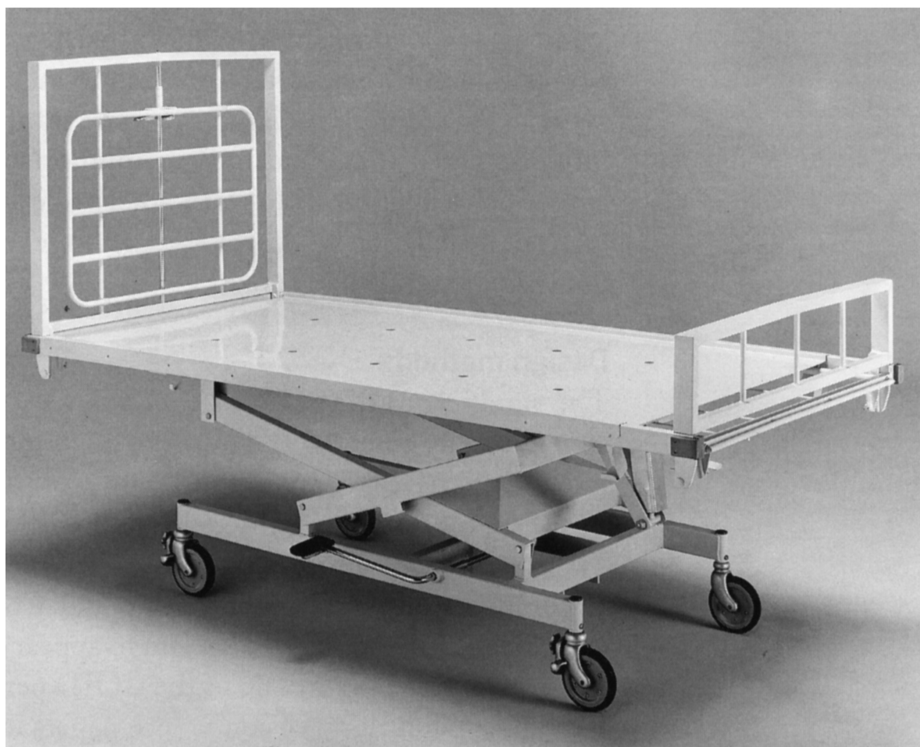


图118

国王基金赞助的Mark 1型病床，J.内斯比特 - 埃文斯（J. Nesbit-Evans）公司制造，1960年代

英国的病床各式各样，设计得也不好，许多卫生界的权威人士都对此表示不满，病床的设计项目正是来源于此。已有的类型都不能用于多种用途，制造起来也不经济。对于这个问题，L.布鲁斯·阿彻尔、肯尼斯·阿格纽（Kenneth Agnew）及其在皇家美术学院的团队探索出一种科学的方法，并得到外面的资助。这个项目涉及对全球现有的病床设计数据进行研究，系统分析，然后为想要的多种功能提供可能的解决方式。各式原型经历了大量的检测和彻底的监督。

人机工学与人体测量学：设计师的数据

1960年代早期，有助于让设计决策过程更合理的工具越来越多。结果，许多设计师都热衷于协调各种新兴学科与设计思维之间的关系，比如人机工学（Ergonomics）、人体测量学（anthropometrics）、控制论、市场营销和管理科学。在这种离开了直觉，选择了微观而不是宏观的转变中，解决问题的设计师们开始越来越多地使用互动图标和模型的方法。这种理性的观点植根于所谓“OR”（操作研究）的科学技巧的运用中，它在“二战”中就曾被用于问题的解决，它的发展与人机工学的发展是平行的。英国和美国的军队都曾为它们的设计师制作过大量指南，为了普遍应用，美国版在1954年已经出版。[25]人机工学，美国称之为“人类工程学”（human Engineering），欧洲大陆称之为“应用生物学”（biotechnics），全世界的设计界和产业界都对这门学问很感兴趣，这就使得短时间内迅速增生出了许多协会、大学课程和国际会议。[26]就像亨利·德里夫斯在1955年的《为大众设计》（*Designing for People*）[27]中所强调的那样，设计师们对人体测量学这个领域越发感兴趣并重视起来。另外一本著名的文献是亚历山大·吉拉（Alexander Kira）的《浴室手册》（*The Bathroom Book*）[28]，书中考察了为清洁和卫生设计的问题。此书1966年首版于美国，其基础是康奈尔大学一个为期七年的研究项目，在他的分析中包括了人体测量学、人机工学和许多其他方面的因素。

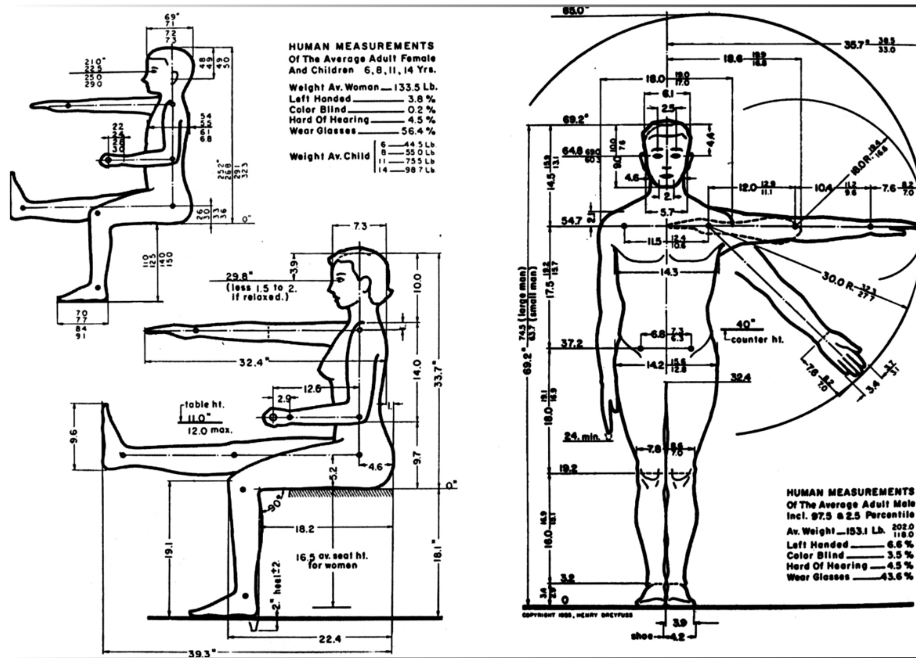


图119　亨利·德里夫斯

约和约瑟芬，人体测量学图表，1960年代

1945年之后，人体测量学（对人类形式的科学测量）和人机工学（对与用户及他或她的环境有关的工作效率进行系统分析）对于设计师来说成了越来越重要的工具。德里夫斯在这个运动中非常重要，他发表了很有影响的著作《人的测量：设计中的人类因素》（*Measure of Man: Human Factors in Design*, 1959），这与职业设计界的一种愿望是平行发展的，即处理设计问题要从用一种个人的、直觉的、艺术的方式转向更为协作和系统的解决方式。

从某些方面来看，与对设计中的方法和系统的关注有关的是设计管理领域的出现，随着顾问公司专业程度的日益加深，它们事实上已经触及到这个问题。在英国，皇家艺术学会颁发的设计管理主席奖说明设计管理已被认可，该奖开始于1965年：希尔斯（Heals），希勒（Hille），伦敦运输（London Transport）和康兰（Conran）都是早期的获奖者。这个领域的一个早期的倡导者是米切尔·法尔（Michael Farr），他在伦敦的托特纳姆法院路（Tottenham Court）创建了自己的设计管理顾问公司米切尔·法尔（设计综合）有限公司，并于1966年写了《设计管理》（*Design Management*）[29]一书。世界上越来越多规模较大的顾问公司也包含了管理、财务和商业上的分析，作为它们为大型企业客户进行工作的一个方面。

第八章　从波普到后现代主义：改变的价值观

图123局部

福特模式一直主导着20世纪大宗商品市场的制造方式，但是，在“二战”后变动的市场环境中，一个可以分辨出来的变化是，它强调的重点已经从生产转向消费，[1]问题也随之而来，即单一的福特模式或现代主义美学是否还足以应对日益多样化的消费者趣味和欲求。**[图120，图121，图122]** 在这个关节点上，许多批评家、理论家和设计师开始对视觉和语言“符号”的关系产生兴趣，而所谓符号学正是在研究两者之间的相互关系。一些作家，如法国社会学家罗兰·巴特（Roland Barthes）1957年的符号学著作《神话学》（*Mythologies*），[2]意大利理论家、批评家和设计史家吉莱斯·多夫莱斯（Gillo Dorfles）的《工业设计及其美学》（*Il disegno industriale e la sua estetica*）[3]以及美国人罗伯特·文丘里1966年的著作《现代建筑中的复杂性与矛盾性》（*Complexity and Contradiction in Modern Architecture*）[4]都做了许多工作，他们也开启了关于现代主义美学之缺憾的讨论。

图120　喜多俊之（Toshiyuki Kita）

“打盹”（Wink）椅子，卡西纳（Cassina），1980年

这种座椅颜色丰富且用途多样，基座前倾就能从扶手椅变成躺椅，靠背可以通过球形的旋钮及其底座调节。头靠也可独立调节。和许多后现代的产品一样，它也利用了一系列的素材，其中既有一些波普特质，比如色彩鲜艳的外罩（它可以像T恤衫一样套到椅子的骨架上）、形式像米老鼠耳朵的头靠，也包括汽车界各种可调节的座椅和头靠。

图121　詹姆斯·戴森（James Dyson）

Apex公司制造的“地心引力飓风真空吸尘器”，东京，1986年

这款产品设计于1979年，它色彩鲜明、具有雕塑感且融汇了高科技，显然不只是一件功能性的产品。不像1950年代那些样式化的食物搅拌器[图107]，人们逐渐将之列为在厨房操作台上展示的物品而不是放在碗柜中，这款产品在着迷于偶像的1980年代也给予家政俗务以设计师的时髦联想。与[图107]中的厨房设备不同，这款设计给人某种形象和联想。

图122　理查德·萨珀

有铜哨子的壶，阿莱西，1983年

就像我们在[图121]中所看到的真空吸尘器一样，这个壶在1980年的上流社会圈子里也成了一个被膜拜的偶像。这是为能够显示身份的厨房进行的设计，设计师在这上面颇费心思，产品也是用质量过硬的材料制造的。萨珀为阿莱西设计了好几件产品，其中包括一个昂贵的盘子系列和厨房器皿，这些产品都是和一些一流的法国和意大利大厨合作研制出来的。这种产品在1986年以"La Cintura di Orione"之名付诸生产。

理论与批评的重新定位

1950年代早期，雷纳·班纳姆开始写作他的博士论文，后来出版为《第一机器时代的理论与设计》（*Theory and Design in the First Machine Age*）。[5]对于设计史家而言，这是一篇重要的文献，因为与他的博士论文导师尼古拉斯·佩夫斯纳写的《现代运动的先驱》[6]相

比，它标记了一种非常不同的看待现代主义的方式。这本著作反映了批评和理论界的一个转变，尤其是以伦敦的独立团（Independent Group）[7]为中心的圈子，班纳姆也与之关系亲密，他在写作该书时，现代主义建筑、设计和理论已经开始受到一些人的挑战，这些人认为战后的时代是一个应该信奉大众文化和先进技术的时代。这是一个乘坐喷气式客机旅行，富裕程度和消费者热情都在增长，产品的消耗和废弃也在加剧的时代，据班纳姆所说，1950年代也是"第二机器时代，家用电器和合成化学制品的时代"。[8]他还明确地把它和第一机器时代，即现代主义时期作了区分：

> （在）第二机器时代，高度发展的大批量生产方法已经把各种电子设备和合成化学制品分配散播到社会各处——电视机，这个象征着第二机器时代的机械，已经成为一种大众传媒发布流行娱乐的手段。然而，在第一机器时代，广大公众只能得到照相机，其家庭生活也很难被触及，而且，只有在上层的中产阶级家庭，第一机器时代才最具影响力，因为只有这些家庭能够买得起这些有助于优裕生活的新型、便利、昂贵的事物，只有这些家庭才会培养建筑师、画家、诗人、记者，以及神话和象征符号的创造者，而一种文化正是通过这些人确认了自身。[9]

图107　格尔德·阿尔弗雷德·穆勒（Gerd Alfred Muller）和罗伯特·奥伯海姆（Robert Oberheim）

厨房器械KM32，布劳恩，1957年

1950年代中叶，在产品设计方面，布劳恩脱颖而出成为一家具有高度美学原则的企业。1956年，公司成立了设计部，次年出产的KM3典型地反映了一种几何学的简洁。这与多年来，尤其是1960年迪特尔·拉姆斯成为首席设计师之后布劳恩的产品追求有关。纽约现代艺术博物馆关于布劳恩产品的一个永久性陈列于1958年开展。

1950年代早期，在渐为人知的独立团集会的第一个阶段，人们主要的兴趣点集中于科学、技术和设计的历史，这种关注为班纳姆坚信技术的解放力量提供了支撑，因此他在《第一机器时代的理论与设计》中强调了未来主义，并将之看作"一个设计理论的拐点"（不像他的博士论文导师佩夫斯纳，在《现代运动的先驱》一书中严重贬低其重要性）。在这个团体1954—1955年的聚会中——包括彼得和玛丽·班纳姆（Peter and Mary Banham）、劳伦斯·阿罗威（Lawrence Alloway）、爱德华多·保罗奇（Eduardo Paolozzi）、理查德和特里·汉密尔顿（Richard and Terry Hamilton）、约翰·麦克黑尔（John McHale）、奈杰尔·亨德森（Nigel Henderson）和托尼·德尔·伦奇奥（Toni del Renzio）——大家都相当关注美国的流行文化、广告和媒体，比如班纳姆1955年的发言"便宜货或一千马力的貂皮"就是一个例证，他思考的是美国汽车奢侈的风格、注重感官享受的广告和暗示性欲的象征主义。技术感召的图像学影响了其他一些设备的风格，同时也影响到了为其做广告的诱惑性语言，正如约翰·麦克黑尔在皇家美术学院的杂志《方舟》（*Ark*）1956年的一本美国专号中所说的那样：

> 运用在洗衣机上的许多名词，如"气动隔膜阀功能"、"喷气机喷气"和"离心式离合器驱动"，正可以与通用电器新型烹饪系列名称——"高空客机"（Stratoliner）和"解放者"(Liberator)相对照。像"通过实际检测，新型超高速巨人2600 Calrod单元比煤气灶快20%"这样的引述明显类似于'56汽车广告词，再如，按钮操控，"手指轻轻一弹即可选择烹调热度"，而且随你处置。自动"停电装置"、"烘烤计时"、"断路开关"、"洗碗机和沉渣旋倒"说明人们普遍急需机器人，而"WondR调谐则能自动预选出"任何事情，从除冻到这一年的早餐。[10]

独立团中的12位成员参与了1956年在伦敦白色礼拜堂（Whitechapel）画廊举办的“这是明天”展览。尤其是受到班纳姆和阿罗威重新阐释的鼓舞，[11]许多艺术史家都把这个展览看作波普艺术（Pop Art）的起源。他们特别强调由约翰·麦克黑尔、约翰·沃尔克（John Voelker）和理查德·汉密尔顿所创造的环境，其中有一台正在播放流行音乐的美国自动唱片点唱机，对电影《禁忌星球》（*The Forbidden Planet*）中机器人罗比（Robbie the Robot）的放大宣传，以及从《七年之痒》（*The Seven Year Itch*）中剪下来的一张玛丽莲·梦露图片。然而，安妮·马西（Anne Massey）令人信服地强调了设计的重要性，说它是这个展览的“全部概念”。[12]前来参观“这是明天”展的观众超过了1.9万人，媒体也作了广泛报道，因而也就在某种程度上把这种以设计为中心的观念带给了更多的观众。

技术潜在的解放力量不仅局限在有教养的艺术圈里的理论探讨，在艺术画廊里溜达的公众以及好事的媒体都感兴趣，埃里森与彼得·史密森（Alison and Peter Smithson）为一所“未来住房”**[图123]**所作的设计就表明了这一点，1956年伦敦《每日邮递》在奥林匹亚（Olympia）举办的“理想之家”展中展出了这个设计。在1950年代中期，定期参观这些一年一度的展览的人数不下100万。在1956年的史密森对于1980年代早期的想像中，人们可以看到许多未来的器具和设施，包括遥控收音机—电视机，在客厅里可以控制升起一部分地板作为咖啡桌或餐桌，一台与视线平高的电冰箱，两台与视线平高的的烤箱（其中一台是微波炉），还有一台洗碗机。

图123　埃里森与彼得·史密森

“未来住房”，“理想之家”展，伦敦，1956年

史密森的设计是1980年代早期自动化生活的一种投射，它试图像汽车那样能够被大批量生产，其中还装配了大量内置的设备和各种辅助设施。这种想像中的对未来生活的技术支持具有高度的秩序，它甚至还包括一个便携式的静电除尘器——就可以自行在屋中的任何地方工作。这些观念信奉的是消耗、废弃和改变，它们对于那些多年来受限于配给制的老百姓来说也越来越具有吸引力。

另外一个在伦敦成立的小组阿齐格拉姆（Archigram）也信奉消费、废弃、变化的观点，并将其作为一个活跃、健康的社会符号，这个小组第一次在公众前亮相是在1963年当代艺术学会（Institute of the Contemporary Arts）的一次展览上。英国当代建筑设计裹足不前的本质惊醒了这个小组的成员，他们指望从科幻世界中找到通向未来的先知洞见，和班纳姆一样，他们也把信心寄托在最近的技术——太空舱、火箭、潜望镜等。他们拒绝传统的建造形式，更看重一种由消费者的需要所决定的建筑形式。弹性、个性化选择，以及与流行文化的亲密关系，成了他们许多乌托邦方案的潜台词，比如1964年的“行走城市”和1963年的“速成城市”。

在权威人士的圈子里，关于什么是现代设计适当的形式却有一种显然不同的观点。美国的品位主宰们，比如纽约现代艺术博物馆的小埃德加·考夫曼，就给必需品下了一个非常不一样的定义，他认为现代设计要满足的不是英国的独立团和阿齐格拉姆的目标。在其1948年发表的一篇著名的论文“便宜货，还是镀铬的牛皮鞋”[13]中，考夫曼对英国建筑师和设计师进行告诫，他把为了变化而变化的流线型和样式设计看作道德危害，因为在他看来，现代设计“是对物品的计划和制作，这些物品得适合我们的生活方式、我们的能力和我们的理想”，它应该“表现我们时代的精神”，而且它应该“尽可能地服务于更多的公众，考虑适度的需求并限制成本，不要去挑战炫耀和奢侈所需要的东西”。[14]这些明确的意见，比如“我们的生活方式”或“我们的理想”，集中体现了社会上一个特殊的社会与文化部门的观点。

一些美国的观念，比如内置的产品废弃、“样式追随销售”和小玩意的诱惑，这些在工业设计委员会同样也是被排斥的，该机构的杂志《设计》也发表了一些劝诫性的文章。理查德·汉密尔顿，画家、独立团成员，也是一个重要的设计撰稿人，他当时就在1960年《设计》杂

志上写了一篇关于美国实践的文章，题为"劝说的图像"（*Persuading Image*），[15]伴随这篇文章，约翰·E.布莱克（John E. Blake）写了一篇编者按——"危险中的消费者"，[16]文中，他把美国企业的操控技术与"一种和奥威尔的恐怖预言没什么区别的经济极权主义形式"联系在一起。所谓"美国化的幽灵"还有其他一些层面的问题，对此，一些作家也曾述及，比如迪克·赫布迪奇（Dick Hebdige）的"通向一种趣味制图，1935—1962年"，[17]这些问题也包括对渗透性美国文化的均质化影响的关注，1920年代的许多美国作家也曾表达过诸如此类的问题。英国作家理查德·霍加特（Richard Hoggart）的著作《学问的用途》（*The Use of Literacy*）发表于1957年，出版后不断重印，作者在"更新的大众艺术：闪亮包裹中的性"这一章中考察了这一现象的三个方面。他说英国的"自动唱片点唱机男孩"有一种"美国人的懒散"，他们在"牛奶吧"用自动点唱机听着美国人的曲子：

> 年轻人要么摇晃着膀子，要么凝视一旁，他们像汉弗莱·博加特（Humphrey Bogart）[18]一样孤注一掷，横在管状的椅子上。[19]

> 哪怕是与街道拐角的那些小酒馆相比，所有这一切也不过是一种特别空洞、苍白的消遣形式，沸腾的牛奶气味中有一种精神上的干枯。许多消费者——他们的衣着、发型以及脸上的表情都表明——在很大程度上生活在一个神话世界中，这个世界由一些简单的因素组成，而他们将其当作美国人的生活方式。[20]

不过，1950年代末的英国在社会、文化和审美上也发生了其他一些变化，尽管其中包含的许多方面都受到美国消费文化的影响，但也呈现出意大利风格的独特因素，尤其是在那些要迎合年轻人的市场部门中。

英国的波普文化

关于青年文化的成长，设计史家已经作了许多研究，[21]而马克·阿布拉姆斯（Mark Abrams）1959—1960年为伦敦新闻交易所作的由两部分组成的调查研究《青少年消费者》（*The Teenage Consumer*）

[22]则证实了1950年代末以来青少年消费者潜在的经济重要性。在这个新兴的市场领域，人们逐渐接受变化和消费，一些设计师和制造商也开始应对其中包含的一些价值观。1950年代创业的一些时装设计师，比如玛丽·匡特（Mary Quant）和约翰·斯蒂芬（John stephen）**[图124]**，在1960年代的波普时期成了媒体上的知名人物，当时，不断兴起的时装精品屋系列迎合了一个“用完就扔社会”的快速变革的生活方式。衬衫、店面和购物袋以及像咖啡杯这样的日用品，表面都覆盖着明亮的色彩和大胆的图案装饰。兰开夏郡赫尔贸易有限公司（Hull Traders）的雪莉·克雷文（Shirley Craven）在其1960年代的纺织品设计中反映了这种趋势；赫尔贸易还把伯纳德·霍达韦（Bernard Holdaway）的1966年的Tomotom家具系列投放市场，它价格低廉、消费得起、色彩明亮、造型简洁，典型地反映了波普的追求。

83
CARNABY ST.
83
SI PREGA
LASCIARE
LIBERO
IL PASSO
83

图124

约翰·斯蒂芬参与Via Margutti一家卡纳比房子（Carnaby House）的开张仪式，罗马，1967年

1957年，约翰·斯蒂芬在卡纳比街上开了第一家店，受意大利风格的吸引，在接下来的许多年中，为了使男装看起来更活泼，他做了许多事情。到了1960年代中叶，他在卡纳比街上已经有了几家店铺，而这条街当时正处在所谓"时髦伦敦"（Swinging London）的中心。他在英国和美国的其他一些地方也开设了店铺，在欧洲也有21家，卡纳比房子就是其中之一。这张照片显示的是约翰·斯蒂芬1967年5月正在参加卡纳比房子的开展仪式，跟他一起的朋友穿着典型的迷你裙摆，几乎注定要在场的还有停在一旁的黄蜂牌小摩托。

在一些关于英国波普的设计史研究中，[23]曾经有一种趋势是把1960年代活泼的、年轻的市场与工业设计委员会的美学偏好并置在一起，为的是证明两者之间愈演愈烈的思想分歧。他们通过引述工业设计委员会理事保罗·赖利1967年的文章"波普的挑战"[24]说明这种立场的存在，在这篇文章中，该组织受现代主义影响的美学原则在外部变化下看来需要作出修改了。文章还说，工业设计委员会面临着两难的窘境，要么接受波普的建议，要么因为拒绝而削弱该组织从成立伊始就提倡的那些价值观。不过这基本上是不证自明的，[25]很明显，日常消费者对于工业设计委员会的政策完全不闻不问。然而，就像纽约现代艺术博物馆一样，作为一个组织机构，它被认为是代表了一种特殊的并逐渐过时的思想立场，对于那些与后现代主义观念的形成联系在一起的设计理论家、作家和实践者来说，它也提供了一个有用的靶子。

文化多元主义与大众媒体

正如我们在前面关于英国的独立团和阿齐格拉姆的讨论中所指出的那样，对于许多设计和建筑领域的专业人士来说，在一个大众媒体能够从全球各地事无巨细地引介古往今来的图像和文化的时代，看上去具有限制性的现代主义美学词汇不过是提供了一种穷途末路的表达手段。这种视觉百科全书主义为设计师和消费者提供了一种丰富的视觉排列方式，人们可以在此基础上勾绘蓝图，同时，它也带来了一重更强烈的自由表达的意念，通过服装、家具，甚至住宅本身，它和一种特殊的栖居方式或"生活方式"联系在一起，正如20世纪七八十年代

以市场为导向的企业家们所定义的那样。时装设计师维维安·威斯特伍德（Vivienne Westwood）典型地反映了这种方式，其中，设计师可以在一个相对短暂的时间跨度内毫不费力地在众多风格语汇间游走：在1970年代，她的伦敦商店“暴乱分子”（Seditionaries）推介的是朋克风格；1981年，她发布了她的“海盗”系列（Pirates Collection）和“野蛮人”系列（Savages Collection）**[图125]**，前者是在“发掘”海盗时代用魔法诅咒的风格和图像，后者则参考了一系列的民族文化；后一年，人们又看到了她的“水牛”系列（Buffalo Collection），其灵感来自美国的土著文化；同年她又发布了她的伦敦“SW1怀旧”系列（SW1 Nostalgia of Mud Shop），其灵感来自非洲。她的作品一直在利用各式各样的灵感形式。

图125　维维安·威斯特伍德

“野蛮人”系列，1981年

在20多年的时间里，威斯特伍德都是一位具有高度影响力的时尚设计师，在重建伦敦作为一个重要时尚中心的过程中，她也是一股重要的力量。她所受到的影响非常广泛，既包括我们在这里所看到的民族风格，也包括对历史风格的再阐释以及街道风格。

后现代主义的起源

正如本章开头所指出的那样，对于后来逐渐为人所知的后现代主义来说，设计师—建筑师罗伯特·文丘里是一位重要的理论家，在1966年出版的《现代建筑中的复杂性与矛盾性》一书中，他对后现代主义的诸多特征作了界定，这些界定后来也被广泛地使用：

> 这些基本元素混杂而不要“纯粹”，折中而不要“明确”，扭曲而不要“直率”，含糊而不要“分明”，既反常又“非个人”，宁因袭而不“造作”，宁调和而不“排斥”，宁可冗赘也不要简单，即要存旧也要创新，宁可前后矛盾、模棱两可也不要直接、明确。[26]

当时，建筑和规划是能够吸引相当多批评关注的领域，因为对于许多作家和消费者来说，这些领域最能够生动地说明，现代主义失败了，它辜负了那些它想为之提供一种更好的栖居和工作环境的人。[27]因而，尽管关于“后现代主义”这个词的确切起源有很多争论，但毫无疑问，在建筑和设计领域，它应该是出现在1977年出版的一本建筑文献的标题里，查尔斯·詹克斯的著作《后现代建筑语言》（*The Language of Post-Modern Architecture*）。[28]人们逐渐认识到这个概念有效地包含了许多特征——比如折中主义、装饰、庸俗艺术、机智、反讽——在一个多元论的社会，它成了当代文化多样性最典型的代表。

意大利前卫：创造性面对工业化的资本主义

在20世纪五六十年代，米兰三年展上的争论有愈演愈烈之势，虽然“意大利线条”（Linea Italiana）和“美的设计”（Bel Disegno）在欧洲和美国已经获得文化上的认可，但许多意大利先锋派的成员仍旧强

烈反对把“意大利风格”当作意大利设计基础的观点。意大利家具、日用品和上流社会的穿着所具有的那种风格化的优雅，或者纽约现代艺术博物馆把设计当作艺术一样去收藏，在他们看来都是资本主义社会的表现形式。在这样的社会中，制造商是对市场的经济指令作出反应，而不是把设计当作一种提高生活品质的手段，发挥其想像性和创造性的潜能。结果，许多前卫的意大利建筑师和设计师开始探索流行风格、折中主义、庸俗艺术和怀旧，并将之作为一种颠覆“趣味规则”和优雅内涵的手段，这在一些主流设计师的作品中体现得很明显，比如维科·马吉斯特雷提、吉奥·庞蒂和马里奥·贝利尼。关于流行文化在1960年代意大利的影响，意大利理论家、设计师和阿齐佐姆联盟(Archizoom Associati)的奠基人安德里亚·布兰奇后来这样写道：

> 整个现代运动的设计文化拒绝消耗任何一种独立的价值，认为它完全受到正确、理性的计划原则的保护。这种合理性显然是与从机器、工厂到市场整个工业界的本质相契合的。现在，这个方案的内容必须得完全改变，这样，产品才能从消费诱因、商业推广和广告传达中吸收所有的技巧。这种有意义的大众语言取代了理性主义的严格标准，诉诸情趣和机巧的设计取代了现代运动合乎逻辑的设计。[29]

这种新语言的典型代表是1967年德帕斯（De Pas）、杜尔比诺（D’Urbino）和洛马齐（Lomazzi）为扎诺塔家具公司设计的Blow充气椅子 **[图126]** ，它把新材料固有的灵活性、消耗和可能性的观念具体化。

图126

Eurodomus 3上的扎诺塔展台，Blow充气椅子特写，由德帕斯、杜尔比诺、洛马齐和斯科拉里（Carla Scolari）设计，1967年

在1960年代中期，扎诺塔家具公司开始委托先锋设计师为其设计产品，他们常常使用新材料进行实验。Blow充气椅子非常时髦，它是在1964年三年展的波普风中涌现出来的。尽管充气家具在1940年代的英国就已经出现，但直到1960年代都没什么重大进展，几个欧洲设计师的出现使这种情况得到改观。

在逐渐为人所知的激进设计和反设计运动中，有两个先锋团体充当了重要角色，它们是阿齐佐姆联盟［**图127**］和超级工作室（Superstudio），两者都于1966年创建于佛罗伦萨。它们关注整个环境的含义而不是美学掌控的个人物品，试图通过它们对于一个乌托邦世界的描述颠覆资本主义的利益核心，在这个乌托邦世界中，日常生活的需要是由自我维持的技术所提供的，这就是个人能够重新发现她

或他自己天生的创造性潜能。由于从显著消费和市场经济学的限制中解放出来（理论上如此），它们便试图通过展览、宣言和演出环境探索一个宽广的文化含义系列潜在的共鸣。同时活跃的其他一些重要的当代意大利社团还包括天外来客（UFO）和9999团（Gruppo 9999），两者都于1967年形成于佛罗伦萨，而乱弹小组（Gruppo Strum）则是1970年代早期在都灵建立的。然而，一些事例表明，这些组织并不认为它们通过介入设计过程自身就能影响社会变革，它们只是通过发表宣言和行为表演传达它们的观念。

图127　阿齐佐姆联盟

Naufragio di Rose梦想之床，1967年

1960年代中期，与激进设计运动一起出现了一些试验性的团体，阿齐佐姆联盟就是其中之一，它探索一个广泛的文化参照系列、各种材料和观念，这与意大利主流的家具设计以风格为导引的要求是相反的。它们常常是折中的，其语汇包括庸俗艺术、大众文化以及一些更为隐秘的参照。它们反对“优良趣味”的传统观点，其看法一般是通过展览的媒介进行交流。

纽约现代艺术博物馆举办的里程碑式的展览“意大利：新的家庭景观”（Italy: The New Domestic Landscape）把1960年代和1970年代早期许多意大利设计师的激进表述都展示了出来。展览的总监是埃米

利奥·阿巴兹（Emilio Ambasz），1969年起担任现代艺术博物馆的设计部主任，先前曾在普林斯顿大学、卡内基工学院（Carnegie Institute of Technology）和乌尔姆设计学院教过书。他还编辑了内容丰富的图录，关于意大利当代的设计问题，其中包含许多非常有用的内容。这个大型展览非常重要，这不仅是因为它把关于设计的社会文化内涵的重要讨论呈现出来，而且，它也标志着纽约现代艺术博物馆的观点发生了根本性的转变，之前，它一直倾向于关注独特的物品或著名的设计师。

1960年代末和1970年代，在这个变革的氛围中，小埃托雷·索特萨斯扮演了一个关键角色，因为他在试验性设计和主流的工业设计中都有丰富的经验。他不仅参加过1947年举办的战后第一届三年展，而且，在他与奥利维蒂建立起一种长期的顾问关系之前，他还于1956年在美国设计师乔治·尼尔森的工作室中工作过。1960年代早期，索特萨斯曾对庸俗艺术和美国波普所提供的各种可能性作出过回应，之后，他开始越来越关注宽泛的文化参照，探讨一些与冥想和爱欲有关的观念，以及和古代神话与象征主义相一致的某些方面，但他所使用的意象却取材于当代世界。1961年的印度之行部分地强化了他对其他文化的利用，这在他这一时期的陶瓷作品中体现得尤为明显，包括1963年和1964年的“黑暗陶瓷”系列和“湿婆陶瓷”系列。和他的许多同代人一样，从1960年代中期开始，在为Poltranova公司作的一系列家具和住宅设计中，他也用大众文化的象征主义手法探讨物品的身份和意义问题。另外，由于他自己是激进设计的乌托邦精神的拥护者，所以，他用图画和文字在1973年的《作为节日的星球》（*Planet as Festival*）系列丛书中勾画了一个世界，其中描述的不是消费主义和工作伦理，而是为一种想像的自我发现之旅提供了起点。

从阿奇米亚工作室到孟菲斯小组

阿奇米亚工作室（Studio Alchymia）是亚历山德罗和阿德里亚纳·圭列罗（Alessandro and Adriana Guerriero）于1979年在米兰创建的。它的主要发言人是设计师兼作家亚历山德罗·门蒂尼，工作室的主要积极参与者包括小埃托雷·索特萨斯、保拉·纳沃内（Paola Navone）、安德里亚·布兰奇、米凯莱·德·卢基。“阿奇米亚”（炼金

术）的实践意味着一种对探求点石成金的嗜好，这种哲学引起了相当多的争论和批评关注，因为该团体许多作品的核心观念就是“平庸”：通过色彩、图案和一些附加元素的运用，普通的、日常消费品被转换成或重新设计成具有美学企图的物品。通过这个过程，他们利用了索特萨斯所谓“非文化图像”的潜力，也就是没了常规美学身份的图像。他们的作品从独特的家具产品到整体环境和行为，都常常是高度装饰化的，其参照从布劳恩到包豪斯，从庸俗艺术到康定斯基，探讨的是设计的沟通界限。

然而，到了1970年代末，门蒂尼和索特萨斯之间的关系却变得越来越紧张。索特萨斯想探讨一种更丰富的设计语法的潜在影响，而不是门蒂尼所关心的“再设计”，因为看上去像实验室一样的试验工作室的孤立和展出画廊的局限限制了他们。对于索特萨斯来说，设计中形象的使用和丰富的视觉语言都是一种手段，它能够提升消费者体验并劝说制造商重新检视其对日用品内在的美学可能性的理解。均质化、标准化和全球市场通用模式生产的观点与福特主义的观念是紧密联系在一起的。在后福特时代，设计师和制造商应该把他们的注意力转向由分批生产、弹性制造体系或电脑辅助制造所提供的各种可能性。这可以使产品类型更为多样，并能够使生产者更容易满足不同消费群体各式各样的文化倾向和符号价值。

孟菲斯设计小组由索特萨斯**［图128］**和米凯莱·德·卢基1981年创建于米兰，他们得到了米兰橱柜制造商伦佐·布鲁格拉（Rezo Brugola）的帮助，马里奥和布鲁内拉·戈达尼（Mario and Brunella Godani）则提供了一间展室。资金赞助由灯具设计师、阿特米德（Artemide）总裁埃内斯托·吉斯蒙迪（Ernesto Gismondi）和企业家福斯托·切拉蒂（Fausto Celati）提供。在两三年内，这个小组的活动和展览为试验设计的讨论提供了一个视觉的支点，它用一种积极的方式刺激着设计世界。除了索特萨斯自己，没有一个创始成员超过30岁。就像其他一些意大利20世纪的先锋设计团体一样，孟菲斯小组开始也是以米兰为基础，但它接下来就包括了许多来自其他国家的成员，包括日本、美国、奥地利、英国和法国，因而，孟菲斯小组就成了一个“新国际风格”的标准承载者，就像第六章在涉及全球文化时所讨论的那样。

图128　埃托雷·索特萨斯

Calton书架，孟菲斯，1981年

这是索特萨斯为孟菲斯设计的早期作品，也是一个引人注目的案例，通过设计在色彩和装饰上下的功夫及其在形式和表皮上作的试验就可以看出索特萨斯强烈的反功能主义的态度。该设计是从1970年代末米兰先锋派的试验中发展出来的，其视觉上的丰富性与家具生产中广泛的当代倾向是相反的，后者强调的是优雅和提炼。

在“孟菲斯”的名字上附会了许多很可能是杜撰的故事。比如，该组织的一个创始成员巴巴拉·雷迪斯（Barbara Radice）曾宣称，它来自索特萨斯录音机上重复播放的一首鲍勃·迪伦（Bob Dylan）的歌曲《困在莫比尔，再一次听起孟菲斯布鲁斯》（*Stick Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*）。她说，该组织的成员觉得，孟菲斯的名字反映了丰富的创造可能性，无论是美国布鲁斯音乐、田纳西音乐（Tennessee）、摇滚乐，还是古埃及和法老的首都，吸收所有文化经验的能力提供了这些可能性。不管怎样，雷迪斯的解释完整准确地说明了这种多元文化的出处，它们构成了与孟菲斯相联系的形式、外观和语汇所具有的活力。

孟菲斯的图案来自郊区咖啡吧柜台上寻常的印刷塑料薄板平面，来自美国的消费文化、装饰艺术风格、好莱坞或古代文明；它所使用的材料有便宜的、一般的也有昂贵的；色彩是另外一个至关重要的因素，就像它所使用的表面装饰一样，色彩也是一种语言和表达手段，它说明设计参照了所有的文化经验。孟菲斯的重要性在于，它用一种崭新的和令人惊奇的方式把许多不同的元素聚集在一起，在许多方面让人回忆起洛特雷阿蒙（Isadore Ducasse/Comte de Lautréamont）[30]的超现实主义格言，“缝纫机和雨伞在解剖台上的偶然相遇”：对于便宜材料和贵重材料的相遇，大众文化和高级文化的相遇，生机勃勃的色彩组合与新形式的相遇，孟菲斯都乐见其成。而且，正如雷迪斯在1984年所写的那样：

> 如同时尚，孟菲斯是在同时代（contemporaneity）的结构上进行工作，同时代意味着电脑、电器、电子游戏、科幻卡通、银翼杀手（Blade Runner）、太空飞船、生物基因、激光炸弹、对于人体的全新认识、异国风味的饮食和宴会、集体操和观光业。灵活性可能是这种文化最为显著的新颖之处。这种灵活性不仅仅表现在物质上，而且在社会阶层和价值观上都有所体现；阐释的

灵活性溶解了事物的轮廓线和完整性，为了不断提高的频率，它缩短我们“世界观”（Weltanschauung）的长期的、惰性的光波，直至在假设的灰烬里，在一个由各种事件组成的世界中焚烧、蒸发。我们所关心的不是它们的本质，而是它们所呈现出来的面貌，是它们实际的形象。[31]

孟菲斯的设计跨越了一系列的媒介和产品：钟表、纺织品、家具、玻璃、陶瓷、地板以及室内设计，这些都引起了他们的关注。其成员还相信，设计是时尚过程的一部分。就像这个小组在1981年9月的首次展览的图录中所说的那样：“我们都确信，孟菲斯家具很快就会过时。”然而，它的绝对成功确保了它的许多观念被无数模仿者继续下去，因而也造成了非常商业性的遵从，而这正是它的许多参与者曾经试图逃避的。事实上，正如一位尖刻的批评家在1980年代末所写的：

从1980年代初开始，简单的视觉承诺——尽管孟菲斯的思想和技术基础一点都不简单——繁殖出一大群自认为是“设计师”的模仿者。绝对艺术品和手工艺复兴占据了设计师们的大脑，尽管他们自己只是受过一点点或者根本就没受过训练，可是他们敢把椅子和灯，把沙发和床聚在一起胡改一通，只要看起来稀奇古怪、色彩鲜艳，这就算“孟菲斯”风格了。好事的媒体圈通常更关注这个设计环境的反资产阶级氛围而不是设计本身。因而，在设计的概念中，由孟菲斯倡导的重要的并远未达到的变革已经逐渐退居幕后。[32]

后现代主义方案中手工艺的角色

许多后现代主义者都把大规模的工业机构当作个性表达和创造性的障碍，而大批量生产的制约和艺术的完整性之间长期以来就关系紧张，从工业革命初期开始这个问题就一直不断地浮现，一直延续到20世纪末。从19世纪末英国诗人威廉·布莱克（William Blake）抨击约书亚·雷诺兹爵士（Sir Joshua Reynolds）的“理性的世界”开始到现在，一些能言善辩之士就连续不断地抨击劳动分工在精神和创造性上造成的后果。19世纪末，威廉·莫里斯对工业化进程许多方面的怀疑有助于支撑许多人都具有的一种持久的信念，他们认为，无论是就美学还是

就功能而言，手工制品都高于机器制品。手工艺提供了一个试验的舞台，在这个舞台上可以探索种种新的可能性和研究途径，而制造业的结构和观念一般是对这些问题封闭的。

除了吹制的玻璃器皿，所有的孟菲斯作品都想成为工业生产的原型，而且为了生产出具有一定数量规模的产品，从而满足各种消费者各自的需求和想像，这个小组还让自己与工业生产的潜力结成联盟。但手工技艺被看作一种重要的工具，用于材料、表面和形式的试验和探索。为此，索特萨斯把他的米兰朋友、制造橱柜的伦佐·布鲁格拉领进了他的孟菲斯圈子，怂恿他借材料给索特萨斯和他的同伴以实现他们的新想法。然而，这种对手工艺的强调并不只是一种意大利现象，因为在20世纪七八十年代欧洲和美国的其他一些地方，一种新型的设计师也在重新定义设计的边界并探索手工艺的种种可能性。例如，在1986年的英国，约翰·萨科拉（John Thackera）就写到一些设计师，他们

> 放弃了在工业中寻求知音伙伴的期望，开始探索制造的方式并发布他们自己的产品。对于这群人中的有些人来说，意大利经验是一个启示；那个国家在家具、灯具和服装上的成功曾被部分地归因于一个活跃的艺术传统的幸存，以小规模的工作室基层结构为基础，能使大工厂做划不来的小批量的产品生产成为可能。[33]

后现代主义：宽泛的图景

反对现代主义的语义学局限的反应不仅限于工业设计，装饰和应用艺术、建筑。**[图129]**在版式、字距空白（letter-spacing）和照相平版的种种表现的可能性上，同样的试验可以在颇具影响的平面设计师沃尔夫冈·温加特（Wolfgang Weingart）的作品中看到，由于他反对瑞士国际风格版式精心构造出来的明确性，所以就与1970年代美国的新浪潮设计逐渐联系到一起**[图130，图131]**。阿普里尔·格雷曼（April Greiman）也吸取了这种对个性表达的强调，她是1970年代末和1980年代在加州向这个方向发展的领军人物，[34]其他与之相关的还有鲁迪·范德兰斯（Rudy Vanderlans）1982年在伯克利发行的风格杂志《流亡者》（*Emigré*）。同样的倾向也可以在西班牙设计师哈

维尔·马里斯卡尔的平面作品中分辨出来，尽管他的作品也涉及其他的设计媒介，比如纺织品、灯具、室内和家具，因为与此相关，所以索特萨斯邀请他参加了1981年的孟菲斯展览。

图129　汉斯·霍利恩

奥地利旅游中心室内，维也纳，1976—1978年

这个引人注意的室内设计是后现代主义价值观的一个有力表达。室内的许多元素都适当指向了旅行、异国情调和远途目的地的一些参照物，包括金属的棕榈树、金色屋顶的tempietto以及远洋班轮的围栏和救生圈。

图130　加里·潘特（Gary Panter）

《原始》（*Raw*）杂志封面，第3期，1981年

这个封面的风格粗野、无礼，这使它注定成为1970年代末和1980年代试验氛围的一种表现形式。和当时的许多新浪潮美国平面设计一样，它也代表了一种对因循守旧、小心谨慎的版式和编排构成方式的反对。

图131　汤姆·凡·登·哈斯佩尔（Tom van den Haspel）和亨克·埃琳加（Henk Elenga）

《Lecturis》杂志封面，1981年

这两位设计师都是苦干（Hard Werken）小组的成员，他们因其在平面传达中的试验和自由而获得了名声。和这个小组有关的设计师所探讨的是用一种生机勃勃的时髦方式把表面、图像和版式结合起来。

从英国的一些街道风格杂志也能够看出一种激进的精神，比如从1980年开始，由特里·琼斯（Terry Jones）出版、编辑并任艺术指导

的《i-D》杂志，1981—1986年间由内维尔·布罗迪（Neville Brody）担任艺术指导的《面孔》（*The Face*）杂志。这两位设计师都很有影响力，他们放弃了传统上以网格作为基础的版面编排，把各种纸面纹痕和各式各样的字体和字形结合在一起，探索不同的质地和装饰图案在表现上的各种可能性。内维尔·布罗迪起初受到朋克的活力和粗鲁的激发，在后现代设计折中主义风格的影响下，他也吸收了拼贴、照相蒙太奇、达达的版式试验、俄国构成主义、包豪斯、风格派，以及其他一些两次世界大战之间现代主义前卫风潮的影响，作为一种使页面获得新生的手段。因为和1980年代设计偶像崇拜的潮流一致，所以他的作品在1988年伦敦维多利亚和艾伯特博物馆举办的“内维尔·布罗迪的平面语言”展览[35]上大获成功，而且他已经极具影响力**[图132]**：许多时尚商店、唱片店、包装和杂志的标志与设计都结合了对其1980年代早期作品的苍白模仿。在欧洲、美国和远东，许多重要的客户都委托他进行设计——比如日本零售商Men's Bigi和Parco，荷兰的电信（Telecom）、电报电讯（PPT），纽约的布卢明代尔百货店（Bloomingdales）和英国的美体小铺（Body Shop）——他强化了在富裕的工业化社会之中一种风格所具有的全球潜能这一概念。

图132　内维尔·布罗迪

为《字体字体5》（*FontFont 5*）宣传册设计的封面，国际字体商店，1992年

第一家字体商店是1989年在德国建立的，它的信念是，设计师自己比数量有限且不愿提供激进设计解决方案的大公司更能够成功地开发数字化字体。1990年，布罗迪建立了英国字体工厂（FontWorks UK），它是一个不断拓展的国际专营连锁的一部分，它鼓舞了全球字体编排的想像力，比如一些激进的青年设计师，他们那些特立独行的唱片封面设计与10年前相比就大有改观。

波普、朋克与后现代主义：尾声

在1960年代早期，波普一直被解释成一种青年人对许多传统上被普遍接受的价值观的挑战，[36]人们并不认为它所助长的那些鲜明的、可消耗的消费价值对社会现状是一种严重的威胁。然而，从1966年开

始，当引起幻觉的药物、性爱自由和对东方宗教的兴趣成为一种越来越重要的态度时，这种观念就开始改变了。各种迷幻图案和图像，同迷幻药体验出的生动色彩一起，广泛地出现在海报、唱片封面、服装和其他平面上，其中也包括商店字体。迷幻艺术发端于美国西海岸，它与替代性的或"嬉皮士"的生活方式有关联，体现在里克·格里芬（Rick Griffin）、韦斯·威尔逊（Wes Wilson）和维克多·莫斯科索（Victor Moscoso）设计的那些广为散布的海报中。在英国，与他们非常相似的人包括马丁·夏普（Martin Sharp），他是声名狼籍的杂志《Oz》的插图画家，[37]还有奈杰尔·韦茅斯（Nigel Weymouth）和迈克尔·英格利希（Michael English）的组合（以Hapsash和有色大衣[Coloured Coat]知名），最有名的是他们在墙上和商店前面的作品。然而，任何一种看起来可能是这种设计在表达的可被觉察的社会或文化威胁，都被这种风格的高度商业化破坏了，一旦各类零售商店开始欣然接受"现成"，它就不再拥有替代性生活方式所具有的任何一种真实基础了。我们可以看到，同样的变化在朋克身上也发生了，有的作家曾经把它看做一种城市工薪阶层失业事实的证词，它表现为有裂缝的、拉开且"肮脏"的穿着，这"等于是在咒骂裁缝"，或者表现为个性装饰以及与"变态"暗示联系在一起的身体穿刺。而关于音乐和事件的观念与信息，则通过小开本的单张报纸粗陋地传达。它们常常被打上手写的章节和插页，而且这些"科幻杂志"的影印本会被装订在一起，印量也很少，只给当地的发行网络销售：比较有名的例子包括《Sniffin Glue》、《Ripped and Torn》，它们是从1976年开始发行的。这些作品的影响都非常重要，而不到5年，在杰米·雷德（Jamie Reid）、迈克尔·加勒特（Michael Garret）、彼德·萨维尔（Peter Saville）和内维尔·布罗迪的平面作品中，它就成了商业化街道风格的一个主要元素。朋克大声反对当权派的直接影响相对而言是短暂的，因为"冒犯"很快就成了主流文化表达的一部分，被撕裂并带破缝的衣服很快就被大量生产，而且在时尚的流行服饰专卖店中就能买到。不过，正如一些作家所说的那样，它的确使英国在设计上再次成为一个新的和原创观念的中心。

但是，从革新到正统的迅速转变并不仅限于街道风格。一些批评家还注意到，那些为了丰富设计和建筑的语汇而进行的一些积极的、有意识的改变方式，可能会逐渐贬值，被说成"简单化、千篇一律的套路"，就像我们在"新国际风格"的起源中所看到的那样。比如，在伴随

1988年法兰克福举办的“当代设计”展的著作中，沃尔克·费希尔（Volker Fischer）就描写了这种套路：

> 挪动三四次，它们可能就会堕落成一种新的庸俗形式，看起来舒服，适合乡下的平房，有凸肚窗[38]和柱列装饰的建筑外表横过地面！后现代主义的基本特征就是重新发现装饰、色彩、象征性的关联，以及形式史上的无数珍宝。[39]

第九章　怀旧、遗产与设计

图138局部

整个20世纪，在设计的生产和消费中，怀旧都充当了一个重要角色，无论是1940年代末和1950年代，莱维特父子地产开发公司用传统的美国科德角半岛村舍风格进行的大批量的郊区开发，1980年代末哈雷–戴维森公司（Harley-Davidson）的Springer Softail式和Heritage Softail Classic式生产模型是对20世纪五六十年代美国摩托遗产的重新肯定，[1] 20世纪六七十年代伦敦芭芭拉·赫拉尼奇（Barbara Hulanicki）的碧芭（Biba）流行服饰专卖和百货商店（它连续不断地变化利用了许多风格，从维多利亚时期的风格、新艺术、装饰艺术到好莱坞），还是劳拉·阿什莉在20世纪七八十年代提倡的受“英国村舍”印花布风格影响的室内装饰。这种“渴望往昔的情绪”也与传统和民族认同的观念紧密相连，有些问题我已经在第四章中谈过了。另外，由于后现代主义设计师能够自由地征用往昔的风格，而后者又提供了潜在的新鲜含义，这样，利用历史参照的各种方式就被进一步复杂化，比如菲利普·斯塔克的理查三世（Richard III）扶手椅，这是对1930年代典型的会所扶手椅的一种三条腿的模仿，或者1984年由诺尔国际生产的罗伯特·文丘里的奇彭戴尔椅子（Chippendale Chair，有老祖母的图案）。[2]

美国遗产的几个方面与殖民地风格的复兴

在20世纪，大型展览是强调认同和遗产的重要工具，如同19世纪一样。比如，1926年在费城举办的150周年纪念展，从3月展到9月，吸引了600万观众，可以说是再造了1776年的费城主干道，还建成了富兰克林打印店（Franklin Print Shop）、保罗·里维尔[3]锻造厂（Paul Revere Forge）和老友会客厅（Friends Meeting House）。1933年，对历史进行重构的“进步的世纪”展（Century of Progress Exhibition）也起了重要作用，同样的情形也表现在欧洲的一些大型的宗主国和殖民地展览中，比如1924年在伦敦文布利举办的“大英帝国”展（British Empire Exhibition）和1931年在巴黎举办的“殖民地”展（Exposition Coloniale）。1933年，在芝加哥那个展览上的一个重要元素是1833年迪尔伯恩要塞（Fort Dearborn）的重建和一个亚伯拉罕·林肯出生时的小木屋的复制品。[4]另外，在1939年未来派的世界博览会上，负责管

理的设计委员会允许在国家馆中使用传统的形式，这样，历史遗产便得以展示：新英格兰地区的康涅狄格州、马萨诸塞州、新罕布什尔州、罗德岛州和佛蒙特州组织了一个联展，对一艘航海纵帆船的复制品和一个码头与坞边的再现进行特写，看上去就像回到早期的商贸时代；本着同样的精神，宾夕法尼亚馆复制了费城的独立厅，新泽西馆则复制了老兵营（Old Barracks），在那里，华盛顿的军队在1787年的特伦顿战役中打败了为英国服务的黑森雇佣兵。[5]

两次世界大战之间，其他一些关注也推动了关于美国遗产的一些独特的想法，其中包括1924年纽约大都会艺术博物馆中美国之翼的安放，以及1926年费城的150周年纪念展（庆祝《独立宣言》签署150周年）。事实上，1926年是非常重要的一年，在这一年，工业家亨利·福特在密歇根的迪尔伯恩建立了格林菲尔德村（Greenfield Village），殖民地时代风格的威廉斯堡[6]也开始得到修复（由小约翰·D.洛克菲勒资助）。美国设计索引（Index of American Design）进一步推动了这项工作，它在一个更广泛的基础上全面记录并描述了美国的遗产，这个索引在1935年到1941年之间得到联邦艺术计划（Federal Arts Project）[7]的资助，起初是由纺织品设计师鲁思·里夫斯来整理的。

格林菲尔德村的遗产概念是一种方式，它既让当代人关注那些著名的美国发明家及其产品，同时，它也清楚地确定了从殖民地时代开始这些人和物在塑造美国日常生活时起了什么作用。这里的大部分场所都用于重建一个早期的美国村庄，其中包括各种典型的建筑，通过它们的形式和内容，这些建筑代表了普通美国人的成就和面貌。组成福特的格林菲尔德村方案还包括其他一些建筑，它们与美国历史上的重要人物有关，比如伊利诺伊法院，亚布拉罕·林肯是在那里履行第一次诉讼。更重要的是，根据美国的技术和发明史，托马斯·爱迪生在新泽西州的门洛帕克（Menlo Park）实验室和莱特兄弟的自行车商店也得以重建，因为福特对美国史自有一套看法，他认为技术和发明领域在美国的历史上应该突出强调。亨利·福特博物馆展出的其他一些在历史上对塑造美国人的生活方面具有决定性的事物，这里也有，包括福特收集的家用设备、家具、钟表和汽车。

修复威廉斯堡的结果就是1935年的正式开放，它成为一个事件，新闻界对其进行了广泛报道，这也引起公众的极大关注。自从1876年的费城百年国际展览会开始，人们对殖民地复兴风格的热情就经常变

动，但60年后，由于一些杂志对家庭室内设计和装饰作了特写报道，它又被唤醒了。1937年，威廉斯堡第一家按原样修复的商店开张，在那里，手艺人在公众的注视下工作 **[图133]** ，并向观众们解释他们的制作过程以及其行为的重要性。[8]而且，威廉斯堡还通过它的手工艺促进计划支持殖民地复制品的大量生产，这使制造商们又为家庭重新生产了种类繁多的物品，它们被放在威廉斯堡的手艺屋出售，有些选出来的商品可以通过邮购销往美国各地。正如威廉·罗兹（William Rhoads）所指出的那样，[9]威廉斯堡的修复和殖民地风格复兴的现象都可看作是现代主义在美国被广泛接受的重要障碍。在两次世界大战之间，许多人仍旧坚守着对往昔的依恋，1945年以后，当民族认同和“美国价值观”再次成为人们关注的重要领域时，它又重新浮现，焕发新的活力。 **[图134]**

(C) 13.95

(A) 109.95

Western-styled Sofa-Bed Groups

FURNISH YOUR HOME IN THE RICH TRADITION OF THE AMERICAN WEST. These distinctive pieces offer frontier styling in the strong, practical construction of modern craftsmanship. Rounded "time-worn" effect edges, peg-effect trim and plank-top tables give authentic appearance—ideal for living room, den, basement or game room. Solid Hardwood construction—dowelled, corner-braced, hot-glued at points of strain to give added rigidity. Cotton and sisal padding for extra comfort.

DU PONT FABRILITE UPHOLSTERY—a Vinyl Plastic on strong fabric back for extra long wear on both Sofa-Bed groups. Highly resistant to peeling or cracking, Vinyl cleans easily with a damp cloth. You may choose from four striking colors: Chartreuse, Green, Saddle Tan or Deep Red.

BOTH SOFA BEDS open like (DGHJ), Pg. 505. Become 72x45-in. beds. 162 double-cone coil-springs in seat and back over No-Sag steel springs. Cotton and Sisal padding eliminates "coil-feel." Bedding compartment. Ht. 33 in. Seat 72x22½ in. Rear of back is Cotton Velourette in matching color.

BOTH LOUNGE CHAIRS: Covered all around with Plastic—fit into any room arrangement. Removable coil-spring 21x23½-in. seat cushion rests on No-Sag steel spring base for added comfort. Coil-springs in padded back. Height 32½ in.

BOTH PLATFORM ROCKERS: Rock with steel spring on stationary platform. Attached 22x22½-in. coil-spring seat cushion, No-Sag spring base. Coil-spring back. Height 32 in.

(B) 64.95

DURABLE PLASTIC-COVERED PIECES—BUY SINGLY OR SAVE ON 5-PIECE GROUP . . . ONLY 219.95

(A) (B) Combination of two finishes—"Driftwood," a gray natural finish contrasting with Light Walnut finish—both rubbed to a satiny smoothness. Authentic adaptations of old ox-yokes form arms. Handsome trapunto embossed steer heads on 80-in. long Sofa-Bed, a horse's head on both Lounge Chair and Platform Rocker. Note the unique Cocktail Table, inspired by buckboard seat on wagon springs — extra large planked top, 40x22 in. Height 16½ in. End Table top 22x13½ in. Height 21 in. Pay shipping charge from Austin, Texas Factory. Allow two weeks extra at Factory.•

66 A 4985 F—*State Items or Groups and Upholstery Color wanted:* Chartreuse, Green, Saddle Tan or Deep Red.

(A) SOFA-BED. Ship. wt. 165 lbs. $17 Down......Cash $109.95

(B) PLATFORM ROCKER. Ship. wt. 90 lbs. $10.50 Dn. Cash 64.95

SOFA-BED (A) AND LOUNGE CHAIR (above). Ship. wt. 235 lbs. $26.50 Down on Wards Credit Terms.........or Cash $169.95

5-PC. GROUP: Consists of Sofa-Bed, Lounge Chair, One Cocktail Table and Two End Tables. Shipping weight 330 lbs. Only $34 Down on Convenient Terms........or Cash $219.95

(C) WESTERN TABLE LAMP. Hand-decorated cowboy-and-steer design on composition base. Ht. 28 in. Wt. ea. 9 lbs. *Mailable.* 66 A 247 M—Natural-color paper Parchment shade, 16-inch diameter. Use with either group. Pair $26.95; Each..$13.95

RANCH-STYLE SOFA-BED 89.95 SOFA-BED AND PLATFORM ROCKER 134.95 5-PIECE GROUP 164.95

(D) (E) Light Gray finish—resembling the textured, yet smooth finish of Limed Oak. Handsome trapunto embossed heads of horses on 85-inch long Sofa-Bed—extra wide arms, so convenient for resting books. Chair backs not embossed. Cocktail Table has 30x16 in. top. Height 16 in. Buy pieces singly or in low-price groups. Lamp (C) sold above is ideal with this group. Pay shipping charges from Factory in Austin, Texas. Allow two weeks extra at Factory.•

66 A 4986 F—*State Items or Groups and Upholstery Color:* Chartreuse, Green, Saddle Tan or Deep Red.

(D) SOFA-BED. Shipping weight 155 lbs. $14 Down, Cash $89.95

(E) LOUNGE CHAIR. Ship. wt. 70 lbs. $4.50 Down, Cash 44.95

SOFA-BED (D) AND PLATFORM ROCKER (below). Wt. 245 lbs. 134.95

5-PC. GROUP: Consists of Sofa-Bed, Platform Rocker, 1 Cocktail Table and Two End Tables. Ship. wt. 310 lbs........$164.95

•SOFA-BEDS AND CHAIRS on this page are covered to your order and shipped to you from the Factory. This elimination of handling expense results in lower prices for you. For details on Wards Convenient Monthly Payment Plan, see Page 968.

(E) 44.95

(D) 89.95

506 WARDS

图134

西部风格的沙发床，蒙哥马利·沃德公司，1950年代

这些设计来自蒙哥马利·沃德公司的图录，和我们在威廉斯堡看到的美国遗产很不一样。推销的理由是它们“反映了美国西部的丰富遗产”和“边疆风格”，而且，展览的“桌子具有弧形‘老式’的镶边、木栓装饰和厚木板做成的桌面”，称得上是一种“可靠的外观”。

美国设计索引主要是对一些人所作的一个计划活动的响应，这些人试图复兴人们对西班牙殖民风格[10]和西班牙手工艺的兴趣，保存印第安部落手工艺的遗产，并广泛地记录殖民地时期以来的美国装饰艺术。对这一内容的广泛调查包括2.2万多个图版，由500多位失业艺术家绘制完成。它所涉及的多元文化范围远比殖民地风格复兴的单一文化和局部视角要宽泛。1945年以后，关于认同和文化多元论的复杂讨论浮出水面，也越来越有力度，这是一个困难却很值得做的研究领域，但超出了这部关于20世纪设计的专著的视野。在同一时期欧洲设计的历史中，这也是一个日益重要的研究领域。

战后，在欧洲和其他地方一样，历史风格依旧存在于家庭的空间氛围中。**[图135]** 甚至在美国的小餐馆中，[11]1930年代末流线型的典型遗产象征符号，这种历史化的设计因素，也开始在1960年代早期大行其道。比如，新泽西州纽华克[12]的库尔曼（Kulman）餐车公司1962年在大洋城（Ocean City）建造的第一家餐馆就是殖民地复兴风格的，它和先前主流的不锈钢现代性风格相差甚远。这种美学包括这样一些特征，比如木制镶板、水平悬挂的传统木车轮上的罩灯，墙上的来福枪、马鞍和枪带，这些到1970年代仍旧流行。当在中产家庭和公寓里，怀旧成为一种更显著的特征之时，殖民地复兴风格在家庭和办公环境中也是一种特色。历史风格在整个经济领域被广泛购买，它成了许多当代杂志的特色，也体现在一些知名设计师设计的产品中，比如威廉·鲍德温（William Baldwin），他探索着传统形式在家具和室内设计中丰富的可能性。

图135

传统魔力（Customagic）沙发套广告，美国，1950年代

这则广告说明，当时的美国消费者有多种风格可供选择。这些"传统魔力"金丝纹饰锦缎沙发套将和我们在底纹上看到"花饰图案的传统座椅""趣味上协调一致"，这会让很多购买复制家具的人感到放心。

在这一时期，美国民间艺术随着人们对其兴趣日增而越来越流行，所以一些本土的传统又被重新推介，尤其是在这时的家居环境中，比如蜡染，它在18世纪末到19世纪中叶曾风行一时。其他相关的

民间艺术传统，比如经绘画的地板和铺地板布，也再次被探索，与此同时，人们对传统的安曼教派[13]和孟诺教派[14]的形式以及其他一些杂花被褥设计的兴趣也在复苏。

怀旧与传统的发明

在许多产品的包装上，用作表面装饰的怀旧图像所连接的往昔并不受特定空间和时间的限制。弗雷德·戴维斯（Fred Davis）在《怀念昨天》（*Yearning for Yesterday*）[15]一书中讨论怀旧时注意到一篇发表在1975年2月《纽约时报》的文章，其中对当代的怀旧精神作了这样的描述：

> ……今天的怀旧最差也是苦乐参半，至少其设计带来了些许愉悦。我们的时尚、装饰和即兴表演让人想起1930年代，但没有大萧条，想起1940年代，但没有战争，想起1950年代，但除去了麦卡锡主义。这些无害的行为值得历史网开一面。[16]

戴维斯还注意到这种混乱，即看似"准确"的电影可以在他们那种对真实可信的历史气息的不懈追求中产生。在论及大获成功的电影《骗中骗》（*The Sting*）时，他写道：

> ……由于"一战"前流行的拉格泰姆音乐[17]和"百货公司"骗术不容分说地被生硬地拉扯进了1920年代的潇洒犯罪和1930年代的社会反抗氛围中，超级自然主义的矫揉造作问题就更令人困惑了。总而言之，电影是一种历史的凌乱，尽管其制作者不遗余力地想让任何东西看起来都和真的一模一样。[18]

同样，许多设计据以唤起往昔那些显而易见的历史渊源事实上并没有真正的基础。埃里克·霍布斯鲍姆和特伦斯·兰杰1983年的著作《传统的发明》[19]从丰富的地域、文化和种族的语境对这个主题进行了有趣的探讨，这也为设计史家们在它们自己的领域中对此深入讨论时提供了一些有用的模式。从这个意义上讲，1972年克拉布特里和伊夫林（Crabtree & Evelyn）天然化妆品和优质食品公司[20]的"发明"也提供了一个类似的案例，它通过其店铺的历史风格设计洋溢出古老的

英格兰精神。不但其产品和包装显露出一种强烈的往昔之风**［图136］**，就连为公司虚构的伦敦“业主”选的名字都明确地扎根于英国历史，具有可信的历史感：约翰·伊夫林（John Evelyn）是17世纪一位著名的英国日记作家，他是个园艺家，还设计过一些英国乡村园林；乔治·克拉布特里（George Crabtree）有着一个典型的英国名字，也是同时代的一位英国园艺家。然而，克拉布特里和伊夫林公司实际上是一家美国公司，其创始人塞勒斯·哈维（Cyrus Harvey）为了使其产品在美国打开销路而挑出了一个英国身份。这是英国设计师彼得·温德特（Peter Windett）的建议，在公司的名字和标志尚未确定之前，哈维就委托他着手此事了：温德特为其标志所作的设计解决方案基于一块绘有苹果树的木刻。当这家公司在1970年代末开始直接零售时，温德特为其设计的第一家店铺就是建立在英国药店的概念基础上的。在英国立住脚之后，它又被运到费城，里面的橱柜、玻璃、黄铜配件、墙纸和地毯全部都是英式的；纽约的麦迪逊大道后来也有了克拉布特里和伊夫林公司的商店。随着这家公司的扩张，美国店铺的设计交给了一家美国公司，欧洲店铺的设计则交给了本部设在伦敦的普罗斯佩·德瓦斯（Prosper Devas）。在1980年代中期，德瓦斯还在东京的松屋（Matsuya）百货设计了一家“地道英国的”店铺。

图136　彼得·温德特

克拉布特里和伊夫林商店室内设计与包装，1982年

克拉布特里和伊夫林的商店和包装虚构的英国历史血统为欧洲、美国和其他一些地方的大量销售提供了一个成功的模式。

公司企业的形象在于“被发明的传统”，而高度直观的怀旧包装则为此提供了一个基本面貌。正如温德特所言：

> 这些插图——尤其是为食品做的那些——倾向于讲述一个故事，描绘一个形象，而不只是那些产品，但这是它们的历史。比如，一种姜味饼干里，为了描述姜味的起源，我们可以画一幅很棒、很逼真的关于西印度群岛的素描，这就会唤起人们对于产品的质量和诚信的想像。接下来配的文字也都是轶事奇闻、引经据典。[21]

为了巩固其设计“制造”出来的诚信，公司找了一些家庭作坊和老的家族企业来供应其产品，这个办法和店铺设计、包装、广告等由美学操控的因素结合在一起，在20世纪七八十年代提供了一种非常成功的模式——对传统的发明结果变成了一桩非常有利可图的营销计划。到1980年代末，这家公司旗下的特许商店和自主商店在北美已经有了170家，在英国有8家，在欧洲其他国家和日本也有几家。而且，它在23个国家还有2500个销售网点。

英国1945年后的设计与往昔

从1940年代末开始，那种认为往昔的某些方面已经永远消逝的观点显得特别有道理，而第二次世界大战的破坏以及大英帝国无可挽回的走向终结的现实又强化了这种感觉，而后者以前曾是民族历史和教养构成不可或缺的重要组成部分。许多作家都把这一时期看作重估文化立场的一个战场。[22]与这种大背景相反的是，还有一种民族历史自我意识提升的精神。与此同时，刚刚建立的工业设计委员会力图推介现代美学[23]和海外所提倡的一些技术革新，与此同时，人们对英国流行艺术和乡村手工艺传统的兴趣也在复兴。其表现形式多种多样，从书籍到展览。比较重要的文献包括查尔斯·马里奥特（Charles Marriott）的《英国手工艺》（*British Handicraft*），该书首版于1943

年，[24]是英国委员会（British Council）关于英国生活和思想的系列丛书之一。作者试图调和现存的手工艺与当代的需要，因为他觉得它们“鼓励对‘手’的使用，而这在一个机械文明中是迫切需要的……而且，最重要的是，它们发挥了一些根本的、与生俱来的品性，而手工艺艺术上的精妙卓绝终究靠的正是这些”。[25]玛格丽特·兰伯特（Margaret Lambert）和设计师兼插图画家伊妮德·马克斯在通俗艺术史领域颇有贡献，他们1946年出版了插图本《英国通俗和传统艺术》（*English Popular and Traditional Arts*），[26]后又于1951年出版了一部更为细致的研究著作。[27]后者表达了这样一种坚定的信念，即战后这一代人失去了一个强大的英国文化创造性传统，而这个传统正是兰伯特和马克斯希望将其作为一个研究领域保留给后代的。同年，巴巴拉·琼斯（Barbara Jones）也出版了《并不复杂的艺术》（*The Unsophisticated Arts*），[28]当时号称“第一部关于英国通俗艺术的翔实之作”[29]。它的内容包括游乐场的旋转木马、运河平地船上的装饰及设备、19世纪末一名手艺人的乡村门廊设计，以及河畔平房的雅致细节，诸如此类，可谓琳琅满目。恰值英国节那一年，巴巴拉·琼斯和汤姆·英格拉姆（Tom Ingram）还在伦敦的白色礼拜堂画廊组织了一个关于英国通俗和传统艺术的展览。展览的名字叫做“黑眼睛和柠檬水”（Black Eyes and Lemonade），它赞颂了日常生活的遗产，包括各式纪念品、足球纪念物、传统的大块烤制食物、糖果和其他食品，还有各种与家庭生活有关的人工制品，比如小酒杯[30]和茅草屋式茶壶。

有些实实在在的因素的改变也强化了这种往昔的复兴意识。1948年，随着铁路的国有化，地方性铁路企业消失，之后，蒸汽机车逐渐被柴油机和电力系统所取代。这种变化促使人们成立了铁路保护协会，而且人们对英国铁路历史的兴趣也日渐增长。另外，对民歌的保护以及对口述史的日益重视也帮助人们维持一种连续往昔的感觉，而工业考古学作为一门学术领域的出现则进一步加深了人们对这些问题的理解。对于那些反对投机建筑四处蔓延的人来说，保留和保护也逐渐成为重要的号召力，在1960年代，投机建筑无可挽回地改变了整个柏林的众多城市景观。在1970年代，一种日益增长的“遗产危机”意识被马尔科姆·麦克尤恩（Malcolm MacEwan）和其他一些人明确地表达出来。[31]而在1980年代，玛格丽特·撒切尔（Margaret Thacher）及

其保守党政府所采取的维多利亚价值观则对“遗产”作出一种与众不同的阐释。

1985年，帕特里克·赖特（Patrick Wright）出版了《在一个古老的乡村生活：当代英伦之国故》（*On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*），在这本备受争议的著作中，作者认为，人们对遗产问题的关注在1979年玛格蕾特·撒切尔掌权之后呈现出一种非常截然不同的特征。他注意到撒切尔“使这个国家全面复兴民族自豪感和其他一些老的价值观”的目标以及那种强烈的爱国热情，而正因为这样，所以当1980年的国家遗产法案（National Heritage Bill）被呈递到国会时得到拥护。他还把国家遗产纪念基金会（National Heritage Memorial Fund）看作保守党政府首次试图“复兴第二次世界大战的精神，建立其自身的爱国标准，并反对长期以来上流社会称之为和解的背叛”的措施之一。[32]尽管赖特并不认为对遗产的保护天然地由阶级所决定，但是他注意到那些由国民托管组织（National Trust）[33]所认可的流行文化价值观。

国民托管组织创建于1895年，1985年时成员已经超过100万，它也是英国最大的土地所有者之一。对与英格兰的本质一致的风景和纪念物的保护被看作是与保持社会秩序的愿望联系在一起的。就像1970年代，彼得·温德特在为克拉布特里和伊夫林设计标志时，既要让历史鲜活起来又得创造神话，选择用苹果树来概括英国性那样；有趣的是，当国民托管组织在1930年代中期试图通过创造其自身的形象更有力地宣传自己时，它最终也举办了一个只限被邀请人参加的竞赛，[34]其中六位备选设计师被规定在他们的设计中只能使用狮子、玫瑰或树的形象。最终胜出的是约瑟夫·阿米蒂奇（Joseph Armitage）的设计，他把橡树叶组合成一个能够有效传达民族遗产精神的象征图形，从此延用至今。

就像其他那些更直截了当的商业公司一样，国民托管组织也涉足商业市场，销售传统的化妆品、食品及众多其他类型的产品，而且都散发出浓郁的民族遗产和历史气息。国民托管组织的第一家店是1960年代末在德文郡的萨尔特拉姆（Saltram）的一家农舍中开张的。1970年，罗伊·哈利特（Roy Hallet）被任命为国民托管组织的销售和市场经理，之后，其商业规模有了迅速的扩张：12个月新开了30家零售商店，而且所有的店后来都被证明是盈利的；它们还引进了一些设计师去发展这些潜能，其中特别引人注目的是纺织品设计师帕特·阿尔

贝克（Pat Albeck）。不到20年，国民托管组织企业的营业额就达到了2000万英镑，利润超过了300万英镑。同一时期，无论是从维多利亚和艾伯特博物馆的企划部所搞的那些活动，还是从整个英国大量遗产的纪念品商店中，我们都会发现，经营往昔的商业潜能在博物馆经济中开始变得越来越重要。

正如我们从前文以及第四章中所看到的那样，长期以来，人们都坚定地认为，英格兰的精髓在乡村而不在城市。在一些广告、包装（尤其是食品类）以及大量人工制品中，常常颂扬的是乡村遗产传统上“不被污染”的价值和一种怀旧精神，而这种精神则植根于一种看似熟悉却又说不清其历史渊源的往昔之中。1950年代早期，作为一家印染厂商，劳拉·阿什莉在伦敦的Ashleys'Pimlico开张了，在其后的几十年中，这家公司的所有产品都遵循着这种理念。在1967年，从服装开始，这家公司越来越关注能够让人强烈地联想起田园“生活方式”的市场。公司在伦敦富尔汉姆路（Fulham Road）上的商店坐落在特伦斯·康兰（Terence Conran）的1964年开设的第一家栖居（Habitat）百货中，这家商店开张后，公司的业务迅速扩张。在1970年代末和1980年代，劳拉·阿什莉开始经营整体室内的概念，销售能够相互协调一致的纺织品、墙纸和画作。使用的这些乡村图像让人联想了起田园牧歌般的村舍及其周边环境，对海外市场也是有吸引力的：1980年代早期，该公司在美国开了12家零售商店，其他还有一些开在加拿大、澳大利亚和德国的一些大城市中；此外，在一些欧陆和斯堪的纳维亚国家还有邮购业务。在一些墙纸、乡村陈设纺织品和褶边装饰中有要求棉线和印花棉布协调的传统，对此，劳拉·阿什莉在其《图录》上以唤起回忆的方式进行了宣传，这个概念开始于1981年，并在用高光纸印刷的观念书籍《劳拉·阿什莉室内装饰手册》中作了进一步巩固。在其为1982年的《图录》写的前言中，劳拉·阿什莉举出了图录文本从字面上唤起玫瑰色想像的例子，她写道：

> 每年，我们的目的都是根据变换的生活情趣研究并重新审视我们的印刷和色彩。现在，空气中欢快浪漫的情调远甚以往。如果你骑车从切尔西[35]到汉普斯特德，到处的花园都散发着玫瑰和熏衣草的味道……
>
> 除了去年推介如此成功的印花布系列，我们还将把一套新的印在缎子上的装饰系列投向市场。这些特别好的面料使我们能够

雕饰花朵图案和更复杂的几何纹样，这些手法您在我们以前的系列中从未见过。[36]

对回忆的经营方式绝非仅见于劳拉·阿什莉，在陶瓷制造商**[图137、图138]**、墙纸厂商和纺织品公司等企业**[图139]**的产品身上都有所体现。在20世纪七八十年代，由科尔法克斯和福勒（Colefax & Fowler于1930年代最早开始探索的乡村住宅的室内设计概念，在大西洋两岸都成为一个重要的设计源泉，这使得一些公司经常从一些历史悠久的纺织品和墙纸公司的档案里选取素材：亚瑟·桑德森公司（Arthur Sanderson & Co）拥有一些莫里斯公司（Morris & Co）设计的原版印模，于是就销售一系列工艺美术运动风格的图案设计；伦敦的Tissunique公司，纽约的Brunschwig & Fils公司和美国的F. Schumacher公司也是这类潮流中的佼佼者。

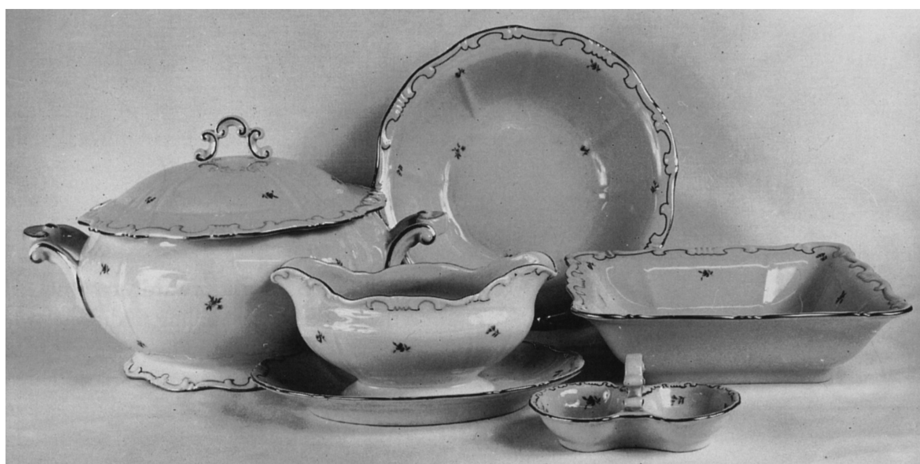


图137

巴罗克风格瓷质餐具，第9355号，匈牙利若尔瑙伊（Zsolnay）制瓷厂，1945年以降

这种历史风格的设计反映出了往昔岁月在许多国家的潜能。由于许多消费者被传统人工制品的可靠性所吸引，所以几十年来，巴罗克餐具每年的销售量都在5万到6万件之间。

图139

《往昔》（*Past Time*）图录中的“维多利亚时代”设计，1995年秋

自从往昔公司1986年开业以来，它在英国和爱尔兰已经开了60多家商店。在海外许多国家，比如日本、德国、法国、美国和澳大利亚，人们也可以用相应的语言和货币通过邮购从大的零售商店买到其产品。一家公司能够利用这么多种历史风格和文化，并在国际范围内实现如此高的营业额，这一事实也表明，当代消费者对往昔具有持久的兴趣。

对传统装饰技巧兴趣的复苏也唤醒了人们对往昔的情怀，其推动因素不仅包括越来越多专注于室内设计和装饰的杂志，也包括“自己动手做”作为一种休闲活动的持续影响。有的流行的家具杂志经常专门介绍一些制作技巧，比如蜡染、碎布磙子（rag rolling）和仿大理石花纹的制作工艺，同样，油漆制造商在其图录中也会为普通大众提一些意见和提示。

遗产工业

在1980年代，对历史的营销还有其他几个方面，它们都采取了十分独特的形式，所探讨的那些往昔的层面也被认为是具体体现了英国的民族遗产。1987年，罗伯特·休伊森（Robert Hewison）在其颇具争议的著作《遗产工业》（*The Heritage Industry*）[37]中对这些问题进

行了讨论。当时，遗产被说成是英国最大的增长“工业”，每两个星期就有一家新的博物馆开张。这个观点还得到了当时的保守党政府的行政支持，环境部下属的英国遗产办也开始着手让往昔“可以经营”。正如我们在前文中所看到的那样，与此同时出现的是一些事实证明成功的私人企业，而正是因为这样，所以，环境事务超党派委员会（All-Party Committee on the Environment）得出遗产能自食其力的结论就不奇怪了。“遗产工业”的支持者认为，作为一种解释往昔的媒介，休闲产业的文化目的将超越博物馆设计，而且它解释事件、物品和场所的努力是严肃的且高度组织化的。遗产顾问贾尔斯·维拉德（Giles Velarde）主张：

> 遗产设计，和我们的遗产，一起在此停止不前。这是一个我们能出口的领域，它造福公众而且能带来收益。英国具有独特的历史，而我，比如，就乐于看到它们被掌握在当前活跃在这个领域的安全可靠的设计师们手中。[38]

不过，关于建立和推动“遗产工业”的方式仍旧有大量的讨论。的确，由于这个领域缺乏管理而且不专业，致使卡内基英国托管组织（Carnegie UK Trust），这个在遗产早期发展中的重要机构，从一个冲锋的角色退了回来，把它的资金投向了这个领域里那些中规中矩的实践。其他一些团体所关注的问题也是一样的，比如环境解释中心（Center for Environmental Interpretation）和英国遗产解释协会（Society for the Interpretation of Britain Heritage，创建于1987年）。

在1989年《金融周刊》（*Financial Times*）一篇文章中，吉利恩·达雷（Gillian Darley）注意到，遗产顾问支配着高额的费用，而且他们有能力为各种各样的客户包装往昔，不受任何历史感和特定地点的约束。他批评的主要目标是坐落于埃塞克斯郡斯坦斯特德（Stansted）的芒特菲歇城堡（Mountifichet Castle）和诺曼农庄（Norman Village），两者均是国家奖获得者，并被宣传为“时间遗忘的城堡”和“1066年的村庄”。[39]在怀旧之风日隆的20世纪七八十年代，许多人工制品的设计同样缺乏历史的特异性。达雷在栅栏里的小屋中注意到了明显用“机器切割的木材”和“现代黏合剂”，同时

> 在小教堂里，录音带里平静地播放着中古唱诗班的音乐——它本身要比磁带早300年出现。就因为这种对历史的牵强附会，项目发起人获得的荣誉和奖励超过了他们应得的，其中包括1986年的英国旅游局奖、1987年的伦敦旅游委员会奖和去年[1988]的卡内基基金会奖。[40]

凯文·沃尔什（Kevin Walsh）在其1992年发表的著作《往昔的再现》（*The Representation of the Past*）中把这种批评延伸到了金融部门，它将之视为遗产事业的一个支撑要素：

> 遗产机构在把他们的历史资源当作商品经营时没有丝毫疑虑。他们的目标是ABC_1社会经济学团体的成员。这些组织判断成功与否并不看公众是否感觉到或发展出了一种对往昔的理解，而是纯粹通过资金来衡量。具体到一个场所的表现，它们会在档案的条目里贴上“零售总额”、“目标完成收入”、“人均花费”之类的标签（英国遗产分析总表1990年）。只有非常有限的努力是在评估历史再现的教育质量或学术可信度。
>
> 人们一般把市场看做天生比较温和的语境，所有的人类行为都在其中发生，而在某个市场上的成功正在和一种信念串通一气，这种信念认为对往昔的再现是一桩全无政治利害的商业实践。[41]

正如我们将在第十章中所看到的那样，从1960年代开始，在设计界，对环境和生态的关注也逐渐成为越来越重要的论争领域。就像遗产、保存和保护这些概念得在伦理和企业这一对常常对抗的压力之间寻求平衡一样，它们也得屈身认同经营的考虑和机缘。

第十章　设计与社会责任

图141局部

美国：设计与消费者组织

消费者权益尽管在整个20世纪都在逐步发展，但可以说，在一般社会层面上，其重要性是在“二战”之后才显现出来的。而且，在相当长的一段时间内，它在一种相对松散的状态中发展演变，美国尤其如此。在19世纪的最后25年中，人口剧增，相当多的人从农村迁往城市，交通和通讯系统也有了戏剧般的提升。同一时期，人们也建立了一些组织机构，其中包括1891年纽约成立的消费者同盟（Consumers’League）和1898年的国家消费者同盟（National Consumers’League），它们都是这类机构中的先驱，后者5年中就在20个州拥有64个分支。它们应运而生之时，消费者正面对着日益增长、种类繁多的商品，与此同时，销售模式也发生了改变：1896年，斯佩里与赫钦森（Sperry & Hutchinson）公司引进了保险标记（premium stamps）；A & P公司（泛大西洋与太平洋茶叶公司）在世纪之交将其现购自运[1]的“经济商店”投放市场；而第一家自助食品店，Piggly-Wiggly，也于1916年在田纳西州的孟菲斯开张了。[2]

在消费者权益保护方面，最重要的早期成果大半来自食品和卫生领域。[3]然而，正如我们在第三章中所看到的那样，在1920年代，由于收音机里和印刷媒体上的广告涵盖范围广，受此影响，各色商品的销售额都在飞速增长。此时，美国生活的商业化带来了一些严重的反作用，人们也注意到了这一点；在消费者方面，1927年，斯图亚特·蔡斯（Stuart Chase）和弗里德里克·J.施林克（Frederick J. Schlink）出版了《你的钱值多少：消费者钞票浪费情况的研究》（*Your Money Worth: A Study in the Waste of the Consumer's Dollar*），书中抨击了当代广告实践和强制销售现象。后来，施林克在纽约白原（White Plains）[4]建立了一所消费者俱乐部，从事产品检验工作，这导致消费者研究公司（Consumers’Research Inc.）的建立，它所涉及的产品检验范围更广。在其用户的资助下，它的建议涵盖种类繁多的产品，跨越整个消费领域；它还出版了公司赞成买或反对买的商品清单。优质家政协会（Good Housekeeping Institute）、制图者协会（Delineator Institute）、纽约先驱论坛协会（New York Herald Tribune

Institute），以及一些女性期刊，[5]也加入了这一消费者建言和权益保护的领域。他们建立自己的检测实验室，并经常举办家用陈设和厨房的展览，当地的读者可以去参观。事实上，许多制造商在使用优质家政之星（Good Housekeeping star），这是一个产品获得赞许的象征，也是一种保护其产品的方式。同样，我们应该从长远的角度来看待这些进展。正如一个评论员在1934年所写的：

> 只是在近些年，这种对终端消费者的广泛研究才开始出现。一所藏书60万册的大学图书馆，与消费者直接相关的可能不过10本。在这10本书中，有七八本可能还是广告人或销售代理写的，他们关注消费者只是因为后者是潜在的顾客。消费者是……很少被考虑的。[6]

在美国，由于百货公司和邮购目录提供了诱人的商品排列，所以，当代消费者的选择虽说相当重要，却也不免令人心存疑惑。比如，1933年，仅家用设备领域，销售数额就超过200万把锁，100万台冰箱，100万台洗衣机，80万个电烤箱，50万个真空吸尘器，以及35万个食品搅拌器。

在1936年，纽约成立了消费者联盟（Consumers’Union），最初成员大约4000名，很快就发展成一家重要的教育消费者的强力机构。该联盟旨在检验产品并为消费者提供关于竞争产品的适当信息，同时还就一些社会、经济、健康和环境问题提供建议，它将发现在其杂志《消费者报告》（*Consumer Reports*）上刊登。**[图140]**

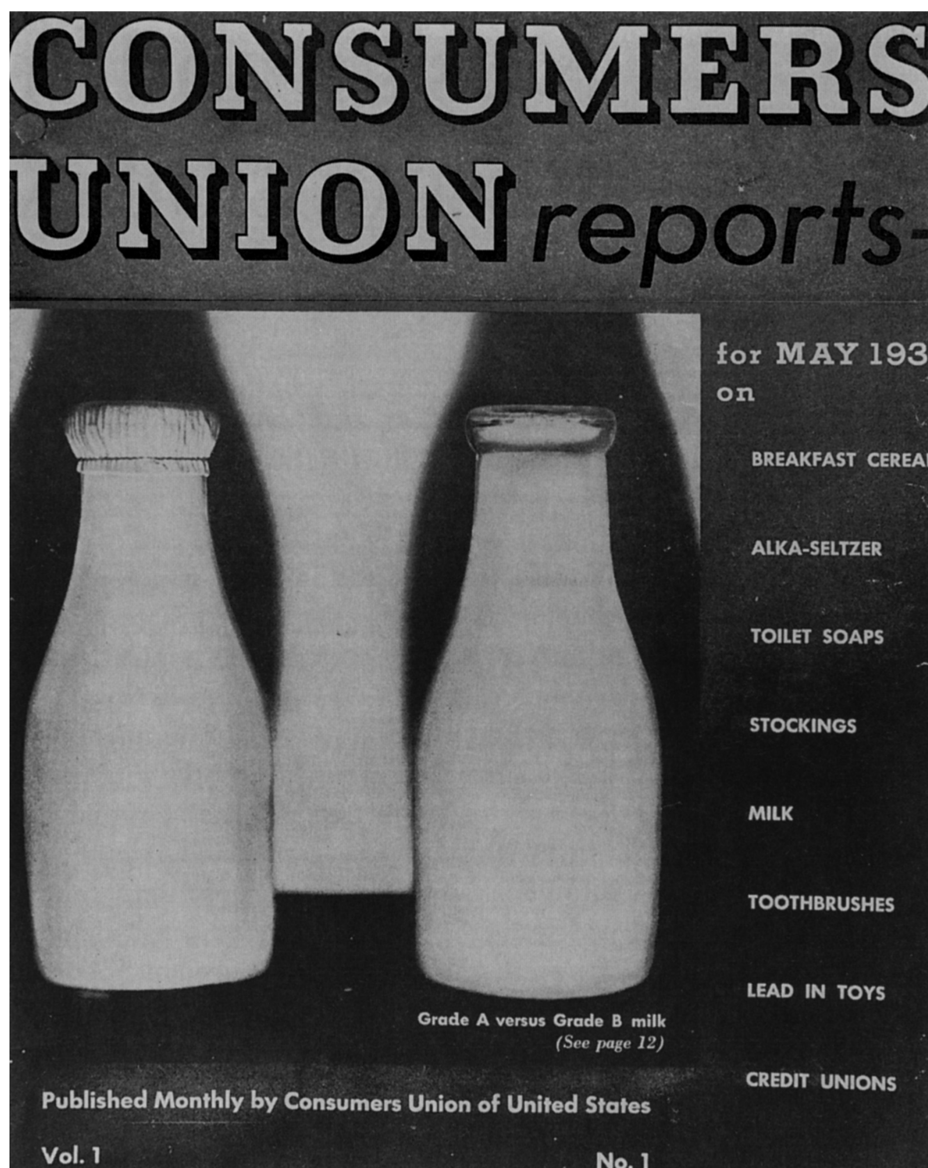


图140

《消费者报告》封面，第1期，1936年5月，美国

该杂志由创建于1936年的消费者联盟出版发行。最初发行时，经济形势还不明朗，它对各种产品和有商标名称的商品所进行的检验，为越来越多手足无措的消费者提供了一种有见识的观点，让人明白什么是“物有所值”。该杂志力求提供一种广阔的视野，其中囊括了对社会、健康、安全和环境方面的关注，“二战”后，它自身也成了一个重要的竞选载体。

在紧接“二战”结束的五年中，《消费者报告》的发行量增长了10倍，1950年达到了50万份。在加尔布雷思称之为“丰裕社会”的10年中，它继续增长，到1961年的时候，消费者联盟已经发行了约100万

份《报告》，其读者估计已达到400万人。到1970年，其发行量已经达到了180万份，与消费者联盟的其他出版物一起，给该机构带来了大约1000万美元大额预算，使它能够在纽约的芒特弗农（Mount Vernon）[7]总部雇用一个300人的班子。就像英国类似它的机构——消费者协会（Consumers’ Association）一样，尽管表面看起来，消费者联盟与广泛的社会事务相关，位置突出，然而，它主要的扶持者却是社会上的管理层、专业人士和那些更有钱的人——也就是那些为了自己生活不惜金钱的人。

英国：1940年代到1960年代早期的设计与消费者

正如我们在第五章中所看到的那样，紧接战后的那几年，政府强制推行的实用计划对相当多的产品提出了详尽的设计规范，人们觉得，这些规范为产品在质量、耐用度和物有所值方面达到一定的水准提供了保证。然而，在现实中，这却引发了越来越多的问题，因为通过逐渐放松对实用性的制造要求，制造商的回旋余地也越来越大。结果，它们常常在降低材料和制作品质的情况下，通过保持法定的最高限价，寻求利用给予使用商品的特惠税政策以自肥。政府派道格拉斯委员会调查了这些实际运作的影响。在其1952年的报告中，[8]它得出结论：消费者的确需要建议，这将帮助他们在真正的物有所值和只是代表了欺诈经济的廉价之间作出区分。

负责1950年英国标准协会（British Standards Institute）[9]的组织与章程的坎利夫（Cunliffe）委员会曾经建议采取一种产品评价方案，以保护消费者免受不合格商品之害。公众代表以前在消费者事务中是微不足道的，尤其是在英国标准协会的各个委员会中。有人认为，为使消费者标准的建议能够更有效地传达给一般公众，妇女组织（比如优质家政协会[10]和妇女电器协会）应该扮演重要角色。在两次大战之间，虽然这些组织在家庭设计领域曾扮演过重要角色，[11]但是它们的影响也被局限在这个领域。因而，在1951年，英国标准协会组建了其妇女顾问委员会（Women's Advisory Committee），作为一种在消费者、制造商和零售商之间便利协作的手段。接着，英国标准协会在1955年建立了消费者顾问委员会（Consumer Advisory

Council），[12]它在两年中又增加了一个由来自24个妇女组织的代表组成的顾问委员会，这有效地代表了300万妇女的观点。[13]

在1957年，独立机构“消费者研究协会”（Association for Consumer Research，很快更名为“消费者协会”）发行了消费者杂志《买哪个？》（*Which*？）**[图141]**，这与英国标准协会所属的消费者顾问委员会同年也开始发行的杂志《购物指南》（*Shopper's Guide*）构成了竞争。就像美国的消费者同盟一样，《买哪个？》发现读者热切盼望着将其研究应用到消费品上去：其会员[14]12个月内达到了8.4万名，10年后升至43.4万名。

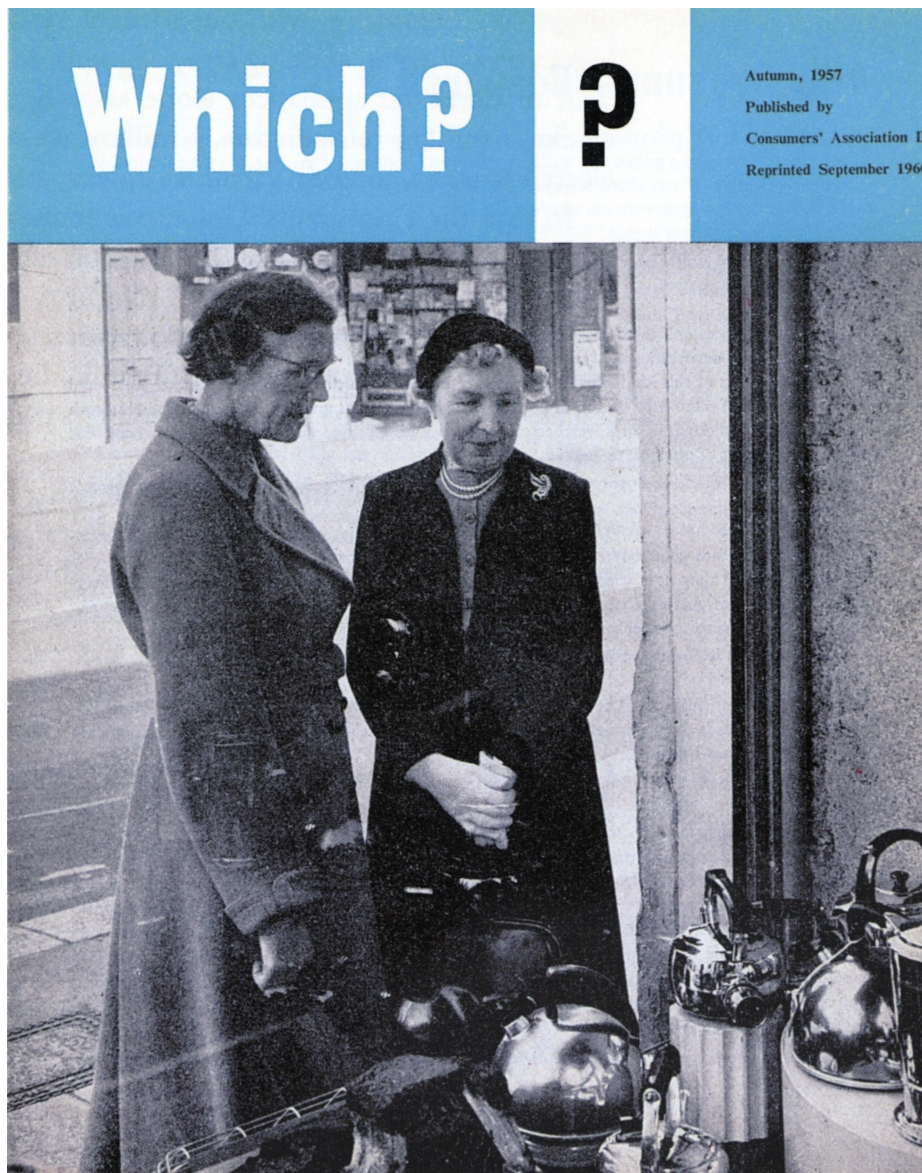


图141

《买哪个？》杂志封面，第1期，1957年（1960年重印）

《买哪个？》是消费者协会的喉舌，旨在通过“为国内外市场上能干的制造商鼓劲并揭露伪劣商品的生产者”帮助消费者。第1期是检测10款电热水壶的特别报道：其中5款被宣告有严重缺陷，只有3款受到推荐。在推荐辞中，美学无足轻重，报告以一种事后观点说到：“铬水壶的最大优点就是它的外观，但只有顾客才能决定这是否值得额外付出。”

战后初期，消费者意识和设计的其他进展

同样的变化也发生在其他地方，尽管其着眼点更多是放在消费者教育而不是消费者权益保护本身。比如，在瑞典，消费者意识通过政府、产业和公众的协作得以发展。在战争期间，两个先驱性的团体为日后的发展奠定了基础：创建于1940年的积极家政（Active Hushallning）是一家政府机构，它定期提供建议，而创建于1944年的家庭研究协会（Hemmens Forskningsinstitut）则是一家对家庭日常生活的所有方面都进行研究的组织。在家庭研究协会早期的研究中，它关注过厨房规划和厨具，前者是瑞典工业设计协会先前曾研究过的领域。这些积极的措施导致一种标准化的厨房设计并引发一些厨具的创新设计，它们都被付诸工业生产并投向市场。1954年，家庭研究协会接收了积极家政，接着，它在1957年更名为国家消费者信息协会（National Institute for Consumer Information）。该组织主要有四个组成部分，其关注主题分别如下：家用设备，纺织品，食品、化学和技术项目，信息。除了发表各种报告、指南、教学片、演讲以及媒体素材，该协会还发行了三种常规出版物：《购物建议》（*Köprad*）每一期用于检验专门的产品类型；《抽查与发现》（*Räd Och Rön*）是一本通讯；《消费研究所提示》（*Konsumeninstitut Meddelar*）是一本关于检验方法论的技术出版物，其目标是企业。这家协会还有一个关于“家庭——其布置和设备”（*The Home—Its Layout and Equipment*）的永久性的展览，以努力说明其业务领域。

和前面讲过的1940年代末英国的情形一样，瑞典的一般公众也开始越来越关注制造标准以及对它们的理解。1951年，信息标识协会（Varudeklarationsnämden）成立。标识系统逐渐为人所知，而D标志（D-mark）与英国标准协会的风筝标志（Kitemark）[15]不同，因

为它使消费者能够更全面了解和熟悉产品的特性，其中包括功能、材质和耐用性方面的信息。就像国家消费者信息协会一样，它也与瑞典工业设计协会合作，后者的家具研究委员会从1948年起就已经开始对家具进行检验并给它们贴标牌了。

1950年代早期，瑞典的例子影响了西德的发展，尤其是在建立居住咨询中心（Wohnberatung）时，这是一些为公众获取所有家用陈设信息而建立的咨询和展览中心。其中第一家于1953年由曼海姆（Mannheim）的德意志制造联盟建立，它受到了1949年在科隆展瑞典区看到的家庭咨询中心的激发。

对工业化和消费主义的批判

然而，只是记述消费者组织和讨论的发展，容易使人误解设计和消费者在第二次世界大战结束后15年中的立场，给人造成简单印象。正如我们将在下文中所看到的那样，随着法国人所谓"小玩意的文明"（civilization des gadgets）的到来，在西方工业化世界消费水准日益提高的广阔语境中，消费者的声音相对而言是含糊不清的。直到1960年代，关于消费者的立法才有了重要的转变，人们对个体消费者权益，以及明确规模大的生产者责任的重要性也有了更加深入的认识。这种转变很大程度上受益于万斯·帕卡德等人的犀利言辞，拉尔夫·纳德领导的有声有色的消费者运动，以及公众对规模大的企业的道德状况日益不满。然而，还有一个抨击工业化后果的经久不衰的传统，这个传统在战后找到了一些回声。这不仅体现在20世纪五六十年代米兰三年展浮现出来的关于设计的社会目的的讨论，1970年代早期对E.舒马赫（E. Schumacher）所谓"小的是美好的"这一观点的兴趣，也表现为公众对设计、制造和消费所引发的环境和生态后果的日渐关注。

事实上，早在工业革命之初，在工业化资本主义发展的物质后果与艺术和创造的完整性思考之间就明显存在着紧张关系。尽管在1760年之前，就有一些画家，如德比[16]的约瑟夫·赖特（Joseph Wright），他清晰地描述了当代各种科学发现所带来的振奋，[17]然而，在18世纪末，还有一些人，如英国诗人威廉·布莱克，却认为这些进展妨碍了想像的自由，并通过各种规章和系统的强制实施阻碍了感觉的发挥。布莱克经常指责他所看到的东西是科学和理性世界的局

限，以他1795年的彩色版画伊萨克·牛顿爵士（Sir Isaac Newton）为例，他绘制的科学家坐在海底，沉浸在物质主义的海水中。牛顿握着一把象征着度量和规则的圆规，但在布莱克的眼中，它也象征探索自由王国的理性樊篱，而这种自由王国则属于想像力在精神上获得提升的世界。在19世纪，由于工业化进程步伐的加快，对那些伴随而来的问题，尤其是劳动的分隔和技术发展带来的文化分裂，经常出现一些雄辩的抨击之声。我们可以通托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）1829年的著作《时代的标记》（*Signs of the Times*），设计师普金（A. W. N. Pugin）1836年的《对照》（*Contrasts*），以及约翰·罗斯金的1836年的《威尼斯之石》（*The Stones of Venice*），找出一条比照中世纪和19世纪社会的独特思路。与中世纪在精神上的心智健全相比较，罗斯金认为维多利亚时期的社会特征是压抑的物质主义，大多数当代的、机器制造的设计表面覆盖的那些浮夸和"不当"的装饰就体现了这一点。他致力于宣扬的那些价值，"材料的真实"，诚实的手艺以及"制作的快乐"，都在威廉·莫里斯及其工艺美术追随者的观念里扎下了根。正如第一章中所讲的，这是一个成问题的观点，除非其理论前提能在很大程度上与大批量生产的现实协调一致，否则它在社会、文化和经济上的实用性都会极为受限，因为这些因素都相反地受到工业化的影响。可即使是从一个更为宽广的视角来看，人们依旧在抨击工业化、城市化和大规模匿名的后果，同样的思路在整个20世纪可谓绵延不绝。

1950年代美国的消费主义、设计与批评观点

《消费者报告》的读者一般都是社会上有职业、有教养的人，在1950年代，他们无疑对那些能够强烈刺激物欲的诱惑性的广告和营销技巧都十分警惕。从事这一行的是纽约麦迪逊大道的那些广告代理，它们为了追求产品和服务销售额的提高日益加深了对动机分析潜力的探索。正是因为这种浮华的诱惑力，万斯·帕卡德在其1957年的名作《隐蔽的说客》（*The Hidden Persuaders*）中对此进行了严词抨击。[18]这是他批判消费社会的挥霍和炫耀行为的一系列书中的第一本，其中还包括《地位谋求者》（*The Status Seekers*，1959）和《浪费制造者》（*The Wastemakers*，1961），这种对消费主义的生动控告引起了大量媒体的关注。此外，日常生活中的其他的一些方面也引发了

广大消费者的关注。在1950年代，美国人物质价值的关键代表和地位象征是既大又沉、后面带有尾鳍的汽车，这种车的散热器隔扇都是满布类巴洛克的铬合金幻觉装饰伪装成的，这逐渐引起了一些人的怀疑，其中有消费者团体，还有像拉尔夫·纳德这样的活动家，也包括姗姗来迟的联邦政府。此时，正如加尔布雷思和其他一些人所说的那样，像通用这类汽车制造商，因为具备相当的规模、经济实力和社会影响力，于是可以不受约束地利用设计，但这些所谓造福社会的方式却都是值得怀疑的。

以年度车型改变的形式加速废弃的现象，是1950年代汽车市场欣欣向荣的一个基本方面，也是利润最大化的一个关键因素，因为哪怕设计在表面（或样式）上的改变都会带来销售额的提高。车型的“新颖”常常意味着“肤浅”（skin-deep）。年度车型的变化也说明，汽车设计的许多快速改变并没有根据其性能效果作出全面的分析，这导致了一种完全不同的局面，许多涉足运输业基础结构的人也对此进行了批评：其中包括保险业者、机械师、联邦调查员，还有其他人。这些设计缺陷包括视程、驾驶、刹车和维护是否方便等问题，而且这些问题应该在一种明显缺乏独立的高速公路安全游说的语境中被加以审视。例如，1954年，总统的交通安全行动委员会（Committee for Traffic Safety）是由通用汽车总裁哈洛·柯蒂斯（Harlow K. Curtice）组建的，并担任了该委员会的第一任主席，而与此同时，通用汽车和福特的副总裁就坐在商务顾问委员会（Business Advisory Board）的座席上。

受洛克希德P38（Lockheed P38）[19]战斗机的启发，哈利·厄尔的设计创新“视野开阔”的挡风玻璃于1954年被首次用到通用汽车批量化生产线的奥兹莫比尔（Oldsmobile）部门中，这立刻抓住了公众的想像力。然而，眼科专家对失真（distortions）的问题出具了报告，报告指出，随着其弧度的加大，炫目和复视的问题也会因其表面造型而出现。通用汽车引进的其他挡风玻璃创新还包括有色挡风玻璃，它被说成是具有“安全特色”，并被乐观的冠以“E-Z-Eye”之名。虽然迟至1965年，通用汽车的出版物都宣传它具有安全特色，但是1952年的《消费者报告》和《光学协会杂志》（*Journal of Optical Society*）等专业杂志都对此进行了严厉批评，《光学协会杂志》在1955年报告称，它在夜间驾驶时会成为一个隐患。在这一时期，批评性的著作也是越出越快、越来越多，最著名的例子就是拉尔夫·纳德的《任何速度都不安全：被设计到美国汽车中的种种危险》（*Unsafe at Any Speed:*

the Designed-In Danger of the American Automobile）。[20]作为企业对汽车安全进行承诺的一个风向标，在通用汽车公司，据估计，每辆汽车在样式上花费700美元，才相应地在安全或结构上花23美分。1964年，该公司在安全研究上支出了125万美元，同年却增收了17亿美元的利润。据估计，这个时期的通用汽车每小时赚230万美元，除了英国和苏联，它比美国以外的任何政府赚得都多。[21]然而，随着1965年雷比科夫委员会（Ribicoff Committee）受命调查汽车安全问题，这种不平衡得以处理，一个生产流程的规定也准备就绪，这终于催生了1966年的《国家交通和车辆安全法案》（*National Traffic and Motor Vehicle Safety Act*），它从1968年起对生产模式构成影响。

消费者的声音在美国渐获认可

正是在这种抨击由企业引导美国生活方式的消费主义的氛围中，经由帕卡德、纳德和其他一些人的伶牙俐齿，消费主义才逐渐成了政治议事日程中的一个重要方面。1962年，肯尼迪总统在国会所作的消费者演说中承诺，要确立一些明确的原则以保护消费者的基本权利：安全权，知情权（以确保消费者的经济利益受到保护），选择权（确保公平竞争），被倾听权（一种在联邦政策的制定过程中确保消费者的声音将被聆听的手段）。这个承诺激起了商业游说团的强烈反对，尤其是在约翰逊政府早期，虽然他对这些问题的态度可比肯尼迪温和多了。然而，在1960年代末，形势变了，消费者立法再次被看做一种选举制胜的法宝，而不单单是获取商业界赞助的一个阻碍。这一时期制定的法律不仅影响了汽车安全（1966），还影响了诸如“诚实包装”（1966）、“真实借贷”（1968）之类的领域，以及对食品、药品的生产和广告的严厉监管。尽管规模庞大的企业在美国经济和生活方式中占据中心地位，但是，长期以来，公众对其道德操守缺乏信任，1960年代、1970年代和1980年代进行的大规模民意测验得出的结果为这一结论提供了支持。比如，盖洛普发布的数据显示，在1973年到1986年间，受测人群中，只有29%对大企业有信心，这使它成了美国信任指数最低的机构类型之一。[22]哈里斯的数据也显示，1966年到1986年间的美国人不怎么信任这些企业的领导层。虽然在1966年还有55%的人表示信任，但是下一个最高值就是1973年的29%了，而到了1980年代，这个数字则跌到了不足20%。

英国1960年代以来的设计与消费者

尽管在20世纪四五十年代，英国的消费领域也发生了一些变化，但是，直到1962年《莫罗尼消费者保护报告》（*Molony Report o Consume Protection*）[23]的出版，这些问题才开始被放到批评的风口浪尖。报告中含有214条忠告，许多在1950年还看似正面的进展现在却受到批评。期刊《购物指南》（*Shopper's Guide*）被认为值得怀疑，因为它的赞助者是英国标准协会，而英国标准协会接受了制造商的资助，后者的产品则可以在期刊的版面中得到评论。批评的矛头也指向了消费者协会的《买哪个？》，因为它对会员订户有限制，它也倾向于在有良好教养的社会阶层中吸引读者，而优质家政协会在两次世界大战之间也曾为更好的消费品标准搞过活动。但莫罗尼"对该协会，对标准的质量，对检测的真实性一点都不相信，因而，对其赞许标志的价值，它的态度更是可想而知了"。[24]引领质量标记的英国标准协会"风筝标志"也被认为不能令人满意，因为广大消费者不知道它代表什么；而且，英国标准协会的消费者标准也主要关注安全而不是质量、性能和耐久性。

莫罗尼赞许工业设计委员会，因为它提倡"优质设计"，但其实用性对于消费者来说也被认为是有限的，因为无论是通过其《设计指数》（*Design Index*）上的结论还是通过设计中心标志（Design Centre Label）奖，工业设计委员会赞许商品所依据的都与物有所值、节约、耐用，以及制造商的生产为确保质量维持而进行的常规检测这类严格标准无关。还有这样的危险，许多消费者会觉得产品获得的标志比它的检验许可证更加重要，尤其是制造商在其出版物上对标志的不当应用没有受到任何控制。在莫罗尼看来，设计漂亮或"优质"却没有过硬的性能，这对消费者毫无意义。

在接下来的10年中，工业设计委员会逐步采取措施弥补这些缺点，他们强制施行了更多的检验程序，并与一些消费者团体建立更密切的关系。[25]正如前述的美国的例子，在1963年建立国家级的消费者委员会以及1968年通过《贸易描述法案》（*Trades Description Act*）时，政府都起到了积极作用。尽管中间屡有停顿，消费者的地位在1970年代仍旧被进一步加强。

设计界的反应

“二战”后，设计界面临的主要问题是，就其与社会的关系而言，设计要担当起一种更负责任的角色，但它在经济上却内在地要依靠商业、制造业和零售业。进而言之，当它在这样一个圈子里（见第七章的讨论）寻求建立一种更广泛的职业认同时，设计师一方对种种社会、环境和道德关注进行的任何宽泛承诺，都会因受到其实际的或潜在的雇主思想上的制约而必然被调和。

正如我们在前面所看到的那样，设计理论家和发明家理查德·巴克敏斯特·富勒对两次大战之间美国工业设计职业的前景和包豪斯现代主义表面化的“时尚接种”（fashion inoculation）都曾经提出过严厉批评。[26]他对当代西方工业化世界严重的能源浪费也表达了关注 **[图142]** ，他认为，在已产生的能源里，由于只有25%得到实际利用，所以，至少从理论上讲，还有足够的储备支撑另外三个社会。在1950年代末和1960年代，这种激进的设计思想吸引了越来越多的年轻设计师和建筑师，当时，研究替代性的方法以解决设计问题的动力很强。因而，巴克敏斯特·富勒也四处奔波，给全世界的专业听众带去了各种主题具有挑战性的演讲。[27]另外一个抨击当代社会以商业为中心驱动消费的重要人物是理查德·纽特拉，他在1954年出版了《通过设计生存》（*Survival Through Design*），特别呼吁在一种更为宽广的基础上重新调整设计思考的方向。

正如我们在第八章中所看到的，在意大利有几个小却重要的设计团体，它们追随反设计的观念，坚定地拒绝与主流商业设计同流合污。然而，在一种总体上更为宽广的设计职业语境中，一年一度的阿斯本国际设计大会上发表的一些论文已经开始讨论挑战设计现状的某些主题了，1969年在伦敦召开的国际工业设计社团协会（即ICSID）会议也延续了这类议题，这次会议的主题是“设计、社会与未来”，设计师们对其行为引起的广泛后果表示关注。维克多·帕帕奈克（Victor Papanek）1971年发表的著作《为真实的世界设计：人类生态与社会变革》（*Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*）也很重要，此书读者甚众，被12家出版社拒绝之后才在美国出版。[28]从那以后，该书多次再版，两次修订，许多国家的设计师都广泛阅读过。然而，在与其相关的一篇非常有用的文献中，波林·玛奇

（Pauline Madge）说，尽管“它长期以来被看做一本从设计的角度关注环境和第三世界的著作，但它涉及的主要问题远比这些要宽泛，事实上，比起现今被视为是关键的环境问题而言，书中关于“第一”世界和消费主义的内容更多。”[29]书中道德说教的语气至今仍觉刺耳，无疑是追随了万斯·帕卡德1950年代末和1960年代初反消费主义酷评的传统，这对一些理想主义的青年设计师更有吸引力，而那些把信念坚固地建立在其职业上的设计师则将之视为对其完整性的攻击。

然而，关注工业和技术进步所带来的种种社会、环境和生态后果的声音越来越多，设计界也在继续回应（不仅是在理论探讨的领域）这一广泛的舆论氛围。1973年的中东战争引起了能源危机，占有优胜技术资源的美国却在越南战争中明显失败，对这些问题的关注进一步推动了这种思考。1976年4月，在伦敦皇家美术学院召开了以“为需要设计”[30]为主题的ICSID大会，人们讨论（时常争论）了一系列这类关注议题，包括第三世界的设计以及替代技术的可能性，还有一些广泛的政治与社会问题，如为残疾人设计，这是帕帕奈克早在《为真实的世界设计》中就优先列出来的六个领域之一。[31]

从1960年代起，越来越多的设计师开始涉足为残障人士设计，[32]从这个领域中浮现出来的公认的专家是瑞典人玛丽亚·本克特松（Maria Benktzon）和斯文–埃里克·朱林（Sven-Eric Juhlin），他们在1979年创建了工效学设计小组（Ergonomi Design Gruppen）咨询公司。他们最著名的设计包括餐具、刀叉，以及为肢体有残疾的人设计的一副切割板和刀具**[图143]**。他们提出的这些设计解决办法之所以引人注目，不仅是因为他们有能力处理特殊的设计问题，而且因为这些设计在美学上很令人满意，这对于它们回归日常消费的主流很有帮助。**[图144]**英国在这一领域工作的机构包括替代产品研发小组（Unit for the Development of Alternative Products），谢菲尔德产品研发与技术资源中心（Sheffield Centre for Product Development and Technological Resource），以及伦敦公益信托创新组织（London Innovation Charitable Trust）。[33]

图143

为单手功能健全的人设计的餐具，工效学设计小组，瑞典，约1980年

工效学设计小组1979年由玛丽亚·本克特松和斯文-埃里克·朱林在瑞典创建，无论是在工业部门还是在日常生活领域，他们专门从事工效学设计，尤其是为那些身体有残疾的人。据其近期的目录所说，这家顾问公司的目标之一是以一种高水准的美学内容和风格产出设计解决方式，而不是制造一些可以被明显归类为迎合“特殊需要”的设计。虽然在此看到的餐具可以买到，但它们是由公共机构部分赞助的。

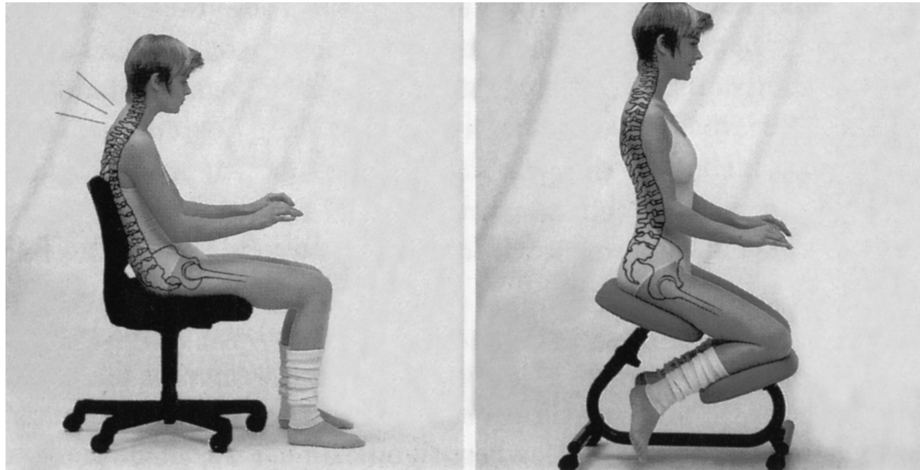


图144　彼得·奥普斯维克（Peter Opsvik）和汉斯·克里斯蒂安·门格索埃尔（Hans Christian Menghshoel）

平衡椅（Balans chair），挪威，1979年

这个设计为日常工作中有益坐姿的问题提供了一种解决办法。平衡椅（右）没有简单地服从传统办公座椅（左）的标准化观点，它是根据工效学的原则做出来的。

类似的关注与设计观点

对于传统的材料价值和消费社会的社会习俗来说，20世纪五六十年代已经出现了一些“替代方式”。**[图145]** 一个重要的表现是嬉皮士运动（hippy movement），它发端于美国西海岸，是从1950年代末和1960年代初的“垮掉”[34]和“迷幻”[35]亚文化中浮现出来的。其主要特征包括对消费社会的厌恶，信奉“自力更生”，嬉皮士们足智多谋，且有创造性。有时候，他们会回应社会浪费现象，这也是巴克敏斯特·富勒在提及能源问题时曾明确阐述过的。比如，在住宅领域，许多嬉皮士住宅的房屋建造就取材于丰裕社会的垃圾，比如在滴落城（Drop City）**[图146]**，那里主要使用废弃的汽车面板。这些房屋中许多都有穹顶一样的形式，它轻松地回应了巴克敏斯特·富勒1950年代初设计出的穹顶结构，同时，也是在对抗传统住房结构立方体一样的形式。许多这样的思考以一种更具体的方式出版，比如1971年的《最新全球目录》（*The Last Whole Earth Catalogue*），这是一本选择生活方式的实践指南，从设备到教育，任何事情，它都会为用户/设计师提出建议，其中的商品均可邮购。在英国，彼得·哈珀（Peter

Harper）与杰弗里·博伊尔（Geoffrey Boyle）编辑了一本小书《激进技术》（*Radical Technology*），书中认为"发展小规模技术适用于个人和社区，在更广阔的社会语境中，它也有利于在工人和消费者的控制下使生产人性化"。[36]这样一些观点被设计和建筑批评家、史学家查尔斯·詹克斯和内森·西尔弗（Nathan Silver）研究整理到了1972年的《局部独立主义：即兴创作案例》（*Adhocism:The Case for Improvisation*）一书中。[37]由于他们信奉嬉皮士哲学的基本原则，所以他们把局部独立主义者（Adhocist）的设计看做一种避免由专业化、官僚作风和层级机构所造成的各种拖延的手段，使"设计师"能够通过使用手头现成的材料进行即兴、自觉的行动。尽管詹克斯和西尔弗把对目录的使用看做局部独立"设计师"的重要工具，但是他们欣赏其局限性，因为他们既列不出一个社会的所有商品，也提不出一种能够使人们脱离人工制品惯有的语境去使用它的方式：人们所需要的是一台"资源丰富"的电脑，通过目录索引能够为"设计师"查出这项工作最重要的组成部分来。这种思考的目的是分散设计过程的中心，抵消先进工业系统施加的种种限制。舒马赫的《小的是美好的：一个把人当回事儿的经济学研究》（*Small is Beautiful: A Study of Economics as if People Mattered*）[38]以及伊凡·伊里奇（Ivan Illich）的《欢乐的工具》（*Tools for Conviviality*）[39]都强调了小规模生产所带来的社会利益，两本书都出版于1973年。

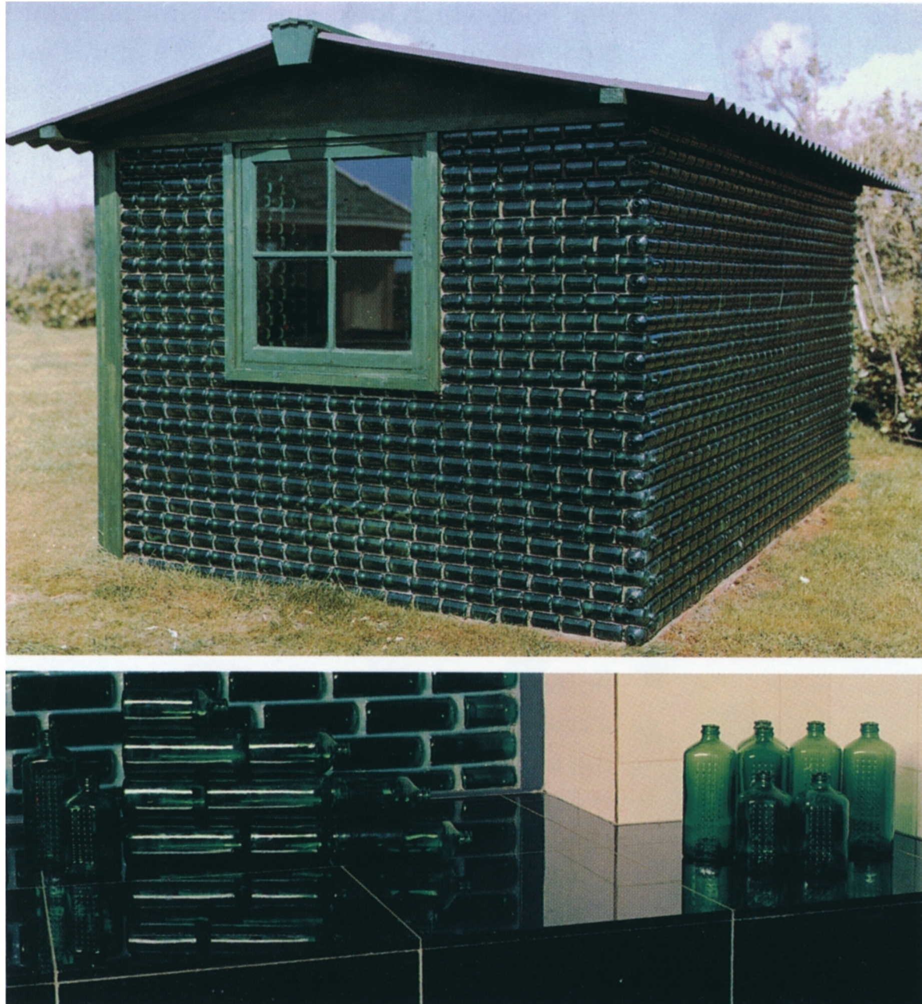


图145　约翰·哈伯拉肯（John Habraken）

WOBO瓶子原型和WOBO房子，1960年代早期

WOBO（WOrld BOttle）计划是较早的一个二次使用设计实验，是由喜力啤酒的领导阿尔弗雷德·喜力（Alfred Heineken）想出来的。如距离遥远，大量酒瓶回收起来是不划算的，在被消费之后常常会完全变成环境中的垃圾。喜力委托哈伯拉肯设计一种在酒被喝完之后可以作为砖使用的酒瓶。这导致了一种原型房屋的设计，可以卖到第三世界国家去；尽管这个项目雄心勃勃，但是，也只是此图中的哈伯拉肯花园中的凉亭把它实现了，然而多年之后，第二个WOBO项目又开始了。

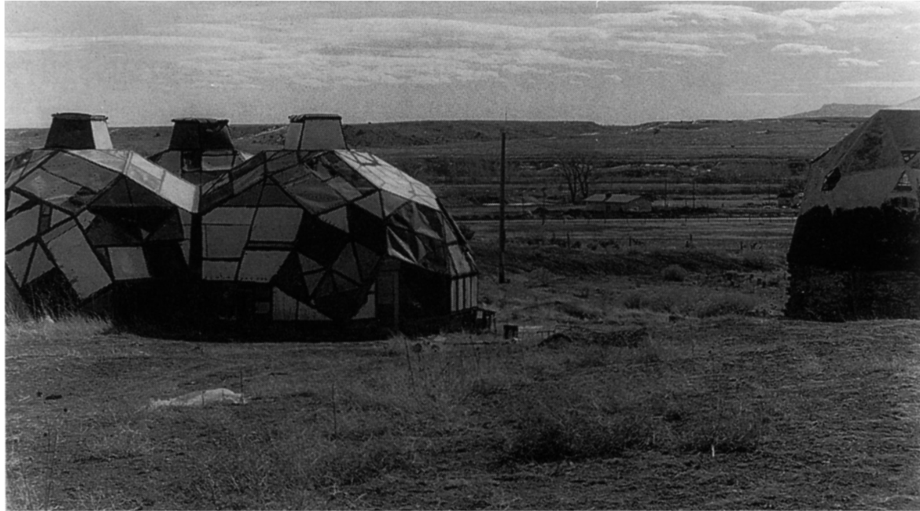


图146

滴落城，美国，1960年代

滴落城为那些从主流社会中“滴落”下来的嬉皮士们提供了一种“替代性的”生活方式。穹顶住宅常常是由汽车顶棚搭建而成的，它们购自废品堆放场，每块25美分，的确是在重新使用消费社会丢弃的垃圾材料。其形式自在松散，来自巴克敏斯特·富勒研究的穹顶结构，这是在反对城市住宅规范那种盒子一样的结构。

其他从职业、偏见或社会排斥的角度对主流设计的种种成见进行的有力批判也在这一时期浮现出来。非常重要的是女权主义的批评，它致力于一种更有效的并以用户为中心的设计方法，反对赞美设计人物和浮华、虚构的广告世界。这种批评的基础是一种对社会基本的父权制组织和前景的抨击。正如一位关注这类探讨的重要设计史撰稿人谢里尔·巴克利（Cheryl Buckley）在1986年所说的那样：

> 通过各种各样能够的手段——制度的、社会的、经济的、心理的以及历史的手段，父权制限制了女人全面参与所有社会领域的机会，在所有的设计门类中，更是如此。结果，女性的固定套式勾画了一些特定的适合妇女的行为模式。某些特定的职业和社会角色被指定让女性去做，一种肉体和智力上的典范也被创造出来供女性去追求。这些固定套式对女人占据的物理空间（无论是在家还是在工作中），她们的职业以及她们与设计的关系都有着巨大影响。[40]

女权主义作家力求恢复平衡，她们关注性别范式影响服装、玩具、工具和其他一些消费品的方式，结果导致了为数不多的为女性用户进行的设计，她们还在一些传统由男人主导的设计职业部门中为妇女提供了少量机会。[41]一些女权主义组织，比如1980年形成的矩阵集体（Matrix collective）[42]力求在建筑实践中倡导一种女权主义方法，这包括咨询以及信息、建议和设计思考的传播。关于其思考的阐述于1984年出版，书名是《制作空间：女人，与男人制造的环境》（*Making Space: Woman and the Man-Made Environment*）。正如书名令人想到的那样，书中认为父权制的价值观主导了家庭空间和城市环境的设计，这势必界定了女人在这种语境中所充当的角色。这一时期，其他在其事务中牵涉设计问题的女性组织还包括女性设计服务（Women's Design Service）和1988年建立的女性环境网络（Women's Environment Network）。

绿色设计

1980年代中期，"绿色设计"的概念在设计出版物中开始得到越来越多的使用，这个概念由人们对环境和生态的关注这一更宽广的基础推衍而来，在先前的十年中就得到了人们的注意。此时，作为一种"替代性的"观点，此概念已经从相对边缘化的位置中脱颖而出，逐渐为设计界所认可，其中包括一些规模大的咨询机构，比如迈克尔·彼得斯小组（Michael Peters Group）和沃尔夫·奥林斯（Wolf Olins）就将之看做20世纪末设计策略中的一个重要组成部分。

在20世纪七八十年代的英国，化妆与美容用品公司美体小铺（Body Shop）既取得了商业成功又引起了媒体高度关注，从某种意义上说，安尼塔·罗迪克（Anita Roddick）1976年创建的这家公司提供了一个公众晴雨表，人们可以根据它来衡量生态关注在市场上的潜能。使用自然和回收材料以及适于再装容器的想法都抓住了公众的想像力。**[图147]**

图147

美体小铺产品系列，1980年代

美体小铺创建于1976年，由于它强调自然产品并使用能够重新灌装的容器，所以，它成了大街（High Street）上伦理消费的一个有力倡导者。截至1996年，公司在全世界已经开了1400家店面，包括日本的71家和马来西亚的21家，同时还出口到新加坡和印度尼西亚。公司的运作规模突出了“绿色”消费隐含的矛盾，因为尽管消费行为受制于广泛的伦理考虑，却仍旧得到鼓励。

1980年代末，以“绿色设计”观念为核心的展览和出版物骤然活跃起来，其中包括1986年伦敦设计中心举办的“绿色设计师”展览。约翰·埃尔金顿（John Elkington）参与了展览的组织工作，他还独自撰写或与人合写了一些文章，这些文章既有消费者的视角也包含商业视角，有助于我们明白了解当代的讨论。其中包括1988年的《绿色消费者指南》（*The Green Consumer Guide*）[43]和1989年的《绿色资本家》（*The Green Capitalists*）[44]。在1990年代，我们也能时常见到这个领域的出版物，比如多萝西·麦肯齐（Dorothy Mackenzie）的《绿色设计：为环境设计》（*Green Design: Design for Environment*），[45]保罗·布拉尔（Paul Burall）的《绿色设计》（*Green Design*），[46]以及布伦达与罗伯特·维尔（Brenda and Robert Vale）的《绿色建筑：为可持续的未来设计》（*Green Architecture: Design for a Sustainable Future*），[47]三者都出版于1991年。

1990年，管理顾问图什·罗斯（Touche Ross）的《欧洲管理人员对环境问题的态度》（*European Management Attitudes to Enviromental Issues*）调查出炉，报告显示西德、荷兰和丹麦的公司在关于环境问题的管理上投入的额外资金越来越多，考虑到环境因素，比例相当高的公司都承诺要替换产品系列。一些规模庞大的跨国企业，如飞利浦和IBM在高级管理层面上也认可这种政策，同时，像扎努西（Zanussi）这样的一些设备制造商则开始在他们生产的洗衣机中采用相当数量的用可循环材料制成的关键部件，并设置节能程序。[48]这样一些进展，加上道德、环境和生态上的好名声会换取股票市场上的投资信任，从而有助于越来越多的企业形成承担环境责任的观念。此外，在一些国家的产品标示系统中还出现了作为标示生态信誉商品的标志：其中最有名的是1978年推行的德国蓝天使（German Blue Angle）；截至1990年，有大约3000种商品获得了该标志，它们符合专门的环境标准，而且制造商要为标志的使用权付费。在1980年代，同样的标示系统也在加拿大和日本推行，日本还在其标志底下补充简短的说明文字，以解释其被认可的原因。

然而，正如一些批评家所指出的那样，更广阔的图景却常常是矛盾丛生的。比如，帕特里克·赖特发表于1985年的名作《在一个古老的村庄生活》[49]就指出，在壳牌石油公司与英国乡村的长期联系中有着内在的矛盾，这种情况从壳牌在两次大战期间出版的《乡村指南》（*County Guides*）开始，到后来的电视广告《发现英国》（*Discover Britain*），20世纪七八十年代的壳牌全国守护自然之路（Shell-National Trust Nature Trails）一直延续着。一方面，壳牌的这些形象应该都与保护乡村联系在一起，而同时，通过鼓励旅行的汽车所造成的污染和环境破坏，这家公司又暗中威胁着乡村的完整性，他认为这值得注意。由于"自由行"（lead-free）加油站广告的播出，这种关系在1980年代末仍在继续：这则特别的广告是苏格兰高地（Scottish Highlands）一家偏远的壳牌加油站的特写，附加的文字声称该公司已经"进驻了英国1287处保护区"。在1980年代末的英国，出于生态的原因，甚至绿颜色都经常被简单地套用，设计顾问艾迪生公司（Addison Associates）在为BP加油站作形象策划时就把它作为一个关键元素，迈克尔·彼得斯小组在为新成立的Powergen电力公司设计企业形象时也把绿色作为其视觉面貌的一个重要元素，而根据新近私有化的电力运输网络——国家高压电网公司（National Grid Company）当前公开宣传的"公司业务的环境和鲜明性"，五角星公司的约翰·麦康奈尔

（John McConnell）也把绿色作为该公司符号象征中一个至关重要的因素使用。

至此已经很明显，除了可能会产生的社会和环境利益，整个绿色设计领域也能为设计师提供另外一个值得探索的营销渠道。正如埃尔金顿、伯克（Burke）和黑尔斯（Hailes）在1988年的《绿皮书：拯救世界的商业》中所说的那样：

> 绿色消费者在产品设计界的影响似乎越来越重要了。那些忽视这一事实的设计师，或允许其客户忽视它的设计师，冒着失去20世纪八九十年代一些最令人兴奋的营销机会的危险。[50]

沃利·奥林斯在1989年的《企业形象：通过设计使商业策略可视化》（*Corporate Identity: Making Business Strategy Visible Through Design*）也从一种设计咨询的角度表达了同样的观点。[51]

但与此同时，一些竞选者对这个问题的忧虑也是日甚一日，对他们来说，生态和道德关注是最重要的，而当代一些“绿色设计”的倡导者事实上仍旧在鼓励消费：虽然“绿色资本主义”和“绿色消费主义”被伦理思考修正过，但它们依旧只是广义消费主义现象中的特殊组成部分。**[图148]** 在英国，桑迪·欧文（Sandy Irvine）1989年发表的讨论小册子《超越绿色消费主义》（*Beyond Green Consumerism*）[52]和美国1991年出版的《绿色商业：希望还是愚弄？》（*Green Business: Hope or Hoax?*）[53]都对此进行了批评性的探讨，而且，为落实更基本的生态设计方针，这些探讨已经被包括到了一些更激进的主张中。正如波林·玛奇在1993年所说的那样：

> 第一代绿色设计的出版物是一些关于“如何去做”的指南，为了满足人们对基本信息的需要大都急就而成，1990年代第二代出版物则似乎考虑得更多，研究得更仔细，更具批评性和协作性，对设计与可持续发展在发达国家和发展中国家的复杂性认识也更为全面。[54]

图148　内维尔·布罗迪

人类的Bigi飞盘，1990年

布罗迪早期的设计作品大都为街道风格杂志《面孔》和一些独立的唱片公司而做，这支撑起了1980年代的消费主义精神气质。从1980年代末起，他的作品开始关注环境问题。他为日本Bigi组织（Japanese Bigi Group）作的设计使用的许多符号都与新兴的日本人对于广泛的全球和环境问题的关注有关。然而，就像这个飞盘里的醒目信息“立刻停止全球性毁灭”一样，这种关注往往在很大程度上仍旧是表面文章。

注　释

导言

[1] John A. Walker，*Design History and the History of Design*（Pluto Press，London，1989）是一份有用的介绍性文本。对研究设计史的独特方式作出评价的重要论文包括Clive Dilnot，“The State of Design History，PartI：Mapping the Field”和“The State of Design History PartII：Problems and Possibilities”，*Design Issues*（MIT）1.1（Spring 1984），3—23，and 1.2（Fall 1986），3—20；Cheryl Buckley，“Made in Patriarchy：Towards a Feminist Analysis of Women and Design”，*Design Issues*，3.2（Fall 1986），3—14。*Design Issues*用了一整期（11.1[Spring1995]）思考作为一个明确的学术研究领域，设计史所处的位置。

[2] 首版题名为*Pioneers of Modern Design*（Faber & Faber，London，1936）。

[3] N. Pevsner，*Pioneers of Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*（Penguin，Harmondsworth，1977）.

[4] （Oxford University Press）.

[5] （Studio Vista，London）.

[6] （Thames & Hudson，London，1986）.

[7] D. Miller，*Material Culture and Mass Consumption*（Blackwell，Oxford，1987）.他在这本书中用“古怪”来描述设计史，这可能是因为对当前这一领域的研究和讨论缺乏认识所致，一些人类学的研究影响了最近的设计史研究和出版。比如T. Putnam & C. Newton编，*Household Choices*（Futures Publications，London，1990）。值得注意的是，其关注点从设计、制造和产品开发，转向选择、接受和理解的观念。

[8] 参见如A. Callen，*Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement*（London，1979），R. Parker and G.Poll. ock，*Old Mistresses: Women，Art and Ideology*（London，1981）。

[9] 参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*（London，1984）或M. Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 / Women in Design: Careers and Life Histories since 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。

[10] 重要文献包括J. Attfield and P. Kirkham（eds），*A View from the Interior: Feminism, Women and Design*（Women's Press，London，1989；rev. edn. 1995），C. Buckley，*Potters and Paintresses: Women Designers and the Pottery Industry 1870—1955*（Women's Press，1990）与*Frauen im Design*（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*（London，1984）或M. Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。）。

第一章　走向20世纪

[1] 古塔胶：从某些胶木属和巴耶榄属热带树的乳胶中提炼出的橡胶物质，用做电绝缘体、防水复合物或做高尔夫球。——译者注

[2] 例如，"一战"刚结束，我们就看到英国工艺美术协会的建立；1930年代早期所遭遇的经济危机导致1933年艺术与工业委员会的建立；"二战"后，由于意识到出口市场上的竞争问题而建立工业设计委员会；在1980年代，撒切尔政府又提出了"为营利设计"的动议。

[3] 参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995）。

[4] 重要文献包括M. B. Miller，*The Bon Marché, Bourgeois Culture and the Department Store 1869—1920*（Allen & Unwin，London，1891）；R. M. Hower，*History of Macy's of New York 1858—1919: Chapters in the Evolution of a Department Store*（Harvard University Press，Cambridge.，Mass.，1943）；以及R. W. Twyman，*History of Marshall Field and Co*，*1852—1960*（University of Pennsylvania Press，Philadelphia，1954）。

[5] B. Lancaster，*The Department Store: A Social History*（Leicester University Press，London，1995），对这个主题提出了一个非常有用的解释，尽管以英国为中心，但他考虑到更广泛的历史和理论视点。

[6] 参见如W. Leach，*Land of Desire: Merchants, Power and the Rise of a New American Culture*（Pantheon，New York，1993）。

[7] J. Heskett挑选这家公司作为更广泛的消费模式的风向标，见*Design in Germany 1870—1918*（Trefoil，London，1986），86—92。Stukenbrok于1912年的*Illustrierte*

Hauptkatalog，1973年在海德堡重印。

[8] 早期一些组织有着共同的愿望，包括Ferdinand Avenarius于1902年创建的旨在促进日常生活中的艺术的丢勒联盟（Dürerbund）以及1904年创建的保护家园协会（Bund für Heimatschutz）。

[9] 不来梅和奥尔登堡二城均位于德国西北部，奥尔登堡位于不来梅的西南。——译者注

[10] *A Proposal for the Foundation of a Design and Industries Association*（DIA，London，1915），3.

[11] *A Proposal for the Foundation of a Design and Industries Association*（DIA，London，1915），3.

[12] 尽管由于1921年的经济萧条，其国库津贴不到两年就停发了。

[13] 其出现是为了响应莱昂·德·拉波尔德伯爵（Léon de Laborde）的写作。他痛恨法国制造商在其产品中沾沾自喜于一种百科全书般历史主义的倾向。

第二章　设计和现代主义

[1] 这部重要的著作第一版于1936年由Faber & Faber（London）出版。1949年纽约现代艺术博物馆出版了第二版，提升了该书的历史重要性，此书成为重要的有关现代主义起源的宣传读物。这本经过重新设计的第二版最引人注意的变化是插图数量有所增加，从原有的84张增加到137张。当1960年Penguin Books（Harmonds-worth）以*The Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*为名再次出版时，进行了进一步修订，有些地方重写了，此后，该书经过多次再版。

[2] 尽管该领域中的材料已经大量出版，现代主义仍然是一个有许多内容亟待研究的领域。P. Greenhalgh（ed.），*Modernism in Design*（Reaktion，London，1990）是一部非常有用的著作。

[3] 现代主义的美学面貌和象征情况——以掌控抽象形式、采用新材料和兼容“时代精神”为例——通常被一笔带过，着重强调“形式服从功能”。Tim Benton在一篇非常重要的名为“The Myth of Function”的文章中有力地指出，这种在现代主义和功能主义之间简单建立的联系大大支持了将其描述为“去个性化”（“de-humanizing”）的那些人的观念，这篇文章收录于P. Greenhalgh（ed.），（above，n. 2），41—53。

[4] 材料文化研究可以参见D. Miller（D. Miller，*Material Culture and Mass Consumption*（Blackwell，Oxford，1987）.他在这本书中用“古怪”来描述设计史，这可能是因为对当前这一领域的研究和讨论缺乏认识所致，一些人类学的研究影响了最近的设计史研究和出版。比如T. Putnam & C. Newton编，*Household Choices*（Futures Publications，

London，1990）。值得注意的是，其关注点从设计、制造和产品开发，转向选择、接受和理解的观念。）、M. Douglas and B. Isherwood，*The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*（Allen Lane，London，1975），以及G. McCracken，*New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*（Indiana University Press，Bloomington，1988）。

[5] *Frauen im Design*（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*（London，1984）或M. Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。）中收录了许多非常重要的文章，为研究妇女与现代主义之间的关系开辟了新的道路。J. Attfield and P. Kirkham（eds.），*A View from the Interior*（重要文献包括J. Attfield and P. Kirkham（eds），*A View from the Interior: Feminism*，*Women and Design*（Women's Press，London，1989；rev. edn. 1995），C. Buckley，*Potters and Paintresses: Women Designers and the Pottery Industry 1870—1955*（Women's Press，1990）与*Frauen im Design*（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*（London，1984）或M. Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。）。）思考了"妇女和设计"研究的各种方法。

[6] R. Lynes，*Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*（Athenaeum，New York，1973）认为博物馆与商业风格相对，偏爱"纯粹主义的"形式。此外，还可以参见J. Mashek，"Embalmed Objects：Design at the Modern"，*Artforum*，1975.2，49—55。

[7] J. Aynsley在"News from Elsewhere：Leipzig/Berlin"一文中简要讨论了德绍包豪斯的某些遗产，载*Journal of Design History*，4.1.（1991），43—47。

[8] G. Berghaus，"*Girlkultur*—Feminism，Americanism，and Popular Entertainment in Weimar Germany"，in *Journal of Design History*，1.2/3（1988），1，3—4结合更多有用的参考资料，提出了有关消费者心态的一些看法。重要的还有J. Heskett，"Design in Inter-War Germany"，in W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity*（参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity:*

The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995））， 257—285。

[9] Reyner Banham在"Adolf Loos and the Problem of Ornament"一文中详细讨论了Loos的文章，此文收录于*Theory and Design in the First Machine Age*（London: Architectural Press，1960），第七章。

[10] Trans. J. Dunnett（London：Architectural Association，1987），87—88.

[11] H. -R. Hitchcock Jr. and P. Johnson，*Modern Architecture: International Exhibition* 以及*The International Style:Architecture Since 1922*（均出版于New York：Museum of Modern Art，1932）。

[12] 就工业制造联盟的内部政策，想要创造与工业密切联系的现代德国风格，以及区分出口市场（这些商品的最终去向）特征的观念而言，1914年工业制造联盟研讨会上的辩论远比这里复杂的多。Joan Campbell，*The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*（Princeton University Press，Princeton and Guildford，1978），特别是在第三章"Cologne in 1914"，第58—81页中进行了深入阐释。

[13] 1902年由作家和诗人Ferdinand Avenarius成立，丢勒联盟致力于在日常生活中推进艺术。

[14] 一些作家，最著名的是Marcel Franciscono，*Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of Its Founding Years*（University of Illinois，Urbana，1971），书中指出，Gropius从未彻底放弃他的功能主义原则，学校资金和工业材料的缺乏，以及他为支持学校承担繁重的课程所耗费的精力，往往掩盖了这一方面。

[15] Magdalene Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，*in Frauen im Design*（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*（London，1984）或M. Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。），174—202。

[16] Anna Rowland，"Business Management at the Weimar Bauhaus"，in *Journal of Design History*（1988），153—175，详细讨论了1925年包豪斯搬到德绍前在这方面的活动。

[17] 包括G. Naylor，*The Bauhaus Reassessed*（Herbert Press，St Neots，1985）和H. Wingler，*The Bauhaus—Weimar*，*Dessau*，*Berlin*，*Chicago*（1962；new edn.，MIT

Press，Cambridge，Mass.，1977）。

[18] 在前述注12所引用的书中，5。

[19] DrosteMagdalene Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”， *in Frauen im Design* （参见R. Parker， *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine* （London，1984）或M. Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900* （Design Center，Stuttgart，1989），174—202。），174—202。

[20] Campbell讨论了其复杂性（就工业制造联盟的内部政策，想要创造与工业密切联系的现代德国风格，以及区分出口市场（这些商品的最终去向）特征的观念而言，1914年工业制造联盟研讨会上的辩论远比这里复杂的多。Joan Campbell，*The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*（Princeton University Press，Princeton and Guildford，1978），特别是在第三章“Cologne in 1914”，第58—81页中进行了深入阐释），176—179。

[21] Droste Magdalene Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”， *in Frauen im Design* （参见R. Parker， *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine* （London，1984）或M. Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900* （Design Center，Stuttgart，1989），174—202。），174—202，197。

[22] 1922年第一次简单出版，但当时的经济气候很难维持下去。

[23] Nicholas Bullock在“First the Kitchen—Then the Facade”一文中大量思考了该问题，载*AA Files*（London，1984.5），第59页及其后。

[24] “The Frankfurt Kitchen：Contemporary Criticism and Perspectives”中还有效地讨论了Lihotsky和Frankfurt kitchen，载*Frauen im Design*，（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine* （London，1984）或M. Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900* （Design Center，Stuttgart，1989），174—202。），160—169。

[25] 见J. Heskett，“Modernism and Archaism in Design in the Third Reich”，in *Block*，3（1980），第13页及其后，和“Art and Design in the Third Reich”，*in History*

Workshop Journal，6（1979），139—153。

[26] 对Corbusier家具设计的深入讨论见C. Benton，“Le Corbusier：Furniture and the Interior”，*in Journal of Design History*，3.2/3（1990），103—124。

[27] 尽管A. Branzi，*The Hot House: Italian New Wave Design*（Thames & Hudson，London，1984）声称，第一件理性主义室内设计实际上是Ivo Pannaggi的Casa Zampini。

[28] 参见，例如B. Zevi，“The Italian Rationalists”，in D. Sharp（ed.），*The Rationalists: Theory and Design in the Modern Movement*（Architectural Press，London，1978），118—129。

[29] 1928年在米兰成立时名为*Casa Bella*，拥有计划内的女性读者群，1934年以新标题开始后定位更加进步。

[30] 1930年在蒙察第一次采用该标题。

[31] 在*Scandinavia: Ceramics and Glass of the 20th Century*（Victoria and Albert Museum，London，1989）的序言中有效地讨论了这些内容。

[32] 最初于1874年在瑞典瑞典皇家罗斯兰公司名下成立。

第三章　商业、消费主义和设计

[1] （Harper，New York）.

[2] Charles Richards在他1929年关于*Art in Industry*的报告中声明在美国有55所学校教授“工业设计”，但这通常与博物馆的使用联系在一起，博物馆提供范例，在相当大的程度上由历史上在风格上产生影响的运动构成，比如新艺术运动或工艺美术运动。

[3] （1932；Dover reprint，New York，1977）21—23.

[4] 工业设计师的自传体著作有：R. Loewy，*Never Leave Well Enough Alone*（Simon & Schuster，New York，1951），*Industrial Design*（Faber，London，1980）和H. Dreyfuss，*Designing for People*（Simon & Schuster，New York，1955）。N. Bel Geddes，*Horizons in Industrial Design*（（1932；Dover reprint，New York，1977）21—23）和R. Loewy，*The Locomotive: Its Esthetics*（The Studio，New York，1937）夸大并乐观地阐释了工业设计师改变消费者观念，改善生活质量，同时增进销售的力量。或许W. D. Teague，*Design This Day: The Techniques of Order in the Machine Age*（Harcourt Brace，New York，1940）和H. Van Doren，Industrial Design：A Practical Guide（McGraw-Hill，New York，1940）更客观地陈述了这一职业。

[5] 这样的历史性记载包括Donald J. Bush充满赞美之词的*The Streamlined Decade*（George Braziller，New York，1975），从风格上而不是经济方面关注工业设计。有许多关注个体成就的历史文本，比如*The Designs of Raymond Loewy*（展览目录，Smithsonian Institute，Washington，1975）或者A. Schönberger（ed.），*Raymond Loewy: Pioneer of American Industrial Design*（Internationales Design Zentrum，Berlin，1990）。J. Meikle，*Twentieth Century Limited: Industrial Design in America*，*1925—1939*（Temple University Press，Philadelphia，1979）对这段时期的记载介于上述两方面之间，书中还评价了设计、商业和社会之间的关系。

[6] Miller（D. Miller，*Material Culture and Mass Consumption*（Blackwell，Oxford，1987）.他在这本书中用"古怪"来描述设计史，这可能是因为对当前这一领域的研究和讨论缺乏认识所致，一些人类学的研究影响了最近的设计史研究和出版。比如T. Putnam & C. Newton编，*Household Choices*（Futures Publications，London，1990）。值得注意的是，其关注点从设计、制造和产品开发，转向选择、接受和理解的观念。），142.

[7] 工业设计师的自传体著作有：R. Loewy，*Never Leave Well Enough Alone*（Simon & Schuster，New York，1951），*Industrial Design*（Faber，London，1980）和H. Dreyfuss，*Designing for People*（Simon & Schuster，New York，1955）。N. Bel Geddes，*Horizons in Industrial Design*（（1932；Dover reprint，New York，1977）21—23）和R. Loewy，*The Locomotive: Its Esthetics*（The Studio，New York，1937）夸大并乐观地阐释了工业设计师改变消费者观念，改善生活质量，同时增进销售的力量。或许W. D. Teague，*Design This Day: The Techniques of Order in the Machine Age*（Harcourt Brace，New York，1940）和H. Van Doren，Industrial Design：A Practical Guide（McGraw-Hill，New York，1940）更客观地陈述了这一职业。

[8] 比如K. C. Plummer，"The Streamlined Moderne"，*Art in America*，January/February 1974，46—54，D. Gebhard，"The Moderne in the US，1920—1941"，*Architecture Association Quarterly*，July 1970，4—20和D. J. Bush（这样的历史性记载包括Donald J. Bush充满赞美之词的*The Streamlined Decade*（George Braziller，New York，1975），从风格上而不是经济方面关注工业设计。有许多关注个体成就的历史文本，比如*The Designs of Raymond Loewy*（展览目录，Smithsonian Institute，Washington，1975）或者A. Schönberger（ed.），*Raymond Loewy: Pioneer of American Industrial Design*（Internationales Design Zentrum，Berlin，1990）。J. Meikle，*Twentieth Century Limited: Industrial Design in America*，*1925—1939*（Temple University

Press，Philadelphia，1979）对这段时期的记载介于上述两方面之间，书中还评价了设计、商业和社会之间的关系）。

[9] W. D. Teague，"Building the World of Tomorrow"，*Art* & *Industry*，April 1939，126.

[10] 参见，比如D. A. Hounshell，*From the American System to Mass-Production 1800—1932*（Johns Hopkins University Press，Baltimore，1984）。

[11] E. J. O'Brian，*The Dance of the Machines*: *The American Short Story and the Industrial Age*（Jonathan Cape，London，1929），115.

[12] 他的许多作品收录于J. Meller（ed.），*The Buckminster Fuller Reader*（Penguin，Harmondsworth，1971）。

[13] "The Comprehensive Man"，1959年在俄勒冈（Oregon）大学演讲的修订本，见J. Meller（ed.）（他的许多作品收录于J. Meller（ed.），*The Buckminster Fuller Reader*（Penguin，Harmondsworth，1971）），134。

[14] T. Gronberg在"Cascades of Light：the 1925 Exhibition as *Ville Lumière*"中进行了有效且清晰地讨论，载*Apollo*，*July 1995*，12—16。

[15] 官方给出的原因是，没有足够的符合官方展览指导方针的美国商品，方针认为设计需要展示"现代的雄心和真正的原创"。然而，更可能是由于距离和费用而缺乏参与，以及没有明确的经济效益。

[16] 包括1928年纽约的Lord & Taylor和Macy's。

[17] D. Naylor，*American Picture Palaces: The Architecture of Fantasy*（Van Nostrand Reinhold，New York，1981）有效地记载了这种引人注目的类型。

[18] （Architectural Press，London，1945），4.

[19] G. Wright，*Building the Dream: A Social History of Housing in America*（University of Chicago Press，1981）讨论了许多这样的发展。

[20] 参见，比如S. Worden，"Furniture for the Living Room：An Investigation of the Interaction between Society and Design in Britain from 1919 to 1939"（未出版，哲学博士论文，University of Brighton，1980）和J. Attfield，"The Role of Design within the Relationship Between Furniture Manufacture and Its Retailing（1935—1965）with Initial Reference to the Firm of J. Clarke"（未出版，哲学博士论文，University of Brighton，1992）。兴趣更全面并提出了一些精彩观点的是A. A. Jackson，*Semi-Detached London*（Allen & Unwin，London，1973）和P. Oliver *et al.*，*Dunroamin: The Suburban Semi and Its Enemies*（Barrie & Jenkins，London，1981）。J. Porter

and S. Macdonald，“Fabricating Interiors： Approaches to the History of Domestic Furnishing at the Geffrye Museum”介绍性地说明了“一般”空间中的各种问题，in *Journal of Design History*，3.2—3.3（1990），175—182。

[21] 或许最重要的试图从消费者视角考察家具和家居装饰是T. Putnam and C. Newton（eds.），*Household Choices*（Futures Publications，London，1990）。

[22] “理想之家”展的档案在奥林匹亚（Olympia）的艺术和设计档案馆（Archive of Art & Design），这是国家艺术图书馆维多利亚和艾伯特博物馆（Victoria and Albert Museum）的一个驻地。

[23] “The Salon des Arts Ménagers，1923—1983：A French Effort to Instil the Virtues of Home and the Norms of Good Taste”，*Journal of Design History*，*7.4*（1994），267—275。R. -H. Guerrand在“Comfort”中也讨论了该问题，载J. de Noblet（ed.），*Design: Mirror of a Century*（Flammarion，Paris，1993）74—82。

第四章　设计和民族认同

[1] 就国际展览之重要性的总论性读物，见P. Greenhalgh，*Ephemeral Vistas: the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Faires, 1851—1939*（Manchester University Press，1988）。

[2] 惟一一部权威的用英语记述波兰设计和民间传统的著作是D. Crowley，*National Style and Nation State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*（Manchester University Press，1992）。

[3] 展览目录*Art and Power: Europe under the Dictators 1930—1945*（Hayward Gallery，London，1995）关注了其中的一些重要问题。

[4] 匈牙利和波兰一样，在20世纪初尝试利用一种源于本国土壤的“民族”风格。参见例如Katalin Keserü，“The Workshops of Gödöllö：Transformations of a Morrisian Theme”，*Journal of Design History*，1.1（1998），1—23。

[5] （Thames & Hudson，London），15.

[6] J. Gloag，*The English Tradition in Design*（Penguin，London，1947），35.

[7] 要区分“英格兰的”（English）和“英国的”（British）。

[8] 参见例如A. Howkins，“The Discovery of Rural England”，载R. Colls and P. Dodd（eds.），*Englishness: Politics and Culture 1880/1920*（Croom Helm，London，1986）。

[9] 例如，F. MacCarthy，*All Things Bright and Beautiful: Design in Britain from 1830 to Today*（Allen & Unwin，London，1972）几乎没有提到。对该领域的讨论参见J. Woodham，“Design and Empire：British Design in the 1920s”，*Art History*，June 1980，229—240，“Images of Africa and Design at the British Empire Exhibitions between the Wars”，*Journal of Design History*，2.1（1989），15—33，或者*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，1983）。

[10] 第二年又吸引了将近1000万的参观者。

[11] 参见J. M. Mackenzie，*Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion 1880—1960*（Manchester University Press，1985）和id.（ed.），*Imperialism and Popular Culture*（Manchester University Press，1986）。

[12] L. Weaver，*Exhibitions and the Arts of Display*（Country Life，London，1925），42.

[13] 蒙察，意大利北部的一座城市，位于米兰东北偏北方。——译者注

[14] [G. S. Holme，]“Where there is Non-Vision the People Perish”，*Studio*，July，1930.

[15] 英国最著名的大学用品供应公司之一，已经为剑桥大学服务了120多年。——译者注

[16] C. Hussey，“The Week-end House”，*Guide des objects exposés dans le pavillon du Royaume Uni: 1937 Exposition Internationale Paris*（HMSO，London，1937），507.

[17] Sir Thomas Barlow，1937年11月11日在艺术与产业委员会大会上的讲话，Public Record Office BT60/40/2号文件，Kew。

[18] *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*（Manchester University Press，1994），引用*Picture Post*的部分见“Landscape for Everyone”，198—205。

[19] （Faber，London）.

[20] 一个著名的例外是Paddy Maguire，他的重要文章“Craft Capitalism and the Projection of British Industry in the 1950s and 1960s”中有一些了不起的用遗产支持海外英国展示的例子，载*Journal of Design History*，6.2（1993），97—114。

[21] *Board of Trade Journal*，1962年4月13日。

[22] “Modernism and Archaism in Design in the Third Reich”，*Block*（Middlesex Polytechnic），no. 3（1980），17—20和“Design in Interwar Germany”，W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity*参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet

（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），257—285。

[23] 还可以见论文"Functionalism in Nazi Germany：Neoclassicism 1933—1945"，载H. Fuchs and F. Burkhardt，*Product Design History: German Design from 1820 down to the Present Era*（Institute for Foreign Cultural Relations，Stuttgart，1986）。

[24] 尽管对所有重要的建筑物和建筑计划而言，最流行的官方风格仍然是新古典主义宏伟的翻新形式。

[25] S. Weißler，"Imprisoned Within a Role：An Assessment of Arts and Crafts Production by Women Under National Socialism"，*Frauen im Design*（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*（London，1984）或M. Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。），234—243.

[26] J. Campbell，*The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*（Princeton University Press，1979）243—287，第九章"The Werkbund and National Socialism"详细讨论了1933年以后德意志制造联盟活动的政治复杂性。

[27] Ibid. 275.

[28] H. Fuchs and F. Burkhardt（"Modernism and Archaism in Design in the Third Reich"，*Block*（Middlesex Polytechnic），no. 3（1980），17—20和"Design in Interwar Germany"，W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity*参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），257—285）.

[29] 比如装饰艺术与工业协会（Association of Decorative Arts and Industries），1920年成立。

第五章　第二次世界大战：重建与富足

[1] R. Lynes，*The Taste-Makers: the Shaping of American Popular Taste*（1954；Dover，New York，1980）.

[2] 里比–欧文–斯福特，俄亥俄州的一家光学玻璃制造公司。——译者注

[3] S. Giedion，*Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*（1948; Norton，New York，1969），617—619.

[4] “The Consumer Markets：1954—1959”，*Fortune*，August 1954，82.这是12篇文章中的最后一篇。

[5] 第96—101页。

[6] E. Larrabee，“The Six Thousand Houses That LevittBuilt”，*Harper's Magazine*，197（1948），82.

[7] 威灵伯勒，美国新泽西州中南部的一个社区，主要是住宅区。——译者注

[8] B. Friedan，*The Feminine Mystique*（1963；Penguin，Harmondsworth，1972），15—16.

[9] R. Venturi，D. ScottBrown，and S. Izenour（MIT，Cambridge，Mass.），1972.

[10] 参见如A. Hess，*Googie: Fift ies Coffee Shop Architecture*（Chronicle，San Francisco，1985）。

[11] （Bloomsbury，London）.

[12] Ibid. 4。

[13] 奥兹莫比尔，通用旗下的一个品牌，创始于1897年，是美国最早的汽车品牌之一。因长期经营不善，2000年，通用宣布其退出历史舞台。——译者注

[14] （Cambridge University Press）.

[15] “Utility or Austerity”，*Architectural Review*，January 1943，3.

[16] 全面的讨论参见J. M. Woodham，“Design Promotion 1946 and After”，in P. Sparke（ed.），*Did Britain Make It: British Design in Context 1946—1986*（Design Council，London，1986），23—37，以及“The Post-War Consumer：Design Propaganda and Awareness，1945—1965”，in N. Hamilton（ed.），*From the Spitfire to the Microchip: Studies in the History of Design*（Design Council，London，1985），6—11。

[17] *The Enemies of Design*（Design & Industries Association），3.

[18] 进一步的讨论参见如第五章“Propaganda and Organisation of Modern Design”，in J. M. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，

1983）。

[19] 关于早期文化倾向某些方面的讨论参见J. M. Woodham，“Managing British Design Reform I：Fresh Perspectives on the Early Years of the Council of Industrial Design”，*Journal of Design History*，9.1.（1996），55—65。另见J. M.Woodham，“Managing British Design Reform II”，*Journal of Design History*，9.2，101—115。

[20] 除了“英国能做”展的报告，与工业设计委员会 / 大众观察有关的大量材料可以在布莱顿大学设计史研究中心查阅，大众观察的档案可在苏塞克斯大学查阅。

[21] *A Designer's Trade*（Allen & Unwin，London，1986）.

[22] *An Eye for Design*（Max Reinhardt，London，1987）.

[23] Ed. M. Banham and B. Hillier（Thames & Hudson，London，1951）.

[24] “The Style：Flimsy…Effeminate?”，in M. Banham and B. Hillier，前引书，190—198。

[25] “The influence of the Festival of Britain on design today”，*Journal of the Royal Society of Art*，1961年6月，503—515。

[26] （正文，n. 2.27），39。

[27] D. P. Doordan，“National Agendas for Italian Design after 1945”，论文发表于布莱顿大学“设计，产业与政府倡导：过去、现在与未来”（“Design，Industry and Governmant Intiatives：Past，Present and Future”）国际会议，1995年9月。

[28] 图录另见：R. M. Rogers，*Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*（Istituto Poligrafico dello Stato，Rome，1950）。

[29] 1948年，手工艺发展公司和手工制品协助与分销委员会重组为Compagna Nazionale Artigiania（CNA）。

[30] 1952年举办了奥利维蒂的产品及其平面的一个展览，即其引人注目的展厅在纽约第五大道开张的两年之前。

[31] 讨论见G. Berghaus，*Girlkultur*（正文，n. 2.8），第193页以下。

[32] *Design Quarterly*，40（1958），1—27.

[33] E. Wilkinson，*Japan versus Europe*（Penguin，Harmondsworth，1983）对我们了解欧洲在先前100多年的时间里对日本的看法的变化很有用。

[34] *Hansard*（London），1950年11月23日，500。

[35] 这段引文是1951年11月英国自行车与汽车制造商协会主席参观厄尔（Earl）的场馆时说的。Board of Trade Records，Public Record office，Kew，File BT 11/4452.然而，重要的是，页边空白处还有贸易管委会的官员用铅笔写的批注："太自鸣得意。质量已经提高。"

[36] *Time*，1961年2月23日。

[37] （Wiley，Chichester）.

[38] 该顾问公司一开始叫做小池小组（Group Koike），就是在向他们的教授表示敬意，因为他为激起这些同学对工业设计这个新兴学科的兴趣做了许多事情。

[39] 一个非常有用的关于所用重大进展的详细说明参见JETRO，*Japan's Post War Industrial Policy: Economic Programs in the Reconstruction an Expansion Periods* （Japan External Trade Organization，Tokyo，Japan，1985）。有关出口历史的某些方面参见JETRO，*A History of Japan's Postwar Export Policy: Japanese Experience*（Japan External Trade Organization，Tokyo，Japan，1983）。

[40] 1985年11月作者在东京和井上武的谈话，当时他是GK工业设计海外分部的主管。

[41] 松下的品牌本来是"Matsushita"，后来用"Panasonic"替换了前者。——译者注

第六章　跨国企业与全球产品

[1] （Cambridge University Press [first edition 1983]，1992）.十年之中印了六版可能说明它在1980年代的英国对这些观念特别适用。

[2] W. Olins，*Corporate Identity: Making Business Strategy Visible through Design*（Thames & Hudson，London，1989），13.

[3] 这越来越被看作是企业沟通机会的一个重要方面，有的文献说得很清楚，如J. Grinling，*The Annual Report: A Guide to Planning，Producing and Promoting Company Reports*（Gower，London，1986）。

[4] W. Olins，*Corporate Identity: Making Business Strategy Visible through Design*（Thames & Hudson，London，1989），132。

[5] F. H. K. Henrion and A. Parkin，*Design Co-ordination and Corporate Image*（Studio Vista，London，1967），7.

[6] W. Olins，*Corporate Identity: Making Business Strategy Visible through Design*（Thames & Hudson，London，1989），9。

[7] S. Baker，“Re-reading *The Corporate Personality*”，*Journal of Design History*，2.4（1989），275—276.

[8] 这包括J. K. Galbraith，*The New Industrial State*（Hamish Hamilton，London，1967），G. Bannock，*The Juggernauts: the Age of the Big Corporation*（Penguin，Harmondsworth，1973），以及A. Mattelart，*Multinational Corporations and the Control of Culture: the Ideological Apparatuses of Imperialism*（Harvester，Brighton，1979）。

[9] （Penguin，Harmondsworth），12.

[10] （Ediciones Universitarias de Valparaíso，Chile）.英文版，*How to Read Donald Duck: Imperialist Imagery in the Disney Comic*，David Kunzle作序，International General New York，1975。

[11] Doyle Dane Bernbach是在1949年创建于纽约，事务所很快就遍布世界各地。这个公司开得很成功，它为广告词写手和艺术指导之间的协作建立了新的标准，认为视觉因素和广告词在编辑上同样重要。

[12] A. Mattelart，*Multinational Corporations and the Control of Culture: the Ideological Apparatuses of Imperialism*（这包括J. K. Galbraith，*The New Industrial State*（Hamish Hamilton，London，1967），G. Bannock，*The Juggernauts: the Age of the Big Corporation*（Penguin，Harmondsworth，1973），以及A. Mattelart，*Multinational Corporations and the Control of Culture: the Ideological Apparatuses of Imperialism*（Harvester，Brighton，1979））。

[13] L. Munford，*Technics and Civilisation*（1934; Routledge & Kegan Paul，London，1962）考虑到了军队对企业各种的影响。

[14] 关于政权的明显象征，如墨索里尼的“Roma Secunda”概念和希特勒的第三帝国，已经在第三章中讨论过。沃利·奥林斯在*The Corporate Personality*（Design Council，1962）中曾考虑后者。我们还可以大大地往前推，比如文艺复兴时期的市政府和法庭，还有建造和文化赞助的项目机构，这都是体现特定企业形象观点的一种手段。

[15] 它从1949年起成为伊利诺伊工学院的一部分。关于这个机构早期论争和政策的进一步讨论参见A. Findeli，“Design Education and Industry：the Laborious Beginnings of the Institute of Design in Chicago in 1944”，*Journal of Design History*，4.2（1991），97—115。

[16] 更详细的讨论参见J. Sloan Allen，Ch. 9，“The Aspen Muse and the Twilight of Modernism”，*The Romance of Commerce and Culture*（University of Chicago Press，

1983）。

[17] 关于该杂志的新式、内容和影响力的一个非常有用的讨论参见J. Aynsley，“*Gebrauchsgraphik* as an Early Graphic Design Journal，1924—1938”，*Journal of Design History*，5.1（1992），53—72。

[18] A. Forty，*Objects of Desire: Design and Society 1750—1980*（Thames and Hudson，London，1986）第六章“办公室中的设计”中曾对此作过有趣的讨论。

[19] 参见J. Heskett，*Philips: A Study of the Corporate Management of Design*（Trefoil，London，1989）。

[20] S. Bayley，*Coke! Coca-Cola 1886—1986: Designing a Megabrand*（Conran Foundation，London，1986）.

[21] S. Bayley（ed.），*Sony: Design*（Conran Foundation，London，1982）.

[22] 参见A. Drexler给*Charles Eames: Furniture from the Design Collection*（MOMA，New York，1973）写的序言，第3页。

[23] （MOMA，New York，1950）.

[24] 引自*Design Process Olivetti 1908—1978*，展览图录，Frederick S. Wight Art Gallery（Olivetti，Ivrea，1979），19。

[25] 这些发现被发表在“100件‘设计的最好’的产品”一文中并作了插图，*Fortune*，April 1959，135—141。后来又作了扩充并出版为J. Doblin，*100 Great Product Designs*（Van Nostrand Reinhold，New York，1970）。

[26] 参见B. Radice，*Memphis: the New International Style*（Electa，Milan，1981）；I。Vercelloni，“A New International Style”，*House and Garden*，February 1982，108—117；H. Cumming，and A. Van Tulleken，“ Memphis Design and Other International Styles”，*Art and Design*（London），March 1986，50—57。

[27] 该工作室于1983年成立，作为金属制品制造商阿莱西的实验。

[28] 参见如Volker Fischer（ed.），“Micro-Architecture”，in *Design Now: Industry or Art?*（Prestel Verlag，Munich，1989），207—240。

[29] （Wright Art Gallery，University of California，Los Angeles，1979，19）。“广场”这个词指的是建筑结构和空间关系：由茶或咖啡具、糖钵以及牛奶壶的形式所定义，而它们又存在于其托盘的空间定义中。

第七章　设计促进、职业与管理

[1] （HMSO，London）.

[2] M. Gray，"SIAD：The First Forty Years"，*The Designer*，October 1970，4.

[3] Board of Trade，*Report of the Committee Appointed by the Board of Trade under the Chairmanship of Lord Gorell on the Production and Exhibition of Articles of Good Design and Everyday Use*（HMSO，London，1932）.

[4] *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*（Faber & Faber，London，1934）.

[5] （Faber & Faber，London）.

[6] （Cambridge University Press）.

[7] 其中最重要的是1933年在伦敦道澜堂（Dorland Hall）举办的与家庭有关的工业艺术展，以及1934年在同一地点举办的当代工业设计展。

[8] 如N. Carrington，*Industrial Design in Britain*（Allen & Unwin，London，1976），F. MacCarthy，参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），J. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，1983），and R. Stewart，*Design and British Industry*（John Murray，London，1987）。

[9] （Design Council，London，1983），36.

[10] R. Stewart如N. Carrington，*Industrial Design in Britain*（Allen & Unwin，London，1976），F. MacCarthy，参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），J. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，1983），and R. Stewart，*Design and British Industry*（John Murray，London，1987）。

[11] 该领域文献的增多说明了这一点，其范围囊括了从试图证明这个职业的合法性文献到入行者的指导手册：如F. A. Mercer，*The Industrial Design Consultant: Who He Is and What He Does*（Studio，London，1947），J.Gordon Lippincott，*Design for Business*，（Paul Theobald，Chicago，1954），F. Ashford，*Designing for*

Industry:Some Aspects of the Product Designer's Work （Sir Isaac Pitman，London，1955），J. Pilditch and D. Scott，*The Business of Product Design*（Business Publications Ltd，London，1965），以及D. Goslett，*The Professional Practice of Design*（1960; rev. edn.，Batsford，London，1971）。

[12] 蛋杯，吃鸡蛋用的杯子，能盛放一个通常煮得半熟的蛋。——译者注

[13] 参见如J. Sorrell，*The Future Design Council*（Design Council，London，1994）。此书及围绕它展开的讨论都包含在Charlotte Benton对该书的评论中，载*Journal of Design History*，7.4（1994），310—312。

[14] 关于波兰政府对设计进行干预的进一步讨论参见D. Crowley，"Building the World Anew：Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland"，*Journal of Design History*，7.3（1994），187—203。

[15] 参见如M. H.，"Design in Russia"，*Industrial Design*，April 1963，72—75，R. Hutchings，"USSR"，Design，January 1978，27，以及J. Lott，"Trying to Sort Out the Soviet Union"，*Design*，October 1981，36—37。

[16] *Design in Ireland: Report of the Scandinavian Design Group in Ireland* （Irish Export Board，Dublin，1961）.

[17] S. Freedgood，"Odd Business，This Industrial Design"，*Fortune*（New York），February 1959.

[18] 这个过程一直在继续，因为许多新兴的工业化国家越来越重视设计。

[19] （Pembridge，London，1981），48.

[20] "Overseas Review：Ulm"，*Design*，June 1959，53—56.

[21] "Review Article：Hochschule für Gestaltung Ulm：Recent Literature"*Journal of Design History*，1.3—4（1988），249—256.

[22] H. Jacob，"HfG：A Personal View of an Experiment in Democracy and Design Education"，*Journal of Design History*，1.3—4（1988），221—234.其他的观点参见B. Meurer，"Modernity and the Ulm School"，in J.De Noblet（ed.），*Design: Reflections of a Century*（Flammarion，1993）。一种女性的视角参见G. Müller-Krauspe，"There Were 26 of Us：Women and the HfG"，in *Frauen im Design*（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine* （London，1984）或M. Droste，"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers*

and Life Histories since 1900 （Design Center，Stuttgart，1989），174—202。），254ff。

[23] （Council of Industrial Design，London）．

[24] 皇家美术学院工业设计（工程学）研究小组承担的病床设计项目对设计方法的用途进行了探讨。*Industrial Design and Community*一书中有对该项目的调查，（Lund Humphries，London，1967），17—56。

[25] W. E. Woodson，*Human Engineering for Equipment Designers*（University of California Press，Berkeley，1954）．

[26] 参见如H. Murrell，"How Ergonomics Became Part of Design"，in N. Hamilton（ed.），*From Spitfire to the Microchip*全面的讨论参见J. M. Woodham，"Design Promotion 1946 and After"，in P. Sparke（ed.），*Did Britain Make It: British Design in Context 1946—1986*（Design Council，London，1986），23—37，以及"The Post-War Consumer：Design Propaganda and Awareness，1945—1965"，in N. Hamilton（ed.），*From the Spitfire to the Microchip: Studies in the History of Design*（Design Council，London，1985），6—11，72—76。

[27] 工业设计师的自传体著作有：R. Loewy，*Never Leave Well Enough Alone*（Simon & Schuster，New York，1951），*Industrial Design*（Faber，London，1980）和H. Dreyfuss，*Designing for People*（Simon & Schuster，New York，1955）。N. Bel Geddes，*Horizons in Industrial Design*（（1932；Dover reprint，New York，1977）21—23）和R. Loewy，*The Locomotive: Its Esthetics*（The Studio，New York，1937）夸大并乐观地阐释了工业设计师改变消费者观念，改善生活质量，同时增进销售的力量。或许W. D. Teague，*Design This Day: The Techniques of Order in the Machine Age*（Harcourt Brace，New York，1940）和H. Van Doren，Industrial Design：A Practical Guide（McGraw-Hill，New York，1940）更客观地陈述了这一职业。

[28] （1966；修订版，Penguin，Harmondsworth，1976）。

[29] （Hodder & Stoughton，London）．

第八章　从波普到后现代主义：改变的价值观

[1] 社会学家David Riesman在*The Lonely Crowd*（1950；Yale University Press，New Haven，1961）中提到了这个问题。

[2] （Éditions du Seuil，Paris，1957）．A. Lavers的英译本1972年由伦敦的Jonathan Cape出版。

[3] （Capeli Editore，Bologna）.

[4] （Museum of Modern Art，New York）.

[5] *Theory and Design in the First Machine Age* （Architectural Press，London，1960）.

[6] N. Pevsner，*Pioneers of Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius* （Penguin，Harmondsworth，1977）。

[7] 最近一部著作令人信服地指出，独立团的历史已经被"神话化"，而且，在这个团体的活动中，由于强调纯艺术，设计的角色被过度地遮蔽。参见A. Massey，*The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945—1959*（Manchester University Press，1995）。另见A. Massey and P. Sparke，"The Myth of the Independent Group"，*Block*，10 (1985)，48—56。

[8] （*Theory and Design in the First Machine Age* （Architectural Press，London，1960）.第7次印刷，1977），第10页。

[9] （*Theory and Design in the First Machine Age* （Architectural Press，London，1960）.第7次印刷，1977），第10页。

[10] "Technology and the Home"，*Ark*，19（1956）.

[11] 尤其参见第8章，"The Myth of the Independent Group：Historiography and Hagiography"，in A. Massey（最近一部著作令人信服地指出，独立团的历史已经被"神话化"，而且，在这个团体的活动中，由于强调纯艺术，设计的角色被过度地遮蔽。参见A. Massey，*The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945—1959*（Manchester University Press，1995）。另见A. Massey and P. Sparke，"The Myth of the Independent Group"，*Block*，10 (1985)，48—56。），109—127。

[12] 尤其参见第8章，"The Myth of the Independent Group：Historiography and Hagiography"，in A. Massey（最近一部著作令人信服地指出，独立团的历史已经被"神话化"，而且，在这个团体的活动中，由于强调纯艺术，设计的角色被过度地遮蔽。参见A. Massey，*The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945—1959*（Manchester University Press，1995）。另见A. Massey and P. Sparke，"The Myth of the Independent Group"，*Block*，10 (1985)，48—56。），第98页。

[13] *Architectural Review*，August 1948，88—93.

[14] *What is Modern Design?*（Museum of Modern Art，New York，1950），7.然而，1950年代末，他开始接受一种宽泛的趣味标准，参见他的文章"The Design Shift 1950—1960"，*Industrial Design*，7(August 1960)，50—51。

[15] *Design*，134（1960），28—32.他关于设计的一些看法被收录到了他的著作*Collected Words*（Thames & Hudson，London，1992）。

[16] *Design*，134（1960），25.

[17] *Block*，4（1981），44 ff.

[18] 汉弗莱·博加特（1899—1957），美国演员，经常在影片中扮演刚强、沉默寡言却热心肠的英雄人物。他演的电影有《卡萨布兰卡》(1942）和《非洲女王号》(1951），曾获奥斯卡最佳男主角奖。——译者注

[19] 这更能说明，美国文化的均质化影响只是霍加特关注英国文化受侵蚀的一个方面，因为钢管椅至少从起源上讲是一个现代主义或国际风格的象征，在两次世界大战之间，许多人反对它，因为它没有民族性。

[20] *The Uses of Literacy* (Penguin，Harmondsworth，1977 edn.)，248.

[21] 参见如N. Whiteley，*Pop Design: Modernism to Mod*（Design Council，London，1987），或C. McDermott，*Street Style: British Design in the 80s*（Design Council，London，1987）。

[22] Part 1，1959，and Part 2，1960（London Press Exchange，London）.

[23] 参见如N. Whiteley（参见如N. Whiteley，*Pop Design: Modernism to Mod*（Design Council，London，1987），或C. McDermott，*Street Style: British Design in the 80s*（Design Council，London，1987））。

[24] *Architectural Review*，October 1967，255—257.

[25] 从某种意义上讲，这个组织正在经历一个转变，从其对消费品的关注转向对重要商品的和工程学的关注。1972年它被重组为设计委员会时，这种转变得到认可。

[26] （Museum of Modern Art，New York）22。尽管它出版于1966年，但写作是在1962年。

[27] J. Jacobs，*The Death and Life of Great American Cities: The Failure of Town Planning*（Random House，New York，1961），以及P. Blake的更让人感兴趣的*Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*（Little，Brown and Company，Boston，1977），这些书都是此类批评的典型例证。

[28] （Academy，London）.

[29] *The Hot House*尽管A. Branzi，*The Hot House: Italian New Wave Design*（Thames & Hudson，London，1984）声称，第一件理性主义室内设计实际上是Ivo Pannaggi的

Casa Zampini。

[30] 洛特雷阿蒙，法国诗人，Comte de Lautréamont是Isadore Ducasse（1846—1870）的笔名。——译者注

[31] “Memphis and Fashion”，in *Memphis: Research*，*Experiences*，*Results*，*Failures and Successes of New Design*（Thames & Hudson，London，1984），187.

[32] V. Fischer（ed.），*Design Now: Industry or Art?*（Prestel-Verlag，Munich，1989），74.

[33] J. Thackera（ed.），*New British Design* (Thames & Hudson，London，1986)，11.

[34] A. Greiman，*Hybrid Imagery: the Fusion of Technology and Graphic Design* (Architecture Design and Technology Press，London，1990)对她1970年代末以来的作品提供了一个概述。

[35] J. Wozencroft，*The Graphic Language of Neville Brody*（Thames & Hudson，London，1988）.最近关于其作品的讨论参见J. Wozencroft，*The Graphic Language of Neville Brody 2*（Thames & Hudson，London，1994）。

[36] 参见如N. Whiteley（参见如N. Whiteley，*Pop Design: Modernism to Mod*（Design Council，London，1987），或C. McDermott，*Street Style: British Design in the 80s*（Design Council，London，1987））。

[37] T. Palmer，*The Trials of Oz*（Blond & Briggs，London，1971）.

[38] 凸肚窗，一种投影式凸窗，下面用梁托或支架支撑起来。——译者注

[39] V. Fischer（ed.），*Design Now: Industry or Art?*（Prestel-Verlag，Munich，1989），74，87。

第九章　怀旧、遗产与设计

[1] 参见P. Stanfield，“Heritage Design：the Harley-Davidson Motor Company”，*Journal of Design History*，5.2（1992）141—155。

[2] 这款椅子上的图案来自文丘里祖母的一块桌布，文丘里在上面又加上一些短斜线。——译者注

[3] 保罗·里维尔（Paul Revere，1735—1818），美国银匠、雕刻师及美国革命英雄。——译者注

[4] 这些例子以及其他一些例子皆可参见Jeffrey Meikle写的一篇有用的论文，“Domesticating Modernity：Ambivalence and Appropriation，1920—1940”，in W.

Kaplan （ed.）， *Designing Modernity*参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），143—167。

[5] 特伦顿（Trenton）是美国新泽西州的首府，1679年左右由贵格教徒建立。特伦顿战役是美国独立战争中的一场关键性的战斗，华盛顿的部队在一次突然袭击中攻占了一个黑森雇佣兵（美国革命战争时期，在美国的英国军队中的德国雇佣兵）的营地。——译者注

[6] 威廉斯堡（Williamsburg）位于美国弗吉尼亚州东南部，1632年建市，1699—1779年间是弗吉尼亚州的首府（首府后移至里士满）。1926年，威廉斯堡开始实施大规模的复兴计划，大约有700座现代建筑被迁移，83座殖民地时期的建筑被修复，400多座建筑在其原址上改建，项目资金主要来自小约翰·D.洛克菲勒的赞助。——译者注

[7] 接下来，它又由罗斯福建立的工业发展局（Works Progress Administration）资助。

[8] 这与英帝国展对手工艺人的使用在许多方面是类似的。不过，实施起来经常会有一些意识形态上的差别，比如在1924年的文布利，（黑皮肤的）非洲手艺人就在公众的注视下工作。英国的帝国主义所传达的信息是，英国是工业制造的中心，而殖民地为其提供原材料。殖民地销售的产品一般不被看作经济上的威胁，但它仍旧具有异国情调的诱惑力。

[9] 参见William B. Rhoads，“Colonial Revival in American Craft：Nationalism and the Opposition to Multicultural and Regional Traditions”，in J. Kardon（ed.），*Revivals! Diverse Traditions 1920—1945: The History of Twentieth Century Craft*（Abrams，New York，1994），41—54。书中许多文章都很有用，尤其是那些广泛关注种族和文化问题的。不过，关于特定遗产（白人的，盎格鲁—萨克逊新教徒的）讨论尤可参见Harvey Green，“Culture and Crisis：Americans and the Craft Revival”，pp. 31—40。

[10] 比如1925年建立的西班牙殖民地艺术复兴协会（1929年更名为西班牙殖民地艺术协会）。它还开了一家西班牙艺术品商店，出售传统手工艺制品。

[11] 罗德岛州波塔基特市（Pawtucket）里的流线型“现代餐厅”大约是1940年由麻省梅里麦克（Merrimac）的斯特林公司（Sterling Diners）生产的，已列入国家历史名地名录。

[12] 纽华克（Newark），美国新泽西州东北的城市。——译者注

[13] 安曼教派（Amish），17世纪晚期从门诺教派脱离出来的一个再洗礼派正统教派。——译者注

[14] 孟诺派教徒（Mennonite），属再洗礼派教徒，该派的显著特征是提倡简朴的生活、和平主义及不抵抗。——译者注

[15] *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* （Collier Macmillan，London，1979）.

[16] V. Fischer（ed.），*Design Now: Industry or Art?*（Prestel-Verlag，Munich，1989），74*Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* （Collier Macmillan，London，1979），第109页。

[17] 拉格泰姆音乐（rag-time），1890—1915年间在美国流行的一种爵士乐。——译者注

[18] V. Fischer（ed.），*Design Now: Industry or Art?*（Prestel-Verlag，Munich，1989），74*Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* （Collier Macmillan，London，1979），第90页。

[19] （Cambridge University Press，Cambridge，1992）。

[20] 虽然，在取名克拉布特里和伊夫林之前，这家公司在1960年代是一家在麻省剑桥卖肥皂的小商店。

[21] T. Reese，“When More Is More”，*Print*，March-April 1987，84.

[22] 这包括K. Walsh，*The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*（Routledge，London，1992）。他认为，战争对统治阶级的地位构成了威胁，其后果就是，人们感到需要保存它们所代表的东西。

[23] 尽管在1950年代，有一段时期，工业设计委员会与农村产业局（Rural Industries Bureau）合作，在其职责范围内包括了手工艺的某些方面。

[24] （British Council/Longmans Green & Co.，London）.

[25] （British Council/Longmans Green & Co.，London），第22页。

[26] （Collins，London）.

[27] *English Popular Art*（Batsford，London）.

[28] （Architectural Press，London，1951）.这本书是1944年以来，琼斯为《建筑评论》写的一系列文章的结集。

[29] *Burlington Magazine*（London），September 1952，203.

[30] toby jug，指一种形状像戴三角帽的胖老头的小酒杯。——译者注

[31] 如P. Cormack，*Heritage in Danger*（New English Library，London，1976）。

[32] 换句话说，就是克莱门特·艾德礼（Clement Attlee）的工党政府在1940年代末推行的福利国家政策。

[33] 国民托管组织是英国著名的保护名胜古迹的民间机构。——译者注

[34] 一开始的竞赛吸引了大约300名参与者，但没有一个被认为合适。

[35] 切尔西在泰晤士河北岸，伦敦西部街区，自18世纪以来为作家和艺术家聚居地。——译者注

[36] 劳拉·阿什莉写的前言，*Laura Ashley Home Furnishings Catalogue 1982*（Laura Ashley，Carno，Powys，1982）。

[37] *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Design* （Methuen，London）.

[38] “Time Will Tell”，*Design Week*，November 1990.

[39] 其他的例子参见P. J. Fowler，*The Past in Contemporary Society: Then*，*Now*（Routledge，London，1992），尤其是第二章，“探索往昔”，129—138。

[40] G. Darley，“History as Bunk”，*Financial Times*（London），2 December 1989，p. xvii.不过，他所使用的评价标准还包括了运货、停车场、盥洗设施和促销印刷品之类的条目。历史再现的真实性和聪明才智屈从于不符合实际的或定性的评价。

[41] 这包括K. Walsh，*The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*（Routledge，London，1992）。他认为，战争对统治阶级的地位构成了威胁，其后果就是，人们感到需要保存它们所代表的东西，第129页。

第十章　设计与社会责任

[1] cash-and-carry，现购自运，即现款购买，通常不附加运输服务。——译者注

[2] 这是Clarence Saunders的发明，他在1917年获得了这个想法的专利。

[3] 由于厄普顿·辛克莱（Upton Sinclair）在其著作《屠场》（*The Jungle*）中对美国肉类包装业的玩忽职守的报道令人毛骨耸然，所以，尽管强大的芝加哥产业游说团反对，1906年的《干净食品法案》（*Pure Food Bill*）还是通过了。

[4] 白原（White Plains），在美国纽约东南部，为纽约市的居住区。——译者注

[5] 比如*Ladies Home Journal*和*Woman's Home Companion*。

[6] J. G. Brainerd，“Introduction”，*The Ultimate Consumer: A Study in Economic Illiteracy*（The Annals of the American Academy of Political and Social Science，Philadelphia，May 1934），p. ix.

[7] 芒特弗农（Mount Vernon），在美国纽约州东南部，大部分为居住区。——译者注

[8] *Report of the Purchase Tax/Utility Committee*（HMSO，London，1952）.

[9] 原先是创建于1901年的英国工程标准协会（British Engineering Standards Committee）。了解更多的历史细节参见C. Douglas Woodward，*BSI: The Story of Standards*（British Standards Institute，London，1972）。

[10] 英国优质家政协会（British Good Housekeeping Institute）始于1924年，比相应的美国机构要晚，其杂志是《优质家政》（*Good Housekeeping*）。

[11] S. Worden，“A Voice for Whose Choice? Advice for Consumers in the Later 1930s”一文曾对这种发展的一些方面进行讨论，载T. Bishop（ed.），*Design History: Fad or Function?*（Design Council，London，1978），41—48。

[12] 最开始的名字很长，叫做消费品标准顾问委员会（Advisory Council on Standards for Consumer Goods）。

[13] 关于战后英国女性消费者组织更为全面的讨论参见下书第七章“消费者意识”，Jonathan M. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（如N. Carrington，*Industrial Design in Britain*（Allen & Unwin，London，1976），F. MacCarthy，参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），J. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，1983），and R. Stewart，*Design and British Industry*（John Murray，London，1987）），90—98。

[14] 《买哪个？》只能订阅，这不同于美国《消费者报告》，后者可以随看随买。

[15] 风筝标志，符合英国标准协会规格的商品的标志。——译者注

[16] 德比（Derby），位于英格兰中部诺丁汉西部的一座城市，是贸易和工业中心。——译者注

[17] 关于这类著作的讨论，参见如F. Klingender，*Art and the Industrial Revolution*（1947；Paladin，St Albans，1972）。尽管在1968年的修订扩充版中，关于一些艺术

家的内容作了修改，对于18世纪和19世纪科学和文化变革的探讨，此书仍旧是一部重要文献。

[18] （1957；Penguin，Harmondsworth，1960）.

[19] 洛克希德P38是洛克希德飞机公司研制的第一种军用飞机。这种飞机设计制造精良，高速度、重装甲、火力强大，“二战”后期曾被广泛应用于太平洋战场，众多美军王牌均驾驶该机，常令日军闻风丧胆，它最著名的战绩就是击落日本大将山本五十六座机，并使之毙命。——译者注

[20] （Grossman，New York，1965）.更详细的批评和参考书目见J. W. Eastman，*Styling vs. Safety* （University Press of America，1984）。

[21] 根据1967年9月纳德在华盛顿特区国家消费者集会上的演讲，重刊于G. S. McClelland，*The Consuming Public* （H. W. Wilson，New York，1968），102 ff.。

[22] 这些和其他民意测验数据来自第二章“道德与市场”，见P. Blumberg，*The Predatory Society: Deception in the American Marketplace*（Oxford University Press，1989）。

[23] *Final Report on Consumer Protection* （HMSO，London，1962）.

[24] 这包括K. Walsh，*The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*（Routledge，London，1992）。他认为，战争对统治阶级的地位构成了威胁，其后果就是，人们感到需要保存它们所代表的东西。*Final Report on Consumer Protection* （HMSO，London，1962），112。

[25] 关于战后英国女性消费者组织更为全面的讨论参见下书第七章“消费者意识”，Jonathan M. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（如N. Carrington，*Industrial Design in Britain*（Allen & Unwin，London，1976），F. MacCarthy，参见如N. Pevsner，前面引用过的书；F. MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）；J. De Noblet（ed.），*Design: Miroir du Siècle*（Flammarion/APCI，Paris，1993）；以及W. Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Thames & Hudson/Wolfsonian Foundation，London/Miami，1995），J. Woodham，*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，1983），and R. Stewart，*Design and British Industry*（John Murray，London，1987）），90—98。

[26] 见其1961年的文章“对我工作的诸多影响”，重刊于J. Meller（ed.），*The Buckminster Fuller Reader*他的许多作品收录于J. Meller（ed.），*The Buckminster Fuller Reader*（Penguin，Harmondsworth，1971），44—68。

[27] 其中一些演讲被重印，见J. Meller，前面引用的书。

[28] 该书于1970年以*Miljon och Miljonera*（《环境与大众》）之名首版于瑞典斯德哥尔摩。1974年，加拿大的St Albans在英国出版了它的平装本。修订版于1984年和1991年面世，后者由伦敦的Thames & Hudson出版。

[29] P. Madge，"Design，Ecology，Technology：A Historiographical Review"，*Journal of Design History*，6.3（1993），149—166.另见Frank Jackson对其1991版的评论，见*Journal of Design History*，6.4（1993），307—310。

[30] 论文发表在J. Bicknell and L. McQuiston（eds.），*Design for Need: The Social Contribution of Design*（Pergamon Press，Oxford，1977）。

[31] 例如，为智力迟钝的人和残疾人设计教学和训练设备；为药品、外科、牙科和医院设备设计。

[32] 参见如S. Goldsmith，*Designing for the Disabled*（2nd edn.，McGraw-Hill，New York，1967）。一些和浴室及其相关设备有关的讨论参见A. Kira，*The Bathroom*（rev. edn.，Penguin，Harmondsworth，1976），第20、21章。

[33] 对这些机构的看法参见N. Whiteley，*Design for Society*（Reaktion，London，1993），110—113。

[34] 在1967年，小埃托雷·索特萨斯把垮掉派诗人的家称作摆脱了物品与书本的自由之所在，他将之看做"停车场"，从那里，生活可以重新来过。

[35] 迷幻药（LSD），一种引起幻觉的药物，深受反文化人士的喜爱。

[36] P. Harper，G. Boyle，and the editors of Undercurrents，*Radical Technology*（Wildwood，London，1976），5.

[37] （Secker & Warburg，London）.

[38] （Blond & Briggs，London）.

[39] （Calder & Boyars，London）.

[40] "Made in Patriarchy：Toward a Feminist Analysis of Woman and Design"，*Design Issues*，3.2（1986），4.

[41] 关于这些问题的进一步讨论，参见如C. Buckley，前面引用的书；J. Attfield and P. Kirkham（eds.），*A View from the Interior*（重要文献包括J. Attfield and P. Kirkham（eds），*A View from the Interior: Feminism*，*Women and Design*（Women's Press，London，1989；rev. edn. 1995），C. Buckley，*Potters and Paintresses: Women Designers and the Pottery Industry 1870—1955*（Women's Press，1990）与

Frauen im Design（参见R. Parker，*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine* （London，1984）或M. Droste，“Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933”，载*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 /Women in Design: Careers and Life Histories since 1900* （Design Center，Stuttgart，1989），174—202。）。）；以及第四章“女权主义观点”，N. Whitely，*Design for Society*在1967年，小埃托雷·索特萨斯把垮掉派诗人的家称作摆脱了物品与书本的自由之所在，他将之看做“停车场”，从那里，生活可以重新来过，后者对一些重要文章和方法提供了一个基本概览。

[42] Matrix也有“母体”或“子宫”的意思。——译者注

[43] J. Elkington and J. Hailes，*The Green Consumer Guide: From Shampoo to Champagne-High Street Shopping for a Better Environment* （Victor Gollancz，London，1988）．

[44] J. Elkington and T. Burke，*The Green Capitalists: How Industry Can Make Money and Protect the Environment* （2nd edn.，Victor Gollancz，London，1989）．

[45] （Lawrence King，London）．

[46] （Design Council，London）．

[47] （Thames & Hudson，London）．

[48] 比如Zanussi Nexus的Jetstream RS洗衣机。

[49] *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain* （Verso，London）．

[50] （Routledge，London）．

[51] W. Olins，*Corporate Identity: Making Business Strategy Visible through Design* （Thames & Hudson，London，1989），13，第八章，205—206。

[52] 讨论文章第1篇（Friends of the Earth，London）．

[53] C. and J. Plant（eds.） （Green Books）．

[54] 论文发表在J. Bicknell and L. McQuiston（eds.），*Design for Need: The Social Contribution of Design* （Pergamon Press，Oxford，1977），161。

插图一览表

感谢以下个人和机构，由于他们友好地许可，下表中的插图才得以翻印。

1. 吉阿科莫·巴拉：《未来主义者宣言》上的未来主义者服装，1914年。©Giacomo Balla Estate, Rome.

2. 西尔斯—罗巴克邮购图录封面，《消费者指南》，第108期，1899年。Sears, Roebuck & Co., Hoffman Estates, IL.

3. 营业室用的成套家具，选自西尔斯—罗巴克目录，1897年。Sears, Roebuck & Co., Hoffman Estates, IL.

4. 赫曼·哈斯：为唯宝公司设计的瓷制餐具、茶具、咖啡具和儿童玩具，科隆德意志制造联盟展展出，1914年。Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin（from Deutscher Werkbund Jahrbuch, 1915）.

5. 弗里茨·赫尔穆特·埃姆克：德意志制造联盟火柴盒，1914年。Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Munich.

6. 德意志制造同盟科隆展的汉堡厅，1914年。Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Berlin（from Deutscher Werkbund Jahrbuch,1915）.

7. 彼得·贝伦斯：联合通用电气展厅，柏林，1912年。Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Berlin（from Deutscher Werkbund Jahrbuch, 1915）.

8. 彼得·贝伦斯：1912年的联合通用电气公司的镀镍黄铜烧水壶广告宣传册，该壶设计于1909年。Tilmann Buddensieg, Berlin.

9. 爱德华·金斯敦：为伦敦地铁公司设计的标志，1916年。London Transport Museum.

10. 《红》杂志封面，捷克斯洛伐克，1928年。

11. 钱君匋：《时代前》，上海《时代前》杂志社出版，1931年1月。

12. “机器艺术”展展示场景，纽约现代艺术博物馆，1934年。©1996 Museum of Modern Art, New York /photo Wurts Brother.

13. 《德意志制造联盟》中的茶具和咖啡具，1915年。Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20.Jahrhunderts, Berlin.

14. 格里特·里特维尔德：施罗德住宅内景，乌得勒支，1924年。© Centraal Museum, Utrecht / photo Ernst Moritz.

15. 格里特·里特维尔德：在阿姆斯特丹梅斯公司供应部举办的展览，展示正餐区和玻璃餐具柜，1933年。Centraal Museum, Utrecht © Beeldrecht Amsterdam /photo RSA.

16. 苏联1920年代末的纺织品。David King Collection,London.

17. W. H.吉斯本和J.坎曼：Giso灯海报，1928年。Stedehjk Museum, Amsterdam.

18. 斯蒂潘诺娃设计的运动服和《LEF》杂志上刊登的罗德钦科为《苏联航空》绘制的图形，莫斯科，1923年。David King Collection, London.

19. 波波娃的纺织品设计，《LEF》杂志，莫斯科，1923年。David King Collection, London.

20. 瓦尔特·格罗皮乌斯：包豪斯校长办公室，魏玛，1923年。Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung,Berlin /photo F. Karsten, London.

21. 赫伯特·拜耶：包豪斯产品宣传手册，1925年。Torston Bröhan Gmb H, Düsselddorf. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Cologne.

22. 露特·霍洛斯：挂毯，德绍，1926年。Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin / photo H.-J.Bartsch.

23. 玛丽安娜·勃兰特：茶壶，1928/1930年。黄铜和乌木。Torston Bröhan Gmb H, Düsselddorf.

24. 威廉·瓦根菲尔德：《法兰克福图录》第17页上的灯具，1931年。Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin.

25. 法兰克福厨房规划，格雷特·许特−利霍兹基设计，1924年。Germanisches National Museum, Nuremberg.

26.“号角屋”厨房，贝尼塔·科什–奥特和恩斯特·格布哈特设计，包豪斯展，1923年。Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin.

27. 赫尔曼·格雷特施：1382号餐具模型，阿茨贝格陶器厂，1931年。Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Munich.

28. 勒·柯布西耶：新精神馆内景，巴黎工业装饰艺术展，1925年。Museum des Art Décoratifs, Paris /Editions A. Lévy /©DACS, 1997.

29. 奥利维蒂技术办公室，位于伊夫雷亚的奥利维蒂办公室，配有合成钢管家具，约1935年。悬臂式钢管支架。Archivio Olivetti, Milan.

30. 沙龙家具，瑞典北欧百货公司，1917年。Kungliga Biblioteket, Stockholm（from Svenska Slödföreningens Tidskrift, 1927）.

31. 威廉·卡格：《习作I》，模型X，为古斯塔夫堡设计的周末图案正餐餐具，1933年。Gustavsberg Porslin（Keramiskt Centrum），Gustavsberg.

32. 阿尔瓦·阿尔托：帕米欧扶手椅，No.41，1931/1932年。胶合板。Alvar Aalto Museum, Jyväskylä / photo M. Kapanen.

33. 阿尔瓦·阿尔托：巴黎国际展览上的花园房，1937年。Artck Archive / Foto Studio H. de Sarian.

34. 马里恩·多恩：手工打结的羊毛毯子，威尔顿皇家地毯制造厂，约1937年。Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, London.

35. 阿道夫·聚斯科–伯胡斯和安德列·普罗纳兹科：会客室家具，总统城堡，维斯瓦，1930年。Narodowe Muzeum, Warsaw（from Architektura ï Budownictwo, 1931）.

36. 阿道夫·聚斯科–伯胡斯和安德列·普罗纳兹科：门厅和衣帽间家具，总统城堡，维斯瓦，1930年。Narodowe Muzeum, Warsaw（from Architektura ï Budownictwo, 1931）.

37. 玛贝特（白塔）餐厅，新泽西州卡姆登市，1938年。Tombrock Corporation, New Canaan, CT.

38. 雷蒙德·罗维，《时代》杂志封面，1949年10月31日。Katz Pictures, London /©1939 Time Inc., reprinted by permission.

39. 雷蒙德·罗维：为西尔斯—罗巴克设计的"冷点"冰箱，1935年。Sears, Roebuck & Co., Hoffman Estates, IL.

40. 卡尔·布里尔和他的同事：德索托气流汽车，克莱斯勒公司，1934年。Chrysler Corporation.

41. 吸尘器："冠军牌"真空吸尘器，OK式，荷兰，1930年代末。镀铬。Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Munich.

42."世纪之战"，1939/1940年纽约世界博览会上劳工小姐和现代小姐（使用的是一部1940年威斯丁豪斯洗碗机）之间的洗碗比赛。Westinghouse Electric Corporation, Pittsburgh, PA.

43. 1939/1940年纽约世界博览会上通用汽车展，想像中的1960年街景和通用公交车、轿车。Lerner-Zim World's Fair Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington,DC.

44. 雅克–埃米尔·鲁尔曼："收藏家馆"内景，1925年巴黎国际工业装饰艺术博览会。Philippe Garner,London.

45. 安德烈·弗雷谢：Lahalle和Lavard，思高卢浮宫馆的会客室，1925年巴黎国际工业装饰艺术博览会。Jean-Loup Charmet, Paris.

46. 加珀·吉丁：图申斯基剧院休息室，阿姆斯特丹，1918—1921年。ANP Foto, Amsterdam.

47. 斯塔尼斯劳·勃鲁卡尔斯基：远洋班轮"MS Bathory号"上美国酒吧内景，1936年。Muzeum Architektury, Wroclaw（from Architektura ï Budownictwo,1936）.

48. 锡德里克·吉本斯和理查德·戴：为美国米高梅电影制片公司《吻》设计的装饰艺术布景，1929年。Turner Entertainment Co. /©1929 Turner Entertainment Co.保留所有权利。

49. 埃里克·斯莱特：划船形茶具，谢莉陶器场，伦敦，1930年。Geffrye Museum, London.

50. 内田和松井：纽约世界博览会日本馆内景，1939年。Lerner-Zim World's Fair Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution,Washington, DC.

51. 约瑟夫·柴科夫斯基：巴黎工业装饰艺术博览会波兰馆中的办公椅，1925年。Central Library of the Academy of Fine Arts, Kradow / photo Paivel Grawicz.

52. 约瑟夫·柴科夫斯基和沃伊切赫·雅斯特尔扎鲍夫斯基：波兰馆办公室内景，巴黎，1925年。Central Library of the Academy of Fine Arts, Kradow /photo Paivel Grawicz.

53. 《拖拉机》，V.马斯洛夫设计的纺织品，苏联，1920年代末。State Russian Museum, St Petersburg / photo Scala, Florence.

54. 中央俄国民间艺术，苏联馆，巴黎国际博览会，1937年。Roger Viollet, Paris.

55. 《亨利八世》进餐及休息室，Bolsom的家具目录，约1935年。Geffrye Museum, London.

56. 蒙察展上英国展示的男士运动设备，1930年。The Studio.

57. E.拉维利乌：《赛船》陶碗，约西亚·韦奇伍德父子公司制造，1938 年 。 Trustees of the Wedgwood Museum, Barlaston, Staffordshire.

58. 经核准的STL双层伦敦公共汽车色彩调配，出自奇司威克工厂预制手绘说明书，1940年代末。London Transport Museum.

59.“小型收音机”，德国，1938年。Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Munich.

60. 帝国劳动服务公司成员正在听广播，1935年。塑料模具。Ullstein Bilderdienst, Berlin.

61. 《抵御危险》画刊封面，1939年12月。Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Berlin.

62. 传统的德国居室内景，1935年。Ullstein Bilderdienst, Berlin.

63. 食堂陶器。“美工部”模型，1937年。Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts,Berlin.

64. 国家社会主义宣传展，“再给我四年时间”，1937年5月。Ullstein Bilderdienst, Berlin.

65. 诺曼底号上豪华沙龙，远洋班轮，1932—1935年。Philippe Garner, London.

66.“农村广播”，不同公司的产品在构造上会有些细微的变化，1934年。RAI（Radiotelevisione Italiana），Turin.

67. 利贝拉和德·伦齐：纪念法西斯革命十周年的展览馆正立面，罗马，1932年。Giancarlo Costa, Milan.68.马里奥·西罗尼：海报，菲亚特500型，“为工作和经济的小型汽车”，1936年。Fiat（UK）Ltd.,London.

69. 鲁思·里夫斯：《曼哈顿》，木板印刷，为斯隆公司设计的棉布，纽约，1930年。Cooper HewittNational Design Museum, New York.

70. 拉塞尔·赖特：在梅西百货展示的“美国方式”，纽约，1940年。Syracuse University Library（Department of Special Collections），NY.

71.“飞上蓝天”，《星期六晚报》上的可口可乐广告，美国，1920年代。Advertising Archive Ltd., London（Coca-Cola 是 Coca-Cola Company的注册商标）。

72. 工人正在为播种整地，莱维特镇，美国，约1950年。Levittown Public Library, NY.

73. 莱维特住宅在基座上装配起来之前的组成部分，约1950年。National Archives, College Park, MD.

74. 凯迪拉克弗利特伍德广告，1950年代末。Cadillac/General Motors Corporation.

75. 通用汽车的展览，洛杉矶，1954年。©General Motors Corporation, Detroit.

76. 弗瑞吉戴尔分部的“明日厨房”，1956年。General Motors Corporation, Detroit.

77. 贸易管委会在伦敦西区的展览上展出的实用客厅设计，1942年10月。Hulton Getty Picture Company,Ltd., London.

78. 分发给英国节样式组的制造商的压模线条图案，约1950年。©Warner Fabrics PLC., Tilbrook, Milton Keynes.

79. 客厅，伊登·明斯和比安卡·明斯设计，伦敦南岸的庭院馆，英国节，1951年。Design History Research Centre, University of Brighton / Design Council.

80. 金属家具厂制造的Füred和Lelle组合家具，匈牙利，1950年代。Design Center KFT，Budapest.

81. 亚历克·伊斯戈尼斯：派拉蒙制片公司的电影《大淘金》中的奥斯汀迷你型汽车（1959），1969年。©1996 by Paramount Pictures.保留所有权利。

82. 伊格纳奇奥·加德拉：三人公寓，RIMA展，米兰，1946年。Studio di Architettura Gardella, Milan.

83. 伊格纳奇奥·加德拉：小餐具柜，RIMA展，米兰，1946年。Studio di Architettura Gardella, Milan.

84. 工人们在比亚乔工厂骑着由科拉蒂诺·德·阿斯卡尼奥设计的比亚乔黄蜂牌小摩托，蓬泰代拉，1949年1月。Publifoto, Milan.

85. 保罗·维尼尼：incalmo玻璃瓶，1950年。Venini SpA, Murano（Venice）.

86. 吉奥·庞蒂：为理想标准设计的Zeta卫生洁具，1954年。Ideal Standard SpA, Milan /Centro Servizi Fotografici.

87. 雪铁龙“女神”（DS）在汽车沙龙上展出，巴黎，1955年。Citroën, Neuilly-sur-Seine.

88. 阿恩·雅各布森：餐具，阿恩·雅各布森式样，米歇尔森制造，哥本哈根，1957年。Royal Copenhagen Ltd., Frederiksberg（由银匠Georg Jensen制作）。89.卡特尔：公司杂志《品质》封面，1957年冬，第6期。Kartell SpA, Noviglio（Milan）/ Von Wedel srl.

90. 马尔科·扎努索与理查德·萨珀：为布里翁·维佳公司设计的201型电视，1969年。Brionvega SpA,Cernusco sul Naviglio（Milan）.

91. 伊莎贝拉双座小轿车，博格瓦德，西德，1956年。Ullstein Bilderdienst, Berlin.

92. 克特·格拉泽尔，第1型客厅，由德意志制造联盟陈设，柏林，1953 年 。 Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Berlin.

93.“今日先锋展”上的比任科夫百货公司的一个展示，阿姆斯特丹，1961年。Premesla Vonk / Gemeentemuseum, Amsterdam。

94. 细高跟鞋工作室，消费者靠椅，第11号休闲椅模型，1986年（1983年研发的原型）。改造后的表面涂漆的超市手推车。Cooper HewittNational Design Museum, New York /Art Resource。

95. TR610便携式收音机，索尼，1958年。Advertising Archives Ltd., London / Sony。

96. 美国的广告企划“在本田上你遇到了最好的人”，1950年代末。American Honda Motor Co. Inc. /Honda Motor Europe Ltd., Reading.

97. 五角星设计之前。Lucas Varity PLC.

98. 五角星，卢卡斯形象项目：各子公司（重新设计之后），1975年。Lucas Varity PLC. Pentagram Design Ltd., London.

99. 斯坦利·C.米斯顿：德斯·普雷恩城的麦当劳，伊利诺伊州，1955年。McDonald's Corporation, Oak Brook, IL.

100. 索尼Walkman广告，1980年代。Advertising Archives Ltd., London / Sony.

101. 美国运通信用卡，1990年代。American Express.102.《时代》杂志封面把可口可乐表现为“世界的朋友”，1950年5月15日。Katz Pictures, London / ©1950 Time Inc.

103. 李维斯的广告，日本，1980年代早期：“从1850年起，牛仔裤在美国就被称为李维斯。”Levi Strauss Japan.

104. 艾略特·诺伊斯，Selectric打字机，IBM，1961年。IBM United Kindom Ltd.

105. 企业标志：IBM（1956）和西屋（1960）由保罗·兰德设计。KLM（1964）由亨里恩设计事务所设计，BT（1991）由沃尔夫·奥林斯设计。Westinghouse Electric Corporation, Pittsburgh, PA; KLMRoyal Dutch Airlines; British Telecom.

106. 诺尔国际家具展厅，美国，1950年代。The Knoll Group, New York.

107. 格尔德·阿尔弗雷德·穆勒和罗伯特·奥伯海姆，厨房器械KM32，布劳恩，1957。Braun AG, Kronberg /Taunus.

108. 小埃德加考夫曼为现代艺术博物馆组织的"优质设计展"，纽约，1951年。Chicago Merchandise Mart / Museum of Modern Art, New York.

109. 弗兰克·盖里，威尔城的维特拉设计博物馆内部，1989年。Vitra Design Museum, Weil am Rhein,Freibourg / Arcaid, London.

110. 豪华旅游灰狗大巴广告，雷蒙德·罗维联合事务所设计，1954年。Greyhound Lines Inc., Dallas, TX.

111. 菲利普·斯塔克：为欧莱雅化工厂设计的牙刷，法国，1990年。L'Oréal /Goupil SA , Cachan.

112. 罗伯特·文丘里，"村庄"，4件套茶与咖啡具，Swid Powell，1986年。Swid Powell, New York / Venturi,Scott Brown & Associates Inc., Philadelphia, PA / photo Mart Wargo.

113. 山下和正：5件套茶与咖啡具，"茶与咖啡广场"系列，阿莱西，1983年。Alessi SpA, Crusinello.114. W. H.吉斯本：为荷兰工业艺术协会做的海报，1941年。Stedlijk Museum, Amsterdam.

115. 东芝电饭煲，1957年。Toshiba Corporation（Europe）,London.

116. GK设计：为龟甲万公司设计的酱油瓶，日本，1950年代末。GK Design Group Inc., Tokyo.

117. 汉斯·古格洛特等人：M125家具系统，1957年。Stadt Ulm（HfG-Archiv）.

118. 国王基金赞助的Mark 1型病床，J.内斯比特–埃文斯公司制造，1960年代。J. Nesbit-Evans & Co.,Wednesbury.

119. 亨利·德里夫斯：约和约瑟芬，人体测量学图表，1960年代。Henry Dreyfuss Associates, New York许可使用。

120. 喜多俊之："打盹"椅子，卡西纳，1980年。Cassina SpA, Meda（Milan）.

121. 詹姆斯·戴森：Apex公司制造的“地心引力飓风真空吸尘器”，东京，1986年。Dyson Appliances Ltd., Malmesbury / photo Ian Dobbie.

122. 理查德·萨珀：有铜哨子的壶，阿莱西，1983年。Alessi SpA, Crusinello.

123. 埃里森与彼得·史密森：“未来住房”，“理想之家”展，伦敦，1956年。Ideal Home.

124. 约翰·斯蒂芬参与Via Margutti一家卡纳比房子的开张仪式，罗马，1967年。Hulton Getty Picture Company Ltd., London.

125. 维维安·威斯特伍德：野蛮人系列，1981年。Rex Features, London.

126. Eurodomus 3上的扎诺塔展台，Blow充气椅子特写，由德帕斯、杜尔比诺、洛马齐和斯科拉里设计，1967年。Zanotta SpA, Nova Milanese.

127. 阿齐佐姆联盟：Naufragio di Rose梦想之床，1967年。Andrea Branzi Architetto, Milan.

128. 埃托雷·索特萨斯：Calton书架，孟菲斯，1981年。Memphis srl, Milan.

129. 汉斯·霍利恩：奥地利旅游中心室内，维也纳，1976—1978年。Studio Hollein / photo Jerzy Surwillo.

130. 加里·潘特：《原始》杂志封面，1981年第3期。©1981 RAW Books, New York and Cary Panter.

131. 汤姆·凡·登·哈斯佩尔和亨克·埃琳加：《Lecturis》杂志封面，1981年。Lecturis, Eindhoven.

132. 内维尔·布罗迪：为《字体字体5》宣传册设计的封面，国际字体商店，1992年。Neville Brody /Research Studios Ltd., London.

133. 英属殖民地时期威廉斯堡的Ayscough橱柜制作商店，1937年。Colonial Williamsburg Foundation,Williamsburg, VA.

134. 西部风格的沙发床，蒙哥马利·沃德公司，1950年代。Montgomery Ward, Chicago, IL.

135.“传统魔力”沙发套广告，美国，1950年代。Advertising Archives Ltd., London.

136. 彼德·温德特：克拉布特里和伊夫林商店室内设计与包装，1982年。Crabtree & Evelyn, London.

137. 巴罗克风格瓷质餐具，第9355号，匈牙利若尔瑙伊制瓷厂，1945年以降。Design Center KFT,Budapest.

138. 哈罗德·霍尔德克罗夫特：“老乡村玫瑰”骨瓷餐具，皇家阿尔伯特（皇家道尔顿陶瓷厂）制造，1962年以降。Royal Doulton PLC., Stoke-on-Trent.

139.《往昔》图录中的“维多利亚时代”设计，1995年秋。Past Times / Historical Collections Group PLC., Witney.

140.《消费者报告》封面，1936年5月第1期，美国。Consumers Union, New York.

141.《买哪个？》杂志封面，第1期，1957年（1960年重印）。Which Ltd. / The Consumers’Association,London.

142. 理查德·巴克敏斯特·富勒：最大效能浴室专利图纸，1937年。©1960 Allegra Fuller Snyder, Buckminster Fuller Institute, Santa Barbara, CA.

143. 为单手功能健全的人设计的餐具，工效学设计小组，瑞典，约1980年。Ergonomi Design Guppen,Bromma.

144. 彼得·奥普斯维克和汉斯·克里斯蒂安·门格索埃尔：《平衡椅》，1979年，挪威。Håg as, Oslo.

145. 约翰·哈伯拉肯：WOBO瓶子原型和WOBO房子，1960年代早期。A. H. Heineken, Amsterdam.

146. 滴落城，美国，1960年代。Architectural Association Photo Library, London / photo Charlene Koonce.

147. 美体小铺产品系列，1980年代。The Body Shop International PLC, Littlehampton / photo Apertures.

148. 内维尔·布罗迪：人类的Bigi飞盘，1990年。Neville Brody / Research Studios Ltd., London.

出版者和作者对上述列表中可能出现的错误和遗漏深表歉意。如果有误，请联系我们，我们将尽早纠正。

参考文献

这些参考文献应该和章节注释一起使用，其中一些为读者提供了有价值的评论和有用的文献参考。它旨在为深入学习和研究20世纪设计史的众多领域指出路径。

第一章　走向20世纪

20世纪设计的总论性文本

关于20世纪设计史研究入门的有益讨论有：Penny Sparke，*An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*（Allen & Unwin，London，1986）；Hazel Conway（ed.），*Design History: A Students'Handbook*（Allen & Unwin，London，1987）；Adrian Forty，*Objects of Desire: Design and Society 1750—1980*（Thames & Hudson，London，1986）；John A. Walker，*Design History and the History of Design*（Pluto，London，1989）。后者涉及更广泛的可能的相关学科，包括理论性的和女性主义的（关于这一点Judy Attfield列出了颇有价值的一章）。在这方面相当重要的是Judy Attfield and Pat Kirkham（eds.），*A View from the Interior: Feminism, Women and Design*（Women's Press，London，1989；修订版，1995），这是一部开拓性文集。

有关更为具体领域的设计活动的粗略性述评见John Heskett，*Industrial Design*（Thames & Hudson，1980），该书简明扼要，按主题组织。从内容的长短和插图的数量来看，更重要的是Jocelyn de Noblet（ed.），*Industrial Design: Reflections of a Century*（Flammarion/APCI，Paris，1993），书中收录了各领域专家的论文，有些还介绍了自19世纪晚期到当代设计的特殊方面，非常有用。就室内设计史的研究而言，Paula Yates在她的论文"Thirty Years of Growth in the Literature of Interior Design"中作出了有益的述评，此文刊载于*Journal of Design History* 4.4（1991），241—250，同时，Stephen Calloway，*Twentieth Century Decoration: the Domestic Interior from 1900 to the Present Day*（Weidenfeld & Nicolson，London，1988）是一本配有精美插图的主流室内"设计师"名录。我的*Twentieth Century Ornament*（Studio Vista，London，1990）涵盖了

广泛的设计媒介领域中的装饰问题，包括无名和署名的设计，但有待完善和修改。Philip Meggs，*A History of Graphic Design*（Allen Lane，London，1983）提供了可靠丰富的关于平面设计和传达设计的资料，只是稍显平淡。而且，此书重点强调设计的表层而非其更为宽广的社会和文化意义。更具挑战性，同时也更有价值的是Christopher Breward，*The Culture of Fashion*（Manchester University Press，1995），从历史的角度介绍时尚史，所涉猎的时间跨度更大。Clive D. Edwards，*Twentieth Century Furniture: Materials, Manufacture and Markets*（Manchester University Press，1994）基本上以英国为中心，重点研究生产和消费问题。

还有很多关于20世纪材料使用的书，比如Ezio Manzini，*The Material of Invention*（Arcadia，Milan，1986）从理论和哲学的角度研究新材料。关于塑料的有Sylvia Katz，*Plastics Design and Materials*（Studio Vista，London，1978）和*Plastics: Common Objects, Classic Designs*（Abrams，New York，1984），以及Penny Sparke（ed.），*The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity*（Victoria and Albert Museum，London，1990），相较Manzini，*The Material of Invention*，这些书是更为直接的历史性文本。截止到目前为止，最彻底的研究是Jeffrey Meikle，*American Plastic: A Cultural History*（Rutgers University Press，New Brunswick，1995），书中大量运用原始档案和参考文献，成为权威而又不失可读性的鸿篇巨制。

设计史研究的不同方法

1980年代由芝加哥大学出版社出版的*Design Issues*发表了多位作者关于可能的设计史研究方法的大讨论，其中有Clive Dilnot和Cheryl Buckley。这些内容已经收录在Victor Margolin（ed.），*Design Discourse:History, Theory, Criticism*（University of Chicago Press，1989）中的第三章（Writing Design History）。书中的参考文献，特别是Dilnot的文章还为想要调查1980年代中期之前学科的历史编纂学提供了有效的清单。最近，1995年春，*Design Issues*（现在由MIT，Cambridge，Mass.）用一期专刊在更广泛的设计研究中讨论设计史的性质、相关价值及其意义。

博物馆学关注和设计史

就与设计史相关的博物馆学视点和关注而言，最有效的文集是Peter Vergo（ed.），*The New Museology*（Reaktion，London，1991），书中收录了一份非常有用的参考书目。由于博物馆收藏和陈列已经在作家、历史学家、普通大众阐释设计的特殊方面的各种方法中发挥了重要作用，因此，这是需要加以反思的一个重要领域。同样由Reaktion出版的John Elsner和Roger Cardinal（eds.），*The Culture of Collecting*（1994），从广阔的哲学、理论、历史和社会视角来审视收藏和陈列，颇有见地。

材料文化、社会人类学和设计史

许多设计史学家已经逐渐将重点放在材料文化和社会人类学上，以此作为将视线从注重著名设计师和运动的传统设计史转向关注设计消费的方法。在此语境中将多次援引的文本包括Mary Douglas and Baron Isherwood，*The World of Goods:Towards an Anthropology of Consumption*（Allen Lane，London，1975）；Daniel Miller，*Material Culture and Mass-Consumption*（Blackwell，Oxford，1987）和Grant McCracken，*New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*（Indiana Press，Bloomington，1988）。最近出版的Steven Lubar and W. David Kingary，*History from Things: Essays on Material Culture*（Smithsonian，Washington，DC，1993）提供了通过物体的使用来解释历史的可能性。对想要从消费的角度探讨设计的历史学者来说，Tim Putnam and C. Newton（eds.），*Household Choices*（Futures Publications，London，1990）或许具有更加直接的实际价值。

百科全书和设计词典

还有些关于20世纪设计的索引和百科全书，其中最经济同时也是最好的一部是Cyu Julier，*Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers*（Thames & Hudson，London，1993），书中主题广泛，有很多知识性的界定。对学习平面设计史有所裨益的是Alan and Isabel Livingstone，*Encyclopaedia of Graphic Design*（Thames & Hudson，London，1992），此书涉猎面广，包括设计师、国家、运动、期刊、字体，及其相关内容。侧重设计并联系近来设计史家写作和批评的，最有价值、最详实的大部头索引是*Design and Applied Arts Index*（Design Documentation，Bodiam，1987— ），它涵盖了200多种期刊，并可以通过CD-ROM阅读。对20世纪上半叶大量有关

设计的发展问题可参见*Art Index*（H. Wilson， New York， 1933— ）。尽管从时间上其覆盖面很广，从1929年至今，但其对设计的包含却局限在数量相对有限的专用于研究的设计期刊。Janette Jagger和Roger Towe合编的三卷本*Designers International Index*（Bowker-Saur，London，1991）对研究20世纪设计师非常有用，书中大量参考了过去一个世纪内设计师用于出版的材料。在这方面，Colin Naylor，*Contemporary Designers*（St James Press，London，1990）也是一本简易的资料库。然而，我们必须记住，许多像这样具有指导性的设计出版物往往颂扬个体设计师的成功，而不是敏锐分析设计在日常生活中的社会、文化或经济影响，因此，女性主义历史学家、社会人类学家和在学院设计史研究领域活动的学者认为他们所强调的一些趋势是有局限和偏见的。恰当有效的原始资料的定位在设计史研究的发展中至关重要。在这方面，Gillian Varley，*Art* & *Design Documentation in the UK and Ireland:A Directory of Resources*（ARLIS/UK & Ireland，1993）是一个好的开端。

期刊

在过去的15年里，设计史学家对设计消费，材料文化研究，社会、经济、商业、文化和其他事项的历史意义的兴趣日益增加，为了与之相适应，刊登设计史材料的期刊的范围已经得到充分扩展。*Journal of Design History*（Oxford University Press，1988— ）是该领域的主流杂志。

20世纪的工业化、科技和文化变革

有大量书籍涉及工业化对日常生活的影响，为研究20世纪设计提供了有效的背景。这些书包括C. Singer（ed.），*A History of Technology, v. The Late Nineteenth Century, c. 1850—1900*（Clarendon Press，Oxford，1958）；H. J. Habakkuk，*American and British Technology in the Nineteenth Century*（Cambridge University Press，1962）；S. B. Saul，*Technological Changes: the United States and Britain in the Nineteenth Century*（Methuen，London，1970）。最近一部是Colin Chant（ed.），*Science, Technology and Everyday Life 1870—1950*（Open University/Routledge，London，1989）。至今仍有帮助的是Siegfried Giedion，*Mechanisation Takes Command: A Contribution to Anonymous History*（Oxford University Press，1948），该书考察了科技与人类行为亲密接触的方式，比如吃、睡、洗衣、洗澡。涉及更

广阔的文化内容的是Raymond Williams，*Culture and Society 1780—1950*（Penguin，*Harmondsworth*，1958）和C. Harvery，G. Martin，A. Scharf，*Industrialization and Culture 1830—1914*（Macmillan，London，1970），书中收录了大量从原始文本中提取出来的重要摘录。Charles Harvey and Jon Press，*William Morris:Design and Enterprise in Victorian Britain*（Manchester University Press，1991）为深入研究提供了许多有益的崭新的视角。D. A. Hounshell引人入胜的*From the American System to Mass Production 1800—1932*（Johns Hopkins University Press，Baltimore，1984）是研究美国设计、社会、文化变革的极其有价值的工具。

19世纪末与20世纪初的设计：重要文本

已经有大量出版物广泛地涉及了19世纪末和20世纪初的设计，其中Gillian Naylor，*The Arts and Crafts Movement*（Studio Vista，London，1971）是一部重要的著作，副标题为"设计理论的起源、理想和影响研究"（A Study of Sources, Ideals and Influences on Design Theory）暗示了她对工艺在更广阔的语境下的定位，特别是按照其作为现代设计师所继承的遗产的标准来定位。Bernard Denvir，*The Late Victorians:Art, Design and Society 1852—1910*（Longmans，London，1988）关注世纪之交的发展，汇编了当时的文献和批评文章。Nikolaus Pevsner的经典著作*Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*（Penguin，*Harmondsworth*，1975），自1936年以*Pioneers of Modern Movement*为题出版以来已有多个修订版本，该书追溯了自19世纪中期在英国发生的设计改革至欧洲大陆先进的设计思考这样一种详细的脉络，认识到机器在设计生产中所处的更为中心的地位。Herwin Schaefer，*The Roots of Modern Design*（Studio Vista，1970）为20世纪初现代主义之功能性传统出现的原因提供了选择性的解释，注意到本土设计中长期存在着的对功能主义的认可，而不是19世纪代表性设计改革家的作用。Reyner Banham，*Theory and Design in the First Machine Age*（Architectural Press，1960）是关于设计史起源的另一部里程碑式著作，对20世纪初前卫运动进行了更为连贯的分析，特别强调了被Pevsner忽视了的意大利未来主义和表现主义的作用。

1918年以前德国的设计

第一次世界大战结束前几年，德国设计一直处于领先地位，John Heskett，*Design in Germany 1870—1918*（Trefoil，London，1986）对此作出全面的概括，并利用了一系列意义重大且新鲜的当时的证据。另一本研究该时间段的在学术领域中非常重要的是Tilmann Buddensieg，*Industriekultur: Peter Behrens and the AEG*（MIT，Cambridge，Mass.，1984）。Joan Campbell的精深著作*The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*（Princeton University Press，1978）是考察德意志制造联盟之起源和文化、政治、经济变革之广泛图景所不可或缺的。从女性主义视角考察这段历史的是Magdalena Droste的文章"Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890—1933"（1890—1933年间工艺美术运动和工业设计中的女性），*Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*（Design Center，Stuttgart，1989），174—202。

1914年前的法国设计

尽管在第一章中涉及不多，但已经有相当多的著作关注法国设计，特别是在奢华的市场终端，比如C. A rminjon *et al. ,L'Art de Vivre Decorative Arts and Design in France 1789—1989*（Thames & Hudson，London，1989）。最优秀的学术研究之一是Nancy Troy，*Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*（Yale University Press，London，1991）。

第一次世界大战前的奥地利

奥地利设计的方方面面都集中在Werner Schweiger，*Wiener Werkstätte: Design in Vienna 1903—1932*（Thames & Hudson，London，1985）中，这本书具有高度的研究性和详尽的细节，但由于作者过多强调细节而牺牲了对更普遍的设计的社会、文化和经济价值的分析，这使该书受到一些批评。在这方面更可取的是Jane Kallir，*Viennese Design and the Wiener Werkstätte*（Thames & Hudson，London，1986）。

20世纪初的意大利设计

Penny Sparke，*Italian Design 1870 to the Present*（Thames & Hudson，London，1988）对意大利的发展作了一般性叙述。该时期有关工业设计的更多细节见Vittorio Gregotti，*Il disegno nel prodotto industriale*（Electa，Milan，1982）。至于19世纪末20世纪初的相关

材料见Manfredi Nicoletti的文章“Art Nouveau in Italy”，文中收集了许多至今仍不太为人所知的背景，此文目前收录于Nikolaus Pevsner and J. M. Richards，*The Anti-Rationalists: Art Nouveau Architecture and Design*（Architectural Press，London，1973）。（此书对研究西班牙、奥地利、法国、捷克斯洛伐克、匈牙利、德国和英国世纪之交设计的其他方面还非常有用。）大多数充满激情的、狂暴的未来主义精神能够从未来主义者（通常是一些讨厌女人的人）的原始声明中收集到，其中有一些在Umberto Apollonio（ed.），*Futurist Manifestos*（Thames & Hudson，London，1973）中再版。Dennis Doordan的文章“政治所有物：法西斯意大利的设计”（Political Things: Design in Fascist Italy）收录于Wendy Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Wolfsonian/Thames & Hudson，Miami/London，1995），该书考察了法西斯政治自其发端至第二次世界大战。有关法西斯的其他方面参见Pontus Hulten配有精美插图的*Futurism & Futurisms*（Thames & Hudson，London，1987），该书提供了有关该主题的更多详细信息。Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla，*Futurism*（Thames & Hudson，London，1977）也是如此。

第二章　设计和现代主义

由于在本书主体部分概括的一些原因，在过去的50年里，现代主义已经在设计史出版物已经赢得了高姿态。相关的史学问题也已经体现在正文注释中。Paul Greenhalgh（ed.），*Modernism in Design*（Manchester University Press；Reaktion，London，1990）中记载了大量现代主义者的讨论，大都从意识形态和民族国家的角度对该领域进行了考察，其中包括德国、法国、美国、英国、瑞典、意大利和西班牙。特别有帮助的是Tim Benton的文章“功能的神话”（The Myth of Function），文中批判性地探究了术语的使用问题，比如“功能主义”（functionalism）。

德国设计中的现代主义

有大量著作涉及德国现代主义。Joan Campbell的权威著述*The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*（Princeton University Press，1978）集中介绍了德意志制造联盟之始终，这是一个积极倡导现代主义的组织。Lucius Burckhardt（ed.），*The Werkbund: Studies in the History and Ideology of the*

Deutscher Werkbund 1907—1933 （Design Council，London，1980）还考察了德国以外其他国家工业联盟的作用。

德国现代主义：包豪斯

如正文所述，包豪斯和产生于包豪斯的出版物，以及包豪斯中的工作人员和学生，已经在现代主义意识形态的传播过程中发挥了重要作用。H. M.Wingler，*The Bauhaus-Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*（1962；new edn.，MIT，Cambridge，Mass.，1977）制订了大量图表进行说明，并广泛利用档案文献和照片。参考书目也非常有用。Gillian Naylor，*The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*（Herbert Press，London，1985）在更广阔的语境下考察了包豪斯教师的理论观点。对展开讨论包豪斯早期历史有价值的是M. Franciscono，*Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*（University of Illinois，Chicago，1971）。回顾20世纪30年代包豪斯成果的是一本最初用于现代艺术博物馆举办的1938年展的书，即Herbert Bayer，Walter Gropius，Ise Gropius，*Bauhaus 1919—1928* （1938；Secker & Warburg，London，1975）。比较晚的还有皇家艺术学院展览目录*50 Years Bauhaus*（London，1968），这是一本收录有引文、插图和文献的提纲。S. W.Weltge，*Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop* （Thames & Hudson，London，1993）具有与众不同的观点，认为由于大多数编织领域的人员都是女人，所以包豪斯活动的这一区域通常被低估了。Magdalene Droste在她的文章“工艺美术和工业设计领域中的女性”（Women in the Arts and Crafts and Industrial Design）中将诸如此类问题归因于Gropius对女性的态度，此文载于*Frauen im Design*（Design Center，Stuttgart，1989）。Droste也写了一本关于包豪斯的书，*Bauhaus: 1919—1933* （Bauhaus Archiv / Taschen，Cologne，1990）。

法兰克福厨房和家庭组织

讨论法兰克福厨房的文章见*Frauen im Design* （Design Center，Stuttgart，1989）160—169，文中也列举了许多有用的参考书目。另一篇关于该主题的优秀文章是Nicholas Bullock的“第一厨房——正立面”（First the Kitchen-Then the Facade），载*AA Files*（1984年5月，*Journal of Design History*重印，1.3—4，177—192），此文也引用了大量参考资料，既涉及德国实践，也关乎美国此前和当代实践。Sonja

Gunter，*Lilly Reich 1885—1947: Innerarchitektin, Designerin,Ausstellungsgestalterin*（Deutsche Verlagsanstalt，Stuttgart，1988）讨论了重要的女设计师在该领域中的工作。在过去的20年里，越来越多的著作关注女性和民用技术。Ruth Schwartz Cowan对此作出重要贡献，她于1976年发表了第一篇文章"家庭'工业革命'：20世纪的家用技术和社会变革"（The"Industrial Revolution"in the Home: Household Technology and Social Change in the Twentieth Century），现收录于Thomas Schlereth（ed.），*Material Culture Studies in America*（American Association for State and Local History，Nashville，Tenn.，1982），这本书中还收录了材料文化领域中其他有价值的文章。Cowan，*More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from Open Hearth to the Microwave*（Pantheon，New York，1983）也非常有用。*Technology and Culture*和*Journal of American Culture*等期刊也刊载了大量论述此课题的文章。

法国的现代主义设计

Berlin/Paris: Rapports et Contrasts France-Allemagne 1900—1933（Pompidou Centre，Paris，1978）是有关法国和德国之间的联系的重要展览目录，涵盖了大范围的视觉和文化活动，包括工业设计、平面、建筑，以及文学、电影、音乐、戏剧。书中精美的插图和出色的文章经常被大量引用。Nancy Troy（*Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*）就现代主义在法国二次大战期间的地位提供了学术性的见解。Corbusier颇具个人观点的*The Decorative Art of Today*（1925，trans. J. Dunnett，Architectural Association，London，1987）对此作出明确的解释。

荷兰的风格派和现代主义

Nancy Troy，*The De Stijl Environment*（MIT，Cambridge，Mass.，1983）和Paul Overy，*De Stijl*（Thames & Hudson，London，1991）均对荷兰风格派的活动和理论作了详细的介绍。C. Blotkamp *et al.*，*De Stijl: The Formative Years*（MIT，Cambridge，Mass.，1982）也很有用。尽管在主流文本中对设计的强调集中在前卫的现代主义语汇——这些词汇在住房、休闲和两次大战期间的工业发展上被广泛采用，但更多的有用材料却是英语。Stedelijk Museum，*Design in Industry in the Netherlands 1850—1950*采纳了许多观点，书中有

一些非常有用的介绍性文章和大量有关制造厂和零售商的信息。有很多关于现代主义建筑的优秀出版物，虽然是以建筑为写作中心，却有很有价值的关于设计的章节。这样的书包括Stedelijk Museum，*Het Nieuwe Bouwen:Amsterdam 1920—1980*（University of Delft，1982）；Boymans-van Beuningen Museum，*Het Nieuwe Bouwen in Rotterdam 1920—1960*（University of Delft，1982），以上两本书都有英文全译本。

两次世界大战间的斯堪的纳维亚现代主义

D. McFadden（ed.），*Scandinavian Modern Design 1880—1980*（Abrams，New York，1982）用精美的插图概述了斯堪的纳维亚设计，不足之处在于没有深入地洞悉生产和消费设计的大的社会、经济和政治环境。Jennifer Opie，*Scandinavian Ceramics & Glass in the Twentieth Century*（Victoria and Albert Museum，London，1989）在更为集中的层面上有效地指出不同的斯堪的纳维亚国家之间设计的差异性，此外，该书还像E. Zahle（ed.），*Scandinavian Domestic Design*（Methuen，London，1963）一样，深入讨论了现代运动所关心的问题。Gillian Naylor的文章"Swedish Grace... or the Acceptable Face of Modernism"，载P. Greenhalgh（ed.），*Modernism in Design*（Manchester University Press；Reaktion，London，1990，引用了大量参考资料，生动详实地记述了设计在瑞典的发展。Nicola Hamilton（ed.），*Svensk Form: A Conference about Swedish Design*（Design Council，London，1981）中收录的Penny Sparke和Arthur Hald的文章也都对当代瑞典设计问题作了很好的总结。Gunilla Fick的文章'Furniture Art or a Machine to Sit on? Swedish Furniture and Radical Reforms'），载*Scandinavian Journal of Design History*（Danish Museum of Decorative Art，Gopenhagen），1（1991），77—116，为研究该时期的瑞典家具设计提供了有价值的见解。G. Schildt，*Alvar Aalto: The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*（Academy，London，1994）介绍了用大量媒介完成的芬兰设计，同时也对阿尔托的作品进行了全面、透彻的研究。

两次世界大战间英国的现代设计

至今仍很有效的讨论英国现代主义的文本是Hayward画廊展览目录*Thirties-British Art and Design before the War*，（Arts Council，London，1979），书中附有几篇介绍性文章、许多插图和参考书目。

Fiona MacCarthy，*A History of British Design 1830—1979*（Allen & Unwin，London，1979）对徘徊于欧洲前卫艺术的进步原则和工艺美术遗产之间的设计与工业协会（Design and Industries Association）充满同情，并对其进行了全面评述。Noel Carrington，*Industrial Design in Britain*（Allen & Unwin，London，1976）涉及的领域与之相似。我的一本早期拙著*The Industrial Designer and the Public*（Pembridge，London，1983）中的几章具有相对广阔的视野。D. L.LeMahieu，*A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind Between the Wars*（Clarendon Press，Oxford，1988）从一个不同寻常的、非常有价值的视角全面分析了英国的现代主义论争的文化定位。

意大利现代主义

Leonardo Benevolo的文章"The Beginning of Modern Research 1930—1940"简要讨论了意大利的现代运动，现收录于Emilio Ambasz（ed.），*Italy: the New Domestic Landscape*（Museum of Modern Art，New York，1972）。Ellen Shapiro的文章"The Emergence of Italian Rationalism"和Bruno Zevi的文章"Gruppo 7: the Rise and Fall of Italian Rationalism"，均载于*Architectural Design*，51.1/2（1981），都简明扼要地介绍了该团体的民族抱负和世界理想，然而，Silvia Danesi and Luciano Patteta，*Il razionalismo e l'architettura durante il fascismo*（Electa，Milan，1976）则是一本内容更为丰富、插图精美的建筑发展图录。Penny Sparke，*Italian Design 1870 to the Present*（Thames & Hudson，London，1988）比较清晰地概述了意大利的主要发展状况。

东欧的现代主义

G. Gibian and H. W. Tjalsma（eds.），*Russian Modernism:Culture and the Avant-Garde 1900—1930*（Cornell University Press，New York，1988）介绍了在俄国许多的关键问题。D. Elliott，*New Worlds: Russian Art and Society*（Thames & Hudson，London，1986）和*Art into Production: Soviet Textiles, Fashion and Ceramics 1917—1935*（Museum of Modern Art，Oxford，1984），以及I. Yasinskays，*Soviet Textile Design of the Revolutionary Ceramics: Soviet Porcelain 1917—1927*（Studio Vista，London，1990）都提供了许多有用的信息，包括文字信息和视觉信息。包装和海报设计参见M. Anikst

（ed.），*Soviet Commercial Design of the Twenties*（Thames & Hudson /Alexandria Press，London，1987）和S. White，*The Bolshevik Poster*（Yale University Press，New Haven，1988）。S. O. Khan-Magomedov，*Alexander Rodchenko: the Complete Work*（MIT,Cambridge, Mass.，1987）中有大量设计师专论，是信息量最为丰富的著作之一。东欧现代主义的其他方面参见David Crowley，*National Style and Nation State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*（Manchester University Press，1992），这是一本颇具文采、被广泛引用的权威著作。展览目录也提供了大量有价值的用英语写作的关于东欧设计主题的介绍性研究，虽然几乎都与前卫艺术有关。比较好的有*Constructivism in Poland 1923—1926*（Kettle's Yard，Cambridge，1986），*Constructivism in Poland 1923—1926*（Museum Folkwang，Essen，1973），*Czech Avant-Garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 1930s*（Museum of Modern Art，Oxford/Design Museum，London，1990）。V. Slapeta，*Czech Functionalism 1918—1938*（Architectural Association，London，1987）也可以作为参考。

第三章　商业、消费主义和设计

美国的工业设计

Jeffrey Meikle，*Twentieth Century Limited-Industrial Design in America*（Temple University Press，Philadelphia，1979）将美国两次世界大战间的设计置于大的社会、经济和文化语境之中研究，最为详实、透彻。特别是对起源的讨论最有价值，收集了遍布当代和历史文本的各种档案、索引和期刊。（他对文献的考察虽然集中在美国设计史，却是在更为宽泛的美国研究的框架之中，“American Design History:A Bibliography of Sources and Interpretations”是美国设计史研究的另一个重要原始资料，载*American Studies International*，23.1（1985年4月），3—40。Donald J. Bush，*The Streamlined Decade*（Braziller，New York，1975）虽然倾向于风格描述，不太严紧，但也提供了有益的概述。Arthur J. Pulos，*American Design Ethic, A History of American Industrial Design to 1940*（MIT, Cambridge, Mass.，1983）从一名设计师的角度出发，通过大量信息分析了那个时期许多悬而未决的重要发展。R. G. Wilson et al.，*The Machine*

Age in America 1918—1941（Abrams，New York，1986）是配合Brooklyn博物馆的一次重要展览而出版的，内容丰富、插图精美，涉及到来自各种文化观点的主题。Roland Marchand，*Advertising 1920—1940*（University of California Press，Berkeley，1985）系统分析了两次世界大战期间的广告和消费模式。

美国展览和理论原则

这一时期大规模的展览见J. E. Findling，*Chicago's Great Worlds Fairs*（Manchester University Press，1995）；Robert W. Rydell，*World of Fairs: the Century of Progress Expositions*（University of Chicago Press，1993）和J. Meikle，*Twentieth Century Limited-Industrial Design in America*（Temple University Press，Philadelphia，1979）的第九章，这一章主要涉及New York1939/1940年的世界博览会，经常被引用。视觉信息可以参见Richard Wurts，*The New York World's Fair 1939/1940*（Dover，New York，1977）和Larry Zim et al.，*The World of Tomorrow: The New York World's Fair*（Harper & Row，New York，1988）。

美国两次世界大战间设计的其他内容：室内设计、建筑和住宅

Karen Davies有关此主题的展览目录*At Home in Manhattan: Modern Decorative Arts, 1925 to the Depression*（Yale University Art Gallery，New Haven，1983）非常有价值，收录了大量有用的参考书目。Martin Battersby，*The Decorative Twenties*（1969）和*The Decorative Thirties*（1971）是两本重要的非常值得一读的著作，主要涉及美国和欧洲的装饰艺术，1989年在London由Herbert修订再版。在专论美国装饰艺术的书中比较重要的如下：Alastair Duncan，*American Art Deco*（Thames & Hudson，London，1986）；C. Robinson and R. H. Bletter，*Skyscraper Style: Art Deco New York*（Oxford University Press，New York，1975）；Carol Krinsky，*Rockfeller Center*（Oxford University Press，1978）；H. Wirz and R. Striner，*Washington Deco: Art Deco in the Nation's Capital*（Smithsonian，Washington，DC，1984）。电影和电影院也是传达现代化或历史化风格信息的重要媒介，无论是其建筑本身还是从屏幕上。这方面内容可以参考D. Naylor，*American Picture Palaces: the Architecture of Fantasy*（Van Nostrand Rinehold，New York，1981）；Thames Television，*The Art of Hollywood*（London，

1979）；D. Atwell，*Cathedrals of the Movies*（Architectural Press，London，1981）和D.Sharp，*The Picture Palace*（Thames & Hudson，London，1969）。

美国的设计和日常生活

日常生活（和设计师设想的）家具生产的方方面面可以参照Sharon Darling的学术性著作*Chicago Furniture: Art, Craft,* & *Industry, 1833—1983*（Norton，New York，1984）。Gwendolyn Wright，*Building the Dream: A Social History of Housing*（Pantheon，New York，1981）考察了更多的住宅样式，同时从配有少量文字的照片集，比如P. Hirschorn，*White Towers*（MIT，Cambridge，Mass.，1979）中收集了一些地方路边文化。R. S. and H. M. Lynd，*Middletown: A Study in Contemporary American Culture*和*Middletown in Transition: A Study in Cultural Conflicts*从社会学视角考察当代的生活方式，这两本书分别于1929年和1937年由New York的Harcourt Brace出版。

两次世界大战间的法国设计和商业

法国装饰艺术的诸方面内容参见Yvonne Brunhammer，*The Nineteen Twenties Style*（Paul Hamlyn，London，1969），论文集见*Cinquantenaire de L'Exposition de 1925*（Musée des Arts Décoratifs，Paris，1977）；Patricia Bayer，*Art Deco Interiors: Decorative and Design Classics of the 1920s*（Thames & Hudson，London，1990）；Nancy Troyr，*Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*。

两次世界大战间的英国设计和商业

Nikolaus Pevsner，*An Enquiry into Industrial Art in England*（Cambridge University Press，1937）考察了1930年代英国的各种趣味，向人们展示了一些最好的销售公司，这些销售公司经营各种产品。其中的几个章节，特别是第七章和第八章，从家庭装饰和陈设品的角度看日常商业消费，现被收录在Paul Oliver *et al.*，*Dunroamin: The Suburban Semi and Its Enemies*（Barrie & Jenkins，London，1981）。Hayward展览目录*The Thirties*（Arts Council，London，1979）注重更广泛的设计活动和消费品。Bill Lancaster，*The Department Store: A Social History*（Leicester University Press，London，1995）探讨了整个购物和消费主义领域。

第四章　设计和民族认同

Jeremy Aynsley，*Nationalism and Internationalism:Design in the 20th Century*（Victoria and Albert Museum，London，1993）简明扼要地介绍了有关民族认同的诸多问题。Nicola Gordon Bowe（ed.），*Art and the National Dream: the Search for Turn of the Century Vernacular Design*（Irish Academic Press，Dublin，1993）和Wendy Kaplan（ed.）的插图精美的论文集*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Wolfsonian/Thames & Hudson，Miami/London，1995）一样，从由著名专家提出的不同民族观出发，提出了颇有见地的观点。

在国际展览上再现出来的民族认同

国际展览是民族认同和文化价值的投射地，长期以来一直是人们关注的焦点，Paul Greenhalgy，*Ephemeral Vistas: Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851—1939*（Manchester University Press，1988）很好地论及了此问题，书中还附有非常有用的主要出处的参考书目。大部头展览目录*Art and Power: Europe Under the Dictators 1930—1945*（Hayward Gallery，London，1995）提供了重要的论文索引。在1937年巴黎国际大展上，罗马、莫斯科、柏林推出了一个独特的当代政治和文化的紧张局势，以及他们的视觉和材料表现。历史学家Eric Hobsbawm，*Nations and Nationalism since 1750-Programme, Myth, Reality*（Cambridge University Press，1990）一书中也提出了一些有价值的观点。

德国的设计和认同

B. Taylor and W. van der Will（eds.），*The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*（Winchester Press，Winchester，1990）为研究这些重要问题提供了许多有用的论文，特别是根据1980年再版的John Heskett的文章"Modernism and Archaism in the Third Reich"。Heskett在他的另一篇文章"Design in Inter-War Germany"中进一步发展了这一思想，现收录于Wendy Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Wolfsonian/Thames & Hudson，Miami/London，1995）。B. Hinz在他的*Art in the Third Reich*（Blackwell，Oxford，1980）中讨论这一时期的艺术和建筑时提到了

一些设计。将设计置于更广阔的社会和政治语境下的著作是D. F. Crewe，*Nazism and German Society 1933—1945*（Routledge，London，1994）。

英国设计和民族认同

Frederique Huygen是鹿特丹市Boymans Van Beuningen博物馆的设计馆馆长，他的*British Design: Image and Identity*（Thames & Hudson，London，1989）是一本有价值的由外国人对英国设计作出的评价。同样也提出了一些有意义的问题的是Paul Greenhalgh的论文“The English Compromise: Modern Design and National Consciousness 1870—1940”，现收录于Wendy Kaplan（ed.），*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885—1945*（Wolfsonian/ Thames & Hudson，Miami/London，1995）。John Taylor，*A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*（Manchester University Press，1994）从大量的文献观点中提炼出极具说服力的见解，同时也提供了非常有用的参考书目。Raphael Samuel（ed.），*Patriotism: the Making and Unmaking of British National Identity*，vols.1，2，3（Routledge，London，1989）中收录了许多论文，为讨论增加了许多历史附加物。在这一阶段的物质文化中，帝国主义是一个重要组成部分，与之相关的诸问题见John Mackenzie（ed.），*Imperialism and Popular Culture*（Manchester University Press，1986）和*Propaganda and Empire-the Manipulation of British Public Opinion 1880—1960*（Manchester University Press，1985）。

其他有用的文本

Commune di Milano，*L’anni trenta, arte e cultura in Italia*（Mazotta，Milan，1982）资料丰富，几乎覆盖了1930年代设计的所有方面。David Crowley，*National Style and Nation State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*（Manchester University Press，1992），生动地描述了民族认同和国际身份之间的矛盾状态。

第五章　第二次世界大战：重建和富足

总论

K. Hiesinger，*Design since 1945*（Thames & Hudson/Philadelphia Museum of Art，London，1983）从更大的而非艺术史的视角考察家居设计的主要发展，并按不同的设计媒介进行细分。还有一些概述式的大部头著作，如Peter Dormer，*Design since 1945*（Thames & Hudson，London，1993），但这些主要都是一般性地介绍，重点强调风格而不是考察经济或消费问题。Margolin（ed.），*Design Discourse: History,Theory, Criticism*（University of Chicago，1989）中收录的Victor Margolin的"Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping"，是一篇比较有用的已发表的原始资料综述。

战后美国设计的发展

Arthur J. Pulos，*The American Design Adventure 1940—1975*（MIT，Cambridge，Mass.，1988）从广阔的视野审视美国战后的发展。George Nelson and Henry Wright，*Tomorrow's House: A Complete House for the Home-Builder*（Simon and Schuster，New York，1946）在战后住房运动中广为人知。Nelson是一名设计师，他的观点基本上体现在Stanley Abercrombie，*George Nelson: the Design of Modern Design*（MIT，Cambridge，Mass.，1995），这本书中还附有一个完整的参考书目。美国住房风格和理想的更广阔图景见Gwendolyn Wright，*Building the Dream: A Social History of Housing in America*（Pantheon，New York，1981）。

美国战后时期的设计和消费

乡村生活的其他方面见Herbert Gans的深入研究*The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*（Pantheon，New York，1967）。同样具有启发性的是Betty Friedan的经典之作*The Feminine Mystique*（1963；Penguin，Harmondsworth，1965），该书从性别的角度出发，考察了美国乡村妇女为适应特殊的社会习惯而承受的压力。

思考1950年代消费主义者的必备读物是Thomas Hine，*Populuxe*（Bloomsbury，London，1987），但由于缺少参考书目，难以用于深入研究。Stephen Bayley，*Harley Earl and the Dream Machine*（Weidenfeld & Nicolson，London，1990）生动描述了豪华的汽车风格，同时还提及了设计过程中妇女的介入。Karal Ann Marling，*As Seen on TV: The Visual Culture of Everyday Life in America in the*

1950s（Harvard University Press, Cambridge, Mass.，1994）等著作考察了更广泛的对消费产生影响的图像。

1945年以后的意大利设计

有关战后意大利设计的概论有Anty Pansera and Alfonso Grassi，*Atlante del Design Italiano 1940—1980*（Fabbri，Milan，1980），*L'Italia del Design: Trent'Anni del Dibattito*（Marietti, Casale Monferrato，1986）和至今仍很有用的V. Gregotti的文章"Italian Design 1945—1971"，收录于Emilio Ambasz（ed.），*Italy:The New Domestic Landscape-Achievements and Problems of Italian Design*（MOMA，New York，1973）。Andrea Branzi，*The Hot House: Italian New Wave Design*（Thames & Hudson，London，1984）中的几章论述了前卫艺术的许多方面。*Il Design Italiano degli Anni'50*（Editoriale Domus，Milan，1985）涉及该时期大量重要设计师和公司的活动。Z. Baranski and R. Lumley，*Culture and Conflict in Postwar Italy*（Macmillan，London，1990）从更大的社会、政治、文化和经济问题进行思考。Penny Sparke的"'A Home for Everybody?': Design,Ideology and the Culture of Home in Italy, 1945—1972"，in P. Greenhalgh（ed.），*Modernism in Design*（Manchester University Press；Reaktion，London，1990），通过她对设计的考察审视广泛的社会和文化问题。

1940—1960年间的英国设计

J. Daniels，*Utility Furniture and Fashion 1941-1951*（Geffrye Museum，London，1974）简明介绍了英国公用事业设计。Penny Sparke（ed.），*Did Britain Make It? Critical Issues in British Design of the Last 40 Years*（Design Council，London，1986）收录了许多有益的文章，这些文章涉及1945年以来英国设计的不同方面。我的研究*The Industrial Design and the Public*（Pembridge，London，1983）的第二部分涉及到同一时间段，并且提供了大量参考资料和书目。Anthony Coulson，*A Bibliography of British Design 1851—1970*（Design Council，London，1979）为从各个方面进行深入研究指明了方向。就1950年代而言，Lesley Jackson，*The New Look-Design in the Fifties*（Thames & Hudson，London，1991）以图表的形式直接说明这一时期的设计，但倾向于高档市场。S. Macdonald and

J.Porter， *Putting on the Style: Setting Up Home in the 1950s*（Ceffrye Museum，London，1990）在姿态上更加雄心勃勃。

第二次世界大战后的日本设计

日本设计参见Penny Sparke，*Japanese Design*（Michael Joseph，London，1987）。从一个广阔且有价值的视角思考改变西方文化以适应日本的是Endymion Wilkinson，*Japan versus Europe*（Penguin，Harmondsworth，1983）。Joseph J. Tobin（ed.），*Re-Made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*（Yale University Press，New Haven，1992）考察了日本消费主义的许多方面，书中附有由编者撰写的一篇很有价值的介绍性文章。

1945年以后其他欧洲国家设计的发展

对其他欧洲国家设计发展的研究参见G. Staal and H.Wolters（eds.），*Design in the Netherlands 1945—1987*（Stichting Holland in Vorm，Gravenhage，1987）和涉猎面广、插图精美的*Les Années 50*（Centre Georges Pompidou，Paris，1988）。德国设计的发展见M.Erlhoff（ed.），*Designed in Germany since 1949*（Prestel，Munich，1990），勾勒出德国战后设计的广大图景。H. Fuchs and F. Burckhardt，*Product-Design-History:German Design from 1820 down to the Present Era*（Institute of Foreign Cultural Relations，Stuttgart，1985）具有综述性质。

1945年以后的东欧设计

总的说来，战后东欧设计的发展没有很好的概述。然而，David Crowley，"Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Polan"，*in Journal of Design History*，73（1994），187—203，却为研究波兰设计的发展提出了重要见解。Alexander N. Lavrantiev and Yuri V. Nasarov，*Russian Design: Tradition and Experiment 1920—1991*（Architectural Design，London，1995）收录了大量有价值的插图，并勾画出第一次世界大战以来俄国设计的广阔图景。*Orökség: Tárgyés Környezetkultúra Magyarországon/Heritage: Design and Man-Made Environment in Hungary*（Mücsarn ok Design Center，Budapest，1985）对战后匈牙利设计发展作了丰富的视觉考察，并且列举了年表。Hugh Aldersey-William，*Nationalism and Globalism in Design*（Rizzoli，

New York，1992）中的多篇文章为了解匈牙利和俄国最近的发展情况提供了注释。更重要的是Angela Schonberger（ed.），*The East German Take-Off: Economy and Design in Transition*（Ernst & Sohn，Berlin，1994），收录了许多关于1989年11月以来设计的短文，该书是为了配合一次同名巡展而制作的。

第六章　跨国企业和全球产品

关于设计和跨国公司历史的著作中的一般倾向

设计和商业活动领域中的著作一直大幅度增加，尽管这些著作一直受到新闻工作者、专业公司（Procorporate）见解的控制。Hugh Aldersley-Williams，*Nationalism and Globalism in Design*（Rizzoli，New York，1992）囊括了刚过去的这段历史中的各方面问题，考察了设计在欧洲、斯堪的纳维亚、北美、远东，以及新出现的竞争对手如韩国、新加坡等地传统工业化国家的发展。还包括印度和埃及。该领域中更具代表性的总论性著作是Murray J. Lubliner，*Global Corporate Identity: the Cross-Border Marketing Challenge*（Rockport Publishers, Rockport, Me.，1994）巧妙地进行了一系列公司案例研究，这些公司都具有庞大数量的跨国顾客。

有限公司设计的文献记载：自我提升和自我评价

如正文所示，设计顾问和设计公司视公司设计的重要性为商业策略的一个因素。Steve Baker在“重读《公司的个性》”（Re-reading *The Corporate Personality*）一文中评价了此问题对设计史带来的影响，载*Journal of Design History*，2.4（1989），272—295。正如文章标题间接暗示的，Wally Olins，*The Corporate Personality: An Enquiry into the Nature of Corporate Identity*（Design Council，London，1978）被视为有关此问题的重要著作。Olins是著名的公司设计顾问，还著有*Corporate Identity: Making Business Strategy Visible through Design*（Thames & Hudson，London，1989）。其他从设计方向写作的书有：F. H. K. Henrion and A. Parker，*Design Coordination and Corporate Image*（Studio Vista，London，1967）；John and Avril Blake，*The Practical Idealists: Twenty-Five Years of Designing for Industry*（Lund Humphries，London，1969）；James Pilditch，*Communication by Design: A Study in Corporate Identity*（McGraw-Hill，Maidenhead，1970）；David Bernstein，*Company Image and*

Reality: A Critique of Corporate Communications（Holt，Rinehart & Winston，Eastbourne，1984）。

案例研究一出版，设计顾问这一职业也就创造了他们自己的成功庆典，这一类型的代表是Peter Gorb（ed.），*Living by Design: the Pentagram Partnership*（Lund Humphries，London，1978）。公司也提供大量有关其活动的支持性研究，通常由公司自己赞助并出版，比如美国加利福尼亚大学洛杉矶分校Frederick S. Wight Art Gallery的展览目录*Design Process Olivetti 1908—1978*（Olivetti，1979）；Stephen Bayley，*Coke! Coca-Cola 1886—1986: Designing a Megabrand*（Conran Foundation，London，1986），*Sony Design*（Conran Associates，London，1982）；A. Morita，*Made in Japan: Akio Morita and Sony*（Harper Collins，New York，1994）发挥了相似的提升功能。Francois Burckhardt和Inez Franksen，*Design: Dieter Rams &*（Gerhardt，Berlin，1981）将论述的中心集中在德国Braun公司。还有一些书追溯了其他公司的历史，比如N. Fry，*The IBM World*（Eyre Methuen，London，1974）。John Heskett，*Philips: A Study of the Corporate Management of Design*（Trefoil，London，1989）在公司组织结构内部对设计进行了深层次的分析，记述了一家公司的设计政策，尽管非常具有特殊性。

跨国文化趋势："优质设计"的提升

1930年代，随着1934年纽约现代艺术博物馆"机器艺术"展（*Machine Art* Exhibition）的开幕，在美国涌现出许多有关"优质设计"美学的著作，并且通过第二次世界大战之后这段时间里博物馆的推动而取得了相当大的进展。Arthur Drexler and Greta Daniel，*Introduction to the 20th Century Design from the Collection of the Museum of Modern Art*（MOMA，New York，1959）倡导一种非常现代主义的观点，而Jr.Edgar Kaufmann，*What is Modern Design?*（MOMA，New York，1959）则更倾向于对"优质设计"的界定，该主题被1950年到1955年间举办的多届同名展览所接纳。Terence Riley and Edward Eigen的文章"Between the Museum and the Marketplace: Selling Good Design"，从历史的角度对此发展作出了评判，载MOMA，*The Museum of Modern Art at Mid-Century:At Home and Abroad*（MOMA/Abrams，New York，1994），150—179，该书有效参考了1950年代现代艺术博物馆的宣传观，特别是大零售商在芝加哥商贸市场的展示陈列。这

种植根于两次世界大战间现代主义美学（而没有脱离任何大的社会和政治情况）的"优质设计"精神在许多公司的家具和室内中得到表达，这类公司通常由诸如Herman Miller和Knoll这样的股份有限公司出品。这部分参见Ralph Caplan，*The Design of Herman Miller*（Whitney Library of Design，New York，1976）以及E. Larrabee and M. Vignelli，*Knoll Design*（1981；Abrams，New York，1989）。至于在有限公司工作的设计师，参见Paul Rand，*Thought on Design*（1946；rev. edn.，Studio Vista，London，1970）和*A Designer's Art*（Yale University Press，New Haven，1985），Pat Kirkham，*Charles* & *Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*（MIT, Cambridge, Mass.，1995）等。

从更广阔的视野评价公司权力

J. S. Allen，*The Romance of Commerce and Culture*（University of Chicago Press，1983）从更广阔的文化视角看美国设计的发展。美国经济学家J. K.Galbraith，*The New Industrial State*（Hamish Hamilton，London，1967）一书批判地指出公司所行使的巨大权力，G. Bannock，*The Juggernauts: the Age of the Big Corporation*（Penguin，Harmondsworth，1973）中的观点与之相似。批判更为激进的是A. Mattelart，*Multinational Corporations and the Control of Culture: the Ideological Apparatuses of Imperialism*（Harvester，Brighton，1979）。

第七章　设计促进、职业与管理

设计职业

Penny Spark简明的著作*Consultant Design: The History and Practice of the Designer in Industry*（Pembridge，London，1983）介绍了设计职业的发展，追溯了自19世纪至1980年代的主要脉络。第三章讨论了1930年代设计职业在美国的形成，第六章考察了1945年以后跨国公司的语境和公司身份认同的增强。第二次世界大战之后，设计管理作为一项急需的重要职业而出现，相续的一些出版物有：Herbert Read（ed.），*The Practice of Design*（Lund Humphries，London，1946）；Joshua Gordon Lipincott，*Design for Business*（Paul Theobald，Chicago，1954）；Dorothy Goslett，*The Professional Practice of Design*（1960，rev. edn.，Batsford，London，1971）。

系统的设计方法和设计方法运动

系统设计方法的发展是设计师寻找更多职业认证所要考虑的重要问题，位于乌尔姆的设计学院（Hochschule für Gestaltung）的课程支持了这种观点，相关文献见Robin Kinross在*Journal of Design History*，1.3—4（1988），249—256，发表的回忆文章。获得有关这些课程的观点以及广大师生想法的最直接办法是乌尔姆设计学院自己的期刊*Ulm*，1958年、1959年、1962—1968年出版发行，有德语和英语两个版本。值得注意的还有H. Lindinger（ed.），*Ulm Design: the Mortality of Objects, Hochschule für Gestaltung*（Ernst and Sohn，Berlin，1990）。继乌尔姆之后，1950年代末和1960年代，对设计方法日益关注，重要的出版物有D. G. Thornley（ed.），*Conference on Design Methods*（Pergamon，Oxford，1963），书中收录了Christopher Alexander、J. Christopher Jones等人的标志性文章。L. Bruce Archer，*Systematic Method for Designers*（Council of Industrial Design，London，1965）介绍了受乌尔姆影响的观点，此外，J.Christopher Jones，*Design Methods: Seeds of Human Futures*（Wiley，London，1970）更全面地考察了设计方法问题。在这方面非常重要的还有Nigel Cross，他有大量论著，包括*Design Methods Manual*（Open University，Milton Keynes，1975）。

设计管理

设计管理在20世纪八九十年代特别重要，Michael Farr，*Design Management*（Hodder & Stoughton，London，1966）是设计管理发展中的重要里程碑。1981年，工业艺术家和设计师协会之设计管理小组（The Society of Industrial Artists and Designers’[SIAD]Design Management Group）在伦敦成立，出版*Design Management Seminars*（SIAD，London，1983）。与之相似的是伦敦商业学校设计管理研究会（London Business School Design Management Seminars），处理诸如设计认同、公司战略、生产改革等问题，Peter Gorb的著作使人们认识了这一组织，他是界定和发展该领域的另一个关键人物，他先后编辑*London Business School: Design Talks*（Design Council，London，1988）和*Design Management: Papers from the London Business School*（Architecture，Design & Technology Press，London，1990）。其他出版物有：M. Oakley（ed.），*Design Management: A Handbook of Issues and Methods*

（Blackwell，Oxford，1990）和Liz Lydiate（ed.），*Professional Practice in Design Consultancy: A Design Business Association Guide*（Design Council，London，1992）。Anne Valkonen（ed.），*Qualities of Success*（University of Industrial Arts，Helsinki，1993）收录了从第二届大学设计管理研讨会（the Second International Conference of Design Management）论文集中选取的与公司认同和设计管理教育等主题有关的11篇论文。

第八章　从波普到后现代主义：改变的价值观

波普设计：起源和影响

许多著作都讨论了波普设计，比如Nigel Whiteley，*Pop Design: Modernism to Mod*（Design Council，London，1987）一书，广泛参考当代文章，并附有大量插图。Anne Massey，*The Independent Group:Modernism and Mass Culture in Britain 1945—1959*（Manchester University Press，1995）关注战后英国大众文化的重要性，也非常有价值，书中还附有一份非常好的参考书目。第八章"The Myth of the Independent Group: Historiography and Hagiology"特别有价值，论证了过去阐释该团体在英国艺术和设计中的文化定位的局限性。有关当代设计批评前景的某些方面可以参见Richard Hamilton，*Collected Words*（Thames & Hudson，London，1992），该书的作者同时也是当代设计批评的重要参与者。Peter Cook，*Archigram*（Studio Vista，1972）介绍了阿齐格拉姆小组的活动。波普艺术在意大利的广泛影响可以参见Andrea Branzi，*The Hot House: Italian New Wave Design*（Thames & Hudson，London，1984）第六章"Pop Realism"，或者Penny Sparke，*Ettore Sottsas Jr*.（Design Council，London，1982）。

与后现代主义有关的一些重要著作

有很多专论后现代设计的文献，早期的思考体现在Gillo Dorfles，*Il Disegno e la sua Estetica*（Capelli Editore，Bologna，1963），Robert Venturi的代表作*Complexity and Contradiction in Modern Architecture*（Museum of Modern Art，New York，1966）等书中。Robert Venturi，D. Scott Brownt and S. Izenour，*Learning from Las Vegas*（MIT，Cambridge，Mass.，1972）长期以来一直具有广泛的影响。其他广为人知的著作还有Charles Jencks的两本书*The*

Language of Post-Modern Architecture（Academy，London，1973）和*What Is Postmodernism?*（Academy，London，1986）。John Thackera（ed.），*Design After Modernism:Beyond the Object*（Thames & Hudson，London，1988）中有很多有用的材料，Michael Collins and Andreas Papadakis，*Post-Modern Design*（Rizzoli，New York，1989）则插图精美。Architectural Design出版的*The Post-modern Object: AD. An Art and Design Profile*（Academy，London，1987）提供了另一个视角。更加理论化的是B. C. Brolin，*Flight of Fancy:the Banishment and Return of Ornament*（Academy，London，1985），在这方面还有价值的是D. Harvey，*The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*（Oxford University Press，1989）和J. -F. Lyotard，*The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge*（1986；translated for Manchester University Press，1989）。John Docker，*Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*（Cambridge University Press，1995）考虑到以刺激的方式分析消费所面临的诸多问题，为当代设计史提供了许多潜在的方法。

后现代设计：国际因素

孟菲斯可以作为例子说明后现代主义的国际特征，关于这一点有非常多的资料。Barbara Radice，*Memphis*（Thames & Hudson，London，1984）提供了丰富的信息，虽然具有描述性，记述了团体的目标和成就，但毕竟比诸如Richard Horn，*Memphis: Objects, Furniture and Patterns*（Running Press/Quarto，Philadelphia，1985）这样的书更有价值。Volker Fischer（ed.），*Design Now: Industry or Art?*（Prestel，Munich，1989）涉及到整个这段时间里与设计和装饰有关的更多问题。Hugh Aldersley Williams，*New American Design: Products and Graphics for a Post Modern Age*（Rizzoli，New York，1988）；Andrea Branzi，*The Hot House: Italian New Wave Design*（Thames & Hudson，London，1984）；John Thackera，New British Design（Thames & Hudson，London，1986）均站在国家视野上。M. Miyoshi和H. Harootunian（eds.），*Postmodernism in Japan*（Duke University Press，Durham，NC，1989）中收录了许多文章论述不同的文化视点。

第九章　怀旧、遗产和设计

在过去的二十年里，传统、怀旧、遗产一直是写作的主体，在这方面，1980年代是多产的十年。虽然以下列举的文献主要集中在英语出版物，但这样的关注无处不在。在许多非英语国家中，比如日本，怀旧和传统在设计和销售中产生共鸣，参见M.Ivy，“Critical Texts，Mass Artefacts: the Consumption of Knowledge in Postmodern Japan”，in M. Miyoshi and H. Hirootunaian（eds.），*Postmodernism in Japan*（Duke University Press，Durham，NC，1989）。

英语著作中更有价值的是David Lowenthal，*The Past Is a Foreign Country*（Cambridge University Press，1985）；Robert Hewison，*The Heritage Industry*（Methuen，London，1987）和Patrick Wright，*On Living In an Old Country*（Verso，London，1985），这几本书都具有里程碑性质。Robert Lumley（ed.），*The Museum Time-Machine*（Routledge，London，1988）中收录了一些有关历史再现的文章，也很有用。Eric Hobsbaum and Trevor Ranger（eds.），*The Invention of Tradition*（1983；Cambridge University Press，1992）非常有价值地采用不同的方法来阐释这一问题。其他有益的著作有：John Corner and Sylvia Harvey（eds.），*Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*（Routledge，London，1991）；Russell Keat and Nicholas Abercrombie（eds.），*Enterprise Culture*（Routledge，London，1991）；K. Walsh，*The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*（Routledge，London，1992）；Peter J. Fowler，*The Past in Contemporary Society:Then, Now*（Routledge，London，1992），虽然Peter J. Fowler擅长考古学，但他却从多个视角对遗产问题进行了考察。Fred Davis，*Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*（Macmillan，London，1979）对思考怀旧问题有所裨益。Raphael Samuel，*Theatres of Memory*, i. *Past and Present in Contemporary Culture*（Verso，London，1995）更全面地讨论遗产和怀旧，还特意用照片作为历史证据。然而，由于作者在书中批评那些坚持以清教徒的方式对待遗产表演的人，这本书受到了很多批评。

第十章　设计和社会职责

设计和消费者保护制度

许多研究设计史的历史学家已经简单地介绍了一些消费者组织，虽然事实上无论是执行国家标准还是国际标准，都一直是20世纪设计生产

的重要方面。与英国有关的这部分内容见C. D. Woodward，*The Story of British Standards*（British Standards Institution，London，1972），该书考察了自20世纪初至本书出版之日消费者组织的发展脉络。J. Perry的报告*The Story of Standards*（New York，1995）涉及的时间段比较短，且站在美国的立场上看待此类问题。D.A. Aaker and G. S. Day（eds.），*Consumerism: Search for the Consumer Interest*（2nd edn.，Free Press，New York，1974）收录了多篇文章，从更广阔的美国消费者权益的角度进行讨论。该书第十二章与美国消费者联盟史有关，其中有一篇前消费者联盟主席Colston E. Warne的文章"Consumer Action Programs of the Consumers'Union"特别有价值。G. S. McClellan，*The Consuming Public*（H. W. Wilson，New York，1968）中的一章"The Role of the Consumers'Union"，原载*Business Week*，1967年10月23日，涉及类似的背景，这本书还囊括了其他有用的关于变化中的美国立法和消费者运动的信息，Ralph Nader撰写了名为"A One Man Crusade"的一章，此文原载*Newsweek*。

道德改革者和消费社会批判

长期以来，一直有很多精彩的论述反对操纵消费者，代表性的著作有Vance Packard，*The Hidden Persuaders*（1957；Penguin，Harmondsworth，1960）。接着他又出版了具有相同观点的*The Waste-Makers:A Startling Revelation of Planned Obsolescence*（Longman，London，1960）。Ralph Nader在他控诉美国自动工业的*Unsafe at Any Speed: the Designed-In Dangers of the American Automobile Industry*（Grossman，New York，1965）一书中也采取了同样令人激动的语调。

在英国的更广泛的问题参见由我撰写的"The Post-war Consumer: Design Propaganda and Awareness,1945—1964"，这是Nicola Bailey（ed.），*From Spitfire to Microchip: Studies in the History of Design from 1945*（Design Council，London，1985）中的一章，字数不多。在我们所讨论的语境中，Cynthia White，*The Women's Periodicals Press in Britain 1946—1976*（Royal Commission on the Press，HMSO，London，1977）彻底考察了以广告技术为重的行业，信息量非常之大。

控诉设计职业

大量与设计界有关的对他们自己职业的控诉已经出版，比如Richard Neutra，*Survival Through Design*（Oxford University Press，New York，1954）。从数量上而非质量上更著名的或许是Buckminster Fuller的大量著作，这些著作已经在正文和注释中加以引用。R. Buckminster Fuller and Robert Marks，*The Dymaxion World of Buckminster Fuller*（1960；rev. edn.，Doubleday Anchor，New York，1973）可以视为Buckminster Fuller的思想概要，书中还附有大量插图，详细记述了Fuller的设计工程和设计哲学。最近出版的关于Fuller的著作是Martin Pawley，*Richard Buckminster Fuller*（Trefoil，London，1990），提供了更加细致的分析。此外，J. Meller（ed.），*The Buckminster Fuller Reader*（Penguin，Harmondsworth，1972）还参考了R.Buckminster Fuller，*Utopia or Oblivion: the Prospects for Humanity*（Penguin，Harmondsworth，1970）。

设计、设计师和社会职责

Victor Papanek，*Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*（1971；rev. edn.，Thames & Hudson，London，1991）已经广为人知，虽然这本书在实际上到底对设计职业的动作和看法产生了多大的影响还很难衡量。Papanek作了很多努力考察更大的精神和社会含义，正如Nigel Whiteley，*Design for Society*（Reaktion，London，1993）一书所做的。在20世纪末，有很多有用的事实性的信息可以用来检查设计和责任问题，尽管最终Whiteley提出了比任何重大历史分析更多的精神改革来反对消费社会的过剩。媒体关注个体运动，比如Anita Roddick，她是美体小铺的创始人之一，曾经强调商业红利可以从"伦理消费主义"中产生，参见她的新闻体自传*Anita Roddick: Body and Soul*（Ebury Press，London，1991）。

设计与残疾人

少数设计史的详细研究已经开始关注服务于残疾人的设计，比如K. Bayes，*Designing for the Handicapped: the Mentally Retarded*（G. Godwin，London，1971）和Alexander Kira，*The Bathroom Book*（rev. edn.，Penguin，Harmondsworth，1976）。这是一个虽然简单却有意义的领域，Nigel Whiteley，*Design for Society*（Reaktion，London，1993）的第三章"Responsible Design and Ethical Consuming"也涉及这方面的内容。最近在许多国家都开始出现这方面的研究，参见*Design and Applied Arts Index*（Design

Documentation，Bodiam，1987—）。瑞典的设计顾问服务公司，比如Ergonomi Design Gruppen和A & E Design在该领域一直处于重要地位。文章“Not Visibly Disabled”，载*Form*，Sweden，85，no. 663，70—73，100，102，124—126，简要介绍了它们的工作。

设计职业和对更广阔的社会、环境的回应

设计研讨会为讨论提供了重要的论坛，比如Reyner Banham（ed.），*The Aspen Papers: Twenty Years of Design Theory from the Design Conference in Aspen*（Pall Mall Press，London，1979），其中的大多数文章都涉及更广阔的社会、环境、哲学内容。1973年，爱丁堡大学出版社出版了ICSID“工业设计的实用性”研讨会（The Relevance of Industrial Design）的同名论文集。J. Bicknell and Liz McQuiston（eds.），*Design for Need: the Social Contribution of Design*（Pergamon/ICSID，Oxford，1977）也考察了更宽泛的设计和社会责任等问题，书中还收录了前一年皇家艺术学院同名研讨会上的重要文章，其中的许多文章从道德和情感上进行控诉。

设计和生态学：绿色设计的出现

Pauline Madge在知识渊博的文章“Design, Ecology,Technology: A Historigraphical Review”中指出了许多与设计史学和生态学有关的议题，此文载*Journal of Design History*，6.3（1993）。在1960年代，特别是1970年代，有一股持续的出版潮流，其中Martin Pawley，*Garbage Housing*（Architectural Press，1975）考察了潜在的再循环设计和二次利用设计。1980年代末和1990年代以方方面面的“绿色设计”和“绿色消费主义”出版物的泛滥为特征，其中包括Dorothy Mackenzie，*Green Design: Design for the Environment*（Lawrence King，London，1991）和许多其他在正文注释中提到的著作。Victor Papanek已经在*The Green Imperative: Ecology and Ethics in Design and Architecture*（Thames & Hudson，London，1995）中校正了他自己的主张。那些从设计顾问背景下发展出来的著作，比如Mackenzie，*Green Design: Design for the Environment*（Lawrence King，London，1991）倾向于支持消费者起诉，即使是通过更宽泛的伦理顾虑表达出来。D. Pearce *et al.*，*Blueprint for a Green Economy*（Earthscan Publications，London，1989）和K. Turner（ed.），*Sustainable Environmental Management*（Bellhaven，London，

1988）从更广阔的角度仔细思考了环境责任设计（environmentally responsible design）的经济内涵。

大事记

	1900	1905	1910	1912	1914	1916
设计	•1901　法国装饰艺术家协会建立 •1902　匈牙利格德罗（Gödölló）工作室（1902—1921）成立 •1903　奥地利维也纳工场（1903—1932）成立 •1904　德国，赫尔曼·穆特休斯的《英国住宅》出版	•1906　德国德累斯顿，第三届德国实用艺术展 •1907　丹麦工艺美术和工业设计协会成立 •1908　阿道夫·路斯的《装饰与罪恶》出版 •1909　意大利未来主义宣言发表	•1911　捷克立体主义出现	•1913　波兰克拉科夫工作室建立	•1915　伦敦设计与工业协会成立	•1917　荷兰风格派创立 —斯德哥尔摩瑞典工业设计协会举办家居展 —威廉·卡格任瑞典古斯塔夫堡制陶公司艺术总监 —德国工业标准委员会成立 —俄国构成主义成立
工业/设计	•1901　美国福特汽车公司成立	•1907　德意志制造联盟成立 •1908　意大利奥利维蒂办公设备公司成立 —阿尔法·罗密欧汽车公司成立	•1910　美国Black and Decker工具公司成立 •1911　弗雷德里克·温斯洛·泰勒《科学管理的原则》在美国出版 —日本东京日	•1913　美国引进福特T型车生产线系统	•1914　科隆德意志制造联盟展 —美国IBM成立（1924年CTR变为IBM）	•1916　德国BMW汽车工厂成立 —荷兰吉斯本金属器皿公司成立

		—美国通用汽车公司成立	产汽车公司成立（1934年以前为Kwaishinsha Co）			
其他		•1909 路易·布莱里奥（Louis Blériot）传送频道成功			•1914 第一次世界大战爆发 •1915 克里斯廷·弗雷德里克《家庭科学管理》在美国出版	•1916 美国第一家Piggly-Wiggly食品自助店成立 •1917 俄国十月革命
	1918	1920	1922	1924	1926	1928
设计	•1919 德国魏玛包豪斯建立，格罗皮乌斯任第一任校长	•1920 捷克斯洛伐克山菊花社（1920—1931）成立 —莫斯科高等艺术与技术学院成立	•1923 意大利第一届蒙察三年展 —魏玛包豪斯展 —巴黎第一届艺术管理者沙龙 —勒·柯布西耶的《走向新建筑》出版	•1924 伦敦文布利“大英帝国”展 •1925 德国包豪斯迁至德绍 —巴黎装饰艺术与工业博览会 —美国克兰布鲁克美术学院成立	•1926 意大利第7集团成立 —波兰现状社成立 —波兰Ład设计小组建立 •1927 德国斯图加特魏森霍夫住宅展 —通用汽车成立艺术和色彩部	•1928 捷克斯洛伐克布拉迪斯拉发实用艺术学校成立 —意大利《多姆斯》杂志创刊 —国际现代建筑大会（1928—1956）创立 —美国装饰艺术家与工匠联盟建立 •1929 纽

						约现代艺术博物馆建立 —雷蒙德·罗维在纽约建立他的工业设计事务所 —巴黎现代艺术家联盟成立
工业/设计	•1918　日本松下电子公司成立	•1921　德国布劳恩民用设备公司成立 —意大利阿莱西金属器皿公司成立	•1923　赫曼·米勒家具公司成立	•1925　美国克莱斯勒有限公司成立	•1926　美国集装箱有限公司成立 •1927　卡西纳家具公司成立	
其他	•1918　第一次世界大战结束		•1922　意大利墨索里尼执政 —苏联斯大林当选苏共中央委员会总书记		•1926　埃德娜·迈尔《新家庭》出版 —弗里茨·朗的电影《大都会》 •1927　蔡斯和施林克的《你的钱值多少：消费者钞票浪费情况的研究》在美国出版	•1928　苏联第一个五年计划 •1929　美国华尔街大崩盘
	1930	1932	1934	1936	1938	1940

设计	•1930 瑞典斯德哥尔摩展 —伦敦工业艺术家协会成立 •1931 哥本哈根永久田园店建立	•1932 纽约现代艺术博物馆"国际风格"展 —美国贝尔·格迪斯，《地平线》出版 —包豪斯迁至柏林 —荷兰建筑社的刊物《De 8 en Opbouw》创刊 •1933 包豪斯关闭 —伦敦指定艺术与工业理事会	•1933—1934 美国芝加哥"进步的世纪"国际展 •1934 纽约现代艺术博物馆"机器艺术"展 —赫伯特·里德的《艺术与工业》出版 —德国劳工阵线美工部成立	•1936 尼古拉斯·佩夫斯纳，《现代运动的先驱》在英国出版 •1937 法国巴黎国际现代艺术和技术博览会 —尼古拉斯·佩夫斯纳，《英国工业艺术调查》出版	•1939—1940 美国纽约世界博览会	•1940 哈罗德·凡·多伦，《工业设计：实践手册》在美国出版
工业/设计	•1930 意大利皮宁法里纳汽车设计公司成立	•1933 美国波音247客机和道格拉斯DC-1客机升空 —意大利产业振兴协会成立	•1934 德国Erco照明公司成立 —普尔曼火车有限公司为美国和平铁路协会制造M10000型机车 •1935 美洲虎汽车公司在英国考文垂成立	•1937 瑞典Saab公司建立（产品多样化，从飞机生产到汽车，第二次世界大战后发展到其他日用品）		
其他	•1930 《财富》杂志创刊	•1932 谢尔顿和伦斯发表《消费	•1934 苏联第一届苏维埃作家大会上提	•1936 美国消费者协会成立 —英国BBC第一次	•1939 第二次世界大战爆发	•1940 美国民用电视投产

		者工程学：繁荣的新技术》 —奥尔德斯·赫胥黎发表《美丽新世界》 —苏联开始第二个五年计划 •1933　美国新政 —德国希特勒上台任总理	出社会现实主义	定期电视广播 —查理·卓别林的电影《摩登时代》 —西班牙内战爆发 —法国人民阵线（Front Populaire）当选		—瑞典积极家政建立
	1942	1944	1946	1948	1950	1952
设计	•1942　英国引进公用事业设计计划 •1943　英国设计研究所成立	•1944　英国工业设计委员会成立 —美国里比–欧文斯–福特“后天的厨房”用品巡展	•1946　伦敦“英国能做”展 —意大利米兰“流行家居陈设”展 •1947　美国工业设计师协会成立 —波兰美学生产监管办公室建立	•1949　伦敦《设计》杂志创刊	•1950　美国“意大利在工作：她在当代设计中的复兴”巡回展 •1950—1955　小埃德加·考夫曼在纽约现代艺术博物馆组织“优质设计”展 •1951　英国节 —美国科罗拉多州阿斯	•1952　伦敦独立团成立

					本国际设计大会开幕	
工业/设计	•1943 瑞典宜家公司成立	•1945 意大利米兰布里翁·维佳广播电视生产公司成立	•1946 意大利阿尔特鲁斯照明公司成立 —日本索尼电子公司成立（作为TTK） —美国诺尔家具公司成立	•1948 本田汽车公司成立 •1949 意大利伽维纳家具公司成立 —意大利卡特尔塑料制品公司成立 —德国保时捷汽车公司成立	•1951 松下幸之助在工业调研巡回访问期间出访美国	•1953 纽约第一届通用汽车“新车展览” —纽约第一届弗瑞戴吉尔杯“明日厨房”大赛
其他	•1944 瑞典家庭研究协会建立（1957年改为国家消费者信息协会） •1945 第二次世界大战结束	•1947—1951 美国长岛建造第一家莱维特镇	•1948 欧洲战后复苏的马歇尔计划	•1950 朝鲜战争爆发		

	1954	1956	1958	1960	1962	1964
设计	•1953 乌尔姆设计学院出台第一套课程 —德国设计委员会成立 •1954 意大利《工业设计》（*Stile Industria*）杂志创刊 —美国《工业设计》创刊 —意大利开设“金圆规”设计奖	•1956 伦敦英国工业设计委员会设计中心成立 •1957 日本GK工业设计协会成立 —伦敦工业设计中心开始实行设计奖方案 —日本通产省设计促进委员会建立	•1958 布鲁塞尔万国博览会 •1959 日本通产省设计科建立	•1960 雷纳·班纳姆，《第一机器时代的理论与设计》在伦敦出版 —迪特尔·拉姆斯任德国布劳恩设计总监 —德国达姆施塔特建立包豪斯档案馆 —波兰工业产品设计和美学委员会建立	•1963 国际平面设计协会理事会成立 —伦敦阿齐格拉姆小组和同名杂志成立	•1964 伦敦特伦斯·康兰的第一家栖居百货开业 •1965 爱尔兰凯尔肯尼设计工作室成立

		G-Mark设计奖方案 一国际工业设计协会理事会成立				
工业/设计			•1958 瑞典第一家宜家开业			
其他	•1955 美国第一家麦当劳餐厅开业 一美国迪斯尼游乐园开放	•1957 苏联人造地球卫星发射 一《罗马条约》签订，建立欧洲经济共同体 一万斯·帕卡德的《隐蔽的说客》出版 一英国成立消费者协会		•1961 苏联第一艘载人宇宙飞船绕地球环行一修建柏林墙	•1963 贝蒂·弗里丹，《女性的奥秘》出版	•1964 东京奥林匹克运动会 •1965 拉尔夫·纳德，《任何速度都不安全》出版
	1966	1968	1970	1972	1974	1976
设计	•1966 罗伯特·文丘里，《现代建筑中的复杂性与矛盾性》在美国出版 一意大利超级工作室和阿奇佐姆成立 一意大利《Ottagono》设计周刊开始发行	•1968 乌尔姆设计学院关闭 •1969 法国巴黎创意产业中心成立 一日本工业设计促进会建立	•1971 维克多·帕帕奈克，《为真实的世界设计》在美国和其他地区出版	•1972 纽约现代艺术博物馆"意大利：新的家庭景观"展	•1975 法国工业创意美学高级委员会建立	•1976 伦敦国际工业设计协会理事会"为需要设计"研讨会 一意大利米兰阿奇米亚工作室成立 •1977 查

工业/设计							尔斯·詹克斯《后现代建筑语言》 —法国巴黎乔治·蓬皮杜中心开放 —丹麦设计委员会建立 —英国设计史协会成立
其他	•1967 阿拉伯和以色列"六日战争"	•1968 巴黎和其他地方的学生运动 •1969 美国阿波罗11号和12号，人类第一次在月球上行走 —英法超音速班机第一次飞行，协和 —美国伍德				•1973 美国被迫从越南撤退 —国际石油危机 —舒马赫，《小的是美好的》出版	•1975 西班牙弗朗哥逝世

		斯托克音乐节				
	1978	1980	1982	1984	1986	1988
设计	•1979 瑞典工效设计小组成立 —台湾设计促进中心建立	•1981 日本设计基金会建立 —意大利Giugaro设计顾问公司成立 —意大利米兰孟菲斯设计小组组建	•1982 意大利米兰多姆斯学院成立 •1983 日本在双年展的基础上设立大阪国际设计节	•1984 美国《设计问题》（*Design Issues*）期刊创刊 —西班牙SIDI家居设备国际沙龙（Salon Internacional de Disegno del Equipamiento para el Habitat）建立 •1985 法国创意设计顾问公司成立	•1986 韩国GD“优质设计”品牌创立	•1988 英国《设计史期刊》创刊 •1989 伦敦设计博物馆成立
工业/设计			•1982 美国斯威德—鲍威尔餐具公司成立 •1983 意大利阿莱西工作室的研究和实践部建立			
其他	•1980 第二次石油危机	•1982 福克兰群岛战争／马尔维纳斯群岛战争 •1983 压缩磁盘开始使用	•1984 苹果公司麦金托什个人电脑投放市场		•1989 东欧共产主义政权巨变	

	1990	1992	1994
设计		•1992　日本名古屋国际设计中心建立	•1994　英国设计委员会重新组建 —英国伦敦设计中心和设计委员会地方办事处关闭
工业/设计			
其他	•1990　德国重新统一 •1991　海湾战争 —南斯拉夫内战爆发 —苏联共产主义政体瓦解		

译后记

本书是当代比较重要的一本全面研究20世纪设计历史的学术著作，在英语的设计史学领域享有盛誉。该书完成于1990年代，设计的价值观倾向于后现代，史学方法上力求摆脱长期以来设计史研究受制于美术史和建筑史研究的格局。

本书视野开阔，没有像传统的艺术史和设计史写作那样把重点放在个人和风格样式上，而是更强调设计本体之外的因素对设计的影响。这种设计史书写的好处在于让我们更好地了解了设计的生存链条和社会价值网络，但脱离了对重要设计师和经典作品的关注，这似乎也有问题。比如，这种研究思路无助于解释：在相同的设计和市场机制中，为什么是这些人而不是那些人发展了设计的概念和含义？决定设计变革的到底是外部机制，是内在的观念变革，抑或兼而有之？这就牵扯到我们对设计的定义：设计到底是一种艺术，一种过程，还是一种营销手段？不同的认识将影响我们的判断。诸如此类的问题，都值得读者和研究者深入思考。

译者分工如下：周博翻译中文版序、导言、第一、五、六、七、八、九、十章；沈莹翻译第二、三、四章和附录的所有内容。译完之后互校，最后由周博对全书统一。在翻译过程中，有些原文校对上的问题，我们在翻译中作了修正，比如正文第183页将罗兰·巴特的名字写成了"Raymond Barthes"，读者在对照原文阅读时可注意。有些前后重复的地方，我们在不影响原意的基础上作了适当删节。比如第八章关于《现代建筑中的复杂性与矛盾性》一书的著述和出版情况，正文和注26都有交待，为便于阅读，我们就删去了正文中冗余的地方。

本书的主要翻译工作在2009年就完成了，因为种种原因未能及时出版。2011年5月，笔者受金士敦大学（Kinston University）设计学院教授Catherine McDermott之邀前往英国访问交流。其间，有机会到布赖顿大学拜会了作者，并请他为即将出版的中文版作序。回到北京之后，在Catherine教授的帮助下，又经过几次联系，我们终于拿到了作者的中文版序。显然，崭新的中文本序将使该书的中国之旅更加精彩、完整。

在本书的翻译过程中，北方工业大学教师、我的师姐沈莹博士不厌其烦地承担了许多琐碎的任务。设计学院史论部的研究生张馥玫、傅丽叶对初译稿作了细心的阅读和校对。我们的老师许平教授、易英教授一直很关心这本书的翻译进展。易英教授还是这套书的中文版主编。在此对他们的付出表示诚挚的感谢。

最后，希望细心的读者能够指出我们翻译的疏失与错讹，帮助我们进步，也希望这个译本能够有助于我国的设计史研究和教学。

周博
于中央美术学院
2011年12月7日
联系方式：zhoubo@cafa.edu.cn